



HAL
open science

Identità, evoluzione ed organizzazione interna di programmi poetico-musicali nelle raccolte rinascimentali italiane di madrigali e canzonette di diversi autori

Marco Giuliani

► To cite this version:

Marco Giuliani. Identità, evoluzione ed organizzazione interna di programmi poetico-musicali nelle raccolte rinascimentali italiane di madrigali e canzonette di diversi autori. Musicology and performing arts. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Italian. NNT : 2014TOU20118 . tel-01221347

HAL Id: tel-01221347

<https://theses.hal.science/tel-01221347>

Submitted on 27 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du



DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale
Università degli Studi di Bologna

Présentée et soutenue par :

Monsieur Marco Giuliani

le vendredi 5 décembre 2014

Titre :

Identità, evoluzione ed organizzazione interna di programmi poetico-musicali nelle raccolte rinascimentali italiane di madrigali e canzonette di diversi autori

Identité, évolution et organisation interne des programmes poético-musicaux dans les recueils italiens de madrigaux et canzonette de divers auteurs de la Renaissance.

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Musique

Unité de recherche :

LLA CREATIS, EA 4152

Directeur(s) de Thèse :

Monsieur Philippe Canguilhem, professeur, Université de Toulouse 2
Madame Nicoletta Guidobaldi, professeur, Università degli Studi di Bologna

Jury :

Madame Anne Piéjus, directeur de recherche au CNRS, IReMUS
Monsieur Dinko Fabris, professeur, Università degli Studi della Basilicata
Madame Nicoletta Guidobaldi, professeur, Università degli Studi di Bologna
Monsieur Philippe Canguilhem, professeur, Université de Toulouse 2

a Rosanna

ABSTRACT ITALIANO

La bibliografia relativa alla polifonia profana italiana cinque/secentesca che descrive anche il repertorio contenuto nelle edizioni di vari autori (rispetto a quello dei libri di un solo compositore) è rimasta fino ad oggi la meno nota, la meno aggiornata e la meno catalogata nonostante gli sforzi di valenti studiosi. Relegata in una sezione secondaria fin dal primo Vogel (1892) e rivista autorevolmente da Alfred Einstein (1962), nella sua complessità variegata è stata 'elusa' sistematicamente dalla musicologia, con qualche rara ma, in ogni caso, parziale eccezione (Lincoln, Lewis, Bernstein.) Nemmeno il Nuovo Vogel (NV, 1977), il quale aveva prudenzialmente eluso deliberatamente questo vasto repertorio, non senza qualche strana inclusione (Balbi, Barré, Doni ecc.), alla distanza d'un tempo pari ad un 'mezzo cammin di nostra vita', non è stato più aggiornato. Per analoghe ragioni l'ingente sforzo catalografico del RISM B/I non si rivela di soverchia utilità, né dà certezza di completezza, finché, per esempio, non si affronti in modo sistematico il problema degli oltre mille brani adespoti o 'Di incerto autore' che disseminano la storia della musica vocale profana stampata fino al 1700. Ciò significa che a tutt'oggi lo studioso che voglia esaminare coscientemente la genesi, la circolazione e la documentazione storica di prima mano su un determinato brano, (o sui brani di un libro collettivo, che per brevità abbiamo definito UBI) deve passare in rassegna l'intero repertorio non indicizzato di oltre ottomila brani/testi. (UBI e *uesi* sono neologismi da noi ideati, che sono discussi nel primo capitolo della tesi, funzionali a descrivere il repertorio indagato).

Molti studi, ancorché limitati a singoli libri collettivi, hanno documentato la ricchezza di proposte musicali, letterarie, linguistiche, geografiche e professionali di questa sezione di repertorio vocale, segnalando la necessità di un più ampio ordinamento, senza che nulla di tutto ciò sia stato fatto.

Lo studio e la ricerca di uno singolo studioso italiano ha finalmente dato una risposta - creando una base di dati, cioè uno strumento informatico - che ha, almeno in parte, sanato questa esigenza davvero inderogabile, con un'indicizzazione completa dei frontespizi, dei testi poetici, delle dediche, delle documentazioni originali e delle note interne dei libri collettivi che tale repertorio presenta: questo nuovo strumento bibliografico si chiama RIM (*Rinascimento Musicale Italiano*).

La trascrizione integrale, con i necessari supporti informatici digitalizzati, di oltre il 98% dei testi messi in musica di questo repertorio consente all'intera storiografia musicale un sicuro progresso non solo nella migliore identificazione dei brani già noti (e soprattutto di un buon numero di anonimi), ma anche di cogliere e fornire una visione complessiva del fenomeno in numerosi campi della storiografia musicale del '5/'600. Con il RIM è stato possibile procedere all'indagine sistematica sull'organizzazione compilativa delle singole UBI.

Questa tesi è quindi l'indagine sistematica sulle *anthologies* (scelte di brani già noti) e sulle *edizioni collettive* cioè libri di brani originali, disposti in modo idoneo a costituire programmi e percorsi di senso strutturati secondo le intenzioni dei coordinatori-dedicatori, artisti che le hanno compilate con lo scopo precipuo di onorare ed illustrare la propria comunità tramite la musica e la poesia. I circa 150 libri esaminati in maniera completa ci permettono di segnalare un'ideale ricchezza di proposte collettive e di geniale organizzazione testo-musica finora sconosciuta. È un'organizzazione che si configura come 'Libretto' *ante litteram* di opere musicali ben prima dell'avvento stesso del melodramma.

RÉSUMÉ

La bibliographie sur la polyphonie profane italienne des XVI^e et XVII^e siècles, qui décrit aussi le répertoire des éditions de plusieurs auteurs (par rapport à des livres d'un seul compositeur) est restée jusqu'à aujourd'hui la moins connue, la moins cataloguée et la moins mise à jour malgré les efforts des nombreux chercheurs talentueux. Reléguée à une section secondaire du «Vecchio Vogel» (1892) et révisé avec autorité par Alfred Einstein (1962), sa complexité variée a été éludée par la musicologie systématique, avec quelques exceptions rares, mais partielles (Lincoln, Lewis Bernstein.)

Le *Nuovo Vogel* (1977), qui avait prudemment évité ce vaste répertoire 'collectif', non sans certaines inclusions incorrectes (Balbi, Barré, Doni etc.), n'a toujours pas été mis à jour, plus de 35 ans après sa sortie. Même le grand effort de catalogage RISM (B/I) ne donne aucune garantie d'exhaustivité ni d'utilité suffisante, car il n'affronte pas de manière systématique, par exemple, les problèmes de l'anonymat de plus de mille pièces, ou ce '*Di incerto autore*' dispersé dans l'histoire de la musique vocale imprimée au Renaissance. Cela signifie qu'à ce jour, le savant qui veut examiner consciemment la genèse, le mouvement et la documentation historique de première main sur une pièce donnée, ou sur les madrigaux d'un livre collectif (que par souci de concision, nous avons défini UBI) doit feuilleter un répertoire de plus de huit mille textes de madrigaux. (UBI et *uesi* sont des néologismes pour décrire le répertoire que nous étudions).

De nombreuses études, bien que limitées à certains livres, ont documenté la richesse musicale, littéraire, linguistique, géographique et professionnelle de ce grand répertoire de pièces de musique, ressentant le besoin d'un ordre plus important, sans que rien de tel n'ait été fait.

À ce besoin urgent a répondu un travail du présent auteur consacré à l'indexation complète des livres, des textes, des dédicaces, des notes internes et des documents originaux que ce répertoire présente: ce nouvel outil bibliographique est appelé RIM (musique de la Renaissance italienne).

La transcription intégrale de plus de 98% des textes mis en musique dans ce répertoire avec le nécessaire soutien informatisé et numérisé permet à tous ceux qui s'occupent de l'historiographie musicale italienne de la Renaissance non seulement d'identifier d'un grand nombre de pièces jusqu'à aujourd'hui anonymes, mais constitue aussi un progrès dans de nombreux domaines du madrigal italien. Ce n'est qu'une fois que le RIM a été disponible qu'il a été possible de mener une enquête systématique sur l'organisation interne des UBI.

Cette thèse est donc une recherche systématique sur l'organisation interne des anthologies (que l'on définit ici comme un choix de chansons déjà connues) et des *edizioni collettive* (à la différence des anthologies, les éditions collectives contiennent un choix de chansons originales), disposées de manière appropriée afin d'identifier et d'offrir des programmes structurés selon les intentions des coordinateurs-compileurs, ou de celui qui signe la dédicace, ou encore des artistes qui les ont compilées dans le but d'honorer et d'illustrer leur propre communauté. Environ 150 livres étudiés nous permettent d'identifier une richesse jusque-là inconnue de propositions collectives et d'ingénieuses organisations texte-musique, qui conduisent à la fin de la période à la création du livret d'opéra *ante litteram* avant l'avènement même du mélodrame.

ABSTRACT

The bibliography on the Italian secular polyphony of the sixteenth and seventeenth centuries, which describes the repertoire in the editions of various authors (compared to that of the books of a single composer) has remained until today the least known, the least up-to-date, despite the efforts of several talented scholars. Relegated to a secondary section from the first Vogel (1892) and authoritatively revised by Alfred Einstein (1962), it was systematically 'baffled' by the musicology due to its varied complexity, with only some rare but partial exception (Lincoln, Lewis, Bernstein.)

Neither the New Vogel (1977), which had prudently evaded this gigantic repertoire – apart from some strange inclusions (Balbi, Barré, Doni etc.) –, has been updated in the last 35 years. Also the huge effort of the RISM (B/I) catalogue gives no assurance of completeness or noteworthy usefulness until, for example, the problem of the over one thousand anonymous or 'Of uncertain author' songs that disseminate the history of printed vocal music of the '500 /' 600 is fully addressed.

This means that to date the scholar who wants to consciously examine the genesis, the movement and the historical first-hand records on a given song, or on the songs of a collective book (which we have defined UBI for brevity) has to go through the not-indexed list of more than eight thousand songs-texts.

Many studies, although limited to individual books, have documented the wealth of musical, literary, linguistic, geographical, professional proposals of this section, feeling the need of a larger organization without doing nothing to overcome this situation.

The study and research of a single Italian scholar has finally remedied this binding necessity with a complete indexing of books, texts, dedications, internal notes in the books and the original documents provided by that repertory: this new bibliographical tool is called RIM (Italian Renaissance music).

The full transcript of more than the 98% of the texts set to music in this repertoire, with the necessary computerized and digitized supports, allows the entire historiography on the Renaissance to progress its studies and research, not only in the identification of several hundreds of songs so far anonymous, but in many fields of the entire historiography of music in the age of the Italian madrigal. Carrying out a systematic investigation on the compilatory organization of the UBI has been possible only thanks to the availability of the RIM.

This thesis therefore represents the systematic investigation on anthologies (choices of already known songs) and on *edizioni collettive* (collective editions are books of original songs) appropriately arranged in order to form programs and courses coherent in sense with the intentions of the coordinators, compilers-dedicators, artists who have compiled them to honour and illustrate their own community with music and poetry. About 150 books examined allow us to identify a previously unknown wealth of collective proposals and ingenious text-music organization to be seen as '*Libretto*' *ante litteram* before the advent of melodrama.

P R E M E S S A

Questa ricerca ha radici ampie e molto profonde, sia nel tempo che nello spazio. Ha vissuto il fascino per il mondo 'riservato' e lontano del madrigale cinquecentesco, per le misteriose sorgenti che lo hanno fatto nascere, che lo hanno cullato, nutrito e fatto adulto, per il suo straordinario sviluppo nella storia della civiltà musicale rinascimentale e per la sua strabiliante diffusione sovranazionale: una seduzione andata di pari passo con il crescere della conoscenza della storia della musica cinque-secentesca. È un interesse di gioventù mai tradito, che nasce alla fine degli anni '70, forse dal gioco della messa in partitura moderna delle sue quattro, cinque, sei voci, ma soprattutto dalla lettura e dalla assidua frequentazione della terza bibliografia del Vogel con il suo ingentissimo corpo di protagonisti e di apparati informativi. Il desiderio di avere una visione d'insieme più esauriente ed articolata e l'esigenza, sempre più viva, di disporre di ulteriori conoscenze derivanti dall'entusiasmo di poter accedere, con la rapidità e l'efficacia propria degli strumenti informatici, direttamente alle fonti delle informazioni sui documenti originali venne da sé. E poi la prima tesi di laurea sui *Lieti amanti* che aprì amplissimi squarci luminosissimi di vita rinascimentale! Nel modo di conoscere la storia e la musica profana tramite il computer (lo affermiamo con presunzione di ampia consapevolezza) noi abbiamo vissuto una rivoluzione crediamo pari, se ci è consentito, a quella dell'avvento della scrittura prima, della stampa *tout-court*, della stampa musicale poi.

Interrogarsi qui sul senso della 'nuova conoscenza informatica del Rinascimento musicale' potrebbe apparire inopportuno e noioso, forse troppo retorico e persino fuorviante, ma per comprendere le motivazioni e lo sviluppo di questo lavoro, svolto in oltre trentacinque anni di studi da chi ora lo presenta, è necessario evidenziarne le principali caratteristiche *ab origine*, che solo con una visione d'insieme e dall'alto, consapevole dei rapidi ma pur sempre gradualmente progressi informatici, si può ora cogliere. Queste nostre riflessioni mettono a nudo e indagano il modo stesso di conoscere e il senso e lo scopo ultimo della conoscenza, sorgente inesauribile di benessere materiale e spirituale, desiderio profondo di partecipazione al patrimonio di cultura, storia e vitalità artistica che illumina tutti i rinascimenti, specialmente quelli musicali e in special modo quelli più intimi e personali dell'uomo.

Chi conosce anche solo a grandi linee la storia della musica italiana dei secoli XVI e XVII, la natura e la dimensione della produzione creativa e dell'invenzione musicale, il ruolo e la sua funzione nello sviluppo della scienza e della disciplina musicale, lo sviluppo dell'organizzazione professionale della musica e la sua circolazione europea non può non condividere l'emozione e le vertigini per un mondo artistico di assoluta eccellenza, di grande centralità e unità artistica, nonché di forte modernità che l'Italia non aveva mai avuto prima e che a nostro credere non ebbe mai più in seguito.

Questo interrogarsi sul senso della conoscenza di 'lontani pensatori musicali', (conoscenza foriera di vitalità e benessere anche ai giorni nostri), alimentato costantemente sulle pagine originali dei libri ci mostra e ci conferma che l'appagamento materiale senza il progresso spirituale non porta ad alcun vero benessere, bensì forse solo ad una condizione di parziale ed epidermico soddisfacimento che, in ogni caso è solo momentanea e, in ultimo dire, vana.

Là dove il conoscere e il sapere sono cresciuti sui documenti originali, là dove la conoscenza non si fa schiava dell'arte di saper vendere (o di saper comprare), in quanto non si fa merce né pubblicità, là dove il conoscere 'non mediato' è il primo intimo desiderio dell'uomo di partecipazione diretta al godimento delle idee inventive dell'umano pensiero passato e sforzo di miglioramento delle condizioni di vita spirituale dell'uomo stesso, proprio là comprendiamo che lo scopo della conoscenza altro non è che il raggiungimento di se stessa. L'esperienza della conoscenza che noi abbiamo provato nelle innumerevoli viglie di questa ricerca, è stata fonte di vivissimo benessere intellettuale, pervasivo ed entusiasmante, perché abbiamo compreso che il fondamento di ogni conoscenza non è che un gesto consapevole di partecipazione alla vita, vero atto d'amore, onnipresente, disinteressato, armonioso. E ciò vale da qualsiasi punto si parta! Ed è proprio questa consapevolezza di graduale acquisizione della conoscenza umana, cioè meta-conoscenza, che induce e produce, più o meno direttamente, tutte le invenzioni materiali e spirituali dell'umanità come la Musica.

Nei segni, nel linguaggio, nell'interpretazione e nell'esecuzione 'artistica' dei suoni, letti e interpretati nella dimensione della loro organizzazione umana, nei luoghi, nei tempi e nelle forme che oggi indaghiamo, questa consapevolezza di conoscenza (e meta-conoscenza) della creazione artistica e musicale ci insegna che ogni pensiero umano strutturato e quindi ogni gesto ed ogni oggetto pensato e creato ha una valore 'in sé' e uno 'oltre sé'. Il pensiero poetico-musicale di cui ci occuperemo nelle UBI - consapevoli dei limiti dolorosi del linguaggio, che fissa e cristallizza impietosamente alcuni momenti dinamici della rappresentazione della realtà - si esprime in livelli di massima complessità in una fitta rete di relazioni tra i singoli componimenti di singoli autori, nei quali è difficile cogliere e riconoscere l'effettiva dimensione globale del messaggio e l'unità finale del libro che fa perdere di vista le specificità di ogni singolo brano: è una fitta rete di relazioni che ha oggettive ricadute artistiche sull'individuo e sulla società.

Il saper guardare oltre la dimensione quotidiana e il 'praticare questa visione' olistica della musica, nell'ottica dell'organizzazione umana della conoscenza, al di là della pura materialità in cui anche la musica vive, produce appunto quel benessere spirituale tanto desiderato dall'uomo che mostra come l'invenzione è solo un aspetto (seppur importante) della conoscenza; tutto ciò appaga in modo dinamico la *Sehnsucht* di conoscenza stessa del mondo (e di sé stessi) di fronte all'infinita varietà dell'espressione musicale.

La creazione musicale, soprattutto secondo l'angolazione cinquecentesca della poesia per musica che qui andiamo ad indagare, è per noi occasione e momento fondamentale di conoscenza della vita umana, talvolta cristallizzata in un documento scritto e stampato, in quanto compendia non solo l'atto individuale della singola composizione, ma anche quello collettivo del libro materiale nella sua integrità.

Solo di questi documenti, purtroppo, ci possiamo qui occupare ma, pur condizionati dal tempo e dal territorio in cui essi nacquero e si diffusero, tali documenti di 'pensiero organizzato' hanno potuto attraversare ogni luogo ed ogni tempo fino ai nostri giorni in un bagliore di eternità. Nell'arte musicale si può ben comprendere il divenire del pensiero umano anche solo esaminando i modi dell'organizzazione, divulgazione e recezione del suono-organizzato nelle opere che la storia della musica, coi suoi innumerevoli documenti e con la tecnica compositiva che oggi possiamo evincere, ha saputo trasmetterci. Qui ci occuperemo principalmente di indagare ad un livello forse più astratto e distaccato di quanto avremmo desiderato alcune forme di tale organizzazione sonora e i modi della sua tradizione colta, dall'opera singola a quella collettiva, cercando di evidenziare la disposizione originale dei brani in certi

libri musicali. Studieremo l'uso di codici linguistico-letterali-editoriali trasversali all'invenzione musicale, limitandoci ad esaminare quelle opere alla cui costituzione hanno collaborato più autori-musicisti (che abbiamo chiamato UBI, escludendo perciò quelle di un solo compositore) e focalizzando quelle opere in cui tale 'collaborazione collettiva' è frutto evidente di preventiva volontà, (non necessariamente preventiva tra i musicisti), determinata da un compilatore-dedicatario e da coloro che collaborarono all'invenzione del libro-opera, cioè dell'edizione collettiva vera e propria) cioè da chi volle la costruzione materiale del libro. E' una limitazione solo apparente, dal momento che tutte le forme di conoscenza artistica e musicale sono tendenzialmente onnicomprensive dell'agire di una comunità di compositori (appunto non la semplice somma dell'operato di alcuni autori più celebri) ed accettano, approvano e promuovono convenzioni linguistico-musicali e categorie compilative ancor oggi sorprendenti.

Se dunque la complessità di un siffatto tema in generale (e del nostro in particolare) si può cogliere secondo le due direttrici della pluralità e della individualità approfondita, il caso del libro musicale collettivo cinquecentesco va collocato senza dubbio tra quei temi che, nonostante illustri sforzi di *eccellentissimi* studiosi, sono impietosamente sfuggiti alle trattazioni sistematiche, in attesa di sempre nuovi, importanti e più moderni strumenti di indagine.

La complessità di questa ricerca non è identificabile solo dall'alto numero delle edizioni musicali cinquecentesche indagate, disseminate di autori, forme, territori, operatori-utenti musicali antichi (e moderni), ma anche dal fatto che ogni singolo libro è costituito da un elevato numero di singoli brani i quali hanno valore di individualità in se stessi: sono cioè potenzialmente opere a sé stanti ed ogni siffatta 'operina' coinvolge simultaneamente, in un complesso reticolo di relazioni artistico-professionali, storico-geografico, socio-economiche e stilistico-inventive, un grande numero di poeti e 'compositori' ed artisti. L'ambito di cui ci occupiamo risulta infatti tra i più complessi ed estesi se si considera il sistema di relazioni che la musica in lingua italiana instaura con le altre discipline artistiche nel XVI e XVII secolo in tutta Europa, fino all'invenzione del melodramma di corte.

Argonteremo meglio tali questioni nell'introduzione. Nel primo capitolo esamineremo più dettagliatamente la questione dal punto di vista metodologico, rinviando e consegnando al secondo capitolo l'individuazione, la classificazione e la disamina dell'individualità organizzativa delle unità bibliografiche selezionate (UBI), riservando ad una sezione conclusiva l'onere di una sintesi.

Questa ricerca ha avuto inizio presso il Conservatorio e l'Università di Bologna nel 1977. Si è sviluppata grazie alla competenza, all'interesse entusiastico e al contributo personale e diretto di numerosi insegnanti, studiosi, colleghi ed amici, cui rivolgo un grato segno di riconoscenza.

L'inadeguatezza degli strumenti bibliografici esistenti in quegli anni sui libri di autori vari (ivi compreso il Nuovo Vogel) sia per quanto riguarda l'indicizzazione dei brani e degli autori che delle note didascaliche interne, nonché l'assenza di un esaustivo quadro storico-geografico di riferimento relativamente alla committenza e al mecenatismo, la penuria classificatoria poetico-musicale e la carenza di bio-bibliografie che facessero il punto di quanto fosse già edito in notazione moderna (e di quanto fosse rimasto silente nelle antiche stampe) sono i limiti principali che si ravvisavano nel RISM B/I e nei tre Vogel. Si aggiunga l'inadeguatezza e la grave scarsità di reperimento dei testi musicali originali e di lettere dedicatorie, l'impossibilità di mettere in relazione diretta molti dati musicali con quelli storici e geografici, l'assenza di aggiornamenti e la difficoltà di accesso agli esemplari superstiti, il quadro

incompleto dei dedicatori e dei dedicatari e dei compositori, la limitata disponibilità di un accesso informatizzato alle note didascaliche nelle pagine interne dei libri musicali e molto altro sono i motivi che hanno indotto chi scrive a progettare e a creare, sul finire degli anni '80, un strumento informatico che ovviasse a tali limiti e che si rivelasse utile alla presente ricerca sulle edizioni di vari autori e al vasto mondo della composizione musicale in lingua italiana nei secoli di Palestrina e di Monteverdi.

Questo strumento, che già nel 1993 aveva prodotto i primi risultati con il catalogo delle mascherate e dei dialoghi musicali e con il catalogo delle villanelle e delle forme minori (1995) è il RIM; chiamato dapprima *Archivio dei madrigali e delle canzonette*, è stato rinominato in vari modi: *Vogel-elettronico*, *Vogel 2000*, *Vogel 2k*, *Vogel-Giuliani*, *REM* e infine *RIM*. Esso è stato compilato in forma di base di dati con il software ACCESS della Microsoft; è un database capace di interagire forse meglio di qualunque altro con il più diffuso word-processor di quei tempi (Word). Il RIM è il frutto integrato di oltre vent'anni di progettazione, di inserimento dei dati e di continui adeguamenti-ripensamenti della struttura software: solo di recente esso ha raggiunto un grado di completezza idoneo alla ricerca dottorale che qui presentiamo: oggi finalmente è disponibile grazie anche all'impegno di questo lungo ciclo dottorale e di chi ha consentito, sostenuto e diretto questa ricerca. Lo studioso d'ambito rinascimentale con il RIM può venire a conoscenza del repertorio musicale italiano a stampa dei primi due secoli di attività (fino al 1701) in misura molto più completa e corretta di quanto sia stato possibile fino ad ora con le bibliografie esistenti. Nel RIM son stati inseriti e disposti secondo le sequenze originali quasi tutti gli oltre diecimila testi poetici delle UBI; in esso, inoltre, sono presenti in modo pressoché completo i testi delle dediche dei libri di vari autori, le note editoriali e le informazioni interne ai libri musicali oggetto del nostro studio. Ciò migliora la conoscenza e completa i repertori di musica rinascimentale esistenti. Con circa 50 nuove edizioni moderne di musica rinascimentale inserite (di cui dodici collettive), l'identificazione di molte attribuzioni anonime o incerte e la messa in relazione potenziale di questi dati con molte altre specificazioni relative a ciascun brano si potrà meglio individuare e indagare la variegata tipologia organizzativa dei singoli brani nei libri di vari autori.

E' questo un lavoro che è stato possibile grazie al concorso di studi, ricerche e sforzi formidabili di tanti grandi studiosi di un passato remoto e prossimo. Ne abbiamo gratitudine ed ampia consapevolezza.

Un profondo senso di riconoscenza va anche a quei lungimiranti dirigenti bibliotecari delle cinque principali biblioteche di conservazione in Europa che hanno messo *online* gratuitamente molte centinaia di rarissimi esemplari in fac-simil e che indichiamo al paragrafo 3.11 del primo capitolo.

Mi è caro infine manifestare gratitudine a quanti hanno saputo incoraggiare e sostenere l'interesse per queste tematiche, ma è soprattutto grazie a **Philippe Canguilhem** e a **Nicoletta Guidobaldi**, (per quanto concerne il catalogo iconografico dei frontespizi), che questi sforzi hanno saputo approdare alla più alta sede di ricerca nel curriculum personale di chi scrive. Grazie va anche alla comprensione e alla disponibilità in ambito amministrativo trovata nella struttura accademica dell'Università di Tolosa.

Dedico questo studio a Rosanna, moglie premurosa e sensibile compagna, venuta meno nel corso di questo dottorato, in parte vittima espiatoria della mia sovrumana follia di ricercatore (forse un poco anche di 'trovatore') di conoscenza.

INTRODUZIONE

Occuparsi dell'organizzazione dei brani di musica vocale profana del '500 e delle loro relazioni interne (ed esterne) in libri di vari autori, libri cioè costituiti da brani composti da più autori, è tema stimolante sotto molteplici aspetti. Se noi osserviamo infatti le modalità con cui in passato si è predisposta ed offerta agli studiosi la possibilità di accedere a tali libri, (e conseguentemente di come la collettività musicologica nella sua accezione più vasta ne ha fatto ampio uso), ci renderemmo subito conto della necessità urgente, anzi inderogabile, di utilizzare in modo esteso e funzionale i nuovi strumenti bibliografici informatizzati: duttili, affidabili e potenti, (anche perché facilmente aggiornabili e integrabili con altre funzionalità), e condivisi ormai da tutta la comunità scientifico-musicologica internazionale, questi strumenti guidano e condizionano in modo ormai ineluttabile ogni nostra conoscenza della storia, della cultura e della scienza musicale e persino le modalità della nostro sapere.

Proprio la consapevolezza dell'urgenza della predisposizione e dell'uso di uno strumento informatico siffatto, adeguato alle moderne emergenze (specie se messo in relazione alla necessità di trattare grandi quantità di dati, come nel nostro caso) ha motivato e consentito la sua realizzazione: proprio un database denominato **RIM** ha guidato, sollecitato, consentito e determinato questa tesi dottorale.

Vale la pena esaminare preliminarmente la storia 'dell'invenzione' di questo strumento in relazione al tema che abbiamo individuato, nella prospettiva di esibire alla 'musicologia più informatizzata' la possibilità di utilizzare fin da oggi e in maniera 'universale' le conoscenze, qui presentate in anteprima che tale strumento ha consentito e che, in taluni casi, riteniamo indispensabili alla ricerca futura.

Il titolo di questa ricerca è lungo: certamente avrebbe potuto essere più sintetico e semplice, per esempio “L'organizzazione dei canti profani nei libri musicali di vari autori nel Rinascimento” o, ancor più breve come “libri collettivi del '500-'600 di musica vocale italiana” ma la complessa

pluralità del fenomeno che intendiamo illustrare e la vastità del campo di indagine che si presenta ai nostri occhi ci ha richiesto una definizione più esauriente, articolata e puntuale di quanto sia possibile con una sorta di *short title*.

Non è solo una prospettiva emozionante di ricerca scientifica e di conoscenza che ha mosso (e che muove) chi scrive: anche in un'ottica di interessi e motivazioni didattiche, (alle quali, come docente il sottoscritto è profondamente legato e debitore, e alla quale, in ultima analisi tutti gli studiosi, seppur a vario titolo, sono costantemente coinvolti, orientati e condizionati), un titolo più semplice, meno speculativo ed astratto, avrebbe consentito di avvicinare in maniera diretta, immediata ed efficace un numero ben maggiore di lettori, specie tra i più giovani. È quindi atto vivamente auspicabile, per il genere di repertorio così poco frequentato e riservato che qui andiamo ad esaminare, dare alla nostra ricerca un'apertura, la più moderna, 'fresca', stimolante e meno 'isolata' possibile.

In effetti un importante gesto di semplificazione qui è stato senz'altro effettuato, più per necessità di gestione delle risorse che per volontà didattica: non sarebbe stato possibile rispettare i confini e l'estensione cronologica di un progetto tanto vasto e complesso che tocca direttamente più di diecimila brani e quasi cinquecento libri (e indirettamente tutte le quasi 2000 edizioni di musica rinascimentale vocale italiana) se non avessimo subito delimitato e ridotto considerevolmente il campo di ricerca di almeno cinque o sei livelli rispetto all'assunto del titolo: abbiamo, in pratica, scelto di indagare solo una precisa e ben delimitata tipologia di libri musicali: *'libri coscientemente collettivi'* i quali, anche dal punto di vista didattico-professionale, (e dunque non solo artistico-documentario), possono avere un'ampia ricaduta di informazioni e metodologie operative nella nostra modernità, solo che si consideri il posto e il ruolo che ha lo strumento 'antologia' nella formazione scolastica e professionale o nell'apprendimento di un moderno 'imparare' e di un operare in *équipe* da parte degli insegnanti e dei dirigenti scolastici!

Nella sua accezione più sintetica (e tuttavia esauriente) l'oggetto del presente studio – che è al contempo anche il vero campo della nostra ricerca e quindi, in buona sostanza, la tesi stessa – sono **i libri | stampati | tra il 1530 e il 1630 | di più autori | di canti polifonici e monodici | in idioma italiano.**¹

Tra le almeno 407 unità di tali oggetti editoriali registrati in V.E. abbiamo selezionato in modo particolare solo quelle che, sulla base di partecipazioni attive di più artisti-artefici e delle

¹ La sequenza terminologica qui data rispecchia una consapevole selezione progressiva gerarchizzata; si è, ad esempio, preferito far precedere l'espressione 'stampati' piuttosto che 'di più autori' perché ritenuta prioritaria, e più efficace e funzionale sul piano della selezione della rarefazione progressiva che, come nella retorica filmica, porta ad un effetto zoom sulla centralità del tema; la lezione 'in idioma italiano' ad esempio è stata preferita a 'italiani' *tout-court* a motivo dell'inclusione in questo repertorio d'una significativa porzione di componimenti musicali non italiani, ma in dialetto di varie regioni linguistiche italiane come ad esempio napoletane, giustiniane, villotte, greghesche.

conoscenze bibliografiche che oggi possediamo, rivelano una ben identificabile volontà compilativa, una consapevolezza organizzativa e un'evidenza collaborativa debitamente documentabile. Fatta questa selezione, il numero di tali libri collettivi, nonostante la drastica riduzione di livelli da noi sopra citata, supera comunque, seppur di poco, le centocinquanta unità bibliografiche, considerando solo quelle individuate ed estrapolate dalla *Bibliothek* di Vogel (nella revisione operata da A. Einstein);² quella bibliografia, ancora preziosa sì, ma ormai datata, ha rappresentato fino ad oggi l'orizzonte di riferimento per tutti gli studi d'insieme sul vasto repertorio vocale collettivo italiano del XVI-XVII secolo. La vasta sezione catalografica del V.E., considerata sotto il profilo quantitativo dei singoli brani ivi descritti e con le integrazioni e gli aggiornamenti che noi abbiamo effettuato nel corso dell'ultimo ventennio, ammonta circa ad un 20% della restante letteratura di musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700.³

La necessità e l'intento di unitaria sistematicità che abbiamo avvertito (e che qui si intende evidenziare, esaminare e giudicare) procede attraverso un itinerario estremamente complesso, costituito da una grande pluralità di casi distinti. L'evidenza di tale intento di organicità, pur nella vasta pluralità dei dati, è stata dapprima suggerita e quindi analizzata e documentata da una coerenza compilativa comprovata, apprezzata ed unitaria che esiste più o meno palesemente nelle fonti originarie. Esse fonti intersecano e condividono la singolarità organizzativa di svariate opere musicali collettive a stampa e presentano molti differenti modelli poetici e vocali nel modo di riunire i brani nelle raccolte di vari autori. Proprio questi modelli hanno, nei fatti, provato ed esibito alla nostra ricerca la consapevole e spesso sofisticata pluralità partecipativa di tanti compositori nell'elaborazione dei brani contenuti in tali libri musicali nell'epoca dell'intera, secolare vita del madrigale italiano cinque-secentesco.

Paradossalmente, oggi, con gli strumenti informatici che possiamo finalmente utilizzare (e che per la prima volta nella storia possiamo analizzare e valutare globalmente in relazione al tema di questa tesi) possiamo affermare di cogliere una visione d'insieme di tale straordinario fenomeno madrigalesco meglio, probabilmente, di quanto potessero fare gli stessi 'artisti' rinascimentali, limitati com'erano, necessariamente, da una visione per lo più localistico-individualista nei centri in cui operavano: nel corso della nostra indagine, illustreremo come a tali protagonisti (non solo compositori ma anche editori, dedicatori, dedicatari, compilatori e naturalmente musicisti) a ben

2 V.E. (= VE) VOGEL Emil, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*, (1892) rev. and enlarged By ALFRED EINSTEIN, *PRINTED COLLECTIONS IN CHRONOLOGICAL ORDER*, Hildesheim, Olms, 1962. 2 voll., (2^a parte pp. 601 – 833).

3 Sui dettagli dei criteri che ci hanno indotto e condotto ad una tale necessaria riduzione si veda la premessa della seconda parte di questa tesi che contiene, oltre alla descrizione dettagliata di tutti i modelli costitutivi, anche la disamina dei singoli brani, nonché i documenti delle edizioni collettive ancora non esaminati dalla comunità musicologica; per comprendere la 'riduzione per livelli' qui operata si considerino i soli fenomeni delle ristampe, le presenze del tutto occasionali in libri stranieri, le intavolature per liuto (sorprende la totale assenza di testi in quelle per organo).

vedere non difetta punto la consapevolezza degli intenti artistico-organizzativi sottesi alle singole edizioni musicali collettive coeve, né l'entusiasmo per le potenzialità di diffusione della loro musica tramite la stampa.

Questi libri, 'pensati e fatti' contemporaneamente a più mani, sono costituiti da brani generalmente progettati da uno o più personaggi variamente degni di rilevanza storica: non vi sono infatti solo i musicisti e i poeti, ma anche autori di selezione, letterati, compilatori antologici, mecenati e finanziatori e finalmente tipografi-editori che concorrono ad un risultato unitario sempre più qualificato.

Tanta complessità, che qui potremo meglio definire semplicemente 'pluralità' è da noi documentata direttamente attraverso le fonti originali, soprattutto grazie ad una lettura attenta e completa dei frontespizi e delle lettere dedicatorie; essa pluralità fu propria delle forme più tipiche della polifonia vocale cinquecentesca dapprima e della monodia secentesca poi. Tali forme sono i madrigali, le canzoni-canzonette, villanesche, villotte e altre minori, tipiche delle molteplici espressioni vocali rinascimentali, vestite dalle specifiche esigenze e dalle funzioni richieste da quegli stessi 'gesti' artistico-comunicativi che sono le esecuzioni musicali coeve.

Non possiamo però comprendere tutti i brani 'eseguibili', di conseguenza, dal vastissimo repertorio che include tutti i libri di vari autori, escludiamo di fatto e subito tutta la musica in latino⁴, la musica strumentale, (priva com'è di testi poetici) e quella vocale contenuta nella trattatistica: tutto il resto, per quanto oggi si conosca relativo alla musica pratica in italiano, vi è incluso.

A ben vedere non si può trovare, in ambito editoriale collettivo, altro campo della ricerca scientifico-musicologica della storiografia occidentale così complesso, (nel senso di variegato) quanto il nostro, considerando il sempre più diffuso individualismo dell'artista post-barocco; per convincersene basterà osservare il repertorio da noi individuato anche solo dal punto di vista della determinazione dei vari livelli di paternità dell'invenzione creativa collettiva dei brani e di conseguenza dell'organizzazione compilativa dei libri che tali brani contengono. L'anonimato tra questi stessi brani è, in verità, comprensibilmente assai più diffuso che nei libri dei singoli compositori.

L'esperienza dell'invenzione musicale collettiva rinascimentale sotto il profilo editoriale nasce nel '500 con la nascita stessa della stampa, (nei libri di frottole petruciani la presenza dei compositori pare esser opera esclusiva della selezione effettuata dall'editore) ma si perfeziona e si definisce al massimo grado nell'epoca del madrigale; un tale grado di 'invenzione a più mani' non sarà mai più superato né eguagliato nelle epoche successive; tutto ciò potrebbe mostrare e

⁴ Rammentiamo che esiste anche un piccolo repertorio di musica vocale secolare, (dunque non sacra), in lingua latina, del quale però in questa tesi non ci occuperemo affatto.

dimostrare come anche oggi, in un'epoca tanto individualista, la capacità di operare insieme, cioè di lavorare in gruppo anche in campi artistico-musicali, possa generare sviluppo culturale di grande rilievo sotto il profilo creativo e professionale.

Molti dei brani tra i più famosi del nostro '500, (e sia detto qui per inciso, ai fini di chiarire l'importanza del fenomeno, e ne citiamo solo alcuni tra i più famosi) come *I' mi son giovinetta* di Domenico Ferrabosco (1542), *Anchor che col partir* (1547-'48) di Cipriano de Rore, *Vestiva i colli e le campagne intorno* di Palestrina 1566), nati 'dentro' libri di vari autori, sono stati al centro di profondo interesse da parte degli studiosi, quasi mai attenti però al contesto e alle problematiche del libro collettivo da cui provenivano, o meglio, dal libro in cui e per cui erano nati.

Quei brani così come gli altri, sono stati spesso posizionati in maniera deliberata e precisa, quasi sempre per esprimere una funzione comunicativa che quasi mai si può cogliere dall'analisi dei pezzi individuali: quegli stessi brani rivelano spesso, seppur in maniera poco evidente, un sorprendente grado di organizzazione compilativa.

Nella nostra ricerca, quando parliamo di 'organizzazione', ci riferiamo in modo particolare a quella compilativa-editoriale, cioè al modo in cui vengono raccolti, disposti e assemblati tutti gli elementi che costituiscono un'edizione di vari autori (non solamente i brani!): anche il frontespizio, la dedica, gli avvisi, le note interne alle singole pagine identificano un vasto apparato di soggetti diversi protagonisti o co-protagonisti del libro collettivo.

Tale tipologia di libro si presenta alla nostra analisi con modalità diverse, per quanto riguarda l'organizzazione, intendendo per 'organizzazione' la sequenza e la distribuzione dei singoli brani secondo relazioni che nell'analisi di tipo gestaltico vengono chiamate "tendenze fi" (leggi della "figura-sfondo" o "leggi di raggruppamento"): si tratta di un principio/processo in base al quale la mente che confronta due o più dati percettivi contigui (per es. i brani contenuti) tende a metterli in relazione e a cogliere un senso unitario, una sorta di direzionalità di tempo, di senso e/o di funzione. Inutile sottolineare che in tale contesto, proprio a motivo di tanta pluralità, le relazioni individuabili sono assai variegata e stimolanti; si pensi ad esempio al complesso reticolo semantico oppure solo gerarchico-direzionale che si può instaurare tra i testi poetici e testi musicali nella loro sequenza originaria.

Definire subito un concetto così labile, effimero e lasso, insomma così scarsamente individuabile come 'organizzazione compilativa' - ci deve indurre a ripensare ed anzi, ancor prima a creare costantemente dei piani classificatori ben strutturati, (all'interno della selezione di libri da noi operata), in solidi livelli gerarchici che possano interagire (nel senso di scambiarsi informazioni) in modo sistematico tra gli stessi livelli tassonomici e le 'intenzioni compilative' più evidenti. Un criterio organizzativo prevalente in un determinato libro come la sequenza narrativa dei brani,

per esempio, può risultare secondario in un altro e questo fatto, pur mantenendo alta la centralità del testo poetico (è il caso di edizioni costruite sulla diversa intonazione della stessa poesia) mette in risalto la pluralità e la diversità delle intonazioni musicali, spesso con occhio vigile alla territorialità dei compositori che misero in musica tale/i testo/i.

È evidente che alla fine di ogni 'considerazione orientativa' e di ogni classificazione (che noi potremo similmente estendere ad ogni oggetto artistico), ogni libro e ogni autore o brano, in quanto entità riconosciute rientreranno sempre e comunque in un qualche minimo livello organizzativo e che tale pur basso livello indica la natura e la ragione per la quale quei determinati brani sono finiti vicini in un determinato libro.

Se l'operazione fu svolta da un editore, specie se si tratta di *reprints*, possiamo comprendere facilmente che le cause siano di tipo commerciale, ma quando un qualsiasi personaggio si cura di scegliere, produrre o far comporre alcuni testi e distribuisce tali testi a musicisti incaricati di metterli in musica per compilare un nuovo libro, si coglie la diversità e si aprono ai nostri occhi interrogativi numerosi e interessanti; poiché molte sono queste UBI,⁵ altrettanto numerose e interessanti saranno le domande che andremo a porci sulle ragioni di tale compilazione.

Sulla base dell'indagine sistematica dei 407 libri di vari autori riportati dal V.E. abbiamo suddiviso e classificato l'intero repertorio in tre gruppi che abbiamo denominato *miscellaneae*, *antologie* ed *edizioni collettive* vere e proprie. Di queste ultime, in quanto create appositamente per qualche occasione poetico-musicale, (ma anche civile, nuziale o celebrativa o per un semplice gioco accademico) siamo rimasti molto spesso affascinati; ciò ha generato in noi la convinzione che sarà proprio l'individuazione dei programmi esistenti in esse edizioni collettive (e che indagheremo meglio nel secondo capitolo della tesi), a darci un qualche tipo di risposta.

La distribuzione delle raccolte di vari autori in tre categorie è il frutto di riflessioni approfondite e prolungate, originate dalla disamina preliminare ormai remota di un certo numero di UBI degli anni '80 del XVI secolo; questo esame preventivo, curato dallo scrivente dopo l'individuazione dell'occulto programma di un'edizione collettiva indagata molti anni or sono, ci ha suggerito di estendere alle consimili raccolte cinquecentesche lo stesso tipo di studio e di ricerca anche sui programmi in parte già resi noti e discussi in altre sedi editoriali e musicologiche.⁶ Si tratta di riflessioni classificatorie che non hanno incontrato, fino ad oggi, alcuna opposizione o critica (almeno in base alle informazioni di chi scrive, soprattutto per quanto riguarda il concetto di

⁵ Il termine UBI è illustrato più avanti; sarà inoltre meglio approfondito nel primo capitolo.

⁶ GIU3: pp. 70-76. GIU4: pp. 5-17; GIU-SPI: pp. 219sgg.

'edizione collettiva'); anzi, notiamo, ad esempio, che il termine 'edizione collettiva' da noi ideato pare essere entrate nel lessico di molti studiosi dell'area musicale. Questa articolazione ternaria è tuttavia orientativa, non tassativa: essa individua il fenomeno 'dei vari autori' come un *continuum* che procede dalle più generiche miscellanee alle edizioni collettive propriamente dette, cioè da una sorta di 'caos' all'ordine compilativo, dalla sedimentazione di repertori occasionali a opere di alto, strutturato e consapevole profilo organizzativo intellettuale e progettuale, opere che pur prese individualmente coinvolgono molto spesso decine di compositori alla volta.

Anche in questo senso vanno letti il secondo termine (evoluzione) e il terzo (organizzazione) posti all'inizio del titolo e anzi, proprio il reperimento di questo terzo 'profilo' in molte delle cosiddette edizioni collettive ha sollecitato, catturato, entusiasmato e pilotato la nostra ricerca, convinti che un percorso inquirente su questa modalità compilativa dei brani di vari autori possa dare un contributo importante anche alla filosofia della conoscenza, alla storia del libro musicale e alla teoria sociale della composizione e alla metodologia del lavoro di gruppo.

Parimenti le raccolte di secondo livello organizzativo che sono le antologie vere e proprie, hanno anch'esse una rilevanza sorprendente sotto molteplici punti di vista: ne abbiamo considerati alcuni, (da noi arbitrariamente interpretati come principali o prevalenti) per il valore rappresentativo dei brani contenuti, la circolazione e la recezione dei contenuti e l'effetto di veicolo pubblicistico; non abbiamo trascurato nemmeno le valenze didattiche della ricerca in quanto le 'problematiche antologiche' (implicite nell'atto di costruire un'antologia), sono in ogni caso legate alla circolazione del repertorio dei singoli brani. In ambito scolastico (anche a livello accademico) le riflessioni sull'antologia come strumento divulgativo hanno avuto e permangono saldamente ancorate all'uso che se ne fa: l'antologia è ancora uno degli imprescindibili strumenti formativi di accesso al sapere. La compilazione antologica condiziona ogni genere di disciplina e di conoscenza umana, ma le riflessioni critiche sul suo uso, sulla sua ideologia selettiva e sulle modalità compilative con cui dovrebbe essere realizzata sono deboli, rarefatte e poco note.

Questa denominazione tripartita sarà meglio specificata più avanti, ma qui val la pena di segnalare che nel classificare come terzo livello questo 'repertorio più generico', incontriamo anche il caso delle *miscellanee*, nelle quali il livello di coerenza aggregativa è assai debole, spesso prossimo al limite minimo, per quanto riguarda la dislocazione dei brani all'interno del libro di vari autori che meriterebbe pure esso una seria trattazione che qui non ci è possibile.

In questo studio, abbiamo perciò deciso di dare la massima attenzione solo alle *antologie* e alle *edizioni collettive*, libri, cioè, che noi riteniamo documenti comprovati di intenzionalità organizzative unitarie e coerenti. Di contro abbiamo trascurato, anzi, non abbiamo preso in considerazione le *miscellanee* proprio perché tali oggetti non rivelano intenzionalità organizzative

in qualche modo definibili: non vi sono o non sono per noi ravvisabili criteri o programmi compilativi se non in senso strettamente commerciale), condividendo in ciò largamente l'operato e le scelte di Alfred Einstein (e prima ancora di Emil Vogel) sull'assegnazione di molti libri siffatti come quelli di Verdelot, Archadelt, Festa, (Jhan Gero e altri compositori proto-madrigaleschi) a questa più generica tipologia di raccolta di autori vari; ne diamo in ogni caso una più dettagliata spiegazione e descrizione nella seconda parte dello presente studio.

L'identificazione tripartita è, (e deve risultare), precedente anche nel senso di preliminare ad ogni successiva azione investigativa che determini o spieghi la natura compilativa dell'oggetto-libro da noi indagato; non si deve dimenticare che un libro è, in ogni caso, un'entità comunicativa' che può cambiare significato anche profondamente sotto il suo profilo dei contenuti, della linearità narrativa, degli accostamenti interni o della sua contestualizzazione a causa di molteplici relazioni che si instaurano, più o meno deliberatamente, con oggetti simili o con parte di essi dentro e fuori il libro collettivo stesso.

Se la prima difficoltà è ravvisabile nel fatto che un libro può non essere propriamente assegnabile ad una certa categoria (e perciò presentarsi polimorfo come ad es. se contiene sezioni o parti prevalenti di questa o quella tipologia di libri da noi indicata, intendo in ciò miscellanee, antologie o edizioni collettive) ancora più arduo sarà classificarlo in base ai singoli brani contenuti, specie se non si cura una casistica di modelli predeterminati. Così l'organizzazione di un libro di musica vocale profana cinque/secentesca spesso esula da un contesto 'prevedibile'; tutto questo ci ha imposto di ideare e predisporre preventivamente una classificazione se non rigorosa, almeno orientativa.

Un lungo periodo di 'riflessioni classificatorie' basate su strutture simili a quelle lessico-bibliografiche (che in fin dei conti si sono poi rivelate del tutto inadeguate) e quindi calate nella realtà effettiva dei nostri libri, sono state via via articolate in varie serie, così come indicato dagli stessi protagonisti nei frontespizi, nelle dediche o nelle note interne; ciò ci ha portato all'individuazione di una dozzina di 'classi' tra le varie edizioni collettive, ben distinte dalle antologie che pure presentano casistiche compilative ben variegata.

Il criterio cronologico è per noi prevalente; ci è sembrato prioritario non solo per la natura lineare del tempo (e si badi bene, non necessariamente evolutiva) quando si legge un determinato fenomeno, non solo per la consuetudine musicologica fino ad oggi consolidata, ma anche per la necessità di distinguere all'interno delle singole classi, la circolazione geografica e artistico-professionale del repertorio. Da ciò deriva l'individuazione immediata ma subordinata delle edizioni articolate "in serie" in base all'organico vocale (1°, 2° 3° Libro ecc.). Così come

avviene nei libri di singoli compositori, quando prendiamo in considerazione un libro fatto da molte mani che sia il quarto, il quinto, o anche solo il secondo, è evidente che siamo in presenza di un progetto editoriale complessivo; ciò vale anche se in origine tale idea di serialità progettuale fosse stata del tutto assente e/o anche se i singoli brani contenuti in tale/i libro/i non presentassero particolari o evidenti valori compilativi.

La necessità di diversificare il repertorio di vari autori per forme musicali, la centralità del testo poetico, il tipo di legame interno tra i testi poetici selezionati, la territorialità dei musicisti, la funzione delle musiche sono ulteriori criteri selettivi da noi adottabili. Un tale intento di sistematicità e di unità evidenzia una sorta di filo ideale che mira ad una sistematizzazione bibliografica ed argomentativa complessiva del vasto *corpus* di ricerche musicologiche novecentesche specificamente dedicate alle raccolte di vari autori; gli studi cui ci riferiamo hanno già indagato svariati episodi editoriali collettivi.

Lo stesso intento di sistematicità ci ha suggerito e ci prospetta altresì innovativi itinerari di ricerca, sollecitando in noi approfondimenti ulteriori ed avanzando nuove proposte di ricerca. Dal momento che non si è mai indagato sistematicamente ed esaurientemente tale fenomeno secondo una visione complessiva, con qualche parziale e limitata eccezione,⁷ – e, alla distanza di un ventennio, se ne avvertono in tutta evidenza i suoi limiti – il criterio cronologico è per noi da preferire in una preventiva, articolata classificazione dei libri di vari autori; v'è altresì bisogno di metodologia sistematica meglio determinata e di una progettualità investigativa che tenga nel giusto conto il variegato fenomeno dei programmi compilativi nei libri di più autori da un punto di vista globale⁸.

Ci riferiamo in modo particolare allo studio di Franco Piperno, (PIP-ECC, pp. 1-42) il quale dedica ampio spazio all'antologia madrigalista a stampa nel Cinquecento, della quale, dice: “Si imponeva una prioritaria riflessione sul significato dell'antologia madrigalistica nell'estetica, nella produzione, nel consumo e nel mercato librario del '500 [...] proponendosi di impostare il problema, di sgrossare la materia, di verificarne la fecondità in sede di indagine storica e critica.” Massificare tutto questo repertorio sotto la denominazione antologica, (e questo è solo uno dei limiti di tale studio), significa però misconoscere l'ingente lavoro progettuale su tale repertorio effettuato con dovizia di intelligenza, sensibilità e gusto dai compilatori-dedicatori del passato remoto e dai ricercatori e da bibliografi del passato prossimo.

Quanto a noi, notiamo che il fenomeno qui indagato tocca all'incirca mille brani in più

7 PIP-ECC.

8 Piperno ha dedicato altri studi al fenomeno antologico: si vedano le indicazioni bibliografiche corrispondenti alle sigle PIP1, PIP2, PIP3 e PIP4. Ho discusso di questo studio specifico nella rubrica OPINIONI della «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXII, (1988/1) con un intervento da titolo *Antologie, miscellanee, edizioni collettive nei secc. XVI-XVII*, in GIU3, pp.70-76, che anticipa alcune argomentazioni che qui presentiamo.

(soprattutto del repertorio spirituale in italiano) di quelli indicati dalla bibliografia generale di riferimento del Vogel-Einstein; oltre il 99% di questi testi poetici sono ora disponibili nel nostro database RIM, con ciò evidenziando la natura preliminare dell'indagine da noi effettuata, donde appunto nel titolo della tesi 'identità'. È quindi necessario definire meglio come tale repertorio sia stato da noi concepito, organizzato e realizzato. Approfondiremo tale descrizione nel primo capitolo.

I cardini bibliografici e livelli di complessità d'inchiesta

I cardini bibliografici (sia cronologici che metodologici) soprattutto in relazione alle modalità classificatorie delle raccolte a stampa di vari autori e i riferimenti fondamentali della ricerca musicologica in questo campo da noi delimitato con tanti livelli di specificazione, sono stati fino ad oggi legati all'estesa, straordinaria, benemerita e per due volte aggiornata *bibliografia* che, con i contributi principali di quattro nomi celebri⁹ va sotto il nome di *NUOVO VOGEL* (=NV).

Quest'ultima bibliografia, com'è ben noto, ha in realtà aggiornato (fino al 1975/'76) solo i libri di un solo autore, non 'i nostri', (cioè non quelli di autori vari, i quali che erano stati 'rivisti e corretti', dall'Einstein venti anni prima e circa sessant'anni dopo la prima edizione della *Bibliothek* vogeliana del 1892.

La vasta revisione operata su un corpus di circa i novemila *uesi* (sono i brani, cioè *unità* espressive e *significative* di canti cinque-secenteschi in italiano)¹⁰ contenuti in circa 450 libri musicali di vari autori,¹¹ (per brevità definiti **UBI**, da U.B.I.V.A., acronimo di **Unità Bibliografiche a stampa di polifonia/monodia Italiana di vari autori**)¹² fu predisposta per la stampa dopo il 2° conflitto mondiale, ma messa in luce nel 1962. Da quella data V.E. non è mai più stato revisionato, né indicizzato né informatizzato.¹³ V.E. riporta tuttavia un notevole

9 Vogel Emil, Einstein Alfred, Lesure François, Sartori Claudio; le sigle da noi utilizzate sono rispettivamente VOG1, V.E., NV; si veda in bibliografia la nota relativa al NV; dei molti altri contributi, anche se meno noti, (ma comunque importanti), faremo menzione più avanti.

10 L'uso di questa formulazione numerica si ricava da V.E. e si precisa attraverso il RIM di cui si tratta più sotto. L'espressione *uesi* contempla e supera il problema della numerazione (contraddittoria) dei brani tra chi, ad esempio, considera unico brano un sonetto o un dialogo polifonico messo in musica in due o più parti.

11 La discrepanza numerica con la precedente nostra segnalazione che indicava il totale in 407 libri si comprende considerando il fatto che il V.E. non descrive alcune stampe appartenenti a pieno titolo a questo 'repertorio di libri di vari autori'; alcune 'mancanze' del V.E. sono tuttavia riportate dal RISM B/1; di contro due schede bibliografiche presenti in V.E. risultano ignote al RISM B/1.

12 Non abbiamo nel lessico italiano una parola che da sola comprenda la locuzione 'brano di musica italiana vocale profana di diversi autori pubblicati dal 1500 al 1700'; l'acronimo *uesi*, dato in forma minuscola, può ovviare a questo limite così come U.B.I., (acronimo dato in maiuscolo per facilitare la distinzione), può sintetizzare la complessa espressione "libro di musica vocale pratica profana di diversi autori pubblicato dal 1500 al 1700".

Dove non diversamente specificato l'espressione generica 'raccolte o libri di diversi autori' corrisponde a UBI.

13 In verità un'informatizzazione cartacea prima (MAN-REP) e digitale poi (Zappalà), per quanto riguarda gli

apparato di note, (tra cui molte relative alle edizioni moderne dei singoli brani e sugli esemplari oggi non più disponibili), che sono ancora preziose per gli studiosi-utenti moderni; Alfred Einstein, ad esempio, ha comparato i contenuti della quasi totalità delle stampe collettive verificando la natura di ristampa o di nuova edizione di quasi tutte le UBI. Va subito chiarito che molti altri cataloghi dall'Eitner (EITN2) al RISM B/1, dal 'Lincoln' (LIN-TIM) al catalogo sugli editori Gardano di Lewis (LEW-GAR), dal catalogo di Bernstein (BER-SCO) sullo Scotto fino al RePIM di Pompilio hanno 'guidato e integrato' la ricerca bibliografico-musicologica fino ad oggi. Ne diamo resoconto dettagliato nel primo capitolo.

L'inadeguata settorialità e le diverse disomogenee funzionalità dei principali strumenti bibliografici succitati,¹⁴ ancorché eccellenti sotto il profilo documentario, considerato lo specifico compito per cui furono realizzati, ha mosso lo scrivente alla predisposizione di un nuovo, particolare tipo di bibliografia-catalogo-archivio che ovviasse ai limiti degli strumenti bibliografico-musicologici del passato.

Il **RIM** è frutto dell'indagine bibliografica comparata e sistematica su tutto il repertorio di polifonia secolare italiana cinque-secentesca. Ne guida la ricerca partendo dal punto di vista delle esigenze del musicologo e del bibliografo; esso documenta anche attraverso 'angolazioni diverse' come la territorialità degli autori e l'indicizzazione biografica di musicisti, dedicatori, dedicatari o delle forme, delle firme e delle fonti poetiche, siano necessità fondamentali e assolutamente prioritarie per lo studioso informatizzato d'oggi.

L'inadeguatezza degli strumenti d'indagine dei *Vogel* (il Vogel qui è dato al plurale perché, com'è noto, tre sono le diverse edizioni e i rifacimenti subiti dal 1892 al 1977) e le inadeguatezze testé dette, valgono parimenti anche per il RISM B/I.¹⁵ Tali limiti e inconvenienti sono apparsi evidenti allo scrivente fin dai tempi ormai remoti della propria tesi di laurea; quest'ultima, dedicata ad una UBI 'ferrarese' del 1586 (*I Lieti amanti*, GIU4) e discussa presso l'Università di Bologna nell'anno accademico 1980-1981, ha svelato una singolare modalità compilativa dei venti brani contenuti e suggerito e motivato l'espansione dell'indagine di cui alla presente ricerca a tutto il consimile repertorio.¹⁶

indici degli autori di questa bibliografia, utile per un accesso più facile e veloce alle informazioni già ricavabili da V.E., è già stata attuata, ma senza adire alla fonte, né aggiornandone i contenuti alla luce delle ultime scoperte bibliografiche. Questa riedizione elettronica per quanto riguarda l'indicizzazione degli autori, ancorché condotta sui dati non aggiornati del cartaceo del 1960, ha un indiscutibile valore poiché con l'informatizzazione dei cataloghi le operazioni di aggiornamento sono sempre possibili.

14 LEW-GAR e BER-SCO sono due eccellenti repertori usciti molti anni dopo che il progetto RIM era stato avviato tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90 del secolo scorso.

15 <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/download/RISM-IndexB1/334>

16 GIU4: *I lieti amanti, un'edizione collettiva di madrigali* fu edita da Olschki nel 1990 ma era già predisposta per l'edizione sei anni prima. Va sottolineato come la storicità, cioè la datazione e la modernità degli strumenti bibliografici ha una grande peso nella selezione del repertorio e negli indirizzi stessi della ricerca musicologica; di conseguenza, gli stessi esecutori che interpretano, eseguono, registrano e divulgano questo repertorio dovrebbero manifestare un maggior riconoscimento ed un apprezzamento effettivo per il lavoro svolto dalla musicologia e dai

Per quegli anni '80 e '90 del secolo scorso, in verità, il 'Nuovo Vogel' (NV) si era rivelato indubbiamente strumento eccellente e straordinario; esso aveva suscitato grande trasporto ed un'ammirazione senza condizione nei confronti dei rispettivi autori-curatori da parte dell'intera comunità musicologica e particolarmente nello scrivente. Tanto entusiasmo è alla base del presente interesse, un interesse al quale il sottoscritto ha consegnato il migliore tempo della ricerca musicologica fin dalla propria giovinezza.

Nella nostra indagine la metodologia della ricerca è basata sul **RIM**¹⁷ nel quale l'unità di riferimento non è il libro nella sua complessità di dati, spesso scarsamente comparabili, bensì il singolo brano cioè la *uesi*; ogni *uesi* è stata inserita nell'archivio secondo l'ordine originale della stampa in cui è posta e non secondo l'ordine alfabetico delle bibliografie precedenti, ordine che per V.E. e per certi versi anche per RISM B/I consistette in un'anomala, complessa e arbitraria adozione dell'elencazione alfabetica dei compositori; quei due repertori sono certamente utili ad una prima sommaria identificazione dei compositori dentro le UBI ma sono fuorvianti per molti altri aspetti propri della ricerca storico-filologica.

Di contro, ogni *uesi* inserita nel RIM segue l'ordine di comparizione nelle rispettive UBI. Essa dispone dei principali descrittori (campi) scelti e individuati sulla base delle più evidenti ed urgenti necessità musicologiche: quelle cioè di identificare, informare, classificare, documentare e mettere in relazione i vari dati. In totale il RIM contiene oggi più di 61.500 *uesi*, per un totale di oltre un milione e seicentomila descrittori, tra cui circa 38.000 testi poetici e circa 1500 lettere dedicatorie complete.

La rilevazione, l'analisi, la comparazione, la classificazione delle UBI superstiti¹⁸ è stato dunque il primo, indispensabile impegno per procedere al censimento di ciò che possediamo. Solo la disponibilità del RIM, ha consentito la realizzazione di una sezione documentaria, sulla base dei dati completi dei libri e dei singoli brani, compresi quelli omologhi apparsi in libri di singoli autori, che, a sua volta ha permesso di evidenziare alcuni aspetti occulti della 'natura compilativa' delle UBI, cioè il modo in cui i brani venivano scelti ed accostati nella loro sequenza originaria;

suoi strumenti/operatori bibliografici! (Per es. nelle note di sala e nei *booklets* dei supporti CD/DVD).

17 In bibliografia è siglato **GIU-RIM**; altre denominazioni depositate sono 'indicate al paragrafo 3.6 del primo capitolo. L'occasionale citazione in altre bibliografie del RIM nella forma 'REM' non contraddice né differisce in alcun modo con la prima in quanto coincide con una siglatura che faceva riferimento ad un progetto di portata europea, (REM), EUROPA2000 proposto in sede comunitaria ma mai decollato, perché mai finanziato, nonostante l'approvazione di numerosi autorevoli studiosi.

18 Si deve sempre tenere in considerazione che 'molte' edizioni siffatte non ci sono arrivate e talune arrivate fino al XX secolo sono poi andate perdute; l'entità di queste e la tradizione degli esemplari pervenutici spesso in via del tutto fortuita, ha una certa rilevanza se esaminata sotto il profilo delle scelte librerie del repertorio e delle aree geografiche coinvolte; quest'ultimo tema non è stato però indagato nel nostro studio in modo apprezzabile.

Nel RIM le stampe di cui si ha notizia, ma che non ci sono pervenute in alcun esemplare (nemmeno in singoli libri-parti) sono comunque segnalate con l'indicazione della fonte che ne attesta l'originaria esistenza; esse sono precedute dal segno 0%. Manca ancora uno studio sistematico d'insieme sul patrimonio librario musicale andato perduto.

in conseguenza di ciò si è potuto indagare e definire meglio il tipo di organizzazione sotteso all'edizione originale.

La lunghezza del titolo della presente tesi di dottorato è stata dunque preventivamente esaminata con ponderatezza, in modo da poter abbracciare e contenere, nel modo più conciso possibile, tutti i principali aspetti della nostra ricerca, la quale, lo ribadiamo, mira soprattutto a fornire una visione d'insieme del fenomeno collettivo sempre secondo un prevalentemente criterio cronologico. Si potrebbe, di conseguenza, parlare anche di 'evoluzione compilativa' delle UBI; si evince però facilmente che 'evoluzione'¹⁹ è parola ambigua ed è un termine qui inteso in senso cronologico e artistico-professionale, non in senso 'biologico'. Il termine è infatti legato soprattutto all'organizzazione del testo poetico dentro le raccolte di vari autori, alla territorialità dei musicisti, agli scopi istituzionali dei progetti curati da personaggi, accademie, istituzioni o corporazioni, fino a giungere agli intendimenti dei compilatori e dei dedicatori e/o alle aspettative dei dedicatari e/o degli editori stessi.

La necessità di ulteriori definizioni, più appropriate in termini lessicografici, formali e identificativi, deriva dalla costante individuazione delle concatenazioni dei brani e dalle complesse relazioni esistenti tra tutti gli artefici-operatori dell'UBI. Di ciò abbiamo dato ampia descrizione nel successivo capitolo metodologico.

Per semplificare e velocizzare questa ricerca si è inoltre avvertito il bisogno di elaborare un piccolo numero di neologismi, di definizioni rivisitate e di classificazioni contestualizzate, soprattutto in merito alla descrizione normalizzata delle procedure compilative dei curatori rinascimentali delle UBI. Tali definizioni sono dunque calibrate su questa specifica indagine, che mira a comprendere i vari progetti compilativi proprio al fine di giungere ad una visione strutturata, esaustiva e, per quanto possibile convincente, dell'intero fenomeno.

La definizione del campo di indagine e l'approfondimento analitico dei singoli libri nella loro globalità sono stati effettuati con l'individuazione-delimitazione dell'intero repertorio (si rammenti che né RISM B/I né V.E. possono più esser ritenuti strumenti soddisfacenti nemmeno sotto questo punto di vista, né, tanto meno, per quanto riguarda i testi poetici, i quali rappresentano senza dubbio il più efficace 'pretesto' e strumento di identità' delle *uesi*).

L'operato di chi scrive si è ben presto orientato e focalizzato verso una preliminare e sistematica elencazione cronologica del repertorio, integrata con le scoperte dei nuovi esemplari, la classificazione del fenomeno sul piano editoriale e formale e il reperimento di **tratti organizzativi sistematici**²⁰ circa la disposizione-compilazione dei brani all'interno dei singoli

19 Si noti che il termine 'evoluzione' compare in seconda posizione nel titolo della tesi.

20 Si esamina e si discute il termine 'organizzazione' in apposito paragrafo → nel capitolo I.

libri: il risultato è un *corpus* di oltre 150 unità bibliografiche²¹ pertinenti con il nostro assunto. Questi tratti a cui ci riferiamo sono, in effetti, la categorizzazione di 12 diverse modalità organizzative da noi individuate e descritte più approfonditamente nel secondo capitolo.

Un ulteriore aspetto paradigmatico di questa ricerca dottorale, qui posto in apposita appendice, si esprime attraverso l'indagine iconografica dei frontespizi delle UBI che ci consegnano le prime raffigurazioni musicali nella storia della stampa della musica pratica, al di là della notazione cinque-secentesca tradizionale. Si tratta di un campo suscettibile di ben altri approfondimenti, di cui ci compiacciamo, per la prima volta, aver sondato il fecondo terreno e indicato possibili ulteriori itinerari di ricerca: se si considera il *corpus* editoriale indagato e la cronologia di comparazione del catalogo allegato nel secolo di vita del madrigale, questa metodologia d'indagine potrebbe essere estesa anche al repertorio sacro e alla trattatistica in un unico, vasto e ben integrato progetto.

Volendo sintetizzare ancor più, nel suo complesso questo lavoro si preoccupa di indagare, descrivere e definire le modalità dell'organizzazione di queste unità bibliografiche sotto vari punti di vista, soprattutto nella sempre misteriosa e mai definitiva relazione della poesia con la musica - e nelle sorprendenti relazioni di vicinanza delle *uesi*, con particolare attenzione e rispetto degli accostamenti prestabiliti *ab origine*.

Lo scopo principale di questa indagine è dunque aiutarci a comprendere la storia *tout-court* in generale e quella musicale in particolare di tali UBI,²² il loro divenire e sviluppo editoriale, espressivo ed artistico: ciò rappresenta, anche sotto il solo profilo organizzativo, una porzione di sapienza compositiva e di invenzione artistica assai consistente, nell'epoca che ci piace definire della 'prima modernità europea'.



21 Il numero esatto di 152 potrebbe non essere definitivo per l'incertezza di alcune edizioni.

22 Una storia, anzi una storiografia scritta, per la verità quasi tutta 'al maschile'.

CAPITOLO PRIMO

IMPIANTO METODOLOGICO

Considerazioni preliminari

Per comprendere la natura teoretica dei problemi qui affrontati, le proposte operative via via individuate ed attuate, nonché il significato complessivo di questo percorso di ricerca, nell'intento di fornire una visione d'insieme del fenomeno, abbiamo avvertito fortemente la necessità preliminare di indagare con la massima criticità gli strumenti bibliografici della musicologia rinascimentale fino ad oggi utilizzati. Abbiamo verificato l'effettiva validità e la congruità informativa di tali strumenti, aggiornandoli o realizzandone *ex novo* laddove si fossero rivelati inadeguati, soprattutto alla luce delle potenzialità informatiche odierne. Abbiamo quindi riorganizzato nella maniera più esaustiva possibile il contenuto, aggiungendo nuovi criteri descrittivi, selezionando e indicizzando rigorosamente il repertorio veracemente coinvolto nella nostra ricerca ed espungendo dall'indagine quei libri che non rientrano nelle condizioni e nei requisiti prefissati per le edizioni profane di vari autori.

Investigare nel dettaglio i singoli, copiosissimi studi e i contributi biblio-catalografici usciti in luce di recente, con particolare attenzione alle informazioni contenute nei frontespizi, nelle lettere dedicatorie e nelle didascalie delle pagine interne dei libri musicali cinque-secenteschi che interessano la nostra ricerca, è operazione fondamentale che però segue ed è comunque subordinata alla necessità della verifica degli strumenti bibliografici stessi fin ad oggi utilizzati. Si tratta cioè di una verifica attualizzata alle odierne esigenze musicologiche che deve poter indagare libri, apparati e testi poetici (e per quanto possibile anche le musiche) nella loro interezza (e non solo nell'incipit letterario). Indicare il grado di pertinenza di tali strumenti con gli assunti del nostro programma ci consentirà di individuare e comparare gli elementi significativi più ricchi di potenzialità informative e le eventuali ricorrenze organizzative tra i singoli brani nei libri di autori diversi, esplicitandone la fenomenologia, l'occasione compilativa, i 'protagonismi', le professionalità, i contesti storico-geografici fino alle eventuali intenzionalità artistico-espressive sottese alla predisposizione delle sequenze dei brani interni alle raccolte di vari autori.

Da tali premesse, ne consegue anche l'obbligo ineludibile e, ancora una volta, preliminare di esaminare criticamente la terminologia lessicale utilizzata fino ad oggi, il grado di adeguatezza alla descrizione fino ad oggi prestabilita e la necessità di integrare il campionario catalografico sulla base dell'indagine critica del repertorio, con una visione, anzi una supervisione, per quanto possibile completa del fenomeno compilativo-organizzativo delle antologie e delle edizioni collettive.

Tra i compiti fondamentali di questa sezione metodologica abbiamo posto la condizione di 'leggere' in maniera esaustiva la complessità del fenomeno antologico e le compilazioni collettive, accertando ed esplicitando eventuali linee guida prevalenti e mostrando l'evoluzione complessiva (qui intesa in senso diacronico e non 'biologico - strutturale') dei programmi compilativi, soprattutto dal punto di vista tipografico-editoriale, l'affinamento dei criteri compilativi e il loro grado di coerenza coi modelli già individuati.

Cercheremo dunque di mettere a fuoco questo aspetto non marginale della civiltà artistica e musicale del tardo Rinascimento italiano in quanto ciò rappresenta un ricco fenomeno di invenzione e di fruizione espressiva di tali variegati modelli organizzativi.

Predisporre infine, in un'ottica diacronica, la lettura, la classificazione e l'interpretazione dell'organizzazione dei modelli individuati che oggi siamo in grado di accertare nei libri di madrigali e di canzonette di vari autori, in un quadro oggettivo, e per quanto possibile esaustivo, completerà il nostro percorso di ricerca.

I. 1 - Problemi e determinazioni lessicali

Dotarci preliminarmente di una terminologia più appropriata, estesa e completa, ripensata ed integrata alla luce delle esigenze della nostra ricerca, producendo, tra l'altro, un glossario specifico funzionale ed aggiornato con la coniazione e l'uso di un limitato numero di concisi neologismi è necessità urgente, anzi immediata; la ricognizione bibliografica dei numerosissimi studi già emersi riguardanti il tema centrale della presente tesi, gli accertamenti interdisciplinari, sussidiari alla presente ricerca musicologica, in particolare quelli legati al concetto stesso di antologia e/o di edizione collettiva in altre sedi parzialmente già formulati dallo scrivente, sono parte preponderante in questa prima parte del nostro studio.

Tutto il nostro lavoro non può prescindere dalla preliminare definizione-delimitazione storico-cronologica e geografica dell'impianto investigativo della presente ricerca, gravitante attorno al concetto di libro di vari autori e dei relativi brani costitutivi.

Esamineremo *in primis* quattro campi di ricerca - o àmbiti che dir si voglia - fondamentali per quanto concerne il fenomeno delle raccolte di autori vari: il concetto di *organizzazione*, la natura della *struttura compilativa*, *necessità e contraddittorietà del concetto di forma* poetica, musicale (e poetico-musicale) applicate al nostro 'territorio investigativo', nonché la più estesa complessità e conseguente *necessità di una ragionata classificazione* dei criteri-progetti compilativi identificati nell'intero *corpus* editoriale qui selezionato. V'è infatti urgente necessità di evidenziare e di esplicitare i parametri discriminanti rispetto all'*asse della selezione* dei singoli brani' in relazione alla modalità costitutiva del libro di autori vari (se antologico o editoriale collettivo) e all'*asse delle creazione* per quanto riguarda le edizioni collettive che, a differenza delle antologie, implicano l'accostamento e l'ordinamento plurimo di singole opere originali.

Tali parametri sono stati accertati sulla base dello studio complessivo dell'intero fenomeno dell'editoria madrigalesca compilativa stessa, grazie alla predisposizione e all'adozione di nuovi strumenti bibliografici informatizzati.

Dobbiamo altresì comprendere le esigenze di unitarietà, nel senso che i singoli volumi indagati, cioè le nostre UBI, non vanno disgiunti gli uni da gli altri, ma considerati in una rete comunicativa sostanzialmente omogenea all'interno dell'agone editoriale, perché la coerenza compilativa dei criteri da noi focalizzati (intendendo anche l'accertamento di quanto i singoli contributi, ovvero i singoli brani costitutivi delle raccolte di vari autori, risultino coesi in un comune progetto rispetto alle tipologie organizzative editoriali da noi registrate) non sempre risulta acclarata e, in ogni caso, andrà indagata caso per caso.

Si tratta di un'operazione assai complessa, delicata e fondamentale che presuppone una consapevolezza stilistica e formale non occasionale, poiché nel repertorio collettivo che andiamo a studiare le contaminazioni formali, stilistiche, cronologiche, editoriali (e naturalmente poetico-musicali) dei vari promotori di tali programmi collettivi sono assai comuni, numerose, eterogenee anche se, talvolta, scarsamente accertabili o documentabili.

In ogni caso non abbiamo la presunzione che la nostra indagine sia esaustiva nel riconoscimento dei molteplici modelli compilativi (che chiameremo anche 'progetti') sottesi all'edizione delle UBI meglio strutturate.

È dunque necessario sottoporre all'attenzione del lettore moderno (e fin da questo momento) la necessità di aggiornare e di contestualizzare la ricerca secondo criteri propri della ricerca storiografica contemporanea come la datazione effettiva del programma compilativo, la serialità editoriale e progettuale, la comparazione di omologhi programmi di poesia per musica, la definizione della natura territoriale delle compilazioni e così via; tutto ciò nella solida convinzione della centralità del testo poetico, nell'identificazione della considerevole pluralità delle tematiche poetico-musicali e nella centralità culturale delle figure dei vari compilatori-dedicatori e mecenati che hanno materialmente consentito la difficile riunificazione di testi messi in musica appositamente in un solo libro da compositori sparsi sul suolo italiano.

L'esposizione delle diverse occasioni compilative sarà preceduta da un'indagine bibliografica: siamo infatti ancora impreparati e combattuti tra l'inadeguata bibliografia convenzionale e la necessità non ancora 'acquisita' dei nuovi strumenti propri della rivoluzione digitale. Con tutto ciò mettiamo in discussione il ruolo della bibliografia musicologica contemporanea sul repertorio rinascimentale e sulla pluralità di possibili innovativi approcci di ricerca tramite strumenti informatizzati (come il RIM dello scrivente) con particolare riferimento, appunto, alla sezione delle raccolte di vari autori.

Selezione, classificazione, gerarchia e valutazione dei criteri di analisi e di descrizione delle raccolte di vari autori saranno impegno e scopo principale della seconda parte dell'impianto metodologico. Discuteremo più in dettaglio della natura dei molteplici ruoli nei modelli organizzativi delle edizioni collettive, delle azioni e delle espressioni di consapevolezza compilativa dei protagonisti e delle classi di operatori artistico-professionali nel secondo capitolo della tesi.

Quali siano i modelli 'costruttivi' convergenti verso un'ideale unità poetico-musicale e quali i modelli divergenti rispetto alla direzionalità di una struttura a 'Libretto d'opera' sono, in nuce, l'interrogativo cruciale sotteso a tutto il nostro percorso di studio.

In una sezione autonoma (Appendice) si potranno infine esaminare i modelli e le figure da un

punto di vista iconografico individuati e studiati sui frontespizi musicali di queste raccolte; l'indagine sulla rappresentazione della musica nei libri di vari autori è una prospettiva di ricerca stimolante e nuova che va ad indagare il codice (e il metacodice) interpretativo dell'immaginario musicale nelle UBI. In questa appendice, costituita da 58 schede in 62 pagine (non numerate in quanto schede autonome, rispetto alla tesi stessa) abbiamo appunto condotto una lettura catalografica d'insieme e, per quanto possibile esaustiva, degli strumenti, dei temi, dei personaggi e degli eventi musicali identificati nei frontespizi delle UBI.

I.2 - Terminologia e neologismi

La frequentazione pluriennale delle numerose problematiche legate a questa/queste tesi e la necessità di dare un nome 'semplice' ma specifico ad alcuni aspetti o fenomeni o procedimenti di analisi qui descritti, ci ha sospinto a ideare e formulare alcuni neologismi (o meglio, acronimi) indispensabili ad una più corretta ed agile esposizione delle tematiche.

Abbiamo già esaminato e definito le [**u.e.s.i.**(c.i.) = *u.e.s.i.*] = *uesi* come **unità espressive e significative** di **canti cinque-secenteschi in italiano**, di quei brani cioè che corrispondono ai singoli record del nostro database, per quanto riguarda i libri della sezione collettiva nella bibliografia di V.E., cioè quella relativa specificamente alla produzione libraria di opere vocali edite, contenenti brani di più autori.

Evidenziamo qui come il termine *uesi* abbia una caratterizzazione tecnica e sintetica univoca e più efficace rispetto all'espressione 'brano di musica italiana vocale a stampa dal 1530 al 1629'. Al di là dell'apprezzabile brevità, resta per noi equivoco il concetto di 'brano' specie quando lo si considera sotto il profilo numerico: un sonetto messo in musica in due, tre o quattro parti è un brano solo, oppure due, tre o quattro? Basandoci sulla indicizzazione delle tavole finali dei libri di polifonia e monodia profana, il vecchio Vogel (ma ciò vale anche per il NV) talvolta comprende e talvolta esclude l'eventuale 'seconda parte', ovvero le successive ripartizioni musicali del testo poetico che in origine è unico. Con la messa in musica questo testo però può strutturarsi in più sezioni e disperdersi in varie parti, le quali (seppur raramente) talvolta diventano autonome. Si tratta beninteso di parti o sezioni complete in se stesse quando sono messe in musica; la segmentazione del brano poetico originario è tuttavia chiaramente desumibile dalla lettura diretta delle fonti letterarie o da altri documenti. Il termine 'madrigale' ad esempio (e si pensi solo a quello musicale del XVI secolo) sottintende un brano basato su un testo poetico in sé unico ma che può essere pluripartito, come nel caso del Sonetto²³ o delle canzoni, (per esempio le sestine, costituite letterariamente da sei stanze o parti, sette se si considera la chiusa finale), tanto che ne risultano due, tre, sei o più brani. Non è raro che, in talune edizioni successive, ognuna di tali parti (per es. le singole stanze di canzone o ciascuna delle singole strofe delle sestine) vengano a configurarsi come brani a sé stanti; talvolta qualcuna di queste parti, abbandonando l'originaria unità (e quindi anche l'identità poetica), diventino a tutti gli effetti un brano a sé, ovvero una singola, autonoma unità espressiva. È evidente che, nella vastità della circolazione editoriale ed esecutiva, ciascuna di queste 'parti' è per noi una *uesi*

23 Il sonetto, com'è noto, si presenta frequentemente suddiviso in due ben distinte parti musicali, (non solo ottava e sestina (8+6), ma anche 4+10 o 5+7 ecc.); si trovano casi di pluripartizione in 3, 4, 5 e più parti.

e proprio a questo aspetto ci siamo riferiti quando abbiamo usato il termine 'significative' nell'acronimo *uesi*. Tutto ciò accerta che ogni numerazione e quantificazione della produzione nella polifonia profana (e ciò vale anche in quella sacra) effettuata in passato, considerando esclusivamente i testi poetici anziché le sezioni musicali, è fondamentalmente sbagliata ed ha scarso valore informativo.

La definizione stessa di *uesi* ci indica che ogni singola parte, già identificata nelle pagine antiche secondo la numerazione ordinale (es. '*Prima parte*', '*Settima & ultima parte*') è computata come singolo brano.²⁴ Possiamo qui anticipare che nella sola sezione delle UBI, considerando anche la complessa varietà del repertorio spirituale-devozionale in italiano, abbiamo elencato circa 10300 (diecimilatrecento) *uesi*²⁵ in oltre 470 raccolte di vari autori; questo alto numero di componimenti documenta una certa idiosincrasia in tutto il XVI secolo per il componimento 'lungo': se ne conoscono ben pochi, infatti, che superino le tre pagine di musica.

I.2.1 - UBI, uesi, edizioni unigrafiche e soligrafiche

Le **UBI** (abbreviazione di U.B.I.V.A., **Unità Bibliografiche di polifonia/monodia Italiana**), ovvero quei libri di madrigali e canzonette di vari autori più comunemente dette raccolte di vari autori, *recueils* o *collections*, sono i libri di musica pratica, vocale negli idiomi italiani, di vari autori a stampa nel XVI-XVII secolo: esse contengono le *uesi*, cioè i singoli brani.

È fondamentale distinguere tra raccolte a stampa di vari autori (come quelle che andiamo esaminando) e libri di singoli compositori che talvolta contengono, più o meno incidentalmente, anche brani di qualche altro/i autore/i non risultante/i nel frontespizio. Vi sono infatti casi numerosi di 'presenze plurime' in libri il cui frontespizio riporta solo il nome del vero autore. Dalla bibliografia del RISM B/I questi libri (e sono molti!) sono tutti indistintamente assegnati alle 'antologie' (o meglio, ai *recueils*); da qui si evincerebbe che essi appartengono alle UBI quando in verità tali non li riteniamo. Sarebbe tuttavia altrettanto improprio considerarli libri d'un

24 Tra il 1530 e il 1629 abbiamo contato 1720 brani 'pluripartiti' (circa il 17% dell'intero *corpus* collettivo) che sono cioè parti di un testo unico, intonato e distribuito in più brani.

25 Si tratta, beninteso, di testi poetici integrali, sia per quanto riguarda i madrigali e le canzonette che le forme simili; il testo è limitato alla sola musica per quanto riguarda le forme canzonettistiche, poiché dopo l'intonazione della prima strofa vengono riportate in calce o nella pagina successiva una, due e più spesso tre strofe di solo testo (in talune stampe laudistico-spirituali si contano anche svariate decine di strofe di solo testo). Il RISM è nato anche con l'obiettivo di identificare il brano con un capoverso testuale esteso, ma, in corso d'opera, ci siamo presto resi conto che solo una restituzione del testo poetico completo raggiunge lo scopo di identificare con sicurezza (o meglio col maggior grado di sicurezza) il brano stesso, in quanto quasi sempre il compositore si riserva (e non di raro) il diritto di mutilare o di cambiare *sua sponte* l'originaria poesia; per questa ragione non un testo poetico 'ufficiale' (e ciò vale soprattutto nel caso dei più famosi componimenti del Petrarca, dell'Ariosto, del Sannazzaro, de Tasso (T.), del Guarini e del Marino) ma quel testo poetico messo in musica, con quella particolare configurazione poetica rappresenta la vera identità del brano e dunque solo in quella forma (che spesso evidentemente non corrisponde alla versione letteraria autorizzata dal poeta), esso testo partecipa all'organizzazione collettiva.

singolo autore solo perché il frontespizio li presenta così, infatti solamente verificando il contenuto reale del libro si può accertare la presenza di uno o più autori diversi da quelli che appaiono nel frontespizio. Questi fatti, dovuti per lo più a presenze occasionali, non devono ingannare il lettore perché quasi sempre si tratta di vere e proprie **edizioni uninominali**: in esse i brani aderiscono e corroborano senza dubbio il progetto editoriale dell'unico titolare del libro. Per queste ragioni abbiamo denominato *soligrafici* questi libri 'misti' distinguendoli da quelli *unigrafici* quelli cioè corrispondenti a libri con brani veramente ed esclusivamente di un solo autore. Non abbiamo considerato (e quindi abbiamo evitato) il termine 'monografico' (in quanto si rivela del tutto inadeguato a rappresentare la casistica variegata dei libri di vari autori se riferito a UBI in cui compaiono brani d'uno o più autori diversi dal 'titolare' anche se, in ogni caso, in numero limitato. Tutti questi libri soligrafici non possono essere ritenuti libri di vari autori e, di conseguenza, tali non sono le numerose stampe che si incontrano nel RISM B/I: questi 'ibridi' non si possono cioè accogliere tra le vere UBI, né ci si può accontentare delle affermazioni poste sul frontespizio, in quanto queste 'presenze plurime' andranno esaminate in base al contenuto effettivo del libro e alla natura, alla funzione e alla volontà collettiva editoriale.

Uno spoglio di questo fenomeno (cioè l'individuazione delle UBI e delle edizioni soligrafiche è già stato attuato dal vecchio Vogel (1892) dapprima e quindi da Einstein (1962), per cui è possibile rilevare con amplissima (seppur non totale) sicurezza quali stampe siano UBI e quali no semplicemente comparando, anno dopo anno, le schede del RISM B/I con quelle delle 'Collections' di Einstein.

In precedenza questo tipo di libro di un solo autore è stato denominato anche libro monografico, ma il concetto di monografia ci pare davvero poco efficace per indicare un libro di un solo autore (se così non fosse, sarebbe infatti lecito denominare nella stessa maniera anche uno dei libri monteverdiani o una raccolta di villanelle di Marenzio; inoltre (e soprattutto per questa ragione lessicale) il termine fa d'ogni erba un fascio e non distingue tra il libro che contiene brani di un solo autore e il libro che contiene brani in prevalenza d'un solo compositore (oppure, viceversa, libri con brani tutti di vari autori e libri in massima parte di un solo compositore); pertanto, in linea di principio, un libro che nel frontespizio dichiara la paternità di un solo autore, ancorché contenente uno o pochi brani di autori diversi, va considerato 'non UBI' per l'evidenza dell'area della paternità sancita nel frontespizio; ad es. ne *Il Terzo Libro de Madrigali a cinque et a sei voci de l'eccellente musico Jo. Leonardo Primavera*, (Venezia, Rampazeto, 1566, NV2274) figurano anche tre brani individuali d'altri musicisti (di tutto rispetto, cioè Guami, Portinaro e Rosselli²⁶) non legati, per quanto a nostra conoscenza, al Primavera da rapporti di

26 Il NV 2274 segnala erroneamente 'Rime del Roscello' anziché, 'Di Roscello' semplicemente; ne consegue che il madrigale in questione *Misero mond'ove condott'or sei* va considerato, a nostro avviso, come messo in musica da Rosselli

tipo didattico o di parentela; tale libro è stato da noi definito *soligrafico* e come tale espunto dalla nostra indagine; uno studio d'insieme sulle tipologie delle 'compartecipazioni minori' senza programma non risulta esser mai stato effettuato; meriterebbe senza dubbio una maggiore attenzione e cura, che non ci sono consentite in questa sede.

In conclusione abbiamo preferito distinguere tra libri **unigrafici**, cioè libri i cui brani sono effettivamente composti da un singolo autore e libri **soligrafici**, quelli cioè a prevalenza di un solo autore i quali, come risulta dall'esempio precedente, sono libri che talvolta ospitano composizioni di autori diversi da colui che appare in tutta evidenza nel frontespizio, spesso senza che la loro presenza sia segnalata nel frontespizio stesso; in questo caso, quasi sempre si tratta di amici o parenti, allievi o insegnanti, compilatori o dedicatori (e così via) 'ospitati affettuosamente' all'interno del libro; la responsabilità editoriale di ciò va tuttavia attribuita senza esitazione al compositore che appare dal frontespizio in quanto titolare dell'opera. Presenze anomale talvolta sono rubricate sotto la denominazione di 'incerto autore'.

Per questo motivo ed anche in considerazione dell'aleatorietà di tali presenze, escludiamo dalla nostra ricognizione bibliografica tutti i libri soligrafici, che invece risultano presenti nel RISM B/I. Relativamente a questo aspetto RISM e al NV hanno indubbiamente fatto un buon lavoro di indicizzazione bibliografica ma molto resta ancora da fare nel caso di brani di autore anonimo; nel RIM possiamo attestare l'identificazione di paternità in decine di casi di brani, dentro le UBI, fino ad oggi ignoti.

Le tipologie delle presenze plurime (come dire l'accertamento della natura e delle cause della presenza di autori diversi in un determinato libro collettivo), in quanto preventivamente individuate e previste, sono l'oggetto principale di questo studio. Anche se è impossibile stabilire una tassonomia rigorosa e rispettosa delle diversità di tali tipologie all'interno delle UBI, per la grande varietà delle casistiche, è necessario stabilire in ogni caso dei criteri identificativi almeno orientativi sulla descrizione e sulla definizione di questa variegata casistica.

Così, come è necessario distinguere tra edizione *unigrafica* reale e *soligrafica*, nello stesso modo è necessario distinguere tra le raccolte antologiche compilate su repertori già noti e raccolte che invece collazionano brani originali preventivamente organizzati.

Il repertorio, che in ambito italiano (ma anche internazionale) è stato generalmente definito nella sua complessità con termini generici quali 'antologia', 'miscellanea' o '*collection*', qui noi lo denominiamo semplicemente 'raccolta di vari autori', o *recueil* o *collection*, usando cioè una terminologia sufficientemente sommaria e neutra per abbracciare ogni genere di libro che contempli contributi variegati e plurimi (intendendo cioè brani di compositori diversi), descritti e non considerato del Primavera con il testo poetico attribuito al Rosselli.

contenuti nella bibliografia del *V.E.* Per chiarire meglio diciamo che per *'raccolta collettiva'* intendiamo un termine generico, mentre con *edizione collettiva* ci riferiamo ad una precisa tipologia di organizzazione editoriale originale. Nei fatti il termine *'raccolta di vari autori'* è del tutto imparziale e neutro e privo di riferimenti per quanto riguarda il contenuto, per cui è valido senz'altro per qualsiasi atto denominativo di libri collettivi.

Data la presenza di un numero non specificato di brani e di autori vari, in tali raccolte è necessario anticipare fin d'ora che il rilevamento di criteri diversi (e talvolta affatto disomogenei) nell'accostamento e nella compilazione dei brani contenuti in tali libri ha importanza cruciale nell'economia della nostra ricerca ed è stato vagliato con la massima criticità consentitaci; nella sostanza è per noi fondamentale individuare e determinare la sussistenza e la qualità di un'*intenzionalità compilativa originale*, basata sull'identificazione dei brani originali, rispetto alle compilazioni antologiche che riuniscono brani già noti; solo questa discriminazione ci ha consentito una più corretta e sicura attribuzione 'a priori' delle singole stampe di vari autori assegnandole ad una delle tre categorie qui sotto segnalate e solo una disamina attenta dei brani interni di tutte le UBI ci ha permesso di identificare quei progetti editoriali di vari autori veramente originali, sceverando le più generiche miscellanee dalle antologie e queste ultime dalle edizioni collettive vere e proprie.²⁷

Tanta complessità nelle tipologie compilativo-organizzative necessita senz'alcun dubbio di terminologie specifiche che in verità abbiamo già discusso e sostenuto in molte altre sedi ma che si sono meglio definite nel corso del lavoro di questa tesi di dottorato.²⁸ Si tratta di una classificazione ternaria orientativa che abbiamo denominato: ***miscellanee, antologie, edizioni collettive.***

Questa organizzazione è rappresentabile con una sorta di retta sul piano organizzativo che da un punto di minimo livello compilativo tocca i massimi gradi di perfezione organizzativa interna.

Per ***miscellanee*** qui intendiamo delle UBI (dunque vere raccolte di vari autori) che non rivelano alcun palese criterio compilativo (valido cioè per tutti i brani o per una parte significativa di essi preventivamente concordato tra gli autori poeti e musicisti) e con provenienze di forma, generi, autori, epoche e stili diversi. Questi brani sono riuniti per lo più dagli editori stessi secondo una *'casualità sedimentativa'*, con prevalenza di intenti *'commerciali'* prioritari su quelli artistici, forse anche per maggior grado di disponibilità di brani di un certo autore al momento della stampa.

Per il loro numero, le miscellanee rappresentano senza alcun dubbio il più importante segmento dell'editoria collettiva dal 1530 al 1550; è comunque il più basso livello di organizzazione compilativa, anche se taluni aspetti della loro realizzazione sono di notevole interesse, ad

²⁷ E naturalmente distinguere anche fra edizioni collettive e miscellanee.

²⁸ GIU3: pp. 70-76. GIU4: pp. 5-17; GIU-SPI: pp. 219sgg.

esempio in relazione alla circolazione e alla recezione del repertorio madrigalistico e canzonettistico delle origini. Per meglio intendere la tipologie delle miscellanee è d'uopo un esempio:

l'edizione *MADRIGALI A TRE VOCI DE DIVERSI ECCELL. AUTORI, Novamente dati in Luce, & Con ogni diligentia stampati: & corretti. Con la nuova GIONTA d'alcuni Madrigali d'ARCHADELT a tre voci, sparsi in diversi libri, Ridutti qua per più commodità di cantori...*, che è a sua volta ristampa scottiana di una prima edizione di Antonio Gardano del 1559 (in luce otto anni prima), dichiara già nel frontespizio che i criteri compilativi non sono quelli corrispondenti ad un'organizzazione preventiva unitaria e strutturata né coerenti con un disegno editoriale ben definito (né con un progetto antologico). Si noti anche l'uso delle maiuscole nel frontespizio quale indizio inequivocabile di enfattizzazione di taluni aspetti dell'edizione (qui, nella fattispecie il fatto che vi sia una *nuova GIONTA* e che alcuni Madrigali siano di *ARCHADELT*).

Nel nostro studio, pertanto le miscellanee non sono oggetto di indagine approfondita in quanto in esse appare evidente la mancanza di organizzazione secondo i criteri da noi identificati e scelti. Il secondo grado di selezione è rappresentato dalle **antologie**.

Queste ultime rappresentano un livello intermedio di organizzazione interna delle *uesi* che deriva da un particolare tipo di selezione organizzativa, la cui specificità è quella di essere svolta su un repertorio non originale, bensì già circolante oppure, in qualche modo, già noto. L'importanza (anche solo sotto il solo profilo estetico che rileva gli orizzonti di gusto prevalente in una determinata stagione madrigalesca), la consistenza e il ruolo divulgativo internazionale particolarmente ingente ci obbliga a rinviare la descrizione dettagliata a capitolo II.13 laddove si identificano gli esemplari specifici che toccano la nostra indagine. Queste edizioni si contraddistinguono per un evidente progetto compilativo in cui si può accertare la natura estetica divulgativa e rilevare l'attività di un compilatore consapevole che dichiara l'evidenza dell'azione di selezione.

Le edizioni collettive, terza e ultima modalità selettiva, costituiscono infine il grado organizzativo-compilativo più 'elevato' e complesso: sono l'ultimo gradino al parnaso organizzativo perché le *uesi* in esse contenute sono state progettate, concordate giudicate, approvate, realizzate, divulgate e posizionate in maniera preventiva, calibrata, strutturata e generalmente in maniera piuttosto rigorosa all'interno di tali libri. Tutto ciò è dovuto al ruolo chiave di un **compilatore** (può essere anche l'editore) che non è solo un *antologizzatore* (cioè colui che seleziona cose già esistenti) ma sottende un atto autenticamente creativo (per es. come quello del Bonagionta). E' questa tipologia di raccolte che rappresenta senza dubbio l'oggetto principale della nostra ricerca. Ciò evidenzia cosa noi intendiamo per grado più elevato di

organizzazione compilativa.

Va precisato, prima di tutto, che non di rado il II e il III grado di organizzazione compilativa (*Antologia* ed *Edizione collettiva*) si presentano spuri, contaminati, talvolta poco coerenti, nel senso che alcuni brani non collimano con il programma collettivo o non appaiono nella sequenza che ci attendiamo; allo stato attuale della ricerca, in taluni casi, non è possibile sapere con certezza se un determinato brano sia effettivamente originale o no; spesso il compositore che partecipa ad un programma compilativo recupera e reinserisce lo stesso brano in un proprio libro unigrafico o soligrafico; di norma ciò avviene a posteriori rispetto alla UBI in cui è inserito, ma talvolta l'edizione personale unigrafica, per ragioni dovute al procrastinarsi delle operazioni di stampa dell'edizione collettiva, esce in luce anni prima della collezione collettiva stessa. Ciò conforta la consapevolezza di una notevole complessità compilativa ed editoriale nelle stampe collettive.²⁹

I.2.2 - Riflessioni sul concetto di raccolta nelle UBI dal 1530 al 1629

In alcuni studi precedenti³⁰ chi scrive ha già precisato la necessità di una distinzione terminologica organizzativo-compilativa delle unità che costituiscono il vasto *corpus* di edizioni musicali profane in lingua italiana.

La distinzione in tre 'classi' a suo tempo presentata alla comunità musicologica, fin dal 1983³¹, è da ritenere tutt'ora valida, ancorché appaia opportuno pensarla ed intenderla in senso dinamico e aperto, e non in senso rigidamente tassonomico, cioè come un *continuum*, una sorta di un'area di sistema cioè di oggetti collocabili su un piano che procede da un estremo di massima genericità compilativa-organizzativa ad uno opposto di massima precisazione e puntualizzazione.

Tale distinzione si pone criticamente valida anche nella remota prospettiva futura che vengano scoperte nuove edizioni di vari autori.

I termini 'raccolta', '**miscellanea**', 'compilazione'³² rappresentano per l'appunto l'area di *minimum* organizzativo; in sintesi si tratta di una 'non scelta selettiva' mentre i termini 'florilegio', 'scelta', 'selezione', 'collezione' 'silloge', e soprattutto **antologia** sono propri di un'area semantica intermedia nella quale si evidenzia un'azione una vera e propria, un'azione selettiva diretta e consapevole sui materiali riuniti, mentre per **edizioni collettive** si intende una 'super-scelta' che

29 È evidente che l'accertamento di un brano destinato ad un progetto di editoria collettiva, qualora sia presente anche in un'edizione unigrafica dello stesso compositore, non contraddice la 'precedenza cronologica dell'edizione collettiva' anche se questa è solo 'progettuale'.

30 GIU1 (1983), GIU3 (1987), GIU4 (1990), etc.

31 Comunicazione non pubblicata, data nell'ambito del Convegno Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della Nascita (Ferrara, 9-14 settembre 1983) Atti del convegno a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Olschki, Firenze, 1986. [→ FRE-IVC]

32 Ulteriori sinonimi: mescolanza, miscela, miscuglio, misticanza, zibaldone

produce un particolare tipo di raccolta nella quale i criteri compilativi, alla base del progetto editoriale sono stabiliti per lo più ancor prima che i brani costitutivi della raccolta, - originali per definizione - siano stati composti o resi disponibili!

La grande varietà di sinonimi per un fenomeno così diffuso nella storia della cultura letteraria ed artistica soprattutto italiana³³ è di per sé sola indice della vastità del fenomeno stesso e al contempo denuncia della scarsità di riflessioni sistematiche e di mancate ricerche scientifiche sul ruolo didattico e formativo, sul condizionamento culturale e sociale e sulla selezione delle conoscenze orientate dalle compilazioni antologiche circolanti, specie nell'ambito della scuola di base. Il fenomeno è particolarmente evidente in generale in tutti prodotti della comunicazione artistica, ma diventa essenziale anche nelle procedure dei palinsesti di ogni forma di comunicazione di massa, ivi compresa quella della rete.

L'aspetto cruciale (sia detto in via incidentale, che non si esamina mai o quasi mai) è il tipo di relazione nuova che si instaura all'interno di una raccolta, quando si accostano due o più oggetti comunicativi distinti, specie se nati con intenti, ruoli, contesti e funzioni differenti.³⁴

Nella società del nostro tempo, le implicazioni formative dello strumento 'antologia' sono tanto più rilevanti quanto più occultate dagli opportunismi ideologici, pubblicitari e commerciali che dominano le economie di mercato, a cui non sono esenti, seppur con problematiche diverse, nemmeno le economie di tipo socialista (o meglio 'ex-socialiste'). E' evidente che è necessario inventare ex-novo e riscrivere una 'sociologia della comunicazione in forma di opere collettive' per le implicazioni di creatività collaborativa che queste hanno e per formare una comunità di lettori più aperta, libera e democratica di quanto sia stato fatto finora, una comunità che sappia valorizzare e promuovere le opere collettive in contrasto con le stereotipate convenzioni di antologizzare acriticamente ogni forma di sapere in scomparti desueti e fuorvianti, compito tanto più arduo ed urgente quanto più grandi e potenti diventano i mezzi comunicativi odierni.

La disamina attenta del fenomeno compilativo-antologico-collettivo³⁵ cinque-secentesco ci indica senza dubbio una mentalità artistica-sociale-professionale diversa da quella odierna, più duttile ed aperta ai confronti delle attività professionali di natura artistica.

Indagarne, per quanto possibile in questa sede, i tratti significativi, la cronologia, le manifestazioni più appariscenti, nonché il divenire storico³⁶, ci condurrà ad una consapevolezza maggiore sul valore di taluni esercizi e pratiche collettive passate; si tratta di valori e conoscenze

33 Si intenda qui il 'soprattutto' nel significato prudenziale di riferimento esclusivo all'esperienza italiana di chi scrive.

34 Poiché il numero dei brani nelle stampe che andiamo ad indagare è generalmente elevato o molto elevato appare evidente che le relazioni che si instaurano tra i singoli brani e/o tra gruppi di brani interni determinano flussi di significato che spesso sfuggono agli stessi compilatori antologici.

35 Con questo termine si intende indicare la totalità delle varie tipologie di raccolte.

36 Con questo termine vorrei prendere le distanze da 'evoluzione' perché chi scrive è convinto che alla base del fenomeno ci sia essenzialmente un atteggiamento culturale.

che possono avere tuttora estese implicazioni positive sul vivere sociale, sulla fruizione del messaggio artistico, sul progresso civile e democratico e finanche sul benessere e sul progresso economico di qualsivoglia 'comunità neo-rinascimentale'.

Una definizione ancor più puntuale dell'intero fenomeno editoriale collettivo³⁷ secondo la nostra proposta tripartita, dovrebbe naturalmente tener conto di molte variabili proprie dell'epoca contemporanea ed articolarsi in un numero maggiore di livelli organizzativi, tutti ben esplicitati a priori. Una definizione più articolata (attraverso una classificazione più differenziata delle casistiche rilevabili nella letteratura musicale come quella che andiamo studiando, per esempio qualora si volesse rilevare il coesistere di modelli miscelanei e/o antologici e/o collettivi originali in un'unica edizione) potrebbe giovare alla completezza e alla scientificità della ricerca che stiamo conducendo; ciò comporterebbe tuttavia un ben più complesso livello nell'impianto argomentativo, niente affatto favorevole ad un approccio complessivo e pervasivo del problema. Va aggiunto che in varie recenti pubblicazioni si attesta l'accettazione e l'uso da parte di autorevoli musicologici della nomenclatura (come "edizione collettiva" così come indicata dallo scrivente).

Ciononostante è opportuno indicare a quale indispensabile livello di precisazione si debba scendere nella definizione delle prime due classi di tipologie delle raccolte.

Ci riferiamo ad esempio alla necessità di definire meglio il concetto di 'casualità' compilativa nelle '**miscellanee**' cioè nel primo segmento (il meno strutturato) del *continuum* compilativo.

Uno degli aspetti fondamentali di tale segmento è dovuto al fatto che i brani oggetto della nostra ricerca ci sono stati trasmessi spesso attraverso un 'collezionismo editoriale coevo' acritico sotto il profilo dell'individuazione degli esemplari e della ricerca stilistico-formale e dei programmi interni, riuniti, non di rado, mantenendo un 'ordine sedimentario' che, seppur rilevante dal punto di vista documentario (in relazione ad un determinato collezionista, o di un ambiente istituzionale), non ha alcun valore storico-cronologico rispetto alla reale sequenza editoriale degli originali.

Solo che si consideri la natura individuale del collezionismo musicale '7/800sco, che ci ha consentito la salvaguardia di una vasta parte della produzione editoriale passata, possiamo renderci conto che perfino i più autorevoli studiosi dei secoli scorsi (XVIII-XIX, XX) peccavano nella scelta di rappresentare il fenomeno madrigalistico con i pochi autori collazionati all'interno di quelle sillogi che avevano fortuitamente tra le mani; da qui vediamo e comprendiamo come vari editori 'antichi', soprattutto nei primi decenni della vita del madrigale, abbiano accostato frequentemente brani di autori diversi spesso per pura casualità, 'essendogli 'capitato' di avere tali brani tra le mani) o solo per ragioni di opportunità commerciali, nulla

³⁷ Intendendo in ciò tutta la stampa di musica pratica vocale italiana di vari autori.

considerando la coerenza del contenuto, delle forme con gli autori delle musiche o peggio ancora inserendo brani falsamente attribuiti ai più celebri compositori di quel tempo forse solo per incentivare l'acquisto del libro stesso. A ben vedere la 'casualità nella casualità' può apparire un grado, seppur minimo, di organizzazione; in questo senso è necessario ribadire che non di tutte le raccolte esaminate possiamo affermare d'aver identificato con sicurezza un sicuro statuto compilativo miscelaneo; in taluni casi coesistendo entrambe le tipologie utilizzeremo la denominazione 'mista o spuria' per indicare che si possono rilevare almeno due delle tre tipologie di raccolta. Di certo, in tutta la prima parte del fenomeno madrigalesco questa tipologia compilativa era la più frequente.

I.3 - Storicizzare e contestualizzare la ricerca

In questo paragrafo esponiamo una storia della ricognizione, dell'invenzione e della ricerca bibliografica sul repertorio vocale italiano a stampa pertinente con la nostra tesi.

L'immenso tesoro di arte polifonica e monodica italiana che i secoli XVI e XVII ci hanno lasciato in eredità ha sempre suscitato un'ammirazione e una considerazione senza condizioni in quanti hanno inteso e saputo indagarne la storia, i protagonisti, l'estensione, la complessità formale, la varietà espressiva ed inventiva, la profondità creativa e le implicazioni storiografiche e artistico-sociologiche acquisite, consegnate e profuse nella società di quel tempo ed oggi finalmente riesaminate all'interno della storia dell'arte musicale scritta 'oggi'.

Questa ammirazione per l'indagine bibliografica fino qui espletata è registrata nei tanti e importanti libri che la ricerca bibliografica sulle fonti della polifonia profana stessa ha curato in questi ultimi 150 anni. Tutti i grandi bibliografi dal Vogel in poi hanno inteso abbracciare l'intero repertorio, quasi a voler sottolineare che solo la conoscenza di tutti i libri di questo genere, sopravvissuti fino ai nostri giorni, potrà darci una visione esaustiva e sicura della storia dell'arte musicale in quel tempo. In questa sede esamineremo perciò in prospettiva diacronica, il grande lavoro svolto tra la fine dell'Ottocento e l'epoca odierna dalla comunità musicologica nell'indagine generale sulle fonti e sui libri di musica vocale in italiano profana stampata dal 1501 al 1700 sottolineando i pregi, le manchevolezze, le caratteristiche innovative e i limiti di questi repertori bibliografici, strumenti fondamentali della ricerca musicologica.

I.3.1 - Il vecchio VOGEL (VOG-BIB)

E' in tutta evidenza il fatto che la ricognizione bibliografica del vastissimo repertorio italiano del '5/'600 è stata portata in luce moderna gradualmente, dapprima da studiosi di area o di cultura tedesca – Carl Israël,³⁸ Robert Eitner,³⁹ Emil Vogel e Alfred Einstein; solo in tempi relativamente recenti sono stati rilevanti l'operosità e il contributo di ricerca anche di musicologi italiani, francesi e inglesi.⁴⁰ Soffermarsi ad esaminare da vicino il senso del termine 'Bibliografia musicale', anche solo limitatamente ai due primi secoli di musica pratica stampata, è indispensabile sia sotto l'aspetto metodologico della nostra ricerca che contenutistico, specie considerando le esigenze di aggiornamento che al giorno d'oggi si fanno sempre più serrate.

Ciò che fino a pochi anni fa era ritenuta solo un sussidio importante degli studi musicologici, ma pur sempre 'sussidio', è ora una disciplina scientifica ben definita, riconosciuta e frequentata, con una vasta autonomia di ricerca, sempre più spesso coltivata e insegnata in molti Istituti universitari ed accademici. Tale autonomia e tale ruolo sono ormai onnipresenti nella gestione moderna delle informazioni librarie e nella loro repertoriazione, e non solo ai fini della consultazione per la ricerca musicologica, ma soprattutto nella prospettiva di un uso diffuso della citazione, reso più facile dalla rivoluzione informatico-digitale che consente di acquisire note bibliografiche su libri e supporti documentari del tutto impensabile in passato.

Il graduale e ormai prevalente passaggio da una bibliografia su carta ad una digitale (intendendo sia la semplice riproduzione analogica, che quella completamente digitale che riproduce integralmente l'unità bibliografica), oggi vede convivere (e non prevalere) modalità diverse di archiviazione, di conservazione e di consultazione, perciò meglio sarebbe definirla 'bibliografia a

38 Carl Israel, *Bibliographische Beiträge*, Zeite Folge, "Allgemeine musikalische Zeitung, Neue Folge, IX, sgg.

39 R. Eitner, *Biographische-Bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (1899-1904), aggiornato successivamente con i supplementi *Miscellanea Musicae Bio.Bibliographica* a cura di H. Springer, M. Schneider e W. Wolffheim (1913-16) e dello stesso Eitner *Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* in collaborazione con F. X. Haberl, A. Lagerberg, C.F. Pohl (1877) d'ora in poi rispettivamente *EITN1* e *EITN2*.

40 Il contributo di Eitner viene generalmente annichilito e mortificato in modo non equo in molte altre bibliografie e ciò capita anche nel nostro caso, rispetto all'effettivo, preziosissimo apporto che seppe fornire agli studiosi del XX secolo. Ce ne scusiamo col lettore moderno adducendo come pretesto il nostro precipuo interesse per le bibliografie che riportano gli incipit poetici dei brani contenuti nei libri, il solo modo a tutt'oggi, finché non sia possibile la compilazione di vere bibliografie musicali che riproducano anche l'incipit dei pentagrammi (ricercando così una più dettagliata identificazione del repertorio) di individuare con una certa sicurezza i brani. Per questa stessa ragione il RISM B/I, che è indubbiamente 'figlio' del lavoro eitneriano, sarà da noi utilizzato in forma subordinata rispetto al *V.E.*

Claudio Sartori e François Lesure hanno dedicato molti anni ad approntare la *Bibliografia della musica vocale italiana stampata dal 1501 al 1700* (NV), ma va riconosciuto che molti altri studiosi hanno contribuito direttamente o indirettamente a migliorarne la completezza, l'accuratezza e l'indicizzazione. Questa affermazione apparirà nient'affatto banale se si considera che gran copia di informazioni musicologiche non indicizzate (e non ancora digitalizzate) sono disperse in migliaia di pubblicazioni e non sono perciò disponibili in maniera diretta per quanti si occupano di questo repertorio; tutto ciò fa perdere al lettore moderno il senso, l'orientamento e i risultati di una collaborazione più o meno stretta di una vastissima comunità musicologica interessata in maniera specifica a singoli libri collettivi.

supporto misto'. Noi non potremo occuparci di molte questioni bibliografiche importanti come ad esempio la valutazione delle gerarchie descrittive nelle bibliografie multimediali o l'indagine esplorativa comparata sulle opere musicali non sopravvissute, sulle tipologie di 'filtri bibliografici conservativi', nel senso della valutazione critica dei meccanismi, deliberati o no, attraverso i quali talune opere si sono ben conservate, anche nelle loro ristampe mentre altre, ancorché più recenti, no. Tale ricognizione, ovvero la procedura cognitiva - da considerarsi preliminare e funzionale all'acquisizione delle conoscenze bibliografico-musicologiche, e non da intendere come mera elencazione di testi - rappresenta e si esprime come una vera e propria forma tecnico-ingegneristica; non si tratta cioè solo di normalizzare lunghe liste di libri, ma di organizzarle, sulla base del loro tempo d'uso e della loro recezione in sequenze logiche e argomentative dalle quali, di volta in volta, si possono desumere ulteriori nuove conoscenze tramite le occorrenze interne a quelle stesse liste; la comparazione dei risultati poi ci consente di costruire una mappa di conoscenze storico-bibliografiche sempre più strutturate che possono avere natura di artisticità se tale mappa viene vista e interpretata come espressione del pensiero creativo musicale umano in senso lato, anche nel modo di organizzare le sequenze dei brani stessi. E' un'artisticità che, in campo musicale, si esprime ancor meglio entrando nel vivo dei singoli, reali contributi del pensiero creativo dell'uomo-autore in senso lato, sempre pronto a condividere empaticamente gli input, le invenzioni, gli sforzi di coloro che l'hanno preceduto ed altrettanto desideroso di attribuirsi meriti di priorità cronologica, fors'anche indebiti, che andrebbero troppo spesso vigorosamente ridimensionati, fino talvolta all'annullamento, perché tanto grande è stato l'impegno intellettuale dei bibliografi-pionieri del passato quando troppo spesso misconosciuto.

Nel suo coraggioso e perfino eroico avanzamento, la storia di questa ricerca e della catalogazione bibliografica della musica rinascimentale merita qui di essere ripercorsa, seppur succintamente, perché in quasi tutti i casi essa ha abbracciato praticamente l'intera, laboriosissima vita di quanti, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, vi si sono dedicati ed ha prodotto frutti e opere di conoscenza di straordinario valore, senza i quali non avremmo oggi gli strumenti come il NV, il RISM B/I e il RIM stesso: nessuno studio di ampio respiro sull'epoca che va dalla frottola, al madrigale concertato (ovvero alla prima monodia in lingua italiana e alla cantata secentesca intesa come repertorio a stampa di vocalità secentesca) sarebbe stato possibile senza tali strumenti!

Né ci si può meravigliare, dal momento che la sola musica vocale in lingua italiana a stampa nei secoli in cui vissero Palestrina e Monteverdi ha visto la luce in oltre tremilacinquecento edizioni⁴¹.

41 Contando anche le ristampe o le stampe che occasionalmente ospitano almeno un brano su testo in italiano. Il dato in sé non è stato meglio specificato, perché per la nostra indagine si è ritenuto poco importante conoscere il numero preciso delle edizioni, quanto piuttosto conoscere in termini quantitativi l'entità numerica dei brani stampati

La sola consultazione bibliografica esaustiva di siffatto repertorio, fu preclusa agli studiosi del passato 'remoto', intendendo in questo passato quelli attivi fino al 1892, non solo per la difficoltà di individuare i fondi d'archivio delle opere sopravvissute ed esistenti, ma soprattutto per la necessità di indicizzarne il contenuto e di organizzarne preventivamente la struttura descrittiva; essa è stata invece possibile negli ultimi tre-quattro decenni del XX secolo. Con l'ausilio di strumenti informatici - gradualmente più efficaci ed accessibili, sia in termini di facilità d'uso che per quanto riguarda l'accessibilità economica ai singoli ricercatori - è stato possibile realizzare numerose mappe documentarie e informative di ineludibile valore per la ricerca storiografico-musicale.

Questa nostra ricognizione bibliografica, cioè il RIM, avviato già alla fine degli anni '80 del secolo scorso, ha vissuto, in piena consapevolezza, l'entusiasmante, furiosa, ma anche confusa, dispersiva, costosissima e spossante stagione trasformativa dell'accesso alle informazioni digitali: il percorso è oggi di tutta evidenza dai libri (dentro la ricerca manoscritta e stampata sulla carta) ai monitor dei computer e da qui ai video digitali', insomma dal cartaceo al digitale in senso lato. Non c'è bisogno di sottolineare in questa sede come sia stato importante per tutta la bibliografia del passato – e ciò vale in genere per ogni odierno tipo di repertorio - raggiungere il massimo grado possibile di esaustività⁴² descrittiva.

Per questa ragione, in questa fase preliminare della ricerca, ci pare opportuno fornire i ragguagli principali di questo grande impegno intellettuale della comunità musicologica, relativamente alla compilazione di uno strumento di ricerca bibliografico ritenuto al suo nascere affidabile, e per quanto possibile esaustivo, che fu il *NV* e dal quale nessuno studio di un certo respiro sulla musica vocale italiana del XVI e XVII ha potuto prescindere.⁴³

Di primo acchito e, contrariamente a quanti ritengono che il primo protagonista di questa ricerca sia stato Emil Vogel, i veri antesignani vanno considerati Robert Eitner e Carl Israëel, i quali in modo particolare nel corso degli anni '60-'70 e '80 dell'Ottocento descrissero - bibliograficamente parlando - con sorprendente dedizione e cura (e per la prima volta) molti

ed effettivamente sopravvissuti.

42 Esaustività beninteso riferita sia ai libri, che soprattutto, ai brani di vari autori, e particolarmente a quelli contenuti in libri che non dichiarano nel frontespizio la presenza di taluni autori. È ben lungi da chi scrive l'idea che in mancanza anche di un solo brano di un singolo compositore sia preclusa la possibilità di indagare validamente l'opera, lo stile e le relazioni professionali di un singolo autore (solo per citare alcuni degli aspetti più rilevanti nella nostra ricerca musicale); non si può misconoscere però che solo la disponibilità di un data-base effettivamente completo rispetto alle informazioni dichiarate può consentire taluni tipi di indagine ad ampio raggio precluse agli studiosi del passato e ciò oggi è possibile perché cataloghi/dizionari/bibliografie e repertori possono essere aggiornati in tempo reale e con somma facilità. Già oggi è possibile (ma nel prossimo futuro lo sarà ancor più) la costruzione di bibliografie musicali relazionali, presupposto fondamentale per una più mirata ed efficace ricerca storica e scientifica in campo musicologico.

43 L'idea che uno strumento bibliografico come il *NV* potesse essere compilato e strutturato secondo criteri diversi da quelli che oggi conosciamo non è stata seriamente esaminata; l'eredità di E. Vogel e di A. Einstein sono state così pregnanti che le alternative, ancorché prese in considerazione, furono senz'altro abbandonate. L'idea che si possa procedere ad una corretta bibliografia non dal singolo libro ma da altri aspetti, quali l'editore, la forma, e soprattutto la cronologia – ma evidentemente molti altri possono essere legittimi criteri elencativi - è relativamente recente.

libri di canzoni⁴⁴ italiane cinquecentesche, sia di singoli che di vari autori.⁴⁵

La riproduzione diplomatica del frontespizio (data in formato testo), l'accurata, seppur raramente completa, trascrizione della lettera dedicatoria e delle note letterarie interne, ma soprattutto l'indice dei brani contenuti⁴⁶, furono alcuni degli aspetti essenziali e dei tratti innovativi della ricerca di Emil Vogel che fece sue tali scelte, sviluppando una procedura descrittiva e un sistema di schedatura e di 'archiviazione divulgativa' che nella sostanza durò fino ai nostri giorni. Tale sistema, nel bene e nel male, ha condizionato fortemente la conoscenza del repertorio madrigalistico e canzonettistico dal 'primo libro noto' "*Harmonice Musices Odbeaton*" del 1501 all'ultimo individuato "*Cantate da Cammera a Voce sola Dedicate all'Illustrissimo Signor Marchese Francesco Maria Ruspoli da Bernardo Gaffi Organista della Chiesa del Giesù in Roma. Opera Prima [...]*"⁴⁷

Il massimo grado di completezza e di precisione informativa consentita ad uno studioso ottocentesco, di cui peraltro lo studioso stesso denota la piena consapevolezza, in quegli anni ci palesa l'epicità dell'opera condotta da Emil Vogel; egli infatti, in forza di uno speciale lasciapassare concessogli dall'Imperatore di Germania e re di Prussia Guglielmo I, poté accedere, per diritto imperiale (e dunque sovranazionale) alla consultazione dei libri di musica italiana in centinaia di biblioteche dei principali paesi europei.

L'accuratezza del lavoro di Vogel, lo straordinario accoglimento di impressionanti quantità di informazioni storiografiche, bibliografiche ed artistico-professionali, (per molti aspetti più elevate e lungimiranti di quanto fosse consentito agli stessi compositori e teorici rinascimentali), la visione d'insieme della funzionalità 'operativa multi direzionale' della *Bibliothek* hanno gettato le basi della moderna documentazione bibliografica, sollecitato e potenziato il superamento della romantica ed idealistica concezione storiografico-musicale, in senso bibliografico - per lo più concentrata sull'opera di un singolo autore o di una sola forma musicale⁴⁸ o di una particolare

44 Il termine qui è volutamente generico per abbracciare ogni genere di forma vocale profana in lingua italiana.

45 Se ne vedono molti esempi in Carl Israël, *Sechsstimmige Madrigale in Allgemeine musikalische Zeitung, Neue Folge, Bibliographische Beiträge. Zweite Folge...* (Forts. Aus Jhrg. 1873.) III-XIII.

46 Indice inteso come "Tavola" [INHALT] originale; è da sottolineare come tale scelta, ancorché rispettosa se accettata acriticamente, sia scarsamente apprezzabile, sia perché troppo spesso palesemente erronea, sia per la grande varietà di modalità elencative, sono in ambito informatico risultano scarsamente 'normalizzabili': se ne discuterà in un apposito paragrafo.

47 In Roma, per il Mascardi 1700 (NV1051). Tale opera di Gaffi, - la prima a stampa dopo una mezza dozzina abbondante di suoi oratori - è ultima del Vogel, cronologicamente parlando; si può trascurare una raccolta di *Cantate a voce sola con Basso continuo di diversi autori*, che il GASPARI assegna e ritiene "impressa nel principio del 1700". Se la scelta di dar principio al catalogo Vogel con la prima opera di musica pratica a stampa appare del tutto opportuna, meno felice è quella di farla terminare con l'anno 1700.

In relazione soprattutto alla forma della Cantata, ragioni di coerenza formale e grafico-tipografica (come i caratteri mobili 'alla veneziana' e la stampa in parti separate che oltrepassano ampiamente tale anno) nonché le convenzioni di segmentazione storiografica che assegnano all'anno 1750 la fine dell'età del Barocco avrebbero dovuto indurre Einstein e i successivi revisori ad un'estensione del periodo coperto dalla più importante bibliografia della musica vocale italiana a stampa fino almeno alla metà del XVIII secolo.

48 L'idealistica concezione che siano le singole opere di un singolo compositore rappresentative di un'intera epoca storica (concezione talvolta dettata da una misconoscenza propria di certa critica tardo-romantica di tanti fenomeni e dei repertori correlati) viene doverosamente confutata dal più rigoroso atteggiamento scientifico di colui (Vogel)

istituzione.

L'opera di Vogel⁴⁹ - ancorché compilata in forma di schede - non fu solo una delle tante bibliografie, ma restò per molti decenni il fondamentale esempio di manuale di studio della storia musicale del XVI e XVII secolo, uno straordinariamente esteso e dovizioso archivio di documenti di storia della musica tardo rinascimentale, un'opera che non solo palesò al mondo intero, per la prima volta, l'entità dell'immenso tesoro di opere vocali in lingua italiana, messo in luce prima e dopo il Concilio di Trento,⁵⁰ ma che indicò anche e finalmente dove e come raggiungerle, quale rete fittissima di relazioni poetico-musicali rivelasse, le dimensioni dell'editoria e del mecenatismo, quali le funzioni e il ruolo di svariate Istituzioni e molto, molto altro.

Accanto ai già ben noti Palestrina, Monteverdi, Gesualdo, Gabrieli⁵¹ si venne così a conoscenza di un impressionante numero di compositori, editori, mecenati ed artistici, che al pari dei grandi protagonisti appena elencati (e talvolta ancor più di essi) contribuirono alla storia della musica madrigalesca, al suo destino sociale e ad una lettura cronologica più corretta, esaustiva e fedele dei fenomeni artistici e professionali in campo musicale.

Con pazienti viaggi sovranazionali Emil Vogel, nell'ultimo ventennio del secolo XIX, procedette ad una sistematica schedatura dei libri posseduti dalle principali biblioteche europee: ogni libro si presenta numerato progressivamente in ordine alfabetico di compositore: il totale ammonta a 2499 volumi.⁵² In questo numero sono contenuti anche le circa 300 schede relative a quei libri, costituiti da brani di vari autori oggetto principale della nostra tesi.⁵³ Non indugiamo più oltre sul 'primo Vogel' perché ciò che risulta rilevante o pertinente alla nostra ricerca, sarà trattato

che presenta integralmente la produzione di un'intera epoca storica (pur tenendo in considerazione i filtri ineludibili della scrittura, della stampa, della conservazione, della ricezione-divulgazione e delle contestualizzazioni cui una determinata opera è sottoposta; vogliamo insomma sostenere che, pur nella sua apparente monotonia compilativa, il Vogel e le sue revisioni hanno svolto un ruolo determinante nel superamento di una acritica e limitata visione 'geniocentrica, monocratica' e unidirezionale della storiografia musicale otto-novecentesca.

49 Qui ci riferiamo ancora alla prima edizione del 1892. *La Bibliothek Der Gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens: Aus Den Jahren 1500-1700. Enthaltend Die Litteratur Der Frottolen, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern* etc. Stiftung Schnyder Von Von Wartensee, Nabu Press, United States, 2014.

50 Se assumiamo la data di conclusione del Concilio tridentino (1563) come baricentro e spartiacque della produzione vocale di questa ricerca, notiamo che dal 1501, anno del primo libro di musica pratica, al 1563 trascorrono poco più di 60 anni, un arco storico ragguardevole, che aggiunto pari pari alla data del Concilio copre pressoché l'intero arco storico della produzione madrigalistica italiana, fino a comprendere quelle importanti opere edite anche dopo il 1620 che la segmentazione cronologica operata da Lorenzo Bianconi (*Il Seicento*, Edt, Torino, 1982, pp.3-4) tenderebbe ad escludere.

51 Ancor oggi questi sono gli autori di gran lunga più frequentati; ciò almeno si evince consultando i più significativi siti di 'comunicazione commerciale' attivi, quali Amazon, AbeBooks, Ebay, Maremagnum e altri, alla voce "Madrigale".

52 Fonte: PERCHÉ RIFARE IL VOGEL? NV, p. xi.

53 Tali libri, com'è noto, non sono stati riesaminati alla luce dei progressi informatici possibili con gli strumenti del Nuovo Vogel, in quanto - a detta dei curatori - la sezione 'delle antologie' era già stata revisionata da A. Einstein, tuttavia l'esclusione dall'indicizzazione ha condizionato e limitato fortemente l'efficacia bibliografica del NV che 'manca' appunto di circa 500 libri. Alla completezza del NV, oltre alle UBI, mancano infatti molti libri di musica spirituale (con varie incertezze se UBI o uni-soligrafie) ed alcuni casi, pochi in verità, presenti in intavolature dove si riportano anche alcune melodie scritte nella tradizionale notazione rinascimentale. Sono inoltre non irrilevanti per numero gli esemplari ignoti a tutte le bibliografie scoperti dopo la luce del NV.

anche attraverso la frequentazione delle tre revisioni successive.⁵⁴

I.3.2 - RISM B/I

Non è certo compito di questa ricerca illustrare il più vasto organismo/progetto/opera catalografica di bibliografia musicale che, l'umanità intera nella sua globalità, abbia mai auspicato, progettato e realizzato. Possiamo finalmente spiegare che una sezione del RISM denominata B/I ha curato in maniera specifica la descrizione bibliografica normalizzata delle edizioni musicali 'collettive' (sono escluse le opere teoriche) stampate dal 1501 al 1700, contenenti brani di due o più autori; questa sezione che riguarda direttamente le nostre UBI è uscita in luce pressappoco nello stesso periodo del V.E. Ciò è la conseguenza della scelta di contenere nella serie A del RISM i libri (e le opere musicali) di un solo compositore, mentre sono state riservate ad un'apposita sezione le opere stampate di autori diversi come le miscellanee, le antologie, le opere collettive anche strumentali, sacre in latino e/o in tutte le lingue europee, e soligrafiche, cioè quei brani dispersi in migliaia di libri non riconducibili ad un solo autore. RISM B/I, riportando quindi migliaia di presenze, altrimenti irreperibili, irraggiungibili, talvolta insospettabili, consente agli studiosi di conoscere effettivamente anche i contributi o brani minimi e più remoti o più difficilmente individuabili di tutti i compositori. Nella tabella che presentiamo poco più avanti diamo un riscontro numerico delle edizioni effettivamente pervenuteci comparandole con quelle del V.E.⁵⁵

Dobbiamo rilevare che lo scopo vero del RISM B/I era quello specifico di schedare e segnalare tutti i libri contenenti opere o brani 'esistenti' di almeno due compositori diversi, nelle principali lingue occidentali. Questo compito è stato assolto piuttosto bene, considerando la situazione

⁵⁴ Sono quattro i *vogel* (tre le revisioni):

1. Vogel (*Bibliothek...*); (1892, 2 voll.)
2. Vogel-Einstein (V.E., o semplicemente *V.E.*) reprint di (1) con le aggiunte e gli aggiornamenti di Alfred Einstein (Hildesheim 1962 e 1972); (2 voll.);
3. Vogel-Einstein-Lesure-Sartori, *Bibliografia della musica vocale profana Pubblicata dal 1500 al 1700/ Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, Staderini Editore, Pomezia-1977. (3 voll.);
4. Vogel-Giuliani-RIM → I.3.6

⁵⁵ A differenza del RISM B/I, il V.E. riproduce anche frontespizi di libri oggi non più rintracciabili e naturalmente riporta, dove possibile, anche l'incipit (solo poetico) di ogni brano contenuto, il che lo rende strumento bibliografico tuttora insostituibile. Il RISM B/I è tuttavia gravemente deficitario delle edizioni musicali di genere devozionale-spirituale in italiano e di singoli brani (per lo più con scrittura monodica o più propriamente ad una sola voce) nel vasto campo delle intavolature per liuto; per un riscontro integrativo in tal senso si consiglia MRZ-LAU (2001, mentre il V.E., considerato nella sua specificità, trascura decine di edizioni contenenti *uesi*, per lo più di secondario rilievo dal punto di vista polifonico ma non prive di valore documentario. A tutto ciò si deve aggiungere che entrambi (RISM e V.E. necessitano di un vigoroso aggiornamento sia per la scoperta di nuovi esemplari che per la perdita di alcune edizioni (cioè libri oggi irreperibili).

degli anni '50 in cui venne predisposto; quest'opera benemerita risulta ancora utile, financo indispensabile per tali indicatori, ma non sempre è impeccabile per gli aspetti legati alla completezza del frontespizio, al censimento degli esemplari, al computo dei brani presenti in un'edizione e ad altri minori dettagli informativi.

Più difficile è fruire del RISM B/I per considerazioni approfondite sul contenuto dei libri in senso strettamente storico-musicologico, poiché sono ben noti alla comunità musicologica internazionale i limiti, le imprecisioni, le mancanze del RISM stesso; alcuni interventi iuniori hanno mirato a sanare talune manchevolezze, ma alcuni limiti sono di natura strutturale e potranno essere risolti solo con una revisione completa della sezione B, che andrà estesa anche ai due/tre secoli successivi; qui, a titolo di esempio, si segnala un'ulteriore inadeguatezza da parte dei *Recueils* del RISM B/I anche per quanto riguarda quelle ristampe di edizioni che contengono brani apparentemente attribuiti ad un solo autore ma nelle quali sono automaticamente (o facilmente) identificabili le presenze di altri autori. Basti un solo esempio: *Il Primo libro di madrigali a quattro voci di J. Archadelt* - il più ristampato libro dell'intera bibliografia vogeliana- uscì in luce nel 1539 dalla tipografia di Antonio Gardano (NV98). Questa, tuttavia, non è la prima edizione, bensì la prima che noi oggi conosciamo: lo denuncia la dicitura “*con nuova giunta impressi?*”). Tale libro, che contiene, tra gli altri, fin dalla prima stampa a noi nota anche cinque brani di almeno quattro autori diversi da Archadelt (vi sono infatti anche madrigali di Berchem, Corteccia, Layolle e Festa) registra correttamente le presenze ‘aliene’ segnandole puntualmente sul margine superiore delle pagine interne con una piccola nota all’inizio dei brani. Due anni dopo, nel 1541, però lo stesso Gardano ripubblica lo stesso libro, ma omette di segnalare la paternità di quei cinque brani che nella precedente stampa erano correttamente attribuiti ai quattro musicisti succitati, risultandone un libro tutto e solo di Archadelt; ne consegue che il lettore moderno che usasse o conoscesse il repertorio archadeltiano attraverso questa sola importante ristampa (quella del 1541), potrebbe ritenere che tutti i brani ivi contenuti siano di Archadelt. A causa di questa 'svista' o ‘dimenticanza’ però l’edizione del 1541, che è sicuramente una sorta di miscellanea, non risulta repertoriata tra i *Recueils* del RISM B/I. Il fatto in sé potrebbe apparire di modesto rilievo se non si rilevasse che ben 14 ristampe dopo di essa - proprio quelle di più larga diffusione - reiterano lo stesso errore, cioè la medesima omissione, sicché, per questa sola circostanza, almeno 15 stampe del solo *Primo libro di madrigali a quattro voci* di Archadelt non compaiono affatto nella lista del RISM B/I.

Fortunatamente lo studioso moderno è abituato a integrare le informazioni del RISM con quelle dei tre Vogel, (e con altre ancora) specie perché gli *opera omnia* dei principali compositori sono ora più facilmente disponibili, giungendo così ad una più ragionevolmente corretta

consapevolezza bibliografica.

Di tutte le edizioni di musica pratica indicizzate dal RISM B/I risultano esserci 2703 *recueils*.

Anche se abbiamo già rilevato limiti ed inadeguatezze del RISM, questo grande numero è senza dubbio indicatore importante del grado di frequenza, nel panorama editoriale internazionale, dei libri in cui sono presenti almeno due autori, ma è altresì un dato di scarso valore per la nostra ricerca, poiché comprende tutte⁵⁶ le edizioni musicali, anche quelle sacre, quelle in altra lingua (diversa dall'italiano), le stampe di musica strumentale, le intavolature e molti esemplari che sarebbe più appropriato considerare nell'ambito della letteratura per musica (prive cioè di note musicali) nonché della trattatistica e della didattica musicale. Focalizzando dunque la situazione quantitativa, nel senso letterario del termine, si comprende immediatamente che solo una 'piccola'⁵⁷ parte delle 2703 raccolte indicizzate dal RISM sarà oggetto della nostra ricerca.

I.3.3 - II VOGEL - EINSTEIN (V.E.)

Se l'opera di Emil Vogel rimase per molti decenni⁵⁸ caposaldo informativo ineludibile nella formazione musicologica sulle opere vocali dell'epoca cinque-secentesca, gli accadimenti politici, amministrativi e civili nonché gli eventi bellici ne determinarono la graduale inadeguatezza, soprattutto in relazione ai bombardamenti, agli incendi, ai furti e saccheggi accaduti nel secondo conflitto mondiale. Come già anticipato sopra, una vasta opera di revisione fu compiuta sulla base degli studi e delle schede (spesso compilate sulle stesse pagine dell'edizione originale del vecchio Vogel) che portano la firma di Alfred Einstein.⁵⁹

Nella sua benemerita ricerca bibliografica sulla musica italiana, il grande critico tedesco ebbe infatti anche il ruolo di rivedere in maniera integrale l'opera di Emil Vogel, aggiornandone molti aspetti soprattutto nel territorio delle fonti dei '*recueils*' con innumerevoli suggerimenti su cosa fosse già stato messo in partitura moderna (e dunque reso disponibile alla lettura moderna) e come e che cosa fosse più urgente indagare.

La sua revisione (qui abbreviata in V.E. o più brevemente VE) raccolta e ricompilata sulla base

56 Per quanto il termine in sé, 'tutte' va essere interpretato in maniera relativa all'epoca, alle biblioteche e ai fondi musicali noti fino al 1960!

57 Si tratta di circa 450 libri, parecchie in più di quelle elencate dal V.E. del 1962.

58 Le 'prime' informazioni biografiche e bibliografiche su svariate centinaia di autori del '5-'600 provengono senza dubbio dalla consultazione preventiva del '*Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*' di E. Vogel!

59 Alfred Einstein, cugino del più celebre Albert, ebreo nato a München nel 1880, per motivi razziali 'traslocò' a Londra nel 1933, venne in Italia dal 1935 al 1938 e dal 1939 fu negli USA dove insegnò in vari Istituti ed centri universitari (Smith College di Northampton nel Massachusetts, Columbia University di New York, Università di Ann Arbor, e di Princeton e infine alla Julius Harrr School of Music di Hartford in Connecticut). E' noto per i suoi studi sulle opere di Mozart, di Gluck ma soprattutto sul madrigale italiano; sua è appunto, oltre al celebre *The Italian Madrigal* (T.I.M. (TIM), la revisione del Catalogo di Emil Vogel e il rifacimento integrale e 'comparato' della sezione dei libri di vari autori; fino al presente lavoro, (RIM) il lavoro di Einstein è rimasto assolutamente indispensabile.

delle schede sopravvissute e ricompilata sui 'supplementi' delle «Music library Association Notes» dal 1945 al 1948, uscì in luce settanta anni dopo, nel 1962, mantenendo inalterata la struttura descrittiva delle opere e l'impianto tipografico della prima edizione vogeliana; il V.E. fu stampato circa due anni dopo la luce dei *Recueils imprimés* del RISM B/I.⁶⁰

Il suo contributo, per quanto riguarda la sezione dei libri di vari autori, ancorché coesistente con quello omologo del RISM B/I, è risultato insostituibile anche dopo la luce del Nuovo Vogel⁶¹, che è la terza revisione dell'opera, messa a stampa quindici anni dopo, nel 1977.

Il Vogel Elettronico [VG] o meglio il RIM infine, quarta revisione del vecchio Vogel (e prima del NV) e curato da chi scrive, completa e aggiorna in maniera profonda e duttile il pregevole lavoro svolto dai vari precedenti revisori, a cominciare appunto dalla sezione più deficitaria, quella delle UBI appunto non indicizzate, di Alfred Einstein.⁶²

Solo l'invenzione, il perfezionamento e l'uso degli strumenti informatici ha permesso una revisione del lavoro di Emil Vogel, resasi necessaria, tra l'altro dalla scoperta dell'esistenza di centinaia di nuovi esemplari (nonché dalla perdita di altri) e dalle potenzialità di strumenti informatici decisamente più potenti anche sul piano metodologico o semplicemente diversi.

Come il vecchio Vogel, il V.E. ha mantenuto la struttura 'a scheda' descrittiva del libro di musica vocale profana⁶³ e anche l'elenco dei brani è curato secondo l'impostazione precedente: la lista è in rigoroso ordine alfabetico di autore⁶⁴ e, di conseguenza, non rispetta la successione originaria dei brani; ciò significa che Einstein aveva effettuato comunque l'estenuante lavoro di ricognizione, di ricontrollo e di aggiornamento bibliografico sia dei libri che dei brani, non solo sulle edizioni di vari autori già pubblicato da Emil Vogel ma anche sui nuovi esemplari

60 La Serie B/I del RISM (d'ora in poi RISM tout-court) a cura di AAVV., *Recueils imprimés: XVI-XVII siècles - Ouvrage publié sous la direction de F. Lesure*, I Liste Chronologique, Henle, München-Duisbur, 1960.

61 Ne parlano F. Lesure e C. Sartori, in NV, p. xii, punto 8: "Abbiamo invece trascurato la parte riguardante le antologie. Questa era decisamente la parte più debole della prima edizione del Vogel e l'Einstein ne aveva già pubblicato il rifacimento a puntate sulla rivista «Notes»: *Bibliography of Italian secular vocal music printed between the years 1500-1700 by E. Vogel (revised and enlarged by ALFRED EINSTEIN)*, *Printed Collections in chronological order* («NOTES», Giugno 1945-1948, pag. 185-548)[...] ed Einstein aveva ricominciato ad annotare correzioni e aggiunte al proprio lavoro, regalando poi copia di questa sua nuova revisione a Sartori. Ciononostante, nella ristampa del Vogel pubblicata da Georg Olms a Hildesheim nel 1962, venne aggiunta in appendice la riproduzione dell'articolo di Einstein come: *Nachträge und Ergänzungen von Alfred Einstein aus «Notes» 1945-1948* (Vol.II, pag. 599-832). Senza prendere in considerazione il fatto che l'articolo di Alfred Einstein era ormai superato dalla pubblicazione avvenuta già nel 1960 del volume del RISM, dedicato appunto da François Lesure alle antologie a stampa: *Recueils imprimés XVIe XVIIe siècles*[...] Poiché dunque questa parte dedicata alle antologie a stampa è già stata rinnovata e completata,[] abbiamo ritenuto perfettamente inutile perdere tempo [] e carta a ripetere il già detto, rimandando per questa parte al volume del RISM, al supplemento che è in preparazione e al volume, pure in preparazione". (Il testo qui sopra riportato è stampato in carattere corsivo, ma noi l'abbiamo abbandonato in quanto 'citazione di citazione').

62 Intendendo in ciò anche il coraggioso editore Olms che si basò appunto sulle note manoscritte dello stesso Einstein apposte ai margini e nei fogli (manoscritti e dattiloscritti) aggiunti dal grande musicologo.

63 Titolo in formato diplomatico (rispetto delle maiuscole-minuscole, con gli 'a capo' contrassegnati dalle convenzionali linee separatrici verticali- oblique, rispetto dei caratteri originali (V al posto della U), descrizione fisica dell'esemplare, descrizione del *Colophon*, note editoriali, passi della dedica, cataloghi di riferimento ecc.;

64 Non appaiono quasi mai ordinati in ordine alfabetico, né in ordine di sequenza di stampa i brani dei singoli compositori; fanno eccezione gli incipit degli autori non identificati.

identificati nel XX secolo, basandosi sull'edizione del 1892.

E' importante rilevare, a questo proposito, che la scelta di porre nel rilievo catalografico della letteratura bibliografico- musicologica la gerarchia della figura del compositore e dunque l'area della paternità riconosciuta nel libro, anziché l'identità del singolo brano, corrispondeva ad una prassi professionale del bibliotecario otto-novecentesco (ampiamente consolidata nel XIX secolo e molto viva anche nel XX) che concepiva come obiettivo bibliografico primario l'individuazione della figura e della produzione dell'autore prima che la descrizione fedele del contenuto delle fonti: il grado di fedeltà si misurava per lo più sulla completezza delle presenze delle opere degli autori.

Il contributo reale di Einstein a questa sezione del Vogel è stato notevole, determinante e di altissimo contenuto informativo-documentario; Einstein non ha solo aggiornato il contenuto, ma ha anche comparato i brani contenuti in singoli libri con quello di decine di altri distinti testimoni librari, fino a toccare, complessivamente, confronti di migliaia di componimenti: un lavoro che solo chi conosceva approfonditamente questo repertorio (cioè solo lui) poteva svolgere!

La complessità di tale scelte editoriali, nel *V.E.* è inoltre ravvisabile dal corredo bibliografico che è stato implementato attraverso un fitto reticolo di note informative poste in calce alle pagine, dall'editore moderno Georg Olms, ma che evidentemente lo studioso tedesco aveva puntualmente e tempestivamente registrato fin dalla metà degli anni '40, indicando altresì quali brani fossero già apparsi in notazione moderna fino a quella data e in quale edizione fossero inseriti.⁶⁵

L'operazione di Einstein, attraverso le scelte conservative dell'editore Olms ha prodotto un'edizione che rappresenta una sorta di anello di congiunzione evolutivo tra chi, come Emil Vogel, ha concepito la *Bibliothek* come uno strumento per 'bibliotecari' e chi come Einstein e il RISM, ha già della moderna bibliografia una visione lungimirante, scientifica, autonoma sì ma anche funzionale alla ricerca musicologica.

Le scelte editoriali e biblio-catalografiche del *V.E.* sono dunque già diverse e più aperte di quelle del vecchio Vogel; per esempio quel ricco apparato di note informative sulle edizioni moderne dei singoli brani che Einstein-Olms avevano saputo inserire nella revisione del 1962, purtroppo non fu raccolto dal Nuovo Vogel (*NV*) con un'indubbia perdita di potenzialità informativa nella ricerca biblio-musicologica⁶⁶.

65 Anche per questa ragione il suo catalogo ragionato (*V.E.*) resta di importanza cruciale ed ineludibile per gli studiosi moderni, ancorché privo di qualsiasi indicizzazione informatizzata. Di ciò non sembra aver tenuto sufficientemente conto Mary S. Lewis nel predisporre il suo, peraltro formidabile, studio sulle edizioni gardaniane fino al 1569 (*LEW-GAR*).

66 Einstein (da intendere come il 'V.E. delle antologie') aveva dunque una visione più ampia, articolata e funzionale alla ricerca musicologica del vecchio Vogel e, per alcuni versi, dello stesso *NV* (il terzo Vogel).

Per quanto riguarda il repertorio e la conoscenza della produzione di un determinato autore⁶⁷ va innanzi tutto ribadito che in *V.E.* l'identità denominativa del brano, desunta dalla TAVOLA finale, resta operazione fondamentale e centrale relativamente alla priorità descrittiva dell'incipit del testo poetico, che rappresenta, a tutti gli effetti, il tratto identificativo del brano stesso; essa non è messa mai in discussione, viene semmai corretta o calibrata; *V.E.* rispetta il titolo del brano che viene registrato nelle tavole finali, a differenza del *NV* che estendendo l'incipit del titolo a quello dei primi versi (o di parte di essi) scardina completamente questo criterio, non utilizzando più gli incipit originali registrati in chiusura del libro, ma trascrivendo il testo dell'inizio del brano; nel considerare la seconda operazione alla stregua di un 'ampliamento descrittivo' si peccherebbe gravemente, poiché si tratta invece di un'operazione del tutto distinta da ogni altra repertoriazione. Per tale ragione non si può omologare il contributo einsteiniano né al *NV* né al RISM: *V.E.* utilizza il titolo originale voluto dall'autore e/o dall'editore; il *NV* sceglie arbitrariamente una porzione iniziale del testo poetico come tratto identificativo del brano che materialmente vanifica l'originaria volontà; ciò equivale ad un'operazione di ridenominazione del brano sulla base probabile della tipologia del metro poetico e della porzione lessicale italiana idonea ad una preliminare segmentazione identificativa.

Di contro, va censurata la modalità di repertoriazione del *V.E.* seguendo l'ordine alfabetico dei compositori, dal momento che ciò cancella tutte quelle informazioni legate alla corretta sequenza dei brani, rimuovendo quindi molte possibili relazioni testuali, formali, narrative, documentarie, artistico-musicali che talvolta si evidenziano o che solo trapelano dal rispetto della sequenza originale dei brani; in più il mancato rispetto delle maiuscole originarie occulta talvolta la tipologia del verso poetico e dunque in molti casi anche della forma poetica.

Le complesse soluzioni, sia in merito alla normalizzazione grafica che lessico-ortografico dei nomi dei compositori sono tutt'ora, seppur ormai in rari casi, problematiche. Anche se le proposte di Einstein sono oggi in molti casi superate⁶⁸, è indubbio che senza il monumentale suo studio d'insieme sul madrigale italiano (TIM) e la revisione del vecchio Vogel da lui operata difficilmente lo stesso RISM avrebbe potuto rappresentare uno strumento così efficace per la ricerca musicologica e per gli stessi studiosi moderni, al fine di beneficiare di informazioni già 'lavorate' e funzionali e bibliograficamente mirate.

Per queste ragioni la generosa eredità della ricerca musicologica di Einstein, nonostante

67 Il suggerimento desumibile dal *V.E.* dell'impressionante azione di comparazione (tra le varie edizioni) di singoli brani effettuato da Einstein non è stato raccolto e implementato, se non in parte, nel *NV*.

68 Anche in relazione agli esemplari superstiti e alla siglatura internazionale delle biblioteche che ne hanno il possesso il *V.E.* (così come l'*Eitner*) può ritenersi superato ancorché attraverso esso si possa identificare il passaggio di proprietà di determinati esemplari e conoscere alcune stampe, oggi del tutto perdute e non repertorate da altre, più recenti, bibliografie.

l'infelice scelta di disporre i nomi dei compositori in ordine alfabetico anziché secondo gli originali, rimasta isolata e relegata alla sola ristampa di Olms, è degna di essere riconosciuta e recuperata. Se il *NV* non ha ritenuto opportuno dar seguito all'operato del V.E. per quanto riguarda la registrazione e la notifica delle edizioni moderne dei singoli brani- almeno per quelli polifonici – tale opportunità non è stata misconosciuta o rimossa dal RIM (o Vogel-elettronico) cioè dall'edizione informatizzata del Vogel curata dallo scrivente: senza il benemerito contributo einsteiniano il RIM non esisterebbe.

I.3.4 - Altri contributi di 1^a e 2^a generazione

Ancor prima che apparisse in luce il *NV*, gli studiosi di musiche del '500-'600 beneficiarono di ulteriori, consistenti informazioni relative agli apporti bibliografici segnalati e registrati nella prefazione della bibliografia di terza generazione del Vogel (il *NV* appunto). Dei molti contributi ed articoli acquisiti ed effettivamente disponibili se ne segnalano quattro: i più estesi e determinanti furono infatti quelli di Bridgman, Hilmar, Bianconi e Fenlon,⁶⁹ Di altri studi, ancorché non irrilevanti,⁷⁰ non vi fu adeguato riscontro né furono tenuti in sufficiente conto ai fini della catalogazione. Tutte le segnalazioni di nuovi esemplari, di cui furono a conoscenza Lesure e Sartori sono state integrate nella revisionata bibliografia del 1977, ma molti contributi e aggiornamenti su libri non repertoriati dal vecchio Vogel sono rimasti esclusi dall'indicizzazione del 3° volume del *NV* e dall'incipitario generale.

Come si può facilmente supporre, proprio grazie allo sforzo di una comunità musicologica molto estesa ed attiva, la scoperta di nuovi esemplari praticamente non è mai venuta meno nel XX e XXI secolo. Ma prima di presentare il *NV* va esaminato ciò che rappresenta senza alcun dubbio il più importante progetto e la più rilevante realizzazione catalogafico-bibliografica in campo musicale che sia mai stata tentata.

69 Nanie Bridgman, *Musique profane italienne des 16.e et 17.e siècles dans les Bibliothèques françaises*, in «Fontes Artis Musicae», 1955/1, pp. 40-59.

Ernst Hilmar - *Ergänzungen zu Emil Vogels «Bibliothek des gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700»*. Analecta Musicologica, Band 4, 1967, pp. 154-206.

Lorenzo Bianconi, *eiter Ergänzungen zu Emil Vogels «Bibliothek des gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700» aus Italienischen Bibliotheken*. Analecta Musicologica, Band 9, 1970, pag. 142-202. e *II Folge*. Ivi, Band 12, 1973, pp. 370-397.

Iain Fenlon, *A supplement to Emil Vogel's «Bibliothek des gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700»*. Part I. Analecta Musicologica, Band 15, 1975 e Band 17, 1976.

70 Vorrei qui segnalare (e onorare) gli studi e i contributi meritori, laboriosi e puntuali curati da Oscar Mischiati sugli autori meridionali, bresciani e veronesi.

I.3.5 - Il Nuovo VOGEL (NV)

La notorietà di questa bibliografia ci esime dalla sua descrizione, tuttavia, non dall'obbligo di compararne le funzioni e riconoscerne il suo esteso ruolo cognitivo e formativo sulla generazione di musicologi italiani (e non), attivi dal 1977 in poi.

Quando uscì in luce, il NV apparve subito come la più moderna e ricca bibliografia di musica polifonica profana non solo del Rinascimento ma anche dell'intero arco storico della musica, insomma il più completo ed esteso, insostituibile e stupefacente strumento per la conoscenza della musica vocale rinascimentale italiana messa a stampa.

La prima edizione *Bibliothek der gedruckten weltlichen vokalmusik der Jahren 1500-1700*, uscita in luce a cura di Emil Vogel 120 anni fa,⁷¹ quando la musicologia Italiana era pressoché agli albori,⁷² dopo la revisione di Einstein-Olms nel 1962, fu aggiornata e rifatta da François Lesure e da Claudio Sartori e pubblicata 37 anni fa - col titolo *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, o più semplicemente, *Nuovo Vogel (NV)*: un'opera costosissima, frutto soprattutto di un grande investimento e di collaborazione tra bibliografi, musicologici, informatici, editori.

Questo terzo di secolo, dalla luce del NV fino ai nostri giorni, ha visto tanti e tali cambiamenti nella concezione della ricerca scientifica e bibliografica applicate alla musicologia e negli stessi strumenti di lavoro, da sembrare ben maggiore dei 70 anni che l'hanno preceduta.

La novità è presto detta: si chiama 'pc'! Chiunque infatti può oggi disporre di tecnologie informatiche incommensurabilmente più potenti di quelle disponibili quando fu elaborato e predisposto editorialmente l'incipitario informatizzato del NV intorno alla metà degli anni '70 del secolo scorso.⁷³

Gli ultimi due *Vogel (V.E. e NV)* sono stati qualcosa di più e di diverso di una semplice bibliografia di consultazione; per chi scrive, tutti e due hanno rappresentato, senza alcun dubbio, veri e propri manuali di studio musicologico, basilari per quanto riguarda la storia della musica italiana del XVI-XVII secolo!

Ambedue i 'vecchi vogel', in quanto includenti l'intero repertorio a stampa esistente (e non solo una porzione ancorché estesa e variamente rappresentativa di esso), hanno avuto il pregio di

⁷¹ Ma le prime descrizioni di questo repertorio italiano, curate dal tedesco Carl Israël risalgono al 1873 e forse prima.

⁷² Basti pensare che in talune cinquecentine musicali del Civico Museo Bibliografico di Bologna (I-Bc) si vedono grossolane linee a matita (presumibilmente tracciate da Luigi Torchi, vedendosi che sono le stesse pagine dei brani da lui stesso editati in notazione moderna), apposte sui pentagrammi delle pagine dei preziosi libri originali, per contrassegnare l'articolazione moderna delle battute.

⁷³ E non si tratta solo di potenza elaborativa dei computer o di enormi disponibilità nelle memorie di massa, ma anche della sempre più vasta opera di digitalizzazione degli originali.

guidare chi scrive in un percorso entusiastico di conoscenza che mirava ad indagare il contenuto del libro (più che il libro) visto nella sua variegata realtà tipografico-editoriale: la musica polifonica e 'proto-monodica' è infatti organizzata in brani, prima ancora che in un libro, (sono essi che costituiscono il libro!) ciascuno dei quali è potenzialmente un'entità autonoma e completa in sé stessa tanto che spesso attraversa, supera e talvolta confonde e contraddice la realtà bibliografica del libro stesso in cui è contenuto una prima volta. Spesso è la somma delle informazioni sul singolo brano che illumina, chiarisce e spiega l'appartenenza ad una determinata entità bibliografica,⁷⁴ cui va riferito tale singolo brano; le note descrittive e le didascalie informative contenute nelle pagine interne documentano in modo meravigliosamente diretto tale appartenenza. In nuce, la sostanziale novità sta nel fatto che, oltre alla descrizione del singolo libro nelle sue caratteristiche esteriori e nelle sue varie aree di responsabilità, vi si ritrovano dati e informazioni copiosi soprattutto grazie alla registrazione di migliaia di didascalie relative ai singoli brani contenuti: tutto ciò fa la differenza con le altre ordinarie bibliografie, ivi comprese quelle del RISM.

Il NV ha fatto scuola soprattutto in Italia! Ha proprio insegnato la storia della musica vocale del '500 (e in parte del '600) in lingua italiana a generazioni di giovani e vecchi musicologi. La storia di quest'evoluzione è emblematica ed esemplare: ha dimostrato ad esempio che era possibile fornire preziosi dati bibliografici senza rinunciare ad una descrizione particolareggiata del contenuto: una bibliografia generale riporta tutti i dati identificativi ed essenziali di un libro, ma non necessariamente il dettaglio del contenuto ed è proprio quando il traguardo bibliografico è raggiunto che la musicologia comincia il suo più fecondo percorso di ricerca! Tuttavia nel NV questi confini sono oggi più elastici...e meno affidabili. Si avverte cioè la necessità di spingersi più a fondo, come ad esempio acquisire e indagare anche musicalmente gli *incipit* in notazione moderna, di estendere gli *incipit* fino a comprendere i testi poetici completi, le dediche non repertoriate e comunque complete e non mutile come sono nel NV, le relazioni stilistiche tra brani di varia forma e quelle con altri autori (poeti-musicisti-esecutori) e così via.

Il vecchio Vogel informava il lettore del contenuto musicale di un libro, ma trascurava proprio la musica, riportando non solo la descrizione diplomatica del libro, frontespizio, note tipografiche, esistenza degli esemplari superstiti, presenza di lettere dedicatorie (con brevi passi ritenuti significativi) ed altro ancora; la stessa descrizione dei brani è identificata attraverso i loro *incipit* poetici. Questa 'identità' si basava essenzialmente sulla Tavola (o indice) di ciascun libro.⁷⁵

⁷⁴ Quale è, appunto, il libro pluri-fascicolato rinascimentale di musica pratica.

⁷⁵ Gli autori, in quei libri che denunciano già dal frontespizio la presenza di brani di vari compositori, libri oggetto principale della nostra ricerca, sono spesso identificati, cioè resi noti al moderno lettore anche grazie alle note a stampa che appaiono per lo più nel margine superiore delle pagine di tali raccolte. In taluni casi, (non molti in verità), quando ad esempio l'editore registra l'autore del testo poetico nella stessa posizione sulla pagina, si possono generare incertezze e confusioni sulla paternità musicale del brano!

Noi però oggi sappiamo bene che le tavole finali o gli indici dei libri contengono spesso molti errori, anche se in verità qualche volta ci mostrano informazioni essenziali che non esistono dentro al libro in cui sono poste. In queste tavole, inoltre, non v'era però quasi mai traccia delle note didascaliche interne, né si accennava a taluni determinanti aspetti relativi alla notazione musicale e alla prassi esecutiva! Le tavole inoltre erano talvolta scorrette anche rispetto alla paginazione, all'incipit dei brani, alle parti che li costituivano e ad altre informazioni sui brani stessi. Il criterio elencativo del NV è in verità assai difforme da quello del *vecchio Vogel*, perché basato su un capoverso del testo poetico, non più sui titoli dati nelle Tavole! Ciò è operazione ben diversa rispetto a quella originaria voluta da Emil Vogel, in quanto condotta direttamente sui brani dei libri superstiti; in V.E. questi incipit, ricavati pur sempre dalla tavola, vengono riportati alterando la sequenza interna dei brani stessi, a vantaggio di bibliografi e bibliotecari in un solo apparentemente più facile reperimento degli autori. Anche se ciò è senza dubbio utile e confortevole per lo studioso, si tratta di una concezione della ricerca ormai superata e fuorviante!

La maggior completezza e la vasta azione di aggiornamento dei dati del NV rispetto al vecchio è fuori discussione, ma un altro limite tuttavia risulta evidente:⁷⁶ esso è rappresentato dall'ordine dei brani di vari autori contenuti nelle edizioni che non furono oggetto di inserimento e di aggiornamento e il cui criterio espositivo fu arbitrariamente condizionato dall'uso dell'elencazione per ordine alfabetico dei compositori, un palese contrasto col criterio filologico prescelto in seguito dalla bibliografia italiana più recente.

Tutto questo ha ristretto il potenziale contributo informativo del NV obbligando il lettore ad un faticoso percorso di gimcana fra edizioni diverse, spesso di difficile reperimento e... talvolta rinviando ad un vero e proprio atto di fede.

Nel NV inoltre molte note testuali e didascaliche, riportate nelle pagine originali interne dei libri, sono omesse e le lettere dedicatorie impietosamente tagliate non consentono una comprensione esauriente del testo, né risultano indicizzati editori, compilatori, forme musicali e molti altri dettagli estremamente utili alla ricerca.

Sui numerosi limiti di questa meritoria (e costosissima) bibliografia non ci soffermeremo ulteriormente perché sarebbe giusto evidenziarne pari pari anche i molti pregi; diciamo quindi più semplicemente che i limiti più evidenti di questo e di tutti i cataloghi repertori usciti fino all'ultimo decennio del passato millennio è quello di essere ..."cartacei", di non consentire più, una volta chiuso il volume, alcun aggiornamento, né un corretto reinserimento di schede ed elementi aggiuntivi, secondo i criteri elencativi già previsti né di intervenire su errori, omissioni,

⁷⁶ Limite non proprio addebitabile a Claudio Sartori, a François Lesure né a coloro cioè che sono i curatori moderni del NV.

variazioni o aggiunte che si rendono inevitabilmente necessarie con il passare del tempo.

Di quelle bibliografie (i due Vogel), un vincolo ulteriore che risulta particolarmente limitante nel caso della tradizione dei documenti sonori) è anche quello di non essere in verità delle bibliografie musicali in senso stretto, bensì 'bibliografie' e basta, cioè di "testi". In esse proprio la musica è la grande assente. La differenza non è cosa da poco, se si pensa che in piena epoca multimediale è possibile - laddove già progettato e realizzato - con facilità e immediatezza e talvolta con un solo click di mouse) collegare qualsiasi incipit testuale di brano con la relativa partitura musicale, sia essa in notazione originale o in notazione moderna. Per chi si occupa di grandi quantità di brani e di repertorio era ed è oggi necessario ideare e realizzare una nuova bibliografia musicale siffatta.

I.3.6 - Il RIM (REM) o Vogel Elettronico

Per i tanti e tali limiti suddetti e soprattutto per queste esigenze tecnologiche è nato ed è stato realizzato R.I.M.⁷⁷: esso comprende la predisposizione di strumenti di repertorizzazione nuovi sia sul piano dei contenuti che per quanto riguarda l'uso delle nuove tecnologie. Il R.I.M., (normalizzato in RIM) è prima di tutto la continuazione, lo sviluppo e l'aggiornamento e l'informatizzazione dei tre Vogel in forma di archivio-biblioteca-bibliografia-enciclopedia digitale.

Il limite più rilevante del *NV*, all'interno del suo stesso programma di intenti, non sta infatti solo nella sua inevitabile imprecisione ed incompletezza, difetti che sono, a vario grado, comuni a qualsivoglia operazione umana (e dei quali sicuramente non è esente nemmeno il RIM), quanto piuttosto nell'aver deliberatamente scelto di non indicizzare il vastissimo repertorio delle *uesi* (e delle UBI) ovvero delle nostre miscelanee, antologie ed edizioni collettive.⁷⁸

Lo studioso che ancor oggi intendesse esaminare e comparare anche solo due brani presenti in edizioni diverse aventi lo stesso incipit si trova nella necessità di consultare non solo le due-tre note del V.E., NV e RISM B/I ma molte bibliografie, spesso senza avere alcuna risposta utile o definitiva. Per questa ragione, considerato lo specifico interesse per le raccolte di vari autori, chi scrive, dedicandosi allo studio specifico delle edizioni collettive (che necessitano di un trattamento esteso e complesso di grandi quantità di dati biografici/poetici/musicali/mecenatistici ecc.), ha inteso realizzare il Vogel elettronico-RIM così da ovviare ai limiti di una bibliografia e catalogografia solo cartacea desueta e ormai anacronistica, (soprattutto per chi ha necessità di gestire importanti quantità di brani e di libri).

Il RIM, che va dunque considerato il Vogel elettronico, è un insieme di molti archivi (letterari, musicali, multimediali, bio-bibliografici, iconografici (e dunque facilmente aggiornabile) compilato con il software ACCESS della Microsoft. Rispetto alle bibliografie del passato, consente la revisione, l'integrazione, l'elaborazione e l'indicizzazione dei contenuti (anche di dati aggiunti in momenti diversi) in modo istantaneo, così da rendere immediatamente disponibili l'aggiornamento dell'intero contenuto e le nuove relazioni eventualmente originate dall'ultima modifica. Le possibilità di questo strumento di lavoro sono davvero sorprendenti per chi ha

⁷⁷ **RIM (RINASCIMENTO ITALIANO MUSICALE - Renaissance Italian Music)** è il primo **Repertorio italiano Multimediale** dei secoli XVI-XVII, perché contiene migliaia di *links* alle registrazioni discografiche disponibili sul mercato e alle partiture moderne, nonché l'accesso diretto a centinaia di migliaia di pagine antiche in fac-simil.

⁷⁸ I tre termini sono qui assunti in senso generico, secondo l'accezione corrente che le attribuisce l'afferenza ad ogni esemplare librario contenente brani di almeno due autori diversi; nel corso dello studio si detaglierà meglio il senso dell'inadeguatezza di tale denominazione e si specificheranno i criteri e le argomentazioni che ci hanno indotto a ideare un lessico più tecnico ed appropriato.

sempre fatto uso pressoché esclusivo di repertori cartacei circa il repertorio vocale del '5/'600. Secondo la nostra visione è riduttivo definire il RIM una 'bibliografia', o un 'catalogo', archivio o repertorio in quanto è sì tutto questo ma anche altro; tentiamo di darne qui sotto una descrizione più dettagliata: prima di tutto si tratta di un database multimediale ipertestuale, concepito per consentire a singoli studiosi, ad Enti, Istituti di ricerca, Università, Accademie, Biblioteche, singoli docenti ed operatori musicali di ogni genere di gestire, strutturare, comparare e sviluppare in maniera estesa e personalizzata le informazioni relative alle UBI e ai dati acquisibili sia sui libri di musica pratica a stampa (ovviamente limitati alla sola lingua italiana e ai secoli XVI-XVII) che sui singoli brani contenuti in tali libri, che in altre fonti. Si tratta dunque anche di una bibliografia multimediale (e come tale anche musicale) consultabile in forma di tabella o di scheda, e concepita enciclopedia per un uso esteso sia come strumento musicologico di studio, ricerca e conoscenza del repertorio vocale italiano a stampa fino al 1700 che di indagine bio-biblio-catalografica (per esempio per le biblioteche)⁷⁹, che di 'magazzino di testi per musica, di partiture antiche e moderne. Il RIM garantisce un più autorevole ed esaustivo apporto informativo rispetto a tutte bibliografie specifiche cartacee oggi esistenti. È concepito per identificare a vari livelli e descrivere prima di tutto i singoli brani, anche dal punto di vista musicale, per poterli poi comparare con tutto il repertorio oggi esistente; tutto ciò a chiunque operi in questo campo garantisce un notevole risparmio di tempo e di risorse economiche ed umane ed un più facile accesso ai documenti digitali originali (e dunque una migliore conservabilità delle stesse cinquecentine e secentine musicali) qualificando e divulgando in modo rilevante i singoli contributi musicologici e perfino il servizio bibliografico stesso fino ad oggi usciti.

Il database, compilato col programma Access della Microsoft, contiene oltre 63.000 record (per circa 61000 *uesi*) in 27 campi (per un totale di oltre 1.500.000 singoli campi descrittivi) come tale esso è il più completo archivio di dati e di eventi musicali relativi alla musica rinascimentale vocale italiana a stampa mai predisposto.⁸⁰ È un insieme di informazioni bibliografiche, di archivi multimediali, di testi poetici drammatici, di notizie biografiche e storiografiche, di informazioni musicologiche di vario genere e finalmente di musiche leggibili, ascoltabili ed analizzabili, disponibili in formato immagine (soprattutto *.eps, *.jpg, *.bmp), in formato audio (mp3 e MID talvolta rarissime), nonché di indicazioni organologiche, di stile e o di prassi esecutiva e di tecniche utili agli studiosi, (anche non musicisti) attivi nel settore rinascimentale e proto-barocco. Ogni record identifica e rappresenta un brano, (cioè una *uesi*) con 25 categorie descrittive (altre

79 Innumerevoli gli errori o le incompletezze relativi alla bibliografia che si possono trovare in SBN, (ICCU) che evidentemente ha utilizzato come fonte di inserimento dati ancora i 'vecchi' Vogel e il RISM B/I.

80 Queste affermazioni vanno recepite nella consapevolezza che si tratta di uno strumento per la ricerca comunque suscettibile di interrelazioni, e di profondi miglioramenti e integrazioni.

due - chiave e contatore - sono destinate alla gestione tecnica del software). L'archivio è predisposto infatti per mettere in linea (e in rete qualora lo si desideri) sia le riproduzioni delle stampe originali che le trascrizioni in notazione moderna dei brani; esso accetta inoltre sia il formato musicale Midi dei brani descritti (il che consente una lettura attiva 'in partitura delle musiche inserite) che il formato *.wav, *.MP3, *.au ecc. Il risultato in conclusione è dunque una vera e propria banca dati della musica stampata in lingua italiana dei secoli XVI-XVII. In questo senso si può accertare il superamento della bibliografia concepita come un'enciclopedia cartacea. Si può inoltre comprendere e ipotizzare così la disponibilità di uno strumento utile ai fini della riscrittura di una parte storia della musica vocale profana in Italia e in Europa e come fonte di documentazione integrata e comparata di documenti tra i più vari per gli studi letterari, musicali e storici. Elenchiamo qui sotto, in modo più dettagliato, le principali opportunità offerte dal RIM, sottolineando che ogni futuro utilizzatore può avere l'opportunità di adeguarlo alle proprie esigenze nella considerazione che è possibile aggiornare direttamente i contenuti ed effettuare personalizzati collegamenti ipertestuali direttamente dal testo alle immagini delle pagine antiche, nonché esaminare e comparare le varie trascrizioni moderne, oltre ad ascoltare le eventuali esecuzioni musicali oggi disponibili su CD-Audio o altro supporto:

- consultare le pagine dell'originale e ricavarne, se esistente, la sussistenza di un'edizione moderna;
- indicizzare i brani specifici della propria ricerca sulla base dei testi poetici (o di altri parametri) così da visualizzare immediatamente le coincidenze testuali e, in prospettiva, musicali;
- leggere e individuare non solo l'incipit ma anche il testo poetico completo (l'inserimento dei testi poetici completi, per quanto riguarda quelli effettivamente messi in musica (cioè posti sotto il pentagramma) supera il 70%, per un totale di oltre 300.000 versi) nonché la forma musicale e la forma letteraria;
- conoscere, dove indicato, l'autore del singolo brano e gli estremi biografici di attività;⁸¹
- chiarire l'organico cui è destinato un brano, comprese e le eventuali parti di esso (talvolta inesatte od omesse nel NV) nonché le principali caratteristiche timbriche dell'organico voco/strumentale;
- verificare il titolo esatto del libro (per esportarlo nelle note) e l'anno di edizione;⁸²
- leggere le didascalie contenute negli originali;⁸³
- esaminare intere lettere dedicatorie, frontespizi estesi, numero e note bibliografiche complete delle stampe musicali e delle relative ristampe; il RIM è probabilmente il più completo archivio di lettere dedicatorie di UBI in quanto ne riporta, complessivamente, oltre 1500;

81 Il RIM ha consentito di giungere all'identificazione di paternità di decine di brani fino ad ora adespoti.

82 A questo dato si è prestata particolare cura affinché l'esportazione diretta delle informazioni bibliografiche fosse affidabile e sicura oltreché diretta. Si precisa che si è proceduto alla normalizzazione delle lettere 'u' e 'v' secondo l'uso moderno in modo che nomi propri e toponimi possano avere un riscontro immediato con gli strumenti di ricerca-testo più diffusi. Il programma prevede una serie di tabelle che presentano numerose 'utility'.

83 Tutte le note di ordine letterario riprodotte nelle singole pagine sono riportate nel campo 'note' omettendo solo ciò che può essere ritenuto per lo più irrilevante come il numero della parte (che è riprodotto in apposito campo), o l'indicazione dell'autore qualora evidenzi una grafia diversa quella normalmente utilizzata; anche questo dato è stato riportato in apposito campo secondo la convenzione grafica moderna. In questo caso il NV è decisamente lacunoso e privo di affidabilità, specie per quanto riguarda il 'titolo' dei singoli personaggi citati.

- reperire e individuare istantaneamente le biblioteche del mondo proprietarie degli esemplari superstiti (centinaia dei quali sono ora linkabili direttamente anche con le relative segnature);
- identificare immediatamente le corrispondenze con le bibliografie e i repertori del RISM e dei due più recenti Vogel, e parzialmente con altri repertori (LEW-GAR, BER-SCO) se risultano significativi ne loro contributo;
- conoscere se il brano-testo è strutturato in più sezioni ed eventualmente quali;
- distinguere, ove possibile, il poeta autore del testo;⁸⁴
- acquisire nome, cognome, titolo onorifico ecc. del dedicatario del libro (le dediche individuali legate al singolo brano si leggono nel campo "note");
- accertare dedicatori diversi dal compositore autore delle musiche ne testo poetico;
- identificare (dove esistente) giorno, mese e anno e città/luogo di stesura della lettera dedicatoria;
- identificare l'editore, il tipografo, la didascalia del registro tipografico e la città di stampa del libro;
- registrare la presenza di intavolature, alfabeti o particolarità di partiture, trascrizioni ecc.;
- confrontare le diverse ristampe;⁸⁵
- convertire i dati in testo recitato e ascoltarne la corretta pronuncia in lingua italiana;
- individuare le province dei luoghi di nascita e/o di attività nonché consultare cartine, dizionari locali, toponimi, vocabolari vernacolari e lemmi desueti in relazione ai brani e agli autori;
- determinare informazioni inedite sulla base della comparazione dei dati sensibili ricavati dalle note originali e dalle osservazioni del curatore (previa specifica organizzazione);
- individuare i testi 'alieni' nelle lingue straniere (ivi compresa quelli in lingua latina, francese, inglese, spagnola e tedesca) nei volumi che contengono testi in più lingue (tale sezione non è ancora completata);
- i brani-record di travestimenti e *contrafacta* (dove identificati) sono riprodotti nella duplice versione del testo italiano originario e della versione in lingua diversa);
- si segnala la paginazione del brano in apposito campo e l'elencazione e la posizione numerica nel libro; (la posizione gerarchica dei campi, all'interno della tabella e in base al tipo di *query* richiesta, è suscettibile di modifiche con grande facilità).

Naturalmente è sempre possibile esportare qualsiasi dato, anche complesso e i contenuti in altri Word-processor, o programmi multimediali senza dover ridigitare testi estesi o parte di essi.

Il progetto e l'obiettivo di un ampliamento sulla coeva letteratura europea, nei primi anni 2000 del progetto RIM in REM (estensione a livello europeo) è fallito a causa dell'indisponibilità di fondi e della scarsa o nulla sensibilità amministrativa ad intervenire su proposte che non fossero quelle già delineate e definite delle rigide e proibitive condizioni proposte dal programma della Comunità europea "Cultura 2000".

84 Il REPIM resta comunque lo strumento principale di riferimento per l'identificazione degli autori dei testi, ma la ricerca delle fonti dei poeti principali, attuata dallo scrivente ha riprodotto, non solo l'autore, là dove identificato, ma anche il riferimento all'opera, alla pagina e al passo. Sono stati così riscontrati in modo pressoché completo i testi dei principali poeti italiani cinquecenteschi in particolare del Petrarca, Ariosto, Sannazzaro, Tasso (T), Guarini, Marino, Chiabrera, Grillo, Fiamma e molti altri.

85 Questo dato nel RIM è gravemente incompleto, perché in molti casi non si è potuto accertare direttamente la coincidenza di contenuti tra le varie ristampe convalidando i dati già esistenti nelle vecchie bibliografie; questo tipo di riscontro va effettuato con cura perché il NV non risulta affidabile nemmeno in questo genere di informazione.

Interrogarsi su quali siano i criteri sottesi all'articolazione dei campi del database RIM significa stabilire una gerarchia tra gli indicatori convalidati. Per conoscere quali siano gli effettivi campi di registrazione dei record sarà sufficiente leggere sommariamente la struttura del database: ciò non sarà in ogni caso sufficiente a comprendere l'effettiva gerarchizzazione di valori documentari e dei valori analitici inseriti.

Dei 27 campi descrittivi solo 25 forniscono indicazioni e dati specifici utili alla ricerca: il 1° campo (chiave di immissione) e il 23° (contatore) hanno un valore tecnico e un puro significato d'uso informatico. La lettura dei dati parte dalla considerazione che l'approccio allo strumento "database RIM", sia dal punto di vista **organizzativo**, che dal punto di vista **compilativo** (cioè l'inserimento dei dati) che dal punto di vista **consultativo** (proprio cioè della consultazione, della lettura e dell'interpretazione dei dati) può essere individuale o globale; il primo difetta di contestualizzazione, il secondo di specificità documentaria.

L'utilità del RIM sta nella capacità di indicare e di 'creare' ulteriori relazioni informative incrociando e relazionando i dati inseriti. Descrivere un libro di musica comporta infatti scelte organizzative gerarchiche ed operative complesse, determinate ed orientate da un background di conoscenze non superficiali e da una rete di motivazioni, di cause e concause culturali e tecniche vaste e variegate, delle quale nessun compilatore può dirsi effettivamente e pienamente cosciente. Vi è tuttavia una più ampia (se non proprio esaustiva) consapevolezza per la capacità d'uso dei dati che si intendono trattare, senza considerare i dati che sfuggono al controllo diretto del compilatore odierno. Uno di questi 'indizi di conoscenza' è ciò che potremo definire il lato oscuro della conoscenza stessa, 'l'informazione negativa', cioè l'informazione dell'assenza di informazione che, a sua volta e in ogni caso è, talvolta, un dato informativo e chiarificatore di formidabile importanza.

Nelle tre tavole che seguono diamo alcuni riscontri 'fotografici' per una possibile, prossima consultazione tabellare del RIM. La tavola 1 e la tavola 2 vanno lette in sequenza unitaria perché sono un unico record, descrivono cioè la struttura tabellare di una singola *uesi* nella sequenza descrittiva dei 27 campi.

La "Tavola 3 (RIM) è invece un esempio reale (disposto su due livelli) dei **dati contenuti** nel record n.8271 del V.E.-RIM (e n. 56695 della tabella base del RIM); il primo livello contiene i primi undici campi (da "1" a "LIBRO"; il secondo riproduce i dati contenuti nei campi che vanno da 12 a 27" (campi da "VOGEL" a "RISTAMPE"); la Tavola 3 è disposta su due livelli per l'impossibilità di visualizzarla nella sua completa estensione orizzontale, ma si tratta di un solo record!

Tavola 1 (RIM): **Struttura** dei campi da 1 a 12

i	INCIPIT	AUTORE	territorio	Forma	Forma	V.	NOTE	audi	DEDICA	LIBRO	VOGEL
1	Incipit o testo musicato... Questo campo contiene il testo o la porzione identificativa di esso messa in musica. Max 255 caratteri! Se maggiore, si veda il campo NOTE e/o il campo DEDICA.	Cognome e nome dell'autore della musica	città o territorio dell'autore	forma musicale	forma poetica	n. di voci	1. Estende il testo del campo Incipit. 2. Riporta note e didascalie della pagina originale. 3. Aggiunge commenti e informazioni [...] fino a 255 caratteri	coloni e la n. di voci	[Dedica completa e note varie: (Questo campo oltre alla dedica, ai testi poetici completi, agli avvertimenti contiene informazioni anche molto estese riguardanti aspetti informativi e tecnici dei singoli records); è capace di 65535 caratteri per ogni singolo brano.	Frontespizio o parte iniziale di esso, fino ai primi 255 caratteri; per i titoli che superano questo limite si trovano i sisonci nel campo dedica.	1234568

Tavola2 (RIM): **Struttura** dei campi da 13 a 27

Biblioteca	ANNO	Plur	Poeta	edizione m	Dedicatario	Dedicatore	EARLY	Musica	Score	Contato	EDITORE	intavolature	posizione	RISTAMPATE
sigle convenzionali delle Biblioteche che posseggono gli esemplari con segnature e note varie	anno di stampa	n. della parte del brano	autore del testo	curatore dell'edizione moderna	dedicatario del LIBRO! (per il singolo brano vedi campo note).	autore della dedica, luogo e data	riproduzione fac-simile	nome del file musicale moderno	riproduzione grafica della trascrizione moderna	12345	Editore, Città (siglata) o luogo di stampa	presenze di intavolature, B.c., alfabeti per chit.	posizione numerica del brano nella raccolta	eventuali ristampe e note esplicative

Tavola 3 (RIM): esempio dei **dati** nei campi da 1 a 11 -
esempio dei **dati** nei campi da 12 a 27.

i	INCIPIT	AUTORE	territorio	Forma	Forma	V.	NOTE	audi	DEDICA	LIBRO
8271	Scherza Amanilli e Cloni e i pargoletti Amoni, tra fior danzando al suon d'alte parole Ostro diventa pallide viole s'allegran gli elementi	Gabriel Giovanni	VE	Imeneo Madngale	Madngale	6	[Corretta denominazione del V.E. 1600,1a. Pubblicato in fac-simile da Alberto Colzani, "Il Madngale oltre il Madngale", 1994, pp. 333 sgg.]		[Front compl. Honon Et Amon Georgiu Gruberii, Crvis Nonnbergensis, Secundum Sponsi Ornatussimi et Helenae, Ioannis Klomanni, Convis Ibidem, Filiae, Virgnis Lectissimae Sponsae.	

VOGEL	Bibliote	ANN	Plur	Poeta	edizion	Dedicatario	Dedicatore	EARLY	Musica	Score	Contato	EDITORE	intav	posizione n	RISTAMPATE
1600,11	PL-Kj:\Musick G 85 No RISM!	1600	no	non identificato	Giuliani	Giorgio Gruber e Elena G. Kolmann	senza dedica	cfr. campo note	Amanilli	c:\Score\Gabriel G\Gabr G Scherza EPS.zip		Kauffmann Paul Nonnberga	no	Originale senza paginazione	non sono note ristampe.

I.3.7 - *The Italian Madrigal and Related repertories* (LIN-TIM)

Nel corso della seconda metà del '900 molti altri studiosi hanno approntato strumenti catalografico-bibliografici procedendo da esigenze, interessi, angolazioni, funzioni o temi fra i più diversi: quattro di questi sono di indubbio rilievo ed importanza fondamentale per questo settore della storiografia musicale; li riportiamo in ordine cronologico di apparizione.⁸⁶

Harry B. Lincoln, sensibile alle problematiche relative alle edizioni di polifonia di vari autori (sua è l'edizione moderna dell'*Amorosa Ero* (Venezia, 1588) ha completato uno straordinario, informatizzato benemerito lavoro dal titolo *The Italian Madrigal and Related repertories* (LIN-TIM) che fu messo in luce nel ormai lontano 1988. Questo poderoso manuale va considerato la prima vera bibliografia musicale, nel senso che Lincoln è il primo ad aver indicizzato anche le note musicali iniziali delle singole voci delle partiture originali. Il suo presupposto è che ogni brano di ogni libro-parte può essere indicizzato attraverso numeri-semitoni che identificano e permettono di ricostruire graficamente sul rigo musicale il soggetto musicale; in tal modo si ha immediata certezza dell'identificazione di ogni brano in caso di omonimia testuale.

LIN-TIM è davvero un utilissimo repertorio che è stato, in Italia, piuttosto misconosciuto e valorizzato assai meno di quanto merita. I criteri adottati per indicizzare i brani, (che sono quelli del protocollo *midi*) nella loro geniale semplicità dovrebbero essere estesi e praticati tutt'oggi anche nelle altre bibliografie.

Quanto ai difetti, si deve rilevare prima di tutto la limitazione cronologica dei soli primi 100 anni anziché dei consueti primi due secoli della stampa musicale; si rileva inoltre la necessità di una revisione degli inserimenti che non di raro in singoli libri parte non sono privi di refusi, una mancata normalizzazione dei nomi degli autori e un non sempre efficace controllo e riscontro testo-musica; molti brani anonimi inoltre possono essere riportati alla loro reale paternità con un paziente controllo sui brani dai testi omologhi; lavoro questo che in larga parte è già stato fatto nel RIM.

⁸⁶ Omettiamo per ragioni cronologiche gli studi sulle edizioni di Ottaviano Petrucci e quelli sul repertorio frottolistico.

I-3.8 - RePIM (ex Archivio del Madrigale)

Anche l' **Archivio del Madrigale**, fondamentale per la ricerca degli autori dei testi poetici, è passato attraverso varie fasi e varie denominazioni.

Nella sua prima fase attuativa (1984-85) anche lo scrivente aderì e partecipò al progetto originario.

Attualmente il riscontro diretto si chiama REPIM; di esso la migliore illustrazione si ha dall'indirizzamento alla relativa pagina web: <http://repim.muspe.unibo.it/> .

Del RePIM riportiamo la presentazione curata dallo stesso responsabile, il prof. Angelo Pompilio:

Il RePIM muove dal convincimento che nella composizione vocale profana dei secoli XVI-XVII la componente poetica ha un'importanza strutturale ed artistica pari a quella del discorso musicale, ai fini della comprensione storica e critica dell'opera d'arte. [...] Il RePIM scaturisce da questa elementare necessità scientifica: identificare il maggior numero possibile di autori di scritture poetiche utilizzate dai musicisti nella produzione vocale profana e spirituale dei secoli XVI-XVII attraverso lo spoglio sistematico dei libri di poesia.

Il RePIM è lo sviluppo, in forma di banca dati, dell'incipitario della poesia italiana musicata, concepito alla fine degli anni '70 da Lorenzo Bianconi e realizzato in forma cartacea negli anni '80 dal medesimo in collaborazione con Angelo Pompilio e Antonio Vassalli. A partire dal 1990 Angelo Pompilio ha approntato una versione informatizzata dell'archivio e ciò ha comportato la revisione integrale e capillare del materiale raccolto negli anni '70-'80 circa le fonti poetiche, nonché la revisione dei dati descrittivi relativi alle fonti musicali.⁸⁷

I.3.9 Antonio Gardano, Venetian Music Printer (LEW-GAR)

Di Mary S. Lewis è il più importante studio sulle edizioni musicali dei veneziani Antonio Gardano e figli: *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, qui siglata LEW-GAR.

È un'opera imponente in tre volumi che ricopre, in fasi distinte, l'intera storia ed attività di una delle più importanti case editrici musicali nei primi due secoli di storia della stampa musicale (1539-1549; 1550-1559; 1559-1569); ha formidabile valore scientifico, sorprendente qualità e precisione bibliografico-documentaria mai vista prima.

⁸⁷ Il lavoro di revisione, anche se a buon punto (cfr. la Nota tecnica direttamente al link presente nel sito sopra riportato) descrive la natura del progetto e il grado di realizzazione, nonché l'entità delle fonti letterarie consultate, ed altre informazioni), non è ancora ultimato. Questa condizione di incompleta affidabilità dei dati presenti in archivio ha finora suggerito una certa cautela nel rendere pubblica la consultazione dell'archivio. Tuttavia, anche in questa sua forma 'imperfetta', il RePIM è risultato in questi anni uno strumento di grande utilità per gli studiosi del madrigale italiano del Cinque-Seicento che vi hanno potuto accedere, e in più occasioni la comunità scientifica ha sollecitato che venga consentita la consultazione pubblica dell'archivio, nonostante la sua incompletezza. La pagina Web qui realizzata – in una veste molto semplice – va intesa come un primo tentativo di mettere a disposizione della comunità scientifica l'archivio, limitatamente ai dati essenziali per una ricerca sul repertorio della poesia in musica: incipit (versi 1 e 2).

L'indagine uscita in luce con un primo volume nel 1998 riproduce le schede del più complesso periodo editoriale di Antonio Gardano, periodo nel quale talvolta lo stesso brano usciva in luce sotto le più varie paternità e in più stampe a cura anche di editori diversi.

L'opera della Lewis non ha bisogno di presentazioni, trovandosi in rete numerosissime recensioni, presentazioni e valutazioni. Possiamo riportare, a titolo esemplificativo, una recensione, forse curata dalla stessa autrice o dal responsabile commerciale della Garland, la casa editrice che ne ha curato la messa in luce recita:

"This study will stand, when completed, as the major reference work on Gardano's music editions for many years to come and will be the mark against which the work of future bibliographers of Renaissance music printers and publishers will be measured". Journal of the American Musicological Society. Antonio Gardano's publications are among the most important sources of 16th-century music. The second volume describes the output of this leading Italian music press [...]

I.3.10 - Music printing in Renaissance Venice: the Scotto Press (BER-SCO)

Medesime considerazioni fortemente positive si possono esprimere per l'analogo, gemello lavoro di ricerca storica e di impianto catalografico relativo al contemporaneo editore veneziano Girolamo Scotto.

L'opera è stata curata da Jane A. Bernstein, e messa in luce nello stesso anno del precedente lavoro dedicato all'editore Antonio Gardano. Il catalogo scottiano riporta le schede di tutte le edizioni musicali conosciute e curate nell'arco della vita di quello che fu secondo, (e in qualche periodo anche il primo) editore musicale della Serenissima.

Girolamo Scotto ha un ruolo di primissimo piano nella letteratura musicale di vari autori, e per quanto riguarda la stampa collettiva di musica profana perfino superiore allo stesso Gardano.

Questo prezioso lavoro (con il volume precedente della Lewis) rappresenta uno dei primi due monumentali approfonditi e ineludibili studi di bibliografia musicale relativamente alla musica rinascimentale curati da una donna.

Una tale altissima qualità della ricerca completa la conoscenza di un settore storiografico ancora poco noto e onora finalmente la dignità femminile nel campo della ricerca musicologica con un'opera destinata a durare nel tempo.

I.3.11 Le risorse del WEB

In questo resoconto dell'indagine bibliografica e catalografica sulle nostre raccolte di vari autori (che non può essere puntuale ed esaustivo) non possiamo tacere degli sforzi fatti da moltissime

istituzioni per mettere in linea copia degli originali delle edizioni musicali interessate dalla nostra ricerca, documenti rilevanti che la rivoluzione digitale è davvero entrata a regime nell'ultimo quarto di secolo. Questi rilevanti progetti si avvalgono delle risorse informatiche quasi sempre si tratta di software in forma di database.

Il cospicuo contributo che hanno dato le Istituzioni (quindi non solo le Biblioteche proprietarie dei preziosi libri) ha portato ad uno sviluppo delle conoscenze di questo repertorio così approfondite anche in senso divulgativo, quanto non era mai capitato nella storia dell'uomo. Oggi possiamo ragionevolmente dire che lo studioso contemporaneo ha, paradossalmente, una conoscenza del repertorio rinascimentale di musica pratica, complessivamente parlando, potenzialmente superiore persino agli stessi compositori coevi.

Non possiamo citare tutti i contributi messi *online* ma possiamo citare i principali siti che rendono disponibili gratuitamente materiali così importanti, per manifestare ai responsabili, attraverso questo scritto il gradimento degli studiosi e, in particolare, la gratitudine di chi scrive. Queste biblioteche che fanno generalmente riferimento all'AIBM (un vasto programma internazionale di documentazione musicale) forse mancano ancora di una pianificazione ben strutturata e sistematica, ma dalla sorprendente sollecitudine dimostrata si comprende che lo sforzo attuato è ingente ed è tutto a vantaggio del progresso delle conoscenze. Questa nostra ricerca non sarebbe stata possibile senza il loro contributo. Ne diamo una lista non esaustiva onde rilevarne le specificità ed orientare il lettore interessato a comprenderne la filosofia divulgativa.

Museo della musica di Bologna (ex- I-Bc) particolarmente per il sito dedicato al Gaspari *on line*:⁸⁸ ha messo in linea la gran parte dei frontespizio delle dedicatorie e delle prime pagine di musica delle UBI e centinaia di opere complete in facsimil.

<http://www.museomusicabologna.it/biblioteca.htm>

Royal Holloway University of London (<http://www.rhul.ac.uk/>) per la collezione della musica antica attinta alla Library of British Museum (GB-Lbm):⁸⁹

<http://digirep.rhul.ac.uk/access/search.do?hier.topic=52facdbd-19ce-2b92-dbd5-434289d29e8b>

Il terzo grande archivio digitale di musica vocale profana stampata fra il 1501 e il 1700 è presso la Staats Bibliothek di München (D-Mbs): <http://www.bsb-muenchen.de/> che nell'OPAC

88 La descrizione del progetto Gaspari è online: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/project.asp>

89 "Early Music Online is the result of a pilot project in which more than 300 volumes of 16th-century music from the British Library were digitised from microfilm".

tedesco rende facilmente acquisibili centinaia libri antichi di musica profana e sacra con un'alta qualità di riproduzione.⁹⁰

Per quanto riguarda il repertorio italiano che stiamo indagando, ineludibile è senza dubbio il grandioso sito di Gallica: <http://www.gallica.fr>

Il gigantesco sito IMSLP - Petrucci Music Library <http://imslp.org/>

né possiamo tralasciare il generoso, benemerito sito della monumentale *Biblioteca musicale* [digitale] *Petrucci*, doviziosa di materiali e di contributi tra i più ricchi e vari <http://imslp.org/wiki/>. Esso fornisce non solo milioni di pagine di partiture moderne ma anche una grande quantità di documenti originali antichi, riprodotti in fac-simil anche da fonti diverse da quelle qui sopra anticipate.

Vari materiali in italiano *digital facsimiles of printed and manuscript music* si possono trovare presso la Danmarks Digitale Nodebibliotek

<http://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/index.html>

e presso la Biblioteca dei Congressi

<http://www.loc.gov/library/libarch-digital.html>

Anche il sito librario di Google è ricco di copie anastatiche non altrove reperibili: books.google.it/ e di molti altri testi musicologici che consentono un approccio diretto a grande copia di libri di notevole valore documentario.

Di molti altri contributi minori ('minori' da intendersi in relazione alla nostra prospettiva) non facciamo menzione, convinti che questo tipo di documentazione sia un ausilio informativo importante sì, ma non indispensabile e che tale 'tematica collezionistica' potrebbe rappresentare, di per sé da sola un campo/ambito di ricerca nuovo, a cui rivolgere adeguata l'attenzione per svariate ricerche di livello accademico e dottorale, che sappiano anche orientare il lettore a fruire correttamente delle enormi risorse della rete. Gli archivi digitali di queste generose e benemerite Biblioteche hanno consentito allo scrivente di curare una panoramica completa dei contenuti dei libri oggetto della nostra ricerca; senza la loro collaborazione questo studio non sarebbe, oggi, giunto a questo grado di completezza.

⁹⁰ All'indirizzo <http://www.bsb-muenchen.de/> nella sezione OPAC Plus, inserendo nella finestra di ricerca ad esempio il lemma 'madrigali' (e simili) si possono individuare e scaricare centinaia di edizioni in fac-simil.

I.4 Ricognizione e definizione del repertorio e classificazione comparativa

In questo paragrafo ci occuperemo di un particolare tipo di libri di musica che registriamo sotto il nome di raccolte di vari autori (UBI): è giunto il momento di esplicitare i criteri che, in tale repertorio, ci hanno spinto a selezionare ulteriormente, determinate stampe collettive mentre altre no.

Sappiamo che il RISM B/I ha già effettuato, normalizzato e listato cronologicamente tutti i libri di autori vari, noti nel 1960; sappiamo anche che V.E. ha già curato il lavoro straordinario di comparare il contenuto dei libri di cui alle sette determinazioni esposte nell'introduzione.

Anche se la sola disamina quantitativa dei libri non ci aiuta a comprendere appieno l'entità del fenomeno delle edizioni di vari autori è necessario in ogni caso procedere dai dati ricavabili dalle bibliografie e dai repertori di cui abbiamo disquisito nel precedente capitolo: abbiamo bisogno cioè di cataloghi che identifichino e precisino meglio il contenuto di ogni singolo libro.

Procediamo quindi dapprima da un'indagine numerica per comprendere, almeno dal punto di vista editoriale, cercando di individuare ed esplicitare il significato storico e il ruolo che tale 'repertorio a più mani' ha svolto nella produzione, circolazione e recezione della musica nel XVI e XVII secolo.

Delle già segnalate 407 edizioni del *V.E.* – e si tratta all'incirca del 15% rispetto a tutte le stampe descritte dal RISM B/I che contengono brani di almeno due autori rispondenti ai nostri criteri selettivi – non tutte possono essere accettate tra quelle da analizzare approfonditamente in questa tesi: come si fa nella produzione dei migliori liquori (per i quali si sacrifica sia la testa che la coda), abbiamo deciso di omettere le edizioni anteriori al 1530 e quelle successive al 1630.

La determinazione di escludere i libri anteriori al primo dei libri madrigaleschi noti (*La Serena*), risponde a due ragioni: la prima è che non abbiamo alcuna informazione precisa (né la possiamo ricavare esplicitamente) sui criteri scelti da Ottaviano Petrucci e dagli altri editori frottolistici circa la compilazione dei loro libri e ciò li configura come antologie e come miscellanee non come edizioni collettive; si tratta infatti di repertorio frottolistico (quindi non madrigalesco); la seconda che la storia, la funzione, la circolazione del libro di frottole non è comparabile a quella dei libri di musica pratica madrigalistici o canzonettistici successivi, anche perché il diverso formato editoriale dei libri pre-madrigalistici, quasi mai pensato per un'esecuzione collettiva o di ensemble, non contempla di fatto collaborazioni collettive.⁹¹

L'anno 1530 (con il libro della *Serena*) è dunque un riferimento davvero ineludibile in questa

⁹¹ A titolo d'esempio nel primo Libro di *Frottole* petrucciane del 1504 solo uno su venti dei 62 brani inclusi presenta il testo in tutte le voci.

ricerca, non solo per noi che documentiamo in esso la prima raccolta di vari autori, ma anche perché quella data è un rimando fondamentale all'origine e allo sviluppo del repertorio madrigalistico, (in larga parte dovuto proprio allo sviluppo della stampa musicale) là dove la ricerca sui testi ci consente riflessioni compatibili coi criteri organizzativi suesposti e con gli scopi della ricerca che abbiamo individuato. Diverso è il discorso per quando concerne il repertorio frottolistico che non è esclusivamente vocale ma che quasi sempre relega le voci inferiori ad un ruolo sussidiario di tipo strumentale, in definitiva il repertorio frottolistico è in mano ad un editore arbitro compilativo, alieno alle problematiche collettive che si vengono a configurare con madrigale, grazie al ruolo centrale che riveste il testo poetico in quest'ultima forma musicale. Il nostro è pertanto un itinerario di ricerca che copre in modo pressoché completo i cento anni della storia del madrigale rinascimentale in italiano.

I.4.1 - Tabella comparativa RISM B/I e V.E.

Per quanto riguarda lo specifico dell'organizzazione dei brani interni a queste raccolte, il periodo esattamente interessato alla nostra indagine è compreso tra il 1530⁹² e il 1629, anno che segna il vero tracollo dell'editoria collettiva; dopo tale anno, a parte due ristampe di antologie d'oltralpe, qualche libriccino di arie devote o di ariette liriche non troviamo alcunché di comparabile con il fenomeno precedente: dopo il 1630, nell'arco di 70 anni di storia musicale nel *V.E.* si contano solo 16 edizioni di vari autori, per lo più devote e religiose, messe in luce con estrema rarefazione (cioè in media una ogni quattro anni).

Nella tabella di tre campi che presentiamo qui sotto, è possibile individuare, anno per anno, la generalità e la consistenza quantitativa nel fenomeno, comparando l'entità globale dei libri di vari autori (RISM B/I) con la specificità di quelle raccolte collettive" descritte più dettagliatamente dal V.E. Per amor di completezza, rispetto alle bibliografie correnti, abbiamo tuttavia accettato di inserire i sobri dati quantitativi dei libri anteriori al 1530 e posteriori al 1629, al solo fine di evidenziare i cambiamenti intercorsi nell'intero arco di tempo esaminato (cioè fino al 1700) dai due repertori. Ciò che può sembrare utile ad una visione complessiva su tutto il periodo della stampa è in realtà fuorviante per la nostra indagine. La completezza della lista non sarà ingrata a quegli studiosi che vorranno esaminare il fenomeno collettivo relativo a singole forme quali la frottola o la cantata o il repertorio devozionale, ma non vi abbiamo trovato alcuna organizzazione compilativa, paragonabile alle stampe precedenti.

92 Nei libri precedenti al 1530 non abbiamo documenti probanti che testimoniano una volontà organizzativa ed una distribuzione coerentemente organizzata dei singoli brani interni al libro; del caso eccezionale dei *Madrigali de diversi musici libr. p° de la Serena* tratteremo più avanti.

ANNO	Recueils Numero	RISM B/I	Edizioni V.E. (totali parziali)
1501	1	1	
1502	2	0	
1503	3	3	
1504	4	4	
1505	6	3	
1506	3	0	
1507	6	5	
1508	3	1	
1509	3	1	
1510	1	1	
1511	1	1	
1512	2	1	
1513	3	2	
1514	2	1	
1515	3	1	
1516	2	1	
1517	3	2	
1518	1	3	
1519	5	1	
1520	7	2	
1521	7	1	
1522	1	0	
1523	0	0	
1524	0	0	
1525	0	0	
1526	6	2	
1527	1	0	
1528	9	0	Totale parziale V.E. ↓
1529	4	0	37
1530	8	1	
1531	8	1	
1532	12	0	
1533	3	3	
1534	17	1	
1535	15	1	
1536	13	*1	* =[1526]
1537	11	3	
1538	22	5	Totale parziale V.E. ↓
1539	27	1	53
1540	23	3	
1541	18	1	
1542	19	2	
1543	24+1	3	
1544	25	3	
1545	21	0	
1546	33	1	
1547	27	1	
1548	13	3	
1549	41+(2) ⁹³	4	
1550	25	1	

93 Due edizioni di mottetti latini (RISM B/I 1549/9 e 1549/10 per un totale di quattro stampe) con gli stessi brani risultano duplicate, perché edite entrambe sia da Scotto che da Gardano.

1551	24	1	
1552	36	4	
1553	36	0	
1554	36	1	
1555	36	5	
1556	33	0	
1557	26	6	
1558	20	1	
1559	27	5	
1560	27+2	4	
1561	17	4	
1562	28	7	
1563	24	4	
1564	22+1	4	
1565	22	3	
1566	30	9	
1567	24	6	
1568	24+2	3	
1569	37	5	Totale parziale V.E. ↓
1570	35	11	162
1571	17	3	
1572	13	2	
1573	27	0	
1574	14	4	
1575	18	3	
1576	8	3	
1577	12	4	
1578	26	1	
1579	7	3	
1580	13	1	
1581	13	0	
1582	16	5	Totale parziale V.E. ↓
1583	24	9	200
1584	13	4	
1585	38+1	8	
1586	23	12⁹⁴	
1587	16	1	
1588	31	11	
1589	17	8	
1590	31	12⁹⁵	
1591	28+1	11	
1592	22	8	
1593	11	4	
1594	19	6	
1595	14	4	
1596	20	5	Totale parziale V.E. ↓

94 Sono dodici (ancorché l'ultimo numero dell'annata sia 1586,11) perché il *Diletto spirituale* è presentato in due diverse edizioni, (una, siglata 1586^{10a} che è stata rinumerata in 1586,101 mentre per l'ultima è stato mantenuto il numero dell'esponente originale con la consueta conversione (1586,11). L'anomalia di questo esponente letterario nel V.E. è ripetuta tre volte, vale cioè anche per le annate 1570, 1588 e 1590.

95 Il numero in grassetto (12 nella colonna di V.E. E 49+2 in quella del RISM) indica il record assoluto raccolte di raccolte stampate nei due secoli esaminati.

1597	25	7	301
1598	16	7	
1599	19	3	
1600	18+1	5	
1601	18	4	
1602	12	1	
1603	15	1	
1604	21+1	5	
1605	21	4	
1606	15	4	
1607	29	2	
1608	24	1	
1609	35+1	7	
1610	23	3	
1611	23	2	
1612	18	1	
1613	17	5	
1614	23	1	
1615	24	2	
1616	24	2	
1617	26	1	
1618	21+1	3	
1619	17	1	
1620	22	3	
1621	19	3	
1622	20	3	
1623	14	5	
1624	18	3	
1625	14	1	
1626	16	2	
1627	10	0	
1628	14	1	Totale parziale V.E. ↓
1629	11	2	390
1630	5	1	
1631	6	0	
1632	9	0	
1633	3	0	
1634	8	1	
1635	2	0	
1636	4	1	
1637	4	0	
1638	7	0	
1639	3	0	
1640	7	1	
1641	6	0	
1642	11	0	
1643	7	0	
1644	4	0	
1645	6	0	
1646	15	1	
1647	7	0	
1648	7	0	
1649	8	0	
1650	10	0	
1651	8	0	

1652	11	1	
1653	7	1	
1654	7	0	
1655	7	0	
1656	7	1	
1657	4	2	
1658	5	0	
1659	8	0	
1660	6	0	
1661	4	0	
1662	8	0	
1663	7	0	
1664	4	0	
1665	6	0	
1666	4	0	
1667	7	0	
1668	10	0	
1669	6	0	
1670	6	1	
1671	3	0	
1672	6	0	
1673	7	0	
1674	5	0	
1675	8	1	
1676	4	0	
1677	4	0	
1678	6	1	
1679	8	1	
1680	7	0	
1681	6	0	
1682	9	0	
1683	7	0	
1684	4	0	
1685	10	1	
1686	5	0	
1687	7	0	
1688	11	0	
1689	8	1	
1690	6	0	
1691	7	1	
1692	9	0	
1693	8	0	
1694	8	0	
1695	17	0	
1696	10	0	
1697	8	0	
1698	8	0	
1699	9	0	
1700	10	0	TOTALI
TOTALI			
RISM B/I	2689+14	407	

Pertanto tra le 407 edizioni di vari autori elencate dal *V.E.*⁹⁶ almeno 152 rappresentano il cuore e

⁹⁶ Ma il numero '407' è qui esposto per difetto dal momento che dobbiamo segnalare alcuni libri tralasciati in V.E. ed altri 'recuperati' presso biblioteche o in Fondi sconosciuti in precedenza.

interessano in maniera piena e acclarata il nostro studio su un totale di oltre 200 UBI, validate nel periodo 1530-1629. Tra questi 407 troviamo (e dunque escludiamo immediatamente) ristampe più o meno uguali che, pur provenendo da opere collettive o contenendo brani pienamente omologabili secondo i nostri criteri, risultano tuttavia *contrafacta* con testi in lingua latina, oppure *travestiti* in altra lingua, soprattutto inglese o tedesca, più raramente in francese o in altra lingua europea. Per *contrafacta* intendiamo esclusivamente brani i cui testi sono stati 'convertiti' in latino.⁹⁷ Sono raccolte compilate soprattutto da singoli musicisti di buona sensibilità seppur di non eccelsa fama o prolificità; un primato indiscusso spetta senz'altro a quelli d'area milanese quali Orfeo Vecchi, Aquilino Coppini, Simone Molinaro (genovese), Girolamo Cavalieri,⁹⁸ Anselmi e pochi altri; le edizioni hanno una configurazione di tipo antologico; è necessario precisare che la terminologia 'antologia' (così come già detto per 'miscellanea' ed 'edizione collettiva') identifica un fenomeno che ha la natura di una linea progressiva, piuttosto che circoscrivere un fenomeno rigorosamente identificato. Anche la nostra classificazione ha dunque natura orientativa piuttosto che normativa: essa sottintende e rappresenta una sorta di segmento ideale dove il grado minimo di organizzazione (che noi qui definiamo appunto 'miscellanea' sta al punto iniziale di tale segmento, mentre 'l'edizione collettiva' rappresenta il tratto terminale più sofisticato e strutturato di questa linea organizzativa ideale.⁹⁹ Infine non si può nascondere che nessuna regola stabilisca *a priori* il fatto che qualsivoglia compilatore non possa mescolare, contaminare o semplicemente integrare varie tipologie di compilazione: in un'epoca di grande sperimentazione, soprattutto sul versante tipografico, la contaminazione e l'accostamento dei brani e dei criteri di selezione-riproduzione è giocoforza una realtà ineludibile.

I.4.2 - Criteri classificatori e loro tratti distintivi

In primis ci interrogheremo se procedere dall'universale al particolare o viceversa, se cioè sia preferibile verificare la sussistenza di procedure organizzative dentro le edizioni di vari autori 'a priori' (partendo da un ipotetico modello generale di riferimento, o viceversa.¹⁰⁰ Abbiamo scelto la prima ipotesi, in modo da poter calare nel reale le emergenze di tali nostre ipotesi-osservazioni; inoltre, considerando che quasi mai si individua in modo univoco ed esclusivo un

⁹⁷ Questa distinzione da noi così formulata ci pare originale trovandosi nei numerosi studi precedenti un uso non discriminato dei due termini e delle rispettive tipologie di manipolazione dei testi.

⁹⁸ V.E. 1616,2 - RISM 1616/08. Rarissima la stampa savonese (Loano) di *Madrigali accomodati per concerti spirituali Opera V dal R[everendo] P[adre] F[ra] Cavalieri* religioso milanese.

⁹⁹ L'immagine di linea intesa come 'retta' ben s'attaglia a questo fenomeno che non può definire cosa rappresenti il minimo o il massimo grado di dis/omogeneità nel concetto di organizzazione, pur potendo descrivere, in via comparativa, taluni livelli.

¹⁰⁰ Per viceversa si intenda 'dal particolare all'universale'.

solo tipo di criterio, abbiamo preferito la denominazione 'a prevalenza' anziché 'di tipo':

1. Criteri classificatori a prevalenza geografico-istituzionale
2. Criteri classificatori a prevalenza letteraria
3. Criteri classificatori a prevalenza musicale (n. delle voci, modi-toni, soggetti, ecc.)
4. Criteri classificatori a prevalenza pubblicistica (dediche)
5. Criteri classificatori a prevalenza economico-editoriale
6. Criteri classificatori a prevalenza stilistico-formale.

La lista posta qui sopra sulla categorizzazione delle tipologie classificatorie nelle UBI va osservata principalmente con l'attenzione rivolta al contenuto delle edizioni collettive e soprattutto va distinta anche nella nostra trattazione da quelle che sono delle categorie di tipo bibliografico.

Ad esempio nella elencazione dei libri che stiamo esaminando, la priorità cronologica di stampa è senza dubbio un dato evidente ed importante, ma tutto questo non ha lo stesso peso nei criteri classificatori dell'impianto organizzativo dei brani dentro i libri, nei quali libri l'organizzazione cronologica ha, in ultima analisi, un rilievo particolare¹⁰¹ solo in taluni casi, come quelli formali (repertorio canzonettistico) o di genere come quello laudistico-devozionale.

Questa lista, (che non va interpretata in senso tassonomico né esaustivo, ma solo orientativo), non elenca i criteri da noi stessi rilevati e selezionati con valenza gerarchica, ma anzi la rilevanza di essi criteri dipenderà da caso a caso, soprattutto in considerazione del grado di originalità e di complessità dei programmi attuati e da noi accertati.

Esplicitiamo qui, in tutta franchezza, la nostra convinzione che, nell'approccio analitico al 'mondo organizzativo' della musica vocale cinquecentesca in italiano, l'aspetto letterario sia prioritario e più significativo dal punto di vista dell'avvio della ricerca, non solo sul piano formale-metrico ma anche organizzativo; poniamo inoltre l'accento sul fatto che la conoscenza dei testi lirici sottesi alla musica delle 'raccolte organizzate' sia non solo prioritaria, ma anche imprescindibile e più fruttuosa per la ricerca preliminare sul contesto identificativo e compositivo dei libri indagati e degli stessi brani, perché il compositore di norma usava leggere ad alta voce molte volte il testo poetico prima di procedere alla messa in musica; per questa ragione abbiamo proceduto con l'impegno gravoso e paziente di dotare il nostro database del

¹⁰¹ Per meglio intendere con un esempio, non è in sé rilevante, in un'ottica organizzativa, che i *Lieti amanti* siano usciti in luce 12 anni prima de *Le risa a vicenda*, nei quali il peso del valore testuale (cioè poetico) e quello territoriale assume un'importanza maggiore, anche perché vi sono edizioni collettive venute alla luce molto tempo dopo la loro progettazione.

testo poetico integrale di tutti i componimenti poetici intonati nelle UBI; ciò è valido per quanto riguarda la parte che risulta effettivamente sottoposta alle note musicali.¹⁰² In questo modo il nostro database risulta essere il più completo archivio di poesia per musica dei secoli 16°-17° secolo che si presti, con i moderni *softwares*, ad una lettura vocale automatizzata anche per gli studiosi non italofofoni.

Va aggiunto che i criteri classificatori non sono per noi considerazioni puramente teoriche, applicabili ad una qualsiasi pluralità: essi sono indici pratici di singole individualità materiali di pensiero; sono cioè sintesi di processi analitici di fenomeni organizzativi umani poetico-musicali e non solo. La loro lettura critica, se fatta in conformità ai principi di esaustività e di localizzazione geografica e storico-cronologica (ma indipendentemente dal sistema culturale in cui nascono e si manifestano) delimita una storia del pensiero creativo complessa (in quanto ricca di pluralità) ai livelli più elevati, ovviamente nel solo contesto in cui vengono formulati. La disamina topo-cronologica di tali criteri organizzativi consente di cogliere e di stabilire alcune linee importanti del livello di organizzazione e del grado di invenzione dell'intera civiltà madrigalistica italofofona. La circolazione nell'Europa occidentale (e vi si possono comprendere anche paesi come la Polonia, la Danimarca, la Svezia oltre ai paesi più vicini all'Italia) di singole modalità organizzative a livello librario dà al lettore moderno importanti informazioni sull'orizzonte culturale-estetico-artistico dei meccanismi comunicativi-pubblicitari nel tardo '500 e nel primo '600.

Nel presente capitolo abbiamo già discusso in via generale le possibili modalità classificatorie del nostro repertorio e ordinato gerarchicamente gli aspetti più evidenti dell'organizzazione dei repertori vocali sopravvissuti. In questa sede, dopo aver esaminato individualmente l'intera produzione collettiva, tenderemo una lettura più articolata secondo una visione d'insieme delle raccolte di vari autori anziché dalla somma di singole esperienze.

Limitiamoci a quelle 150 opere selezionate nell'intero *corpus* delle edizioni cinque-secentesche che rispondono ai criteri di omologazione all'edizione collettiva e alle antologie in questo paragrafo tenderemo dunque una panoramica del fenomeno che si confora della descrizione delle categorie organizzative individuate più sotto.

Se il criterio storico-cronologico, ancorché non sempre e non perfettamente individuabile, si presta meglio di qualsiasi altro ad una visione d'insieme dell'intero fenomeno, esso non è tuttavia sufficiente a comprendere approfonditamente molte caratteristiche degli intenti organizzativi sottesi all'edizione e spesso travisa la realtà dei fatti progettuali con considerazioni evoluzioniste preconcepite.

Interpretare l'intero fenomeno secondo suddivisioni cronologiche (spesso forzatamente ternarie

102 Per una più approfondita comprensione della questione rinviamo alla nota 3 di questo capitolo.

in ossequio ad una anacronistica 'perfezione teologica'), presta i fianchi a critiche innumerevoli e a fin troppo facili confutazioni; ma se l'autorevolezza di uno studioso, relativamente a questa suddivisione cronologica ternaria, supera un lasso di tempo ragguardevole, (come ad esempio quello di una generazione, ed è il nostro caso), troppo spesso diventa difficile eradicare o anche solo in parte modificare le consuetudini didattiche innervate nelle coscienze collettive da manuali divulgativi di certa modesta storiografia scolastica.

Franco Piperno ha suggerito una tripartizione cronologica dell'intero periodo vitale delle edizioni di vari autori (da lui denominate cumulativamente antologie) che non ci trova consenzienti perché non distingue la natura polimorfa del fenomeno, si limita ad indagare una forma e non tiene in considerazione una notevole porzione di repertorio polifonico e delle linee della committenza mecenatistica e professionale; è innegabile infatti che tutto il repertorio madrigalesco convive e condivide spesso le stesse modalità produttive esecutive, editoriali, pubblicistiche, recettive (e così via) rispetto a quello canzonettistico; quest'ultimo risulterebbe scarsamente comprensibilmente se fosse depauperato di un'importante fetta di quel repertorio (parliamo di almeno 30 edizioni collettive laudistico-devozionali) dovute alla vastità di proposte religioso-spirituali che l'universo editoriale italiano '5/'600sco compendia ed ha espresso in modo particolare nel cinquantennio 1563-1613. Questa stessa articolazione cronologica ternaria, rispondendo a criteri classificatori elementari e per noi non coerenti non è qui condivisa né argomentata.

In questa sezione ci proponiamo dunque una lettura d'insieme diversa da quella proposta fino ad oggi, basata su almeno 7 diversi criteri classificatori. L'idea che l'evoluzione nel tempo (cioè il semplice trascorrere degli anni, anziché la volontà progettuale umana) in un certo contesto socio-artistico-culturale produca fenomeni espressivi variegati e diversificati come quelli delle edizioni collettive ci è aliena almeno per quanto riguarda il campo artistico-musicale. Ciò si può estendere in maniera del tutto simile anche ad altri criteri, come ad esempio quello geografico-territoriale;¹⁰³ quest'ultimo ci appare peraltro generalmente più convincente, (rispetto a quello cronologico) quando orientato ad interpretare e ad illustrare unitariamente il fenomeno di un buon numero di programmi di edizioni collettive musicali emersi unicamente da contesti locali e istituzionali ben definiti.

Il *Primo libro della Serena* ad esempio è stato pubblicato a Roma con brani di musicisti che risultano attivi in larga parte in tale ambito; tutta questa 'romanità' della raccolta ci appare un fatto più rilevante sotto il profilo organizzativo e ricco di implicazioni storiografiche del fatto che esso libro sia stato pubblicato nell'anno 1530, anche perché tale anno di stampa, dalla

103 Vi includiamo non solo le numerose edizioni cittadine, ma anche regionali o territoriali, quelle legate a determinate istituzioni di corte, di chiesa o semplicemente locali, specie di tipo accademico.

storiografia indicato come pietra miliare del madrigale, spesso 'travisa' la natura storica del fenomeno madrigalistico *durchkomponiert* che si era già manifestata in ambito fiorentino (oltre che romano) diversi anni prima¹⁰⁴ e che è in fondo, la vera grande novità formale del nuovo orizzonte compositivo nella musica 'non sacra'.

Tentiamo dunque di argomentare come i singoli criteri classificatori vadano di volta in volta declinati a seconda del ruolo rivestito dagli altri, in un sistema di lettura che non privilegia una visione diacronica bensì più finemente olistico-sincronica, ponendo sempre al centro la figura del compilatore che più di tutte pare responsabile del progetto compilativo.

La segmentazione cronologica tripartita suggerita da Franco Piperno (PIP2) considera come primo periodo delle antologie (sic!) quello che va dal *Primo libro della serena* (1530-'33) fino alle raccolte delle *Muse* (il cui *Primo libro* è del 1555) le quali rappresentano effettivamente operazione editoriale collettiva tra le più rilevanti sia per il numero delle edizioni, che per l'arco di tempo in cui si attuano, anche se siamo convinti che non vi si possono ravvisare dettagli tanto particolari e tanto originali sotto il profilo compilativo-organizzativo¹⁰⁵ da assegnar loro un ruolo di spartiacque epocale.¹⁰⁶ Al contrario, proprio la vicinanza di organico tra la raccolta gardaniana degli *Eccellentissimi musici* dedicata ad Ambrosio Saraceno nel 1542 (e ristampata almeno 12 volte fino al 1567), attesta un camminamento parallelo di 12 anni con i *madrigali ariosi* de *Le Muse* di Barré che si perpetua attraverso nove ristampe fino al 1584! Il perdurare di tale affinità di repertorio a 4 voci risulta ancor più evidente se si considera l'inesistente circolazione e l'assenza di ristampe a 5 voci dopo la raccolta degli *Eccellentissimi musici* dedicata a Carlo Saraceno, (figlio di Ambrosio), siglata V.E. 1542,1) e la più fortunata Prima raccolta delle *Muse* a 5 voci, subito 'duplicata' da Gardano e via via da altri. In ogni caso sulle due più fortunate raccolte (V.E. 1542,2 e V.E. 1555,1) che sono anche veri capostipiti dei due grandi filoni di editoria collettiva, val la pena soffermarsi particolarmente su un aspetto che è stato poco se non nulla considerato: quello che individua la fortuna dell'organico a 4 voci nel repertorio collettivo di vari autori in questa fase della storia della musica; si tratta di un fenomeno che non può essere esteso o equiparato all'intero repertorio madrigalistico¹⁰⁷ ma che va circoscritto proprio al 'nostro'

104 *La musica di Bernardo Pisano*, com'è noto, è datata 1520 ma ora si tende a mettere in discussione l'anno di stampa in quanto è forse più interessante circoscrivere il fenomeno complessivo delle origini del madrigale, piuttosto che l'episodio editoriale singolare sì, ma isolato della *Serena* del 1530.

105 Le raccolte delle *Muse* sono infatti 'trasversali' all'editoria italiana 'nazionale' perché vedono la luce sotto torchi di diversi editori; Gardano a Venezia e Barré a Roma mettono entrambi in luce *Il primo libro* nel corso del 1555, ma alcuni 'indizi' confortano la nostra tesi che il volume di Barré sia uscito prima e che rappresenti il modello a cui Gardano prima e Scotto, Rampazeto e altri si sono adeguati.

106 L'adozione di un nome così caratteristico come le *Muse*, in un panorama editoriale convenzionale aduso ad una denominazione generica, non è caso isolato: il *Dialogo della Musica* (1544) e il *Primo Libro della Fama* (1548) anticipano una procedura di intitolazione che precede il caso de *Le Muse*.

107 Sono infatti moltissimi i libri unigrafici, soligrafici e oligografici a 5 voci usciti in luce fino alla metà degli 'anni '60.

repertorio collettivo, il quale ha avuto, senza dubbio in senso assoluto il massimo ruolo divulgativo della prima stagione madrigalesca: è un ruolo di primo piano che perdura fino circa alla metà degli anni '60 del '500; è evidente, di risulta, come sia poco significativa, dal punto di visto quantitativo e in termini di percentuali (se ci è lecito argomentare la quantità anziché la qualità), la presenza di raccolte a 5 voci fino agli anni '60 inoltrati e proprio i due casi citati (V.E. 1542,1 e 1555,2 cioè *Le muse* a 5 voci) sono, nei fatti, singolari.¹⁰⁸

È solo con la straordinaria attività editoriale-compilativa di Giulio Bonagionta che si rileva un significativo ed esteso cambiamento; fatta eccezione per un *Primo libro del desiderio* a 4 voci, tutte le successive pubblicazioni madrigalesche collettive del 'Buonagionta profano' sono a cinque voci.

È proprio da questo momento che nel repertorio collettivo prende il sopravvento il madrigale 'classico a 5 voci' fino al suo declino monodico concertato.

I.4.3 - Definizioni storico-cronologiche e geografico-professionali della ricerca

Se l'approccio cronologico risulta il criterio più neutro, anche l'approccio geografico (oltre a quello istituzionale e professionale) può risultare utile ad inquadrare, rendere più visibile e meglio comprensibile il fenomeno. Questo secondo criterio (quello geografico appunto) si coniuga in forme variegata con l'attività territoriale dell'editoria musicale locale che proprio nel corso degli anni quaranta del XVI secolo raggiunge una sorprendente e compiuta stabilità professionale. Da questo momento in poi, infatti, l'opera dei due massimi editori della storia musicale madrigalesca e canzonettistica del Cinquecento può essere considerata pienamente matura: Ottaviano Scotto, Girolamo ed i suoi eredi da un lato, Antonio Gardano con Angelo e i suoi fratelli dall'altro (insieme ai concittadini Vincenti e Amadino attivi dagli anni '80) raggruppano ed esprimono la massima parte del nostro repertorio collettivo.

I tipografi locali possono valorizzare gli sforzi compilativi collettivi di opere nate per essere espressione del pensiero creativo e cifra stilistica caratterizzante di quel vasto e determinato territorio inventivo che è il libro di madrigali; il loro numero, la loro storia produttiva, le scelte poetiche e le modalità compilative con cui i singoli brani vengono accostati sono il tema centrale

¹⁰⁸ Il caso delle *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* e de *LE DOTTE, ET ECCELLENTE COMPOSITIONI E I MADRIGALI A CINQUE VOCI DA DI-/versi perfettissimi Musici fatte. Novamente raccolte, & con ogni diligentia Stampate. AUTTORI. Di Adriano Vuillaert, & di Leonardo Barri suo discipulo. Di Verdelotto. [...]*, non inficiano la nostra rilevazione sia per il fatto d'esser miscellanee, che per il fatto di non rientrare propriamente nelle raccolte di vari autori da noi identificate e selezionate. In aggiunta vanno rilevate anche le due edizioni 'gemelle' del 1562 in quanto, uscite come *Primo* e *Secondo* libro col titolo *I DOLCI ET HARMONIOSI CONCENTI*, soprattutto per la semplice ragione d'esserci pervenute prive di dedica, ci suggeriscono una datazione compilativa potenzialmente antergata.

di questo nostro studio.

I.4.4 Il concetto di *organizzazione*

Non può davvero mancare in questo capitolo una riflessione non superficiale sul concetto stesso di 'organizzazione' così frequentemente citato. Se il termine 'identità' (nel senso indicato dal titolo della tesi) non necessita di particolari spiegazioni, rientrando nel campo specifico di ogni UBI, se il concetto di evoluzione è stato già esaminato¹⁰⁹, è giunto il momento di affrontare, almeno sul piano lessicografico-metodologico, il concetto di organizzazione sia in generale (per quanto attiene la struttura e la sequenza dei singoli brani nei singoli libri) che, più in particolare, per ciò che è legato alle *uesi* dentro le UBI.

Da un punto di vista strettamente tecnico il vocabolo 'organizzazione' ha una sua consolidata tradizione-definizione di tipo positivistico; riportiamo due di tali definizioni (per lo più generiche) desunte da due importanti vocabolari della lingua italiana disponibili *on line*: Organizzazione: “*Azione e risultato dell'organizzare o dell'organizzarsi*”.¹¹⁰ “*Forma e disposizione degli organi. | Preparazione e disposizione di un'impresa, o azienda, o azione; Ordinamento, Costituzione, Formazione*”.¹¹¹

Il termine ha una sedimentazione lessicale e semantica straordinariamente ricca e variegata che si esprime con molteplici sinonimi; ci basterà consultare un *thesaurus* qualunque per identificare varie formulazioni che utilizzeremo liberamente nel corso del nostro studio:

Allestimento	Disposizione	Progettazione
Compilazione	Formalizzazione	Programmazione
Coordinamento	Impostazione	Sistemazione
Costituzione	Pianificazione	Strutturazione
Creazione	Preparazione	ecc..

Nell'ambito della nostra ricerca anche il concetto di forma, di struttura, di compilazione, (con tutti i loro svariati derivati e sinonimi), possono essere perfettamente assimilabili sul piano descrittivo e analitico; questa ricca terminologia sinonimica coinvolge anche svariati aspetti dei prodotti dell'ingegno umano, dell'invenzione tecnica e della creazione artistica: qui ci occuperemo però quasi esclusivamente di questo ultimo aspetto, in relazione ad UBI e alle *uesi* più sopra specificate. Per *organizzazione* intendiamo l'insieme delle azioni che determinano **una disposizione deliberatamente intelligibile dei brani** che costituiscono una raccolta di vari autori messa in stampa, ma intendiamo anche il lavoro preliminare e finale svolto da uno o più

109 Discusso preliminarmente nella premessa del presente capitolo.

110 Dizionario Hoepli *on line*: <http://www.grandidizionari.it/>

111 Zanichelli, *on line*: <http://dizionario.zanichelli.it/>

operatore per realizzarne la stampa.

È cosa evidente che la sequenza dei brani produce un determinato percorso di senso; ne consegue che le singole parti stabiliscono delle relazioni tra i brani che muterebbero se i brani risultassero disposti in modo diverso. L'Organizzazione di un'opera collettiva va intesa dunque in senso dinamico, in tutte le sue varie fasi costitutive e si attua in forme differenziate in base a svariati modelli di inventario che per comodità possiamo semplificare in cinque tipologie:

storico - cronologici
geografico - istituzionali¹¹²
stilistico - formali
letterario - musicali
sociale - professionali.

Riteniamo che proprio la consapevolezza di questa varietà di modelli e di punti di vista, unitamente ad altre complesse argomentazioni, ivi quelle comprese nei dibattiti accademici della Camerata fiorentina, porti direttamente alla novità dell'Opera in musica: dai testi organizzati al libretto in musica il passo è breve.

Era necessario passare attraverso questo complesso reticolo di relazioni testuali e musicali per maturare l'idea di una forma espressiva unitaria; basata su un libretto e sull'aggregazione sempre più raffinata di svariati codici espressivi, il melodramma ha conosciuto una stagione preliminare di straordinario dinamismo e di grande varietà compilativa.

La complessità nel definire un concetto così labile, effimero, lasso, insomma scarsamente determinabile qual è quello di 'organizzazione compilativa' ci deve indurre a ripensare e ancor prima a creare costantemente piani classificatori di modelli ben strutturati e solidi livelli gerarchici capaci di interagire in modo sistematico tra gli stessi livelli individuati e le intenzioni compilative rilevate nei libri che andiamo ad indagare e ad esplicitare in maniera diretta: noi riteniamo che tali esperienze guidarono con autorevolezza un percorso di maturazione graduale fino al libretto in musica.

In questo processo di gerarchizzazione organizzativa rientrano a vario titolo anche le miscellanee nelle quali il livello compilativo è assai debole (cioè scarsamente o per nulla documentabile) e spesso prossimo a zero (almeno per quanto riguarda talune scelte come quella di accostare e porre in sequenza determinati brani e non altri); non prendiamo invece in considerazione, in ogni caso, l'accostamento generico di libri dovuto per lo più all'editore stesso e alla tipologia delle forme poetiche impiegate (ad esempio libri di madrigali, o libri di canzonette in quanto tali) a cui siamo soliti assegnare storiograficamente, formalmente e

112 Ogni istituzione ha in effetti una precisa collocazione territoriale da cui assume e che determina condizionamenti culturali (ma anche professionali e sociali come risulta al punto n.5 della lista) talvolta di notevole rilievo.

funzionalmente il primo livello di identità di oggetto materiale della creazione musicale umana collettiva. Semplificando, diciamo che non prenderemo in considerazione un libro di vari autori solo perché costituito da brani composti in varia forma (come madrigale, canzonetta), ma per i nessi compilativi che riusciamo ad individuare tra i brani del libro stesso.

Infatti, alla fine dei conti ogni libro (e ciò vale dunque anche per le edizioni di autori vari), in quanto entità riconosciuta, avrà pur sempre una propria organizzazione interna e rientrerà in ogni caso in un certo livello organizzativo, seppur basso. Anche se l'editore non si fosse minimamente curato del fatto che singoli brani fossero già stampati in altri libri (sia che fossero propri che di altri editori), anche se i compositori (cioè gli autori delle musiche di quegli stessi brani) non si fossero preoccupati minimamente di chi fossero i testi poetici e del modo in cui i propri brani fossero accostati, ed ancora anche se l'editore non si fosse interessato di chi fosse la paternità dei brani, o che i brani fossero a tre o quattro, cinque o più voci, e perfino che fossero di forme diverse, o che presentassero il ritornello ... insomma, l'oggetto che ne risulta è pur sempre un libro a stampa, cinque/secentesco, di musica pratica vocale italiana profana, di vari autori! Esso avrà dunque una precisa collocazione 'virtuale' anche se nidificata almeno sette volte, quelle sette che abbiamo ben evidenziato nell'introduzione della presente tesi. Non sarà inutile ribadire che di questo livello 'miscelaneo' di organizzazione non ci siamo pressoché occupati né preoccupati se non nell'intento di cogliere quali nessi, seppur tenui, esistessero tra le sequenze dei brani.

Distinguere la gerarchia dei livelli compilativi in via generale non è sempre richiesto alla ricerca scientifico-musicologica del passato; ora sappiamo però che anche la posizione dentro il libro di determinati brani può assumere un qualche significato gerarchico; per noi ciò è aspetto importante che può essere molto utile e funzionale ad ulteriori approfondimenti legati alla storia della musica e alla biografia dei compositori e della committenza, specie nel complesso panorama di tali collaborazioni editoriali. L'identificazione della tipologia del libro è in effetti operazione preliminare ad ogni successiva azione analitica in quanto determina ed esplica la natura compilativa del libro e dei suoi costituenti; non si deve mai dimenticare infatti che un libro è un oggetto della tradizione artistica e culturale (ciò vale ancor più nel caso di più autori) e che, pur non mutando la sua natura di significante, cambia profondamente sotto il profilo del significato individuale dei brani, a seconda delle relazioni che esso brano instaura con brani simili e con altri manufatti e con le relative parti di cui entrambi gli oggetti sono costituiti.

Paradossalmente, dopo tanto disquisire sul lessico, sulle tipologie di UBI, sull'organizzazione interna, ma soprattutto sulla necessità di individuare criteri tassonomici rigorosi, abbiamo dovuto abbandonare ogni velleità classificatoria e scelto di non dar seguito alcuno a questa

'ipotizzata e presunta scientificità classificatoria'; la nostra lista, posta nel capitolo secondo, utilizza infatti criteri tra i più diversi e per lo più non comparabili nella sequenza descrittiva dei tipi di organizzazione nelle UBI: com'è tipico del pensiero artistico anche l'organizzazione di tali programmi interni non è quasi mai classificabile in schemi chiusi! La serialità ad esempio è spezzata dalla cronologia delle musiche per teatro; la funzione del teatro è seguita dal criterio formale delle canzonette e villotte seriali e no che, a loro volta, sono incalzate dal repertorio spirituale, dopo di che presentiamo la figura del più grande compilatore e a seguire un corpus di stampe collettive territoriali tra cui quelle caratterizzate dall'appartenenza alla medesima istituzione (la cappella musicale del duca di Baviera (München), che non era neanche italiana!) e ancora il fenomeno delle canzonette alla romana, per arrivare finalmente alla ricerca sulle diverse modalità compilative dei testi poetici; le musiche policorali insieme alle raccolte 'varie concludono la lista delle edizioni collettive!

Così l'organizzazione di un libro di musica vocale profana cinque/secentesca esula da un contesto predeterminato e da astratti criteri, se non si individua e si statuisce a priori tale gerarchia di livelli. Intendiamo con ciò affermare che un singolo libro (nella fattispecie una UBI) può essere costituito da una sezione miscelanea, da un'altra antologica e perfino da una terza propria delle edizioni collettive. Nostro scopo pertanto non è di accertare a tutti i costi una priorità o una gerarchia di valori organizzativi, pensati sulla base di un modello prefigurato come il più perfetto, (quello dell'edizione collettiva) bensì descrivere e comprendere il fenomeno nella sua complessa pluralità. Seppur non strettamente o non sempre verificabile l'editoria collettiva ha una sua ricca linearità storica e professionale, una grande varietà di espressioni e una ricchezza di strutture che, quando individuate, descritte e classificate, impreziosiscono la storia della cultura, della scienza e soprattutto dell'arte letteraria e musicale. A noi, studiosi di tale storia, ha consentito di entrare in diretto contatto con forme intelligenti di vivaci, spesso intriganti giochi espressivi musicali.

Primi soggetti musicali nei frontespizi delle UBI di Angelo Gardano V.E. 1576,1 - RISM 1576/5.



CAPITOLO SECONDO

IL LIBRO COLLETTIVO: UNA LETTURA ORGANIZZATA

Premessa

L'identificazione delle caratteristiche che sanciscono l'appartenenza di una UBI ad uno dei 12 grandi gruppi o categorie che abbiamo individuato e quindi la determinazione dei paragrafi del presente studio non è stata fino ad ora compiutamente e correttamente definita; è pertanto opportuno segnalare immediatamente i criteri classificatori e le priorità che hanno portato alla decisione di anteporre queste precisazioni al presente capitolo.

Valutare la maestria dei compositori che nelle raccolte di vari autori sono rappresentati attraverso l'uso del termine '*eccellenti/eccellentissimi*' (e lemmi assimilabili) senza esservi nominati nel frontespizio è operazione preliminare ed urgente, perché ciò è un fenomeno che compare fin dalle prime stampe madrigalesche e perché tale fenomeno ha una rilevanza cospicua tra le UBI qui individuate ed esaminate.

Abbiamo assegnato assoluta precedenza all'individuazione dei dati e delle informazioni desumibili dal frontespizio, piuttosto che a qualsivoglia altro elemento discriminante o indizio esterno (o interno) all'edizione. L'ordinamento generale delle UBI tiene quindi conto prima di tutto della cronologia editoriale, in modo da procedere dall'oggettività delle informazioni scritte sulla copertina del libro alla relativa soggettività degli altri dati interni, (quelli cioè pertinenti ai singoli brani che costituiscono il libro stesso);¹¹³ ne deriva che, oltre ai criteri storico-geografici, anche l'individuazione della serie – cioè *Primo Libro, Secondo, Terzo Libro* ecc. - in cui sono incasellati le singole edizioni e l'eventuale classificazione di generi e forme letterario-musicali risultano elementi di rilievo non marginale e questa *serialità* è diventata il secondo criterio elencativo; inoltre l'attenzione al ruolo dei compilatori, dei poeti e dei compositori, i singoli avvenimenti celebrativi (che si possono accertare o desumere anch'essi dal frontespizio, dalla dedica o dalle didascalie interne), le competizioni e i concorsi su un solo testo, (anche della sola tipologia territoriale) e via di seguito sono categorie che vanno tenute in opportuna considerazione, seguendo di pari passo lo svolgersi della nostra selezione.

In primis, quali sigle bibliografiche usare, nella moderna bibliografia informatizzata, per

¹¹³ Tale oggettività va convalidata anche se i dati editoriali dell'anno di stampa dovessero rivelarsi solo parzialmente completi o incorretti.

identificare le UBI? La maggioranza degli studi di ampio respiro (LIN-TIM; LEW-GAR; BERSCO ecc.) utilizza senza alcuna incertezza la siglatura del RISM, ma noi abbiamo sempre preferito quella del V.E. perché è bibliografia decisamente più ricca di informazioni e quindi più precisa, meglio definita (ovviamente per quanto riguarda le UBI). Per evitare conflitti e facilitare l'identità di UBI e *nesi* con tutti gli altri repertori bibliografici abbiamo tuttavia preferito indicare entrambe le sigle, facendo precedere però sempre quella di V.E. a quella del RISM B/I.

Criterio di assoluta priorità è dunque quello dell'anno di stampa che è, per noi, criterio neutro. La sua rilevanza, infatti, che è il vero tratto distintivo caratterizzante rispetto ai libri unigrafici o soligrafici, dovette apparire subito preferibile anzi imprescindibile fin dalla luce del vecchio Vogel (1892). Ciò è stato confermato anche nella revisione einsteiniana del 1962. Anche per noi, che ci siamo interrogati se l'ordine cronologico per anno di stampa delle raccolte di vari autori fosse davvero il criterio elencativo più efficace, (considerando che è del tutto diverso da quello seguito per i libri unigrafici e soligrafici!)¹¹⁴ quello adottato dai due primi Vogel è sembrato tutto sommato preferibile, anzi insostituibile, il più funzionale, insomma il migliore; tale scelta è stata mantenuta anche nel nostro RIM.

Tutte le UBI sono quindi state identificate con la numerazione cronologica dell'anno di stampa, seguito dalla virgola e da un numero che ricalca esattamente l'esponente indicato nelle bibliografie vogeliane: per semplificare possiamo dire d'aver trasformato l'esponente in cifre decimali, mantenendo come base l'anno di stampa delle note editoriali.

Ciò consente una maggior comodità di scrittura e di lettura ma, soprattutto, evita la confusione generata da un uso esteso degli esponenti indicanti le note a piè pagina); abbiamo pertanto convertito i numeri identificativi delle edizioni di vari autori indicati dal vecchio Vogel e da V.E. con tante cifre decimali dopo la virgola quante e quali sono le cifre in esponente¹¹⁵, inoltre, per distinguere la numerazione del V.E. da quella del RISM B/I, così da evitare confusioni, abbiamo adottato anche per il RISM lo stesso criterio per i numeri cardinali della base (anno) ma abbiamo preferito separare l'anno dall'esponente con il segno / (*slash*), non con la virgola ; per es. il *Primo*

114 Non è stato forse mai sufficientemente considerato che proprio l'applicazione originaria ottocentesca di due diverse modalità classificatorie nell'elencazione di tutti i libri musicali cinque / secenteschi (cioè dei libri uninominali unigrafici-soligrafici e delle UBI)(distinguendo due sezioni del Vecchio Vogel: un errore dal punto di vista della tassonomia!) ha determinato la creazione di due distinte (se non 'diverse') bibliografie per un repertorio omogeneo. Con gli strumenti informatici oggi esistenti si può (e si deve) procedere ad un'unificazione delle due sezioni bibliografiche.

115 Vi sono casi complessi di sigle con esponenti alfanumerici, per es. 1586^{10a}, ciò è un uso improprio dell'esponente che segue regole classificatorie proprie) e perché il sistema informatico, non accetta né contempla i decimali che terminano con lo zero (come ad. es. 1588,10 che viene automaticamente trasformato in 1588,1). Abbiamo perciò esperito una soluzione 'pratica' e semplice (nel caso suesteso il numero identificativo del del V.E. è stato convertito in 1588,101; la stessa soluzione (ma con separatore diverso) è stata applicata anche al RISM; ciò non può generare confusione con altro libro, in quanto nessun anno raggiunge un esponente più alto di 44. Il caso limite del RISM è il 1549 che registra 43 libri, mentre per il V.E. è il 1586 insieme al 1590 con 12 UBI complessive.

Libro della Serena siglato V.E. 1530¹ è diventato V.E. 1530,1; mentre RISM B/I 1530¹ è diventato 1530/1.¹¹⁶ (Li distingue, dunque, solo il segno separatore). Le stampe non registrate né contemplate in V.E. e/o in RISM B/I sono state contrassegnate con lo stesso criterio ma, in tal caso, il numero di base (cioè l'anno) è preceduta dallo zero seguito dalla virgola.¹¹⁷

Il motivo per cui le edizioni di vari autori siano elencate in ordine cronologico anziché per ordine alfabetico di autori è determinato evidentemente dalla difficoltà oggettiva, a livello di catalogazione bibliografica, di stabilire quale tipo di priorità classificatoria riconoscere alle UBI in alternativa ai molteplici nominativi dei compositori presenti in un libro.¹¹⁸ Un altro problema è legato al tipo di numero identificativo utilizzato per i libri di vari autori. Abbiamo in ogni caso preferito e deciso di assegnare la priorità alla siglatura V.E. piuttosto che a quella del RISM B/I (che in ogni caso compare immediatamente al seguito o affianca la prima e, dunque, risulta sempre disponibile e ben riconoscibile) in quanto il livello descrittivo dei contenuti delle UBI, cioè dell'insieme delle *uesi* e delle informazioni interne, è assai più esteso e affidabile in V.E. di quanto sia quello del RISM B/I. In ogni caso i due repertori sono da stimare complementari piuttosto che antagonisti! Entrambe le bibliografie necessitano di costanti riscontri (e revisioni) non solo perché in taluni casi vi sono libri mancati nell'una e presenti nell'altra (o viceversa) ma anche perché nemmeno l'identificazione degli autori è coerente e condivisa; V.E., ad esempio, segnala - e ciò non è affatto inutile - esemplari non più esistenti all'epoca della redazione einsteiniana (1945-'48) libri che, in parecchi casi, sono stati ritrovati. V.E., dal canto suo, è gravemente deficitario per quanto riguarda le edizioni di musica spirituale, i libri di laudi gesuitiche, portati in luce recentemente da specifici studi,¹¹⁹ nonché per diverse intavolature liutistiche che presentano e riproducono melodie secondo la notazione tradizionale

116 I numeri posti in esponente sono stati trasformati in numeri decimali 'normali' e separati dall'anno di edizione con la virgola o con la slash / (barretta obliqua come segno grafico di separazione) a seconda che si tratti di V.E. oppure del RISM; la duplice modalità di scrittura che abbiamo riportato e che distingue tra la siglatura di V.E. e quella di RISM B/I, ha precise ragioni tecniche: la vogeliana adozione di esponenti numerici o alfabetici era praticata frequente nei repertori '8/900schi, ma questa modalità tipografica un tempo assai apprezzata, non consente oggi un ordinamento alfabetico informatizzato facile né corretto, inoltre è operazione estremamente lunga e noiosa, soprattutto per quanto riguarda la conversione di talune schede bibliografiche contrassegnate da codice alfanumerico. Questo criterio è stato seguito anche in RISM. Considerata l'importanza della conversione numerica addotta, al puro scopo di individuare più facilmente la presente spiegazione e di semplificarne la comprensione, riproduciamo quest'informazione anche nel corpo del testo dello studio in relazione alla prima edizione descritta.

117 Abbiamo potuto ovviare così al necessario inserimento di un discreto numero di edizioni musicali ignote o non repertorate da V.E. e, in qualche caso, anche dallo stesso RISM, altre, almeno dodici, andrebbero rimosse in quanto non riportano alcuna nota musicale, ma solo delle lettere dell'alfabeto per la chitarra alla spagnola.

118 La nostra operazione di nuova archiviazione, riportare cioè la sequenza esatta dei brani interni alle edizioni di vari autori, confligge profondamente con quella avviata dal Vecchio Vogel e dal V.E. Com'è noto l'aver indicato i brani interni sulla base dell'ordinamento alfabetico del cognome dei compositori (come appare appunto in V.E.), ancorché utile per un primo approccio al repertorio dei singoli compositori e ai loro tratti biografici, ha comportato un inaccettabile stravolgimento delle sequenze narrative e/o logico-argomentative, territoriali e formali. Solo una rilettura completa di tutti i libri esaminati da Vogel e da A. Einstein ci ha consentito di riprodurre l'ordine esatto nella successione dei brani. Anche l'ordine alfabetico per compositori del RISM si rileva inadeguato alla conoscenza reale del repertorio collettivo.

119 MRZ-LAU, passim.

rinascimentale. Le eccezioni nelle prime due bibliografie vogeliane sono piuttosto numerose e, purtroppo, mai esplicitate nelle premesse o nelle avvertenze.

Nel nostro database non abbiamo modificato l'assegnazione della sigla VOGEL quando questa sia stata mantenuta dal NV, tuttavia in taluni casi nei quali si è rivelato necessario intervenire si è riportato il libro soligrafico o unigrafico anche nella sezione di vari autori; in questo caso sono stati contrassegnati i singoli brani con l'indicazione della duplicazione.¹²⁰

La determinazione del repertorio 'profano' vs. 'sacro' è una delle priorità dell'indagine che si assegna quando si procede ad una classificazione cronologica; si escludono, i libri che contengono solo repertorio liturgico o sacro in lingua latina, oltre ovviamente, al repertorio strumentale; nei casi in cui si verifichi una situazione promiscua, ovvero la presenza sia di repertorio vocale sacro in latino che profano si esaminerà sempre la sezione in italiano, mentre si valuterà caso per caso quella in latino.

Non si tengono in considerazione come UBI le miscellanee riconducibili a stampe e ristampe unigrafiche o soligrafiche dei primi autori madrigalistici quali Verdelot, Archadelt, Costanzo Festa i cui nomi appaiono in evidenza nel frontespizio. Tenuto presente l'impianto cronologico generale come priorità classificatoria, ecco una lista delle principali operazioni effettuate nella predisposizione e nella sequenza delle 13 classi (12 + le antologie) qui esplicitate:

- Accertamento di serialità editoriali in singoli libri (es. Gli Eccellentissimi o le *Muse*).
- Individuazione di eventi e funzioni che motivano stampe collettive.
- Precisazione in merito alla serialità dei libri di canzonette (Villotte e Laudi filippine).
- Indagine sulla serialità nei libri di singoli curatori (si tratta dello stesso editore o di musicisti incaricati alla compilazione delle UBI come il Bonagionta).¹²¹
- Ricerca di possibili serialità tra dedicatario-dedicatore (es. I *Lauri* ferraresi).
- Studio delle titolazioni seriali o individuali e/o tematiche poetico-musicali.
- Determinazione formale dei brani (madrigali, canzonette, cantate).
- Riconoscimento dell'organizzazione poetica e disamina dell'identità degli autori dei testi.
- Esame di strutture linguistiche organizzate contenute nei singoli testi.
- Ipotesi di strutture organizzate contenute in singoli testi, individuabili nei frontespizio, nelle lettere dedicatorie o nei testi stessi.

120 Vi è il caso eclatante del *Dialogo della Musica* di A. F. Doni descritto in V.E.1544,1 – RISM 1544/22 ed anche in NV 857, o quello del *Primo Libro Delle MUSE A Quattro Voci Madrigali Ariosi di Ant. Barre et altri Diversi Autori* descritto sia in V.E. 1555,3 - RISM 1555/27 che in NV 251 e pochi altri ancora.

121 Lo si evince dalla lettera dedicatoria.

- Analisi dell'omogeneità territoriale dei compositori partecipanti.
- Inchiesta sull'appartenenza dei compositori ad istituzioni che motivano le UBI.
- Osservazioni sulle relazioni territoriali fra autori di poesia, compositori e dedicatore.
- Sondaggio di eventuali tipologie professionali dei compositori.
- Investigazione sulla coerenza dei brani (testi e musiche) in relazione agli eventi celebrativi che promuovono l'evento editoriale.

È sorprendente come la pluralità dei contributi delle *uesi* dentro alle UBI (e non intendiamo solo poeti o musicisti) suggerisca svariate ipotesi relazionali fra gli autori e i brani contenuti: è un'occasione rara e affascinante di ripercorrere gli itinerari argomentativi della grande opera madrigalesca di Alfred Einstein (EIN-TMI).

II.1 - I diversi “Eccellentissimi”

Franco Piperno ha intitolato il suo saggio sulle stampe di vari autori “*Gli eccellentissimi musicisti della città di Bologna*[...]. Ancorché orientato specificamente alla produzione di compositori felsinei,¹²² l'attributo *eccellentissimi* ben identifica uno dei tratti più caratteristici delle UBI delle origini: l'editore, il curatore o il dedicatario attribuiscono quasi sempre l'appellativo di *eccellenti/issimi* agli autori dei brani del proprio libro già nel frontespizio ed anche all'interno della dedica e persino (ma più raramente) nelle didascalie di singoli brani. Per rendersi conto della frequenza di tale superlativo basterà scorrere all'interno della sola bibliografia vogel-einsteiniana i titoli delle raccolte madrigalesche di vari autori e ne troveremo più di cento, senza contare i casi sinonimici o le espressioni simili. Si tratta di una larghissima maggioranza che caratterizza il fenomeno (intendiamo cioè la denominazione di *Eccellentissimo* per i musicisti che collaborano all'edizione) mai più ripetuto nelle epoche successive, in maniera così singolare ed estesa, sicché è difficile per noi, oggi, coglierne o comprenderne il significato professionale-corporativo che è insito negli autori cinquecenteschi. Tale attributo non ha solo la funzione di illustrare autori, compilatori ed editori o di pubblicizzare con ufficialità la qualità artistica dei lavori, ma mira con tutta probabilità a contrassegnare la rappresentanza istituzionale che i compositori più in vista esprimono, cioè le varie cappelle sacre e/o profane presso cui lavoravano; l'eccellenza dell'edizione era altresì corroborata e tutelata proprio dal *corpus* – talvolta davvero ragguardevole - degli autori rappresentati: il numero e la compattezza del progetto editoriale sovrastano anche quelle presenze che forse del tutto 'eccellenti' non sono!

122 PIP2: com'è noto, il titolo indicato da Piperno si riferisce ad autori bolognesi per nascita o per professione.

Per quale ragione gli editori attribuiscono così frequentemente ai musicisti l'appellativo (*Excellentissimi* o, più frequentemente, *Eccellentissimi*) non trova spiegazioni definite in modo ufficiale nella nostra ricerca, né ci pare si possano evincere le cause da qualche indagine corporativo-professionale; come appare da più tardive redazioni del vocabolario della lingua italiana di Tommaseo *Eccellentissimi* “che a non pochi altri sovrasta non poco per alcun pregio”, assai comune nelle professioni più colte (medici, filosofici, teologi, giuristi, ecc.), indica per i compositori un grado di superiorità professionale che è difficile (se non impossibile) normare secondo graduatorie prestabilite.

Il termine “*Eccellentissimi*” riferito agli autori delle musiche, così frequente nel *corpus* di edizioni musicali profane in lingua italiana, è dunque di fondamentale importanza nell'identificare, definire ed esplicitare il primo nostro campo di indagine delle edizioni collettive: nelle stampe di vari autori “*Eccellentissimi*” pur nelle sue svariate forme italiane e non¹²³, (in quanto riferito ad edizioni di musica pratica italiana) compare per la prima volta nel 1526.¹²⁴ Come primo caso si potrebbe omologare quello apparso 10 anni prima,¹²⁵ ma poiché risulta nella sola forma latina (e per giunta riferito ad un libro di messe a 4 voci, dunque non idoneo al genere di musica che andiamo ad esaminare) c'è parso più appropriato trascurarlo.

Possiamo rilevare che per il vasto fenomeno delle raccolte di brani vocali in italiano dal punto di vista pre-madrigalistico il termine è praticamente assente dalla bibliografia vogeliana e comunque chi, nel primo quarto di secolo (cioè in piena epoca frottistica) ha la responsabilità editoriale della stampa è del tutto alieno dall'enfatizzare con tale appellativo le virtù compositive degli autori presenti nel libro; ciò vale anche per la primizia della *Musica* di Bernardo Pisano del 1520

123 La prima apparizione presenta la forma latina *Excellentissimi*, che possiamo considerare più arcaica, ancorché compaia in frontespizi più recenti specie nei libri di madrigali italiani stampati oltralpe:

1574: *La Fleur des chansons a trois parties, contenant un recueil, produit de la divine musique, de Iean Castro, Severin Cornet, Noé Faignient, & autres excellens aucteurs, mis en ordre convenable...* VE1574,4, RISM 1574/3;

1588: MUSICA TRANSALPINA. *Madrigales translated of foure, five and sixe parts, chosen out of divers excellent authors...* In London, East Thomas the assignè of W. Byrd.

1590 in “*The first sett, of Italian Madrigalls Englished Not to the sense of the originall dittie, but after the affection of the Noate. By Thomas Watson Gentleman. There are also heere inserted two excellent Madrigalls of Master William Byrds, composed after the italian vaine, at the request of the sayd Thomas Watson.* Imprinted at London By Thomas Este, the assignè of William Byrd, & are to be sold at the house of the sayd T. Este, being in Aldersgate street, at the signe of the black Hors e. 1590. Cum Privilegio Regiae Maiestatis.

124 V.E. 1526,2 - RISM 1526/6: *Canzoni frottole et capitoli da diversi eccellentissimi musici* (Roma G. G. Pasoti et Valerio Dorico 1562; lo stesso anno dell'attribuzione cronologica al 1526, (V.E. RISM sono concordi) - anche in una stampa mista dal titolo *Fior de motetti e Canzoni novi composti da diversi eccellentissimi, ... libro secondo*, Roma G. Giunta. Se ne conserva una stampa senza data, ma probabilmente del 1531 o precedente ([RISM 1531]/3 trattandosi senza dubbio del precedente *Primo libro*).

125 Riportato dal RISM al n. 1516/1: *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, Roma A. Antico 1516. Lo stesso G. Giunta pubblica nel 1522 *Missarum decem a clarissimis musicis compositarum nec dum antea exceptis tribus aeditarum. Liber primis*; come si può notare lo statuto di *eccellenza*, anche nella forma omologabile di “*a clarissimis musicis*” è coniata e diffusa con precedenza esclusiva in area romana; un rilievo equiparabile *a doctissimis in musica magistris* si rintraccia anche fuori dell'Italia, ma più tardi rispetto alle due edizioni giuntine e per la prima volta a Parigi a cura di Attaignant nelle *Chansons nouvelles en musiquem à quatre parties...* che presentano anche il titolo in latino *Cantiones musicales cum quatuor vocibus a doctissimis in musica magistris nuper edüt[a]e* (la data riportata è quella del 4.4.1517).

(NV 345). *Eccellentissimi* è dunque una peculiarità del repertorio madrigalistico, infatti se consultiamo le bibliografie in nostro possesso, la prima stampa di madrigali di vari autori in cui è possibile accertare con sicurezza la presenza del termine *Eccellenti/ssimi* è proprio la prima raccolta *Madrigali Novi de diversi Excellentissimi Musici Libro primo de la Serena*, stampata a Roma nel 1533, cioè una UBI; essa è ristampa del libro del *La Serena* del 1530 di cui però possediamo la sola parte dell'Alto, mutila altresì del frontespizio e delle ultime carte;¹²⁶ è dunque semplice congettura, ancorché fondata, che anche l'edizione *princeps* de 'la Serena' del 1530 contenesse il riferimento *Eccellenti/issimi* rivolto ai suoi autori. Il dato va esaminato criticamente, in quanto proprio l'unica ristampa posseduta (1533) suggerisce il generale 'ripensamento attributivo' del curatore rispetto alla prima edizione (mutila come è, oltre che del frontespizio, anche di dedica e di ben tre parti vocali, e per di più differente in alcuni dei brani rappresentati rispetto alla ristampa di tre anni dopo);¹²⁷ ciò tuttavia non ci impedisce di credere che la *princeps* del 1530 riportasse anch'essa l'aggettivo '*eccellentissimi*' (o *eccellenti*) riferito ai compositori - autori delle musiche.¹²⁸

Nella stampa coetanea (1533) delle *Canzoni Frottole & capituli da Diversi Excellentissimi Musici* [...] l'ortografia dell'aggettivo appare già normalizzata all'uso linguistico dell'italiano moderno (senza cioè la lettera x). Da questo momento la lezione arcaica viene praticamente a scomparire, sopravvivendo solo in poche stampe, tutte peraltro non italiane.¹²⁹

L'importanza di questa prima sezione di raccolte di vari autori - quelle che riportano nel titolo la qualifica *Eccellentissimi* - che noi riteniamo '*non generica*' e *specificata* in quanto rappresentativa di un progetto editoriale tutto assegnabile ad Antonio Gardano, al di là di un naturale disegno

126 Fortunatamente si è conservato l'indice dei brani nella TABULA.

127 Medesimo contenuto se si esclude l'assenza dei tre brani di C. Festa e la presenza di uno 'nuovo' di Verdelot nella stampa del 1530 rispetto alla successiva.

128 Ci siamo dilungati in questa pedante discussione perché sia il RISM B/1 che il V. E. nell'ipotizzare il fatto e nel ricostruire il titolo del 1530 omettono del tutto il riferimento all'eccellenza dei musicisti che collaborarono a questa stampa collettiva. È invece ragionevole ritenere che la prima edizione contenesse il riferimento all'eccellenza dei compositori nella forma arcaica "eccellentissimi". Del resto si tratta di un libro decisamente importante, il primo della nostra disamina, il quale, per analogia estende la qualità dell'eccellenza dagli autori ai brani e dai brani alla stampa.

Assumiamo perciò i due termini con la massima prudenza stante il fatto che in questa prima fase del madrigale italiano (1530-1550) è difficile se non impossibile, stabilire la vera paternità di numerosissimi brani anonimi, privi cioè di attribuzione nelle varie fonti a stampa.

129 Compare infatti in libri contenenti madrigali italiani ma stampati fuori dell'Italia, con la rara eccezione: è presente nell'edizione soligrafica (dove si nota, 'occasionalmente' anche un brano di Henricus Schaffren) di Fogliano (ignoto l'editore, ma con dedica da Padova), nei *Madrigali a Cinque Voci Il Primo Libro. Composto per lo Excellentissimo Musico Missier Iacomo Fogliano*...NV996, RISM 1547/16; Ed. Moderna a cura di Owens J., Garland 13, (n.14). Ne *La Fleur des chansons a trois parties, contenant un recueil, produit de la divine musique, de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignient, & autres excellens aucteurs* (NV1574, RISM 1574/3); in *MUSICA TRANSALPINA. Madrigales translated of foure, five and sixe parts, chosen out of divers excellent authors...* (1588/1, RISM 1588/29); nel *The first sett, of Italian Madrigalls Englished, ... There are also here inserted two excellent Madrigalls of Master William Byrds...* (VE1590,1 -RISM1590/29) ma ma con un riferimento al compositore 'indiretto', così come in *Odarum (quas vulgo Madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum harmonica, nova et excellenti modulatione compositarum, Liber Primus. Petro Alberico Vila*...NV2904 del 1561.

pubblicitario, è qui repertoriata nel primo grande gruppo della nostra indagine sotto la rubrica appunto de “*gli eccellentissimi autori*”. Essa sezione è notevole sia per la priorità cronologica del fenomeno, rilevandola come uno dei tratti caratteristici della prima vera 'collana' editoriale collettiva, sia per la consistenza numerica del fenomeno, sia per la sua diffusione e circolazione fin dentro i libri unigrafici e soligrafici (od oligografici), nonché per la durata di tale iniziativa che coprì pressoché tutto il XVI secolo del madrigale classico e - perdurando copiosamente anche oltre, per tutto il periodo di vita del 'madrigale collettivo' - seppur con un'accezione più generica, giunge fin dentro agli anni '50 del Seicento.¹³⁰

All'interno del vastissimo *corpus* di autori eccellentissimi dell'intero fenomeno dell'editoria collettiva, abbiamo rilevato la presenza di una cospicua vera e propria **serie editoriale** che abbiamo appunto denominato '*i libri degli Eccellentissimi*'. Tale serie ha tre (e solo tre) diramazioni editoriali valide a partire dal 1542 per quelli a **quattro** voci e a **cinque** voci (si tratta delle due edizioni dedicate ai Saraceno bolognesi) mentre decorre dal 1551 fino al 1597 per quella a **tre voci**. Entrando nel dettaglio, possiamo notare quindi che conosciamo solo un **Primo** libro a cinque voci; (esso non infatti ha alcuna prosecuzione editoriale, cioè non esiste alcun 'Secondo' o 'Terzo' libro a cinque voci), mentre negli altri due casi (cioè per quanto riguarda le raccolte 'a quattro voci' e 'a tre voci') la situazione è assai più ricca, variegata e complessa a motivo della sovrapposizione di stampe e ristampe di più editori diversi, con ben dodici riedizioni del solo *Primo libro* a quattro voci e la continuazione della serie de gli *Eccellentissimi* a quattro voci fino al *Quarto libro*.¹³¹

II. 1.1 – *La Serena* [*Madrigali de diversi musici lir. p^o de la Serena*].¹³²

Nella trascrizione dei testi, rilevando la necessità del massimo rigore filologico, (data anche l'importanza del libro) si è riportata la lettura critica di ogni singolo libro-parte in quanto le due voci sono molto spesso difformi nel testo poetico; si è aggiunta una terza lettura del testo data dalla restituzione moderna, tenendo conto anche dei testimoni iuniori dei singoli brani. Si è inoltre distinta l'edizione dei testi nella *princeps* rispetto a quella nella ristampa del 1533.

La raccolta conteneva 20 brani complessivi, di cui tre (gli ultimi) in francese; oggi possediamo

130 Con una singolare riapparsa nel 1653: *Florido Concerto di Madrigali in Musica à tre voci con la parte da sonare Di Eccellentissimi Autori. Mandato in luce da D. Florido Canonico de Silvestris da Barbarano. PARTE SECONDA* V.E. 1653,1, RISM 1653/4.

131 Di esso possediamo una sola stampa (V.E. 1554,1 – RISM 1554/28) e non conosciamo ristampe.

132 Il titolo è presunto, non essendo sopravvissuto il frontespizio. Non v'è dedica, né Colophon; *on line* si vede il fac-simil delle riedizioni del 1553 dell'esemplare presso D-Mbs. Cfr. V.E. 1530,1 - RISM 1530/2; (rist. V.E. 1533,1 – RISM 1534/15).

solo i primi dodici brani; dal tredicesimo in poi (cioè da *Amor quanto più lieto*)¹³³ possediamo solo gli incipit, in quanto desunti dalla tavola.

Se esaminiamo l'organizzazione dei libri dal punto di vista del titolo possiamo accertare che, per quanto concerne l'intitolazione agli *eccellentissimi*, il primo caso asseverabile tra i madrigali è proprio questo *Primo libro della Serena*.^{21bis}

Questa singolarissima raccolta, anche se non ha alcun ulteriore riscontro o sviluppo seriale¹³⁴ dopo la prima ristampa del 1533, nonostante l'espressione *Primo libro*, ci tocca solo incidentalmente; come tale ci limiteremo ai temi compilativi e dunque organizzativi che essa ci documenta.

Le problematiche che la *Serena* suscita sono particolarmente complesse sia per la pluralità che per la qualità dei contributi finora usciti; data la grave incompletezza materiale della fonte si può rilevare ancora una certa eterogeneità degli studi e dei contributi usciti recentemente. In una visione attenta al fenomeno collettivo possiamo ragionevolmente dissentire da quanti sostengono *che la sua [= Libro della Serena] importanza è stata notevolmente ridimensionata dopo la rilettura delle fonti fatta da Fenlon e Harr*:¹³⁵ Ogni rilievo non può negare che la *Serena* è davvero la prima stampa collettiva di madrigali, né è in discussione qui l'individuazione del primo repertorio madrigalesco a stampa, bensì il primo documento materiale! Ciò ha per noi un significato particolare: innanzitutto perché il nostro problema (o meglio la questione che noi poniamo) non è quale quali siano i primi madrigali, ma quale sia il primo vero libro di madrigali a stampa di vari autori e cioè da quale documento si sia avviata l'avventura madrigalesca italiana collettiva. Essa *Serena* non è un'edizione veneziana, bensì romana e ribadendo che non si tratta di un manoscritto, rileviamo che essa esprime, nel bene e nel male, i problemi e le suggestioni dell'avventura editoriale collettiva della quale a ben vedere i primi responsabili non sono, alla fine de conti, i compositori ma il compilatore dei brani: ebbene nei primi 35 anni di vita del madrigali il compilatore praticamente è stato sempre l'editore!¹³⁶

Di questa stampa, tra i primati non ancora segnalati v'è senza dubbio il fatto che probabilmente in nessun altro caso della storia della musica madrigalesca, i due fascicoli-parte del 1533

133 Il madrigale 13°, posto a carta 11r. è ristampato nel 1533 dove però compare attribuito a Verdelot, poi nel 4° libro di Archadelt (1539, Gardano) assegnato allo stesso Archadelt; nel 1540 infine, ristampato da Scotto, è assegnato ancora ad Archadelt, poi scompare. Il testo è ricostruito sulla base di queste concordanze.

21bis Omettiamo ogni riferimento a *Canzoni. Frottole et Capitoli. Da Diversi Eccellentissimi Musici Composti* del 1526 perché esula dall'ambito della nostra ricerca.

134 La stampa della *Serena* nel frontespizio è detta 'primo libro', ma non conosciamo, né siamo al corrente di altri esemplari che continuino la serie; considerando ciò bisogna ritenere che il volume, almeno nelle intenzioni del curatore (e non possedendo la dedica non ci è dato sapere chi fosse ed evidentemente se coincidesse con l'editore), prevedesse forse un secondo libro, così come avvenuto poco prima per i due libri *'De la Croce'*.

135 CAM-MUS, p.19; Campagnolo aggiunge tuttavia: *non è stato finora sottolineato con la necessaria forza come la pubblicazione della Serena nel 1530 sia stata un avvenimento eccezionale per parecchi motivi* (p.20).

136 In Verità sia Antonio Gardano che Girolamo Scotto sono anche compositori, ma in queste UBI madrigalesche essi non compaiono mai.

sopravvissuti (gli unici pervenuti sui quattro impressi) presentano tanta discrepanza e tante divergenze redazionali nell'apposizione del testo letterario tra le due parti superstiti! Aggiungeremmo, per chiarire meglio il nostro pensiero, che nessun'altra UBI, in tutta la letteratura madrigalesca antologica esistente, presenta tanti errori, refusi, omissioni, e mende come questa! A tal punto che si può avanzare l'ipotesi - e tale fatto non sembra esser stato preso in seria considerazione - che i due fascicoli, rappresentassero, se non due diverse ristampe, due diverse tirature della ristampa del 1533; del primo vero libro non frottolistico integralmente profano, che è anche il primo libro collettivo dell'età modernità - è verosimile altresì che due diversi tipografi abbiano lavorato alla giustapposizione del testo sotto le note musicali o che un solo tipografo abbia utilizzato due diverse redazioni testuali cartacee del manoscritto.

La Serena è senza dubbio anche la stampa collettiva più interessante sotto il profilo della novità degli autori rappresentati che 'maneggiano e rimaneggiano' testi italiani¹³⁷ l'interesse riguarda anche i contenuti e le scelte poetico-musicali in quanto coinvolgono varie problematiche storiografiche del primo decennio del madrigale cioè della prima parte del nostro periodo di indagine.

Correttamente Stefano Campagnolo, nel fare il punto della ricerca su questo monumento della storia musicale con straordinaria dovizia di informazioni, aggiorna il lettore sugli studi effettuati fino ad ora e su quelli in corso d'opera, ai quali anche noi comunque rinviemo tramite la ricca bibliografia ora disponibile;¹³⁸ la lucida e dotta indagine ben vivifica il contesto in cui tale libro [= *la Serena*] viene alla luce; tuttavia forse ora siamo in grado di cogliere qualche ragguaglio sulle ragioni editoriali organizzative complessive che motivarono la stampa della *Serena*.¹³⁹ Riflettere sul fatto che in un contesto civile e religioso di una *Urbe* prostrata da un saccheggio nefasto (1527) e da una disastrosa inondazione del Tevere (1530)¹⁴⁰, l'editore M. Valerio da Bressa trovi le motivazioni economiche ed un utenza propizia all'impresa ovvero un 'mercato' idoneo ad accogliere la ristampa di tale opera ci induce a ritenere che la stessa ristampa intendesse emendare piuttosto gli errori tipografici della *princeps*. E' da rimarcare inoltre che la città di Roma, con una parziale eccezione, per il successivo ventennio, non diede alla luce pressoché alcun altro libro collettivo di polifonia profana fino alle edizioni delle *Muse* di Antonio Barré della metà

137 In entrambe le redazioni del *La Serena* gli autori sono tutti di madre lingua non italiana con la sola eccezione (forse) del solo brano di Jacopo de Toscana.

138 Cfr. CAM-MUS 2009, pp. 155-174.

139 È senz'altro da appoggiare la felice intuizione di Campagnolo che il nome del libro sia riferito specificamente all'antico stemma di famiglia dei Colonna romani raffigurante appunto una sirena bicaudata. Cfr. CAM-MUS p.35 e *passim*.

140 Proprio tale inondazione del 9 ottobre 1530 potrebbe aver danneggiato irreparabilmente le copie (appena) stampate, forse impedendone la distribuzione. È infatti ragionevole credere che per l'esigenza di grandi quantità d'acqua, la tipografia romana sorgesse in prossimità del Tevere. Un caso analogo (la distruzione della prima tiratura del libro) si verificò anche con il *Tempio armonico* di Giovenale Ancina nel 1599.

degli anni '50.¹⁴¹ Sulla base di CAM-MUS, possiamo ritenere inoltre ipotesi corretta che la messa in luce delle due '*Serene*' sia dovuto più ad un impegno mecenatistico del potente casato dei Colonna e in particolare del cardinal Pompeo¹⁴² che ad una effettiva richiesta della comunità romana dei musicisti (professionisti e no) che vi hanno collaborato. Purtroppo la mancanza della dedica che nelle prime edizioni madrigalesche era assai spesso riservata alla sola parte del Canto (e ciò ci dà conto della perdita), ci priva di risposte aperte alla ricerca futura: quale l'organizzazione interna, e quali le ragioni di quelle presenze)? Quali i legami possibili fra i vari brani e prima ancora fra i vari testi poetici?

Quanti, tra gli studiosi, hanno esaminato tale raccolta, limitandosi a documentare la pregnanza politica, pubblicitica e artistica di taluni componimenti, (e particolarmente di “*Trista Amarilli mia*” interpretata a metafora della Chiesa romana stessa) non son stati in grado di fornire spiegazioni esaurienti sulla totalità dei brani ivi presenti, cioè sull'unitarietà dell'impresa nel suo complesso, fatto, questo, imprescindibile, dal momento che le molteplici presenze dovevano esser state valutate preventivamente, non fosse altro che per raggiungere un numero di brani idoneo alla configurazione del libro per la stampa. In pratica non si è giunti ad univoche considerazioni sulla selezione complessiva dei testi rappresentati in essa e sulla scelta dei compositori incaricati di intonare tali poesie, anche se gli studiosi di questo libro hanno fornito convincenti argomentazioni sul patronato musicale dei Colonna e sull'importante ruolo assunto dai musicisti fiorentini e romani presenti nella raccolta, con particolare attenzione a Costanzo e Sebastiano Festa, Verdelot e il misterioso Charles.¹⁴³ A noi piace sottolineare (in verità quanto da altri ricavato), che la cornice complessiva - e dunque l'organizzazione dei singoli contributi - della *Serena* è un evidente encomio a quel casato che della Sirena bicaudata aveva lungamente approvato e diffuso il *signum*, in numerose altre circostanze tanto da assumere un ruolo di mecenatismo indiscusso in ambito romano.

Chi, dove, quando, come, perché, sono interrogativi che dobbiamo porci per qualsiasi raccolta; nel nostro caso dobbiamo aggiungere altre ipotesi-inchiesta per esempio se non sia questa una vera e propria edizione collettiva concepita per un evento nuziale che affiora nei madrigali “*Con lacrime sospir negando porge*” e in “*Quella che sospirando ognor desio*” entrambi contenenti un riferimento alla parola 'nodo' allegoria indiscutibile del legame nuziale. L'ipotesi già avanzata da altri studiosi giustificherebbe la presenza di brani eterogenei per forma e contenuto forse assemblati nella *Serena* in quanto destinati alla *performance musicale* dentro qualche *pièces* o intermedio teatrale.

141 Le eccezioni dei *Madrigali et Napolitane a tre voci* (1537) non sono particolarmente significative;

142 CAMMUS, p.53.

143 Identificato con tutta probabilità e convergenza di vedute in Charles d'Argenteille; CAMMUS p.53.

Le perplessità tuttavia non sono irrilevanti se si considera che proprio i primi testi narrano l'infelicità del poeta che lamenta la mancata corrispondenza amorosa da parte della donna amata. Il terzo brano è stato variamente inteso come metafora della città di Roma, vittima del terribile sacco del '27 a causa del quale, oltre alle varie uccisioni e distruzioni romane, l'Italia intera aveva perso ricchezze, autorità, sicurezza e prestigio. Ma vediamo in sinossi la sequenza dei testi dei 20 brani (1530 con i 22 del 1533); La ricostruzione dei testi mancanti tiene conto anche delle edizioni musicali successive che ci hanno consentito di ricostruire i testi:

INCIPIT SERENA (1530)

INCIPIT SERENA (rist. 1533)

Lieti fior verdi frondi che solete	Lieti fior verdi fronde che solete (Festa C.)
Con lacrime e sospiri negando, porge	Con lacrime, sospir negando, porge (Verdelot)
Trista Amarilli mia dunque è pur vero	Trista Amarilli dunque è pur vero (Verdelot)
Dio per monstrare in vita	Dio per monstrare in vita (Verdelot)
Hor vedete madonna	Hor vedete madonna (J. Maistre)
Madonna io me pensava	Madonna io mi pensava (Carlo)
Perch'io de dir desio	Perch'io de dir desio (Carlo)
Se gli occhi ond'io tutt'ardo	Se gli occhi ond'io tutto ardo (Verdelot)
Donna, s'io non veggio	Donna, s'io non veggio (Carlo)
Quando mia pastorella	Quando mia pastorella (Jacobo de Thoscana)
Se del mio amor temete	Se del mio amor temete (Verdelot)
Se l'ardor fosse equale	Se l'ardor fosse equale (Verdelot)
Amor quanto più lieto [mi stavo	Amor quanto più lieto (Verdelot)
	S'amor <i>qualche</i> remedio (Festa S.)
Quella che suspirando ogn'or desio	Quella che suspirando ogn'or desio (Verdelot)
Altro non è il mio amor che il proprio inferno	Altro non è il mio amor che il proprio inferno (Festa C.)
Se l'aura porge a l'ombra d'un bel lauro	Se l'aura porge a l'ombra d'un bel lauro (anon. ?Festa S.)
Languir me fay	Languir me fay
ous mes amys	ous mes amys
??? [non possiamo conoscere la presenza o meno del brano]	?? Resveillies vos ceurs endormis (Jannequin Cl.)
??? [non possiamo conoscere la presenza o meno del brano]	?? Rossignol du bois ioli

??? [non possiamo conoscere la presenza o meno del brano]

Rossignol du bois ioli

Le differenze tra *princeps* e ristampa sono numerose e rilevanti; qui, evidenziate in grassetto, si possono notare per quali brani differiscano; correggiamo inoltre vari refusi di V.E., tra cui l'erronea omissione di “*Altro non è il mio amor*“ e di “*Languir me fay*“ mentre risulta presente “*S'amor qualche remedio*” che invece dal V.E. è dato per mancante. “*Se del mio amor* “ non è aggiunto ma è presente in entrambe le stampe.

La tabella presenta inoltre gli incipit delle sei chansons francesi presenti in chiusura del libro, del tutto mancanti in V.E. (ciò evidentemente in modo deliberato, in quanto testi non italiani).

Non ci è dunque possibile, con queste sole informazioni, rilevare un convincente progetto compilativo unitario in questa edizione: l'ipotesi 'epitalamica', forse la più facilmente accreditabile non è suffragata da un numero prevalente o almeno congruo di componimenti nuziali, mentre l'ipotesi di una celebrazione diretta del/i nobili Colonna, probabile/i mecenate/i finanziatore/i non trova riscontri diretti nei testi lirici, inoltre la figura della Sirena bicaudata - già nota in fonti assai più antiche di quelle citate da Campagnolo¹⁴⁴ - era già diffusa nell'iconografia medioevale come simbolo di un essere 'divino o semidivino in grado di ammaliare gli uomini fino a farli morire per l'impossibilità di assecondare-corrispondere all'innamoramento suscitato. Va comunque sottolineato il fatto che questa edizione si presenta alla luce con un titolo ben definito, fatto questo decisamente alieno alla letteratura collettiva fino alle due stampe de *La Fama* del 1548; inoltre l'edizione è caratterizzata dalla enumerazione ordinale editoriale [*Libro Primo*] che suggerisce la consapevolezza di un'ipotesi seriale!¹⁴⁵

Singolare, oltre che per la consuetudine di indicarne formalmente il contenuto (in molti casi più ragionevolmente poetico-letterario che strettamente musicale), anche per riprodurre iconograficamente il soggetto della Sirena nel frontespizio (ancorché con certezza si possa verificare solo nell'edizione del 1533), questo titolo ci suggerisce altresì un possibile legame col contenuto generale dei testi poetici quasi tutti innervati sull'ordito di un poeta che piange l'amore non corrisposto: da ciò si ricava che proprio il canto lusinga e amplifica il dolore dell'amante non

144 Sirene con la parte inferiore a doppia coda di pesce erano ben note già nell'iconografia del XII secolo; tramite il *Liber monstrorum* giuntoci solo in una copia, ma il cui originale fu probabilmente redatto già nell'VIII secolo d. C. possiamo probabilmente antergarne la datazione di due secoli. E' questa la fonte che sancisce e registra il passaggio storico dalla *sirena* come figura umana a quella di un essere mitico con la parte inferiore a forma di pesce; in origine e nella *Sirena* è data a due code, probabilmente in considerazione che due sono gli arti inferiori della specie umana, (considerazione dello scrivente), solo con l'inizio del XVII secolo si vedono i primi esempi di sirena con una sola coda.

145 Proprio questo fenomeno, quello di intitolare un'edizione madrigalesca, è stato per noi il motore principale di interesse nella ricerca dei fondamenti compilativi delle singole raccolte di vari autori di madrigali.

corrisposto, laddove, fin dal primo sonetto, si canta:

... aure ... gite furando a me querele gravi
quando seranno ch'a riva a miei martiri
hor se per ben servir merto dolore
raccolgiete voi lieti mei desiri
fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure suavi¹⁴⁶.

Il tema della *Sirena* è dunque foriero di ulteriori approfondimenti che dobbiamo qui tralasciare.¹⁴⁷

II. 1.2 - Le due raccolte degli Eccellentissimi dedicate ai Saracino

1) V.E. 1542,2 – RISM 1542/17

2) V.E. 1542,1 – RISM 1542/16. LEWIS, I, n.36]

3)

Le due raccolte gardaniane del 1542, dedicate ai gentiluomini bolognesi Saraceno, sono state denominate anche antologie a valore di breve, a note bianche e a note nere.

In un primo momento questa categoria di 'Eccellentissimi' fu da noi destinata a raccogliere in esclusiva le due *princeps* del 1542 con il loro imponente seguito di volumi successivi, tra cui ben dodici ristampe di quella a quattro voci; solo a queste due *collections* ci era parso opportuno assegnare tale denominazione: abbiamo assegnato questa denominazione qui intesa in senso specifico cioè identificativo.

La prima di queste due 'antologie' è stata oggetto approfondito di studio; di quella a quattro voci (V.E. 1542,2 - RISM1542/17) in modo particolare se ne occupò Don Harrán, 40 e più anni or sono, quando ne curò l'edizione moderna con una considerevole prefazione; l'edizione harraniana prevede anche l'integrazione dei numerosi brani apparsi nelle successive ristampe come 'gionte', in taluni casi piuttosto consistenti.¹⁴⁸ Di contro l'assoluto isolamento di V.E.

146 Questo verso, "fior, frond' erb' ombr' antr' ond' aure suavi" celebre per la sua artificiosa correlatività petrarchesca (che risulta affatto impronunciabile nella lettura poetica) risulterà proibitivo in quella musicale.

147 A pagina 16 del suo *Primo libro di Madrigali a cinque voci* Philippe De Monte pone un'ottava che inizia *Una nova Sirena in mezzo l'acque* il cui testo potrebbe fare riferimento allo stesso casato dei Colonna (questo dato non mi sembra rilevato ed è in sé rilevante perché questa edizione fu data nel 1554 *In Roma Per Valerio & Luysi Dorici Fratelli* cioè presumibilmente la stessa tipografia che produsse la *Sirena*).

La *Sirena* bicaudata è inoltre il marchio tipografico dell'editore milanese *Francesco (e Simon) Tini* attivo/i, pare solo dal 1583 al 1612, ma che rivela sorprendenti legami con l'editore bresciano Vincenzo Sabbio presso cui Maddalena Casulana, vera o quasi 'sirena' del suo tempo, pubblicò la ristampa del suo *Primo libro de madrigali a 4 voci* proprio con il *signum* editoriale della *Sirena* bicaudata; ancora nel 1584 l'editore Simone doveva già essere defunto se il fratello Francesco, con *gli eredi di Simone* (così appare scritto nel frontespizio) fece pubblicare presso il Sabbio di Brescia *L'Armonia super Davidicos psalmos* del Colombani; affermiamo tutto questo, nella considerazione che l'editore della *Sirena* (il quale, nel colophon, si dichiara bresciano, ci induce a considerare possibili relazioni 'tipografiche' con il più tardo Sabbio, di mezzo secolo dopo. Se questa ipotesi, per la verità un po' lassa, prendesse corpo, (forse un ramo generazionale che rilevò attrezzature e materiali tipografici disponibili) il senso di questo titolo starebbe nel marchio tipografico che evidentemente contrassegna una delle prime edizioni di musica profana non frottistica, anzi la prima di quelle integralmente intitolate al madrigale.

148 Dei 56 brani complessivi apparsi nelle 13 edizioni, 20 sono stati aggiunti via via che le varie ristampe si succedettero.

1542,1, la gemella raccolta che si distingue per l'organico a cinque voci, è motivo di grandi interrogativi, non solo perché essa non ha visto mai alcuna ristampa coeva (per quanto ci sia oggi noto) ma nemmeno un'edizione moderna né uno 'straccio' di fac-simil! Eppure si tratta del primo vero importante esempio di edizione collettiva a cinque voci.

A differenza del precedente libro *De la Serena* queste due raccolte del 1542 non hanno infatti alcun titolo caratterizzante, riportano cioè la semplice, generica, neutra indicazione di *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*. In verità già il titolo lascia varie perplessità sul senso e sulla natura della 'D.' iniziale che è la prima abbreviazione. Ci soccorre il frontespizio della ristampa omonima dell'anno successivo (1543) che recita: *De Diversi AUTORI IL PRIMO LIBRO D'I MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI A MISURA DE BREVE...* la quale ci suggerisce il fatto che si sia trattato semplicemente di una abbreviazione in un contesto di particolare ridondanza pubblicistica.

Tra i tanti quesiti che induce questa coppia di libri v'è senz'altro la questione della priorità cronologica. Si noterà che rispetto alla siglatura del V.E. e del RISM la numerazione da noi indicata appare invertita (abbiamo cioè deliberatamente posizionato V.E. **1542,2** prima di V.E. **1542,1**). Anche se non abbiamo trovato alcun documento probante, siamo convinti che si debba ritenere antecedente la raccolta a quattro (V.E. **1542,2**) perché concepita ed elaborata prima di VE**1542,1** – (RISM1542/16) non foss'altro che per ragioni di convenienza sociale: il dedicatario di quella che noi riteniamo anteriore fu il padre del giovanissimo dedicatario di V.E. 1542,1; per i molti tratti, (ma soprattutto perché le due raccolte sono state concepite come un progetto unitario e in considerazione che entrambe sono state dedicate a due membri della stessa famiglia Saraceno di Bologna, ci sembra ragionevole che la priorità vada assegnata a quella che secondo la numerazione di V.E. viene dopo: *D. AUTORI IL PRIMO LIBRO D'I MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI A MISURA DI BREVE NOVAMENTE CON GRANDE ARTIFICIO COMPOSTI ET CON DILIGENTIA STAMPATI ET POSTI IN LUCE/ QUATUOR VOCUM. / CON GRATIA ET PRIVILEGIO*; non solo in quanto dedicata ad Ambrosio, padre di Carlo, (il quale figlio, anche per evidenti ragioni anagrafiche, 'viene dopo' ma anche per l'organico a cinque voci).

Sotto molteplici aspetti, pur nell'evidenza della complementarietà delle due raccolte, la differenza è considerevole: basti per tutte la constatazione che quella a 4 voci fu ristampata almeno 12 volte (con molte varianti, mentre **1542,1** mai! In ciò riteniamo irrilevante il fatto che V.E. **1542,2** sia a quattro voci, mentre **1542,1** a cinque e nemmeno che il valore artistico possa risultare di livello disuguale o inferiore. Al contrario, le due raccolte hanno varie e ineludibili coincidenze e somiglianze:

- sono progettate, compilate, firmate e pubblicate dallo stesso editore (Gardano);
- hanno un frontespizio pressoché identico (ovviamente per quanto riguarda le parti grafico-testuali comparabili e persino nelle 'decorazioni');
- sono libri dedicati a due membri della stessa famiglia (Saraceno);
- la struttura grafica della dedica, l'impaginazione tipografica dell'intero libro, l'epigrafe e lo stile sono pressoché uguali, anche se il testo, ovviamente, è del tutto diverso;
- la dimensione del libro e il numero dei brani sono del tutto simili;
- La presenza degli stessi autori è pressoché costante (anche se in 1542,1 c'è un numero maggiore di compositori).

Per V.E. 1542,2 un'attenta collazione di esemplari è già stata fatta, nell'ambito dell'ormai datata edizione moderna curata da Don Hárán,¹⁴⁹ e in seguito anche in LEWGAR, ma molto ancora resta da indagare su questa straordinaria coppia di edizioni collettive, perché tali vanno considerate, dato che la V.E. 1542,1 presenta brani originali tutti *unica* e, fuor di dubbio, intrinsecamente legati con quelli dell'edizione 'figlia' (V.E. 1542,2). La millantata sicurezza ci proviene prima di tutto dalla dichiarazione sottoscritta dal Gardano, là dove recita:

Io veramente/ à te Giovancarolo soavissimo, come che ancor quasi fanciullo et di otto anni [tu] sii, di queste da me raccolte ope-/ re ho fatto dono, come di cosa à ciascadun di noi sommamente convenevole, a che principalmente si debbe aver riguardo,/ a me per esser stato una volta in questa arte tuo precettore, a te per la meravigliosa gratia di essercitarla sì con la voce, sì/ anco con diversi stromenti della quale ognuno che ti ascolta resta istupefatto. Et ho voluto che con il nome tuo si vegano, que-/sti libri.

Vi si parla di “questi libri” e si chiarisce che il giovanissimo Carlo era stato allievo del Gardano [probabilmente a Venezia] e che lo stesso giovane era dotato di indubbio talento sia per quanto riguarda l'uso della voce che per la pratica strumentale.

Qui, in appendice, rendiamo disponibili per la prima volta tutti i testi poetici delle due raccolte e tutti quelli apparsi nella ristampe di V.E. 1542,2, cioè l'edizione collettiva a quattro voci.

Il ruolo storico-cronologico di questo libro è davvero rilevante e copre più di un quarto di secolo dell'età classica del madrigale; l'ultima ristampa nota è V.E. 1567,2 per i tipi di Girolamo Scotto.

Sulla genesi, o meglio sulle ragioni compilative ed organizzative di entrambe, poco si sa; ci soccorre la dedica ad Ambrosio Saraceno; vi si dice:

Non si sdegni dunque Vostra Signoria della pura, &/ sincera fede, del vostro fidel servo, e

149 Cfr. C.M.M., n.73 del 1974.

quando quella nelle grande facende interponerà qualche quiette, non li dispiaccia udir questa com/ position per excellen^{ti} musici fat[t]a con grande artificio.

Non siamo stati in grado di comprendere né di meglio definire questa lezione “fat[t]a con grande artificio “ ma riteniamo che proprio qui si possano in futuro identificare i singolari meccanismi organizzativi che hanno comportato il grande successo editoriale, tra le stampe collettive, di VE1542,2, successo secondo soltanto al *Trionfo di Dori*, giusti 50 anni dopo¹⁵⁰ e forse non inferiore ad alcuna se si osservano le sole stampe in lingua italiana.

Le 12 ristampe sono elencate qui sotto per:

↓ Siglatura di V.E.	Editore	↓ Siglatura RISM B/1
1. 1542,2 (*)*	Gardano	1542,17 [<i>Princeps</i>]
2. 1543,1	Gardano	1543/17
3. 1546,1	Gardano	1546/15
4. 1547,1	???(Scotto?)**	1547/13
5. 1548,3	Gardano	1548/6
6. 1550,1	Scotto	1550/1,
7. 1552,1	Gardano	1552/17
8. 1552,3	Scotto	1552/18
9. 1557,2	Gardano	1557/16
10. [n. reg.]	Scotto	1558/11
11. 1560,1	Scotto	1560/9
12. 1563,2	Rampazeto	1563/8a
13. 1567,2	Gardano	1567/14

Diamo l'elenco qui sotto delle ristampe identificate nella loro sequenza editoriale¹⁵¹ così che

150 VE.1592,2 – RISM1592/11.

* Si rammenta che il numero esponente di V.E. e del RISM/B1 è stato trasformato in decimale (es. V.E. 1542² = V.E. 1542,2. Le ultime due siglature (1542,2 e '1542/2) sono equivalenti, indicano cioè lo stesso libro.

** (***) Secondo V.E. e RISM B/I l'editore anonimo nella ristampa del 1547 fu Gardano, secondo Bernstein (BERSCO) invece si tratterebbe di Ottaviano Scotto. La quasi perfetta identità con la ristampa V.E. 1552 curata da Scotto ci suggerisce di convalidare l'ipotesi di Bernstein cioè ci induce a credere che l'edizione 1547 sia degli Scotto, ma allo stato attuale delle conoscenze non ci è lecito attribuirlo con certezza, perché è verosimile anche la sussistenza di un anonimo stampatore, forse in diretto contatto con lo stesso Scotto.

151 Lewis (LEW-GAR) correttamente conta 13 stampe (12 riedizioni) di cui 5 di Gardano per un totale di 6); cinque complessive sono di Girolamo Scotto (forse una sesta, anonima, è attribuibile a Ottaviano Scotto) e una tardiva di Rampazeto ma non dà la sequenza completa dei brani in tutte le raccolte, così da cogliere al massimo grado le derivazioni; l'attribuzione dei brani che nelle stampe della prima metà del Cinquecento è quanto mai caotica si può comprendere meglio con la sinossi da noi presentata; la collazione di ciascun brano effettuata da Lewis su

possano agevolmente indicare la cronologia di apparizione dei brani aggiunti e suggeriscono le modalità di migrazione da una ristampa all'altra. Ciò lo si evince dalla complessa tabella che abbiamo predisposto per una sinossi attributiva estesa e completa che integra e corregge alcuni dati bibliografici fino ad ora indisponibili.¹⁵²

1. V.E. 1542,2. (*Princeps*)

2. VE1543,1 – RISM1543/17.

De Diversi AUTORI IL **PRIMO LIBRO** D'I MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI A MISURA DE BREVE NOVAMENTE RISTAMPATO A QUATTRO VOCI. CON GRATIA ET PRIVILEGIO.

Venezia, Gardano 1543.

Lo stesso Gardano ristampa questo libro l'anno successivo, ma senza dedica e senza la dicitura del precedente frontespizio “CON GRANDE ARTIFICIO COMPOSTI “; Le attribuzioni diverse sono numerose: 4 brani in precedenza anonimi, sono finalmente attribuiti, tre sono omessi e tre sono aggiunti; di questi “Alcun non può saper” su testo di Ariosto, anonimo per V.E., RISM e LEWIS è stato da noi identificato e verificato come opera di Vincenzo Ruffo¹⁵³.

3. VE1546,1 – RISM 1546/15.

De diversi AUTORI IL **PRIMO LIBRO** D'I MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI/ A MISURA DI BREVE/ NOVAMENTE RISTAMPATO.

Aggiontovi ancora alcuni madrigali novi & posto li suoi nomi veri di autori nelli madrigali dove erano stati posti altri nomi per errore. A QUATTRO/VOCI/

Venezia, Gardano 1546.

Anche questa ristampa è molto diversa dalle precedenti e molti sono i brani nuovi presenti, tra cui la canzone del Sannazzaro *A la dolce'ombra* comprendente sei parti con musica di Jachet Berchem già messa in luce nel *Dialogo della musica* del Doni (1544) e successivamente aggiunta all'edizione gardaniana del primo libro de *Le Muse* a 5 voci.

Numerosi sono i cambi intervenuti nella ristampa successiva, dopo di che le aggiunte si

tutte le stampe coeve e sui manoscritti è assai pregevole e ci esime dalla verifica individuale.

152 PIP-ECC, p.8, afferma: *che le ristampe di queste antologie, in particolare del Primo Libro giungeranno, sia pur con varie aggiunte, sostituzioni ed eliminazioni, fino al 1582.*” mentre è più corretto rilevare che l'ultima edizione, (ovvero la 12^a del *Primo Libro*) sia quella del 1567; il refuso probabilmente si riferisce a V.E. 1582,4 - RISM 1582/7 cioè ai “*Madrigali Ariosi A Quattro Voci, composti da diversi eccellentissimi musici novamente con somma diligentia ristampati. Libro Primo.* In Venetia, Appresso Gardano Angelo. 1582 che è in realtà l'ottava ristampa del *Primo libro* e la 29^a edizione complessiva) de *Le Muse*.

153 L'identificazione è stata accertata tramite confronto diretto con l'omonimo brano in *DI VICENZO RUFFO IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI Cromatici a Quattro voci con la Gionta...*, Venezia, Antonio Gardano, 1556, p.13, NV2476.

diradano:

4. VE1547,1 – RISM 1547/13.
IL **PRIMO LIBRO** DI MADRIGALI DI DIVERSI ECCELENTISSIMI AUTORI A MISURA DI BREVE NUOVAMENTE RISTAMPATO. Con gratia & privilegio.
[Scotto] simile a 1546/1.
5. VE1548,3 – RISM 1548/6.
DE DIVERSI AUTORI /IL **PRIMO LIBRO** DE MADRIGALI /A notte negre Con la sua Gionta/ Novamente Ristampato/& Correto.[!] A QUATRO/VOCI/
Venezia, Gardano 1548.
6. VE1550,1 - Scotto RISM 1550/15
IL **PRIMO LIBRO** /de Madrigali a /quattro Voci, de diversi Autori a / Notte negre, Con la /sua giunta,/Novamente ristampati,/ e corretti
Venezia, G. Scotto, 1550.¹⁵⁴
7. V.E. 1552,1 Gardano RISM 1552/17
DI DIVERSI AUTORI IL **PRIMO LIBRO** DE Madrigali a quattro Voci a note negre
Novamente ristampato. A QUATRO VOCI. Apresso di Antonio Gardane. 1552
8. V.E. 1552,3 Scotto RISM 1552/18
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A quatro Voci, de diversi Autori a Note negre Con la sua gionta Novamente Ristampati & corretti.
VENETIIS, Apud Hieronymum Scotum. 1552.
9. V.E. 1557,2 Gardano RISM 1557/16
DE DIVERSI AUTORI IL PRIMO LIBRO DE MADREGALI a quatro Voci a note negre
Con la gionta di cinque Madrigali Novamente con ogni diligentia Ristampato. A QUATTRO VOCI. In Venetia Apresso di Antonio Gardano. 1557.
10. V.E. non. reg. [1558] Scotto RISM 1558/11
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI, A QUATRO VOCI DE DIVERSI AUTORI. A NOTTE NEGRE. CON LA GIONTA DI QUATRO Madrigali, novamente Ristampato, & con Somma diligentia Corretto. IN VINEGIA [SCOTTO] MDLVIII.
11. V.E. 1560,1 Scotto RISM 1560/9
DE DIVERSI AUTORI IL PRIMO LIBRO DE MADREGALI A QUATRO VOCI A NOTE NEGRE: Con la gionta di cinque Madregali Nuovamente con ogni diligentia Ristampato. In Venetia Apresso di Antonio Girolamo Scotto.1560
12. V.E. 1563,2 Rampazeto RISM 1563/8a
DE DIVERSI AUTORI IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI A QUATTRO VOCI A NOTE NEGRE CON LA GIONTA DI CINQUE MADRIGALI NOVAMENTE

154 È rist. di V.E. 1548,3 con varianti.

RISTAMPATO. A QUATTRO VOCI.
IN VENETIA Apresso di Antonio Gardano.

13. V.E. 1567,2 Gardano RISM 1567/14
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI A NOTTE NEGRE A
QUATTRO VOCI con una nuova giunta nuovamente ristampati & con ogni diligenza
corretti. IN VINEGIA MDLXVII APPRESSO GIROLAMO SCOTTO.

II.1.3 - Una questione controversa: le antologie di *notte negre*.

La raccolta a quattro voci (V.E. 1542,2) fu indicata da Harr come la prima della antologie 'a note nere'. In realtà ciò non è corretto perché una tale affermazione può valere solo riferendosi alla formulazione 'a misura di breve'. L'attribuzione anche di questa raccolta del 1542 al gruppo delle edizioni a note nere derivava dalla convinzione dell'equivalenza, in verità solo ipotizzata da Harrán, ma convalidata dai suoi lettori tra le due formule.

Sia Haar¹⁵⁵ che Harrán si occuparono approfonditamente di queste edizioni. Definendole sommariamente tutte *Anthologies "a note nere"* raggrupparono il vasto repertorio di stampe e omologarono formulazioni e denominazioni anche assai diverse che, a nostro avviso, non corrispondono agli stessi criteri: 'a misura di Breve', 'madrigali cromatici' e a 'madrigali a note negre' (la versione inglese riproduce sempre *The Anthologies of black-note madrigals*, in italiano tradotte sommariamente *con note nere*, quando in verità assai più frequentemente e anzi quasi sempre sono dette 'a notte negre'¹⁵⁶; la differenza non è irrilevante in quanto riteniamo che 'negre' derivi da 'nigra' non da 'nere' e che indichi una complessa e molto varia procedura tecnica-mensuralistica di 'color', genericamente rubricabile col termine 'annerimento' mentre l'aggettivo 'nero/nere' (quello che più comunemente veniva usato nel lessico cinquecentesco indicava genericamente il colore cioè, per intenderci, il colore usato dal pittore o l'inchiostro di stampa).

Il procedimento di annerire alcune note normalmente bianche (come le semibrevis), attribuendole spesso valori ternari in contesti binari (o viceversa) talvolta con ritmi puntati di grande valenza espressiva e probabilmente anche interpretativa per lo più virtuosistica) comincia nelle raccolte solo con V.E. 1548,3, mentre nei libri 'non UBI' cioè uni/soli/oligografici si trova

155 Il tema era stato trattato diligentemente da A. Einstein, EIN-TIM, p. 398-401; in seguito J. Harr approfondì la questione in *The note nere Madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society» XVIII, (1965), pp.22-41; Don Harrán in una recensione in «Acta Musicologica», Vol. 41, Fasc. 3/4, Jul. - Dec. 1969, pp.240-246 corrobora questo con alcuni esempi: *Some Early examples of the Madrigal cromatico*; nel corso del 1973 il musicologo ebreo dà corso all'edizione moderna completa come risulta in HAR-BNM. James Harr è tornato su questi temi con una sintesi dal titolo *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance: 1350 - 1600*, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986. Tutti questi studi presentano una bibliografia estesa a cui rinviamo per ulteriori approfondimenti.

156 Cesare Tudino de Atri. *Li Madrigali a note bianche, et negre cromatiche, et Napolitane a quatro. Con la giunta de dui Madrigali a otto voci. Da lui novamente composti, et da li suoi proprii exemplari corretti et post'in luce* è eloquente nel certificare una differenziazione di genere tra le note bianche e le nere cromatiche; quest'edizione è stampata da Scotto nel 1554.

in *Di Vincentio Ruffo musico eccellentissimo li Madrigali a quatro voce a notte negre novamente da lui composti et posti in luce con ogni diligentia corretti et stampati. Libro Primo.*¹⁵⁷

La denominazione *A misura di breve* invece ha il primo esempio nel 1540 nei *Madrigali A Quattro Voci Di Messer Claudio Veggio, Con la Gionta di sei altri di Arcadelth (!) della misura a breve. Nuovamente con ogni diligentia Stampati...* e come si evince dal titolo non sono attribuiti alle opere di Veggio bensì solo a quelle di Archadelt. In realtà anche l'idea delle *note nere* come cromatismo 'coloristico' così illustrata ci pare omologare concetti diversi e non ci convince; se condividiamo il concetto che la nota nera (spesso in forma di losanga senza gamba) è uno dei 'colores' noi evinciamo che proprio a questo tipo di cromatismo si riferisce il musicista della metà del '500;¹⁵⁸ mentre a misura di breve noi riteniamo che si tratti della lettura mensuralistica dimezzata dei brani così denominati o di quelli il cui dimezzamento è già stato effettuato dall'editore; corretto è comunque rilevare che proprio questa raccolta dedicata ad Ambrosio Saraceno appare la prima stampa di autori vari a riportare la denominazione '*a misura di breve*', mentre la prima occorrenza di '*note negre*' (o meglio '*notte negre*' che avrebbe dovuto essere conservata nella sua tipicità tecnica) tra tutte le UBI è la quarta ristampa di questo stesso libro, curata da Gardano ed uscita solo nel 1548 dal contenuto pressoché identico alla precedente ristampa del 1546.

La complessità del dibattito e l'interesse solo marginale rispetto al nostro tema ci esime dall'approfondimento ulteriore, ma ci riserviamo di tornare su questo tema in altra sede.

II.1.4 - Dedicatari e dedicatore

Al di là della stampa che fu sicuramente veneziana, resta rilevante la questione della 'territorialità' di questa edizione; se i destinatari della dedica (Ambrosio e Carlo Saraceno) sono dichiarati bolognesi ci giunge difficile comprendere i legami di amicizia di cui parla Antonio Gardano, qualora si ipotizzasse che la compilazione delle due stampe possa esser stata fatta nell'ambito del territorio bolognese, specie considerando l'assoluta anomalia dei testi delle due raccolte; in verità la dedica V.E. 1542,1 (cioè della seconda, quella a 5 voci) ci informa che Carlo, figlio di Ambrosio Saraceno, probabilmente bambino-prodigio, fu allievo dello stesso Gardano; dal momento che è poco verisimile in questi intensissimi primi anni '40 del '500 che l'editore si trovasse a Bologna e che qui potesse in qualche modo seguire il giovanissimo Carlo, dobbiamo ritenere piuttosto che i due Saraceno risiedessero, forse occasionalmente a Venezia o nei suoi paraggi, consentendo all'editore, (che com'è noto era anche compositore) un grado di sorprendente familiarità coi Saraceno stessi. A noi qui importa sottolineare che anche questo

¹⁵⁷ L'edizione uscì nel 1545; cfr. NV 2473.

¹⁵⁸ Doni sembra riferirsi a questo tipo di notazione già nel *Dialogo della musica* (V.E.1544,1 a c.9v.).

dettaglio corrobora il convincimento che il territorio di concepimento della raccolta vada ascritto al territorio di Venezia più che a quello di Bologna, e dunque si tratterebbe di libro collettivo veneziano più che bolognese: una sorta di risposta 'veneta' al formidabile sviluppo madrigalesco di area fiorentino-romano.

In ogni caso, se della raccolta a 4 voci conosciamo molto e tutto il contenuto, comprese anche le aggiunte successive, è stato messo in partitura moderna, quasi nulla invece conosciamo della raccolta a 5 voci, che Einstein definisce *The triumph of obscenity* e così dicendo spiega forse le ragioni della mancata circolazione di questi brani.¹⁵⁹

II.1.5 - Altri libri di eccellentissimi autori

Se *Il primo libro a quattro voci* di questa serie è l'edizione più stampata in assoluto tra tutte le UBI, quello a cinque è probabilmente il meno conosciuto. Un certo numero di altre edizioni ascrivibili tuttavia a questa serie 'senza titolo' dedicata agli eccellentissimi è senz'altro da conoscere, individuare ed esaminare più approfonditamente. Vi sono infatti due serialità evidenti e distinte:

1. quella relativa al repertorio a quattro voci, di cui esiste un **Secondo**, un **Terzo** libro e un **Quarto** libro a quattro voci, con ristampe/rifacimenti ulteriori;
2. quella legata al fatto che è noto anche un **Primo** libro a **tre** voci, che ebbe anch'esso numerose ristampe fino al 1597; quest'ultimo gruppo merita una considerazione a parte per la rilevante consistenza bibliografica e per il ruolo svolto dal repertorio a tre voci nell'ambito de Madrigale. Abbiamo già detto della fortuna di ben 12 ristampe del *Primo libro a quattro voci*; poter rilevare la sussistenza della serialità anche nella sequenza dei libri 'ordinali' a quattro voci accerta che tale repertorio in forma di quartetto è di gran lunga prediletto fino agli anni '60 rispetto al quintetto vocale nell'ambito delle UBI; vediamone la sequenza cronologica dei libri successivi al primo:

V.E. 1543,2 – RISM 1543/18

IL **SECONDO** LIBRO DE LI MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI A MISURA DI BREVE NOVAMENTE STAMPATO A **QUATRO** VOCI.

Venetijs Apud Antonium **Gardane**. MD.XXXXII

V.E. 1549,1 - RISM 1549/30

LIBRO **TERZO** DE D[IVERSI] AUTORI ECCELLENTISSIMI. Li Madrigali a **Quatro** Voce A notte Negre Novamente posti In luce Con Somma Diligentia Corretti Et Stampati.

In Vineggia Appresso Girolamo **Scotto** MDXLIX.

¹⁵⁹ EIN-TMI, I, p.261. Ambrosio Saraceno, dedicatario di V.E. 1542,2, potrebbe essere il probabile l'autore dei testi in V.E. 1542,1 che sono tra i più osceni e lascivi di tutta la letteratura madrigalesca. Ciò spiegherebbe come possano esser stati intonati e dedicati al figlio Giovan Carlo nonché le ragioni dell'assoluta assenza di ristampe di tale libro e, in conclusione, corroborare l'ipotesi nostra di un'edizione 'tutta casalinga' compilata probabilmente su un Canzoniere giovanile del gentiluomo bolognese, formulato sulla base di un millantato antifemminismo, e come una sorta di educazione sessuale per il figlio, ancor fanciullo.

V.E. 1549,2 - RISM 1549/31

IL VERO **TERZO** LIBRO DI MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI a note negre, Composti da Eccellentissimi Musici, con la canzon di cald'arrost, novamente dato in luce. A **quattro** voci. In Venetia Appresso Antonio **Gardano** 1549.¹⁶⁰

V.E. 1552,2 - RISM 1552/18

De Diversi AUTORI ECCELLENTISSIMI LI MADRIGALI A **quattro** Voci A Notte Negre Novamente Posti in Luce Con Somma Diligentia Corretti et Stampati, Libro **Secondo**. A **QUATTRO** VOCI
VENETIIS Apud Hieronymum **Scotum** 1552.¹⁶¹

V.E. 1554,1 - RISM 1554/28

DE DIVERSI AUTORI IL **QUARTO** LIBRO DE MADRIGALI a **Quattro** Voci a note bianche Novamente dato in luce. A QUATTRO VOCI. In Venetia apresso di Antonio **Gardane**. 1554.¹⁶²

V.E. 1567,3 - RISM 1566/15.

SECONDO LIBRO DE MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI A NOTTE NEGRE A QUATTRO VOCI Con una nuova gionta nuovamente ristampati & con ogni diligenza coretti. IN VINEGIA MDLXVII. APPRESSO GIROLAMO SCOTTO.

Da queste sei edizioni superstiti, 'contese' fra i tipi di Gardano e di Scotto si evince chiaramente come la proprietà 'morale' dei diritti fosse senza dubbio del primo; Antonio Gardano infatti non solo stampa gli unici *libri degli eccellentissimi* che posseggono la dedica (1542), ma nel 1549 corrobora con una vena polemica l'uscita del suo 'vero' *Terzo libro*, denunciando al mondo intero l'esistenza del coetaneo 'altro terzo libro abusivo', riferendosi certo a quello uscito dalla tipografia di Girolamo Scotto, libro che in verità plagia solo il titolo, dal momento che tutti i brani che vi sono contenuti risultano affatto diversi, inoltre la ristampa tardiva del *Secondo libro* a 4v. (ultimo della lista sopra riportata) fatta da Girolamo Scotto nel 1567, ovvero tredici anni dopo la luce del *Quarto libro a quattro* di Gardano, è testimonianza del plagio scottiano: dei venticinque brani contenuti undici, - tutti in perfetta e coerente sequenza - 'provengono' dalla ristampa gardaniana del *Primo libro degli eccellentissimi* del 1546 (V.E. 1546,1), cinque poi sono noti nella ristampa 'con la gionta' dell'omonimo libro del 1557, (sempre di Gardano), un brano proviene dal *Vero secondo libro* di Archadelt, altri due si leggono nel 4° e due nel 5° Libro di madrigali a quattro di Archadelt del 1544: dunque tutti e ventuno risultavano già stampati da Antonio Gardano; a ciò si deve aggiungere anche la coppia di madrigali Berchem e di Naich uscirono anch'essi nei rispettivi primi libri unigrafici; infine va detto che la coppia di brani di Philippe de Monte che a tutt'oggi risultano essere '*unica*', non risultano esser opere di plagio da

160 Il titolo è pressoché uguale al precedente, ma i brani contenuti sono tutti differenti.

161 Stesso contenuto di V.E. 1543,2 - RISM 1543/18 ma contenuto completamente differente da V.E. 1567,3 - RISM 1566/15.

162 È l'ultimo libro delle serie a quattro voci.

edizioni gardaniane.

Questo *Secondo libro de madrigali de diversi autori a notte negra a quattro voci ...* del 1567, caotico contenitore di madrigali che è anche l'ultimo in assoluto della serie degli eccellentissimi, è un evidente campione di ciò che noi chiamiamo miscellanea: una UBI nella quale è pressoché impossibile individuare qualsivoglia coerente criterio compilativo, che non sia quello del capriccio occasionale, ghiribizzo soggettivo e della disponibilità *'breui manu' 'breui tempore' 'positaque breui ratione'* dell'editore Girolamo Scotto, sul cui imponderabile gusto non è ragionevole discutere.

Ci resta ancora un importante sottogruppo, quello a tre voci, per ultimare la serie dei *Libri degli eccellentissimi*: si tratta di almeno otto stampe che discendono tutte dalla prima stampa del 1551.¹⁶³

V.E. 1551,1 - RISM 1551/10

***MADRIGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI / Autori
Novamente dati in Luce, & Con ogni diligentia/ stampati & Corretti.***

LIBRO PRIMO. IN VENETIA, Appresso di Antonio Gardane. 1551

Esemplare unico I-Bc: T.B.¶: R.179.

Ristampa: 1555,4; RISM 1555/28

***MADRIGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI / Autori,
Novamente dati in Luce, & Con ogni diligentia / stampati & Corretti.
A TRE VOCI.***

IN VENETIA, Appresso di Antonio Gardano. 1555

Esemplare unico I-Bc: T.B.¶: R.180

Ristampa: V.E.1559,3 - 1559/20

***MADRIGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELL. AUTTORI, /Novamente dati in
Luce, & con ogni diligentia stampati: / & Corretti. Con la nuova GIONTA d'Alcuni
Madrigali/ d'ARCHADELT A tre voci, Sparsi in diversi libri, / Ridutti qua per
commodità / Di cantori./ LIBRO PRIMO.***

IN VINEGIA, Appresso Girolamo Scotto. 1559

I-Bc: B.

Ristampa: V.E. 1561,4; RISM 1561/11

***MADREGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTTORI
Novamente Con ogni diligentia Ristampati & Corretti./ A TRE VOCI***

IN VENETIA, Appresso di / Antonio Gardane.

1561.

¹⁶³ Non è la 1ª ed. come risulta dall'aggettivo 'corretti' del frontespizio; segnaliamo che ben sette brani di questa raccolta erano usciti in luce 2 anni prima nelle *Fantese e ricercari* di Giuliano Tiburtino edite da G. Scotto; (NV2721, V.E. 1549,3 - RISM 1549/34] si tratta di brani vocali contenuti in un'edizione di musica strumentale, una coincidenza che non lascia molti dubbi sulla natura miscellanea e sulla originaria provenienza (V.E. 1549,3) di questi brani.

Esemplari in:
D-Mbs. (fac-simil Becker!)
I-Bc. Completo.
I-Fn: S.B.

V.E. 1566,6 - RISM 1566/27

**MUSICA LIBRO PRIMO / A TRE VOCI, / DI ADRIAN WIGLIAR, / CIPRIANO DI
RORE, / ARCHDELT, / IHAN GERO. / Et altri Madrigali a Tre voci, di diversi
Auttori, / coretti, & di novo stampati.**

IN VINEGIA MDLXVI.
APPRESSO GIROLAMO SCOTTO

Esemplari in: D-Mbs.
D-W.
I-Bc: C.B.

Questa raccolta (con lo stesso contenuto di V.E. 1551,1) omette il brano di Animuccia, di Ghibellini e 3 di Ihan Gero: ("Rare gratie", *Pensier che sovr'ogn'altro*" e "*Desio gentil*").¹⁶⁴

V.E. 1569,4 - RISM 1569/22

**MADREGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI
Novamente per Antonio Gardano con ogni diligentia ristampati.**

A TRE VOCI. / In Venetia, Appresso di Antonio Gardane / 1569.

Esemplari in:

F-Pn:T.
I-Bc. B.
I-Loc:TB
I-Pu:B.

Stesso contenuto di V.E. 1551,1

V.E. assente - RISM 1569/23.

MADRIGALI A TRE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI

Nuovamente con ogni diligentia ristampati.

In Venetia, Appresso di Claudio da Correggio.
1569.¹⁶⁵

Esemplari in:

F-Pn:T.

¹⁶⁴ Nel '500 denominare un libro con la parola 'MUSICA' significa molto spesso che il contenuto non è vocale o che accosta brani strumentali a brani vocali insomma che il contenuto non è omogeneo. Nella fattispecie si può ipotizzare che l'editore Girolamo Scotto abbia voluto contraddistinguere il proprio marchio con un'operazione di *vernissage* ad un'edizione i cui diritti spettavano a Gardano.

¹⁶⁵ L'esemplare dal RISM segnalato in I-Bc. non esiste. Cortese segnalazione del dott. Vitolo, dir. della Biblioteca del Museo della musica di Bologna che qui ringrazio.

I-Pu:B.
Stesso contenuto di V.E. 1551,1.

V.E. 1597,7 - RISM 1597/16

MADREGALI A TRE VOCI / DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI

Novamente con ogni diligentia ristampati. LIBRO PRIMO.

In Venetia, Appresso di Angelo Gardano. M.DLXXXVII.

Esemplari in:

GB-Lbm:B

I-Bc. B.

I-PCd.(completo; da verificare!)

Stesso contenuto di V.E. 1551,1.

Nel ribadire come troppo spesso lo studio della musica italiana cinquecentesca abbia trascurato, rimosso o abbandonato un'indagine sistematica sul fenomeno e sul significato del repertorio polifonico distinto per organico vocale (anziché, ad es. per forma), riteniamo significativo che Angelo Gardano, il figlio di Antonio, ristampi questa raccolta di madrigali a tre voci 'di così vecchia generazione', ben 46 anni dopo la prima edizione nota. Ne evinciamo che la 'scarsa frequentazione' e/o la modesta produzione di brani per trio vocale dei compositori anche tra i più celebri nell'epoca del madrigale fiorito, evidentemente non esaudiva la richiesta di brani vocali per questo tipo di *ensemble*; forse vi era ancora una qualche richiesta dell'ormai remoto canto alla villanesca. Poche sono infatti le edizioni madrigalistiche (non canzonettistiche) di libri a tre voci negli ultimi anni del Cinquecento. L'ultima edizione qui sopra indicata evidenzia che la richiesta di brani madrigalistici a tre voci era dunque ancora ben viva anche prima della feconda attività compositiva di Orazio Vecchi e di Adriano Banchieri.¹⁶⁶

L'uscita tardiva di questa riedizione del 1597 sembra volta a coprire le richieste provenienti specificamente dai 'clienti' di Gardano, dal momento che sia l'editore Scotto che Vincenti presentavano in catalogo più titoli a tre voci; in particolare Vincenti offrì dal 1588 un bella raccolta di due libri di Madrigali a tre voci di vari autori (*Primo e Secondo Libro*) dal titolo *Fiori Musicali Di Diversi Auttori...* che conobbe una non ingrata fortuna e vide persino una ristampa cumulativa presso Pietro Phalèse ad Anversa nel 1604, il quale evidentemente aveva intuito una possibile e non ingrata commercializzazione anche del repertorio a tre voci.

In conclusione, sebbene sia difficile definire e descrivere un vero progetto unitario preventivo

¹⁶⁶ Se si escludono i *Madrigaletti* dei fiamminghi Del Mel e De Castro, quelli spirituali di Zenaro e di pochissimi altri, si nota che il repertorio a tre, così fecondo di canzonette e villanelle è decisamente avaro di Madrigali, (e di questo si lamentavano numerosi musicisti coevi) quantunque si possa concordare una ben più larga, facile e variegata disponibilità di *ensembles* vocali in trio rispetto a gruppi di organico più numeroso.

d'insieme nel profilo storico dell'amplissima *serie degli eccellentissimi* oggi possiamo rilevare il notevole peso rappresentativo, la capillare diffusione editoriale, la ben diversificata antologizzazione per organico, la sequenza cronologica di stampe e ristampe, l'omogeneità formale e l'apprezzamento mirato anche di singoli autori per ciò che rappresenta la prima organizzazione consapevole del repertorio madrigalistico delle origini e dell'età classica del madrigale. In essa serie (gli *Eccellentissimi musici* appunto) il regista principale fu senz'alcun dubbio Antonio Gardano; meno rilevante è la presenza e ancor meno significativo il contributo originale di Girolamo Scotto, che contrariamente all'opinione diffusa, prende tuttavia nettamente il sopravvento, per quanto concerne le UBI originali, a partire dalla metà degli anni '60. Questi ventotto libri meritano effettivamente un'attenzione particolare e sono degni di ulteriori e più approfonditi studi, soprattutto per quanto riguarda la circolazione delle ristampe e la recezione in senso lato delle singole composizioni.

II.2 - Le Muse 'ariose' [1555 – 1587]

Nella complessa storia delle raccolte collettive il secondo grande gruppo 'seriale' in ordine cronologico, (dopo quello de *Gli eccellentissimi*, (ma primo per rilievo bibliografico madrigalistico in senso quantitativo) è quello intitolato a *LE MUSE* che rappresenta(no) un capitolo di eccezionale valore ed importanza, sia dal punto di vista della tipologia dei contenuti, (dove anche la denominazione, per l'epoca davvero eclatante di *'madrigali ariosi'*) che della territorialità geografica degli autori, sia dal punto di vista dell'autorevolezza del repertorio e dell'organico che per la competizione editoriale romano-veneziana instaurata tra i più importanti stampatori musicali cinquecenteschi circa la paternità del logo delle *Muse*.

Considerando l'insieme di tutti gli editori che adottano e 'sfruttano' questa denominazione (le *Muse* appunto), il cui merito senza dubbio va riconosciuto ad Antonio Barré, contiamo almeno trenta distinte pubblicazioni (enumerando anche le ristampe) di questa serie e ciò è un primato assoluto nell'editoria collettiva madrigalesca¹⁶⁷.

L'importanza di questo capitolo va ben oltre i rilievi bibliografici (come per es. il fatto di conservarci i primi lavori profani di Palestrina e di Roland de Lassus, cioè dei due musicisti più importanti, qui intesi esclusivamente sotto il profilo editoriale, della 2^a metà del '500) ed è pari alla sua complessità nell'innervamento ricettivo del madrigale tra gli oltremontani, i romani e i veneziani. Ben ci fa avvertiti Campagnolo quando espone le ragioni del costante sovrapporsi di stampe romane (le vere *princeps*) con quelle veneziane (immediatamente successive in ordine di tempo, ma più rilevanti per diffusione, circolazione e presenza sul mercato del madrigale classico *customer* così fortemente espanso negli anni '50-60).¹⁶⁸

È opportuno tuttavia contraddistinguere ulteriormente e con maggior determinazione l'insieme di questi libri in tre categorie, (riportate subito qui sotto) distinguendoli in primo luogo in base all'editore, poi per l'organico e quindi per cronologia di stampa : se si distinguono per organico (a tre, a quattro e a cinque voci), si può meglio comprendere la concezione formale e la destinazione d'organico e d'uso di ciascuna opera. Mentre i brani a 4 e a 5 voci sono indiscutibilmente madrigali 'tradizionali', quelli a tre voci di Barré, negli immediati 'paraggi bibliografici', sono canzoni napoletane dette canzoni villanesche, villotte, villanelle, moresche (tutte dunque

¹⁶⁷ Stefano Campagnolo ne *La danza delle Muse*, ed. Il mio Libro, Cremona-Cromografica Roma, 2008. (CAM-MUS) traccia il profilo e la descrizione dei libri delle *Muse* più approfondito che si conosca.

¹⁶⁸ Le *Muse* di Stefano Campagnolo (CAM-MUS 2009) purtroppo sono ritornate in luce senza le musiche in notazione moderna; si attende la stampa in partitura moderna del primo libro di madrigali a quattro voci, sulla base delle dichiarazioni del musicologo stesso.

canzonette, cioè brani strofici, 'coloriti', di ridotte dimensioni compositive anche se alcune moresche sono decisamente estese), perché in questo periodo storico (mezzo '500) proprio a tale aspetto si riferisce principalmente sia il musicista di professione che l'uomo comune, intendendo cioè tutto ciò che è strofico; v'è una sola eccezione: la 19ª edizione della nostra lista, raccoglie solo madrigali a tre voci: essa fu stampata da Girolamo Scotto nel 1562 e forse è proprio questa la ristampa del *Primo Libro a tre voci* del perduto libro di Antonio Barré.

E' fondamentale inoltre comprendere - e dunque isolare e catalogare - la circolazione delle singole edizioni in base al numero di voci, anche perché è proprio questo aspetto (nelle UBI) che connota in modo assolutamente autonomo e originale ogni criterio compilativo (testo - musica; tipografo - editore - stampatore - distributore; dedicatore - compilatore-dedicatario; esecutore - contesto-esecutivo e pubblico; ambiente professionale di attività ed altro ancora.

Le numerose stampe coinvolte e la loro notevole varietà tipografiche sono poi raggruppabili in quattro sottogruppi distinti per editore:

- Le MUSE di Antonio Barré
- Le MUSE di Antonio Gardano
- Le MUSE di Girolamo Scotto
- Le altre MUSE. (Rampazeto, Marescotti, Vincenti, Tini)

Si noti subito che il primo sottogruppo di Barré (nn. 1~4 della lista sotto riportata, nei quali comprendiamo anche la stampa pirata di Gardano) è stato concepito e prodotto in ambiente romano, mentre gli altri sono in larga parte (per oltre l'80% del totale) di editori veneziani; sono dunque le stampe veneziane che superano quelle romane non solo per numero e circolazione ma soprattutto per diffusione e circolazione del repertorio ivi contenuto.

In ogni caso la prima apparizione del titolo è del 1555¹⁶⁹: in questo anno, straordinariamente fecondo per Antonio Barré, vedono la luce ben quattro libri de *Le Muse*, di cui tre risultano esser primizie assolute; qui sotto son posti in evidenza i tratti caratterizzanti, cioè il numero ordinale

¹⁶⁹ Il primato cronologico, in senso assoluto, della denominazione "delle Muse" non è tuttavia di Antonio Barré se lo si esamina anche oltre il territorio italiano. Tre anni prima, nel 1552, Pietro Phalèse, lo straordinario editore avvertino, non mai abbastanza lodato per il suo ruolo chiave nella diffusione del madrigale italiano nei paesi d'oltralpe, pubblicò *Hortus Musarum ... fantasiae ... muteta ... carmina...* si tratta di una straordinaria intavolatura luitistica (che tra l'altro riporta anche brani italiani in notazione tradizionale non registrati in V.E.!) la quale presenta un bella incisione sul frontespizio raffigurante proprio le nove Muse, tutte dedite ad un'esecuzione musicale sinfonica (concerto) su vari strumenti e partiture; proprio tale immagine, (ricordiamo che i brani del fortunatissimo *Primo libro di madrigali* a 4 di Orlando di Lasso uscirono per la prima volta (nel 1555) con privilegio di Tilman Susato proprio ad Anversa) potrebbe aver suggerito a Barré l'idea di un'edizione italiana dedicata pari pari alle Muse 'italiane'.

del libro, il numero di voci e l'editore):

- **Primo** Libro Delle MUSE a **Cinque** Voci Madrigali De Diversi (Roma, **Barré** 1555)
- **Primo** Libro Delle MUSE a **Quattro** Voci Madrigali **Ariosi** (Roma, **Barré**, 1555).
- **Primo** Libro Delle MUSE a **Cinque** Voci Madrigali ... (Venezia, **Gardano** 1555)
- **Secondo** Libro de le MUSE a **tre** voci Canzoni moresche ... (Roma, **Barré** 1555).

Anche se non possediamo documenti probanti, possiamo ritenere con ragionevole certezza che l'*editio princeps* sia da attribuire proprio ad Antonio Barré. Su questo aspetto non vi sono contrasti tra gli studiosi. Ci risulta tuttavia difficile stabilire quale sia l'ordine esatto di apparizione delle tre stampe di Barré, dal momento che nessuna dedica indica con precisione il giorno in cui furono stampate. La presenza delle dediche è il motivo principale su cui appoggiamo le nostre asserzioni; la dedica del primo titolo (Barré, *Primo Libro delle Muse* a 5 v.), asserisce che proprio quella è la primizia della stampa di Barré e dunque di tutte *Le Muse*.¹⁷⁰

Di contro, proprio l'assenza di dedica ne *Le Muse* degli editori veneziani e la lezione inqualificabilmente pretestuosa “& corretti” apposta alla 'coetanea' impresa tipografica di Gardano (che è a tutti gli effetti una prima edizione e che ci fa dubitare persino dell'anno di stampa, forse appunto antergato secondo il calendario veneto), sono motivi principali della nostra convinzione del plagio operato ai danni dell'editore romano; questa stampa gardaniana, oltre che essere indizio ineludibile di compilazione antologica o miscellanea anziché di edizione collettiva, è prova di pirateria editoriale ravvisando la duplicazione di quasi tutti i brani contenuti e l'omissione dei madrigali palesemente celebrativi, quelli più compromissori, quelli che identificano con nitidezza personaggi-occasioni-eventi-compositivi barreiani; pertanto assumiamo senza esitazione che la stampa del *Primo libro delle Muse* di Antonio Gardano del 1555 sia iuniore e che la condizione di duplicazione, cioè di autentica pirateria nei confronti delle *Muse* romane, della quasi totalità del contenuto e del titolo stesso del primo volume della serie operata da Antonio Gardano, sia cosa certa.¹⁷¹ Corre l'obbligo qui rilevare che non solo il dialogo a otto voci *Madonna or che direte* ma anche la canzone sestina in sei parti *A la dolc'ombra*, aggiunte alle *Muse*

170 Nella dedica a Onofrio Vigili, Antonio Barré (che qui è progettatore, compilatore, compositore, editore e financo dedicatore!) afferma: "... vengo à consagrar le primizie della mia Stampa à Voi Signor, mio vero Nume, & sola cagione, che tanto inanti sia pervenuto che ardisca porgere al mondo nuovi frutti de variati gusti, adacquati & sostenuti dalla vostra liberalità, fermissimo sostegno alle mie speranze."

171 Anche prescindendo dalla diversità del calendario veneziano che fissava il capodanno al 1° di marzo, non è da escludere che Gardano abbia messo in luce il suo libro nel 1556 o più tardi pur registrandolo con l'anno delle stampe di Barré; si deve infatti tener in considerazione che secondo il costume veneto il nuovo anno iniziava il 1° marzo; per tutto il mese di gennaio 1556 fino al 28 febbraio dunque i veneziani intendevano e registravano gli eventi sotto il 1555.

gardaniane (e dunque tutti i brani aggiunti all'edizione pirata di Gardano del 1555 provengono da altra fonte: sono infatti nel il *Dialogo della musica* (stampa di Scotto!) undici anni prima. Il V.E. segnala l'aggiunta effettuata da Gardano, ma non individua il grave refuso, forse deliberato, di assegnare ad Antonio Barré il brano a 8 voci *Madonna or che direte* anziché a Claudio Veggio; (il riscontro è stato effettuato direttamente sulle fonti). La sestina *A la dolc'ombra*, copiata dalla stessa fonte precedente, (cioè dal *Dialogo della Musica* di A.F. Doni) è tuttavia attribuita al suo autore in modo corretto.

Un'ulteriore incertezza sorge qualora si consideri che il *Secondo Libro de le MUSE a tre voci* di Barré può essere interpretato 'secondo' in quanto successivo al **Primo Libro Delle MUSE** (che è a Cinque Voci)¹⁷² oppure 'secondo' rispetto ad un possibile perduto "Primo libro", (come è stato per lo più inteso fino ad oggi, in questo caso a tre voci), uscito evidentemente lo stesso anno (1555, e non prima, ma comunque dopo quello a cinque voci) dalla stessa tipografia; di esso però oggi non si ha né sembra esserci stata fornita alcuna fondata notizia.

Campagnolo individua e segnala 'l'errore' nella sequenza barreiana¹⁷³ ma, a nostro avviso, in questo caso non si tratta di uno sbaglio; è singolare e per noi illuminante infatti che Barré abbia pubblicato nel 1557 un altro *Secondo libro delle muse a tre voci*, del tutto diverso nei contenuti rispetto a quello (a tre voci) del 1555; ciò proverebbe la prima nostra ipotesi, cioè che quel *Secondo libro a 3 voci* fosse inteso semplicemente come **Secondo** libro delle Muse indipendentemente dall'organico.¹⁷⁴

Per complicare ulteriormente il campo bibliografico, nella nostra lista vi è un'altra edizione di *'Muse a tre voci'*, addirittura un *Primo libro* stampato da Girolamo Scotto nel 1562 che non ha niente a che fare (se non il titolo) con i 'nostri' due libri barreiani a tre voci del 1555 e 1557; si può e si devono distinguere le due stampe del Barré da quella veneziana di Scotto (*Primo Libro delle muse a tre voci*) del 1562 perché sono del tutto diverse non solo nei brani contenuti¹⁷⁵ ma anche nel genere. L'ultima di queste edizioni a tre voci, quella veneziana di Scotto, è affatto priva di dedica; sembra ragionevole ritenere che fosse uscita 'solo' nel 1562, in quanto i brani dei libri di Barré già

172 Se quest'ipotesi di primo acchito può apparire fin troppo debole, si consideri che il Barré poteva correttamente sostenere trattarsi del secondo volume della collana delle Muse, trascurando il fatto che non fosse 'Secondo' per quanto riguarda il numero delle voci. Ciò è corroborato dal fatto che nel 1557 uscì un ulteriore *Secondo libro a tre voci* dai contenuti del tutto diversi; pertanto l'ipotesi più accreditata è la prima che il termine 'Secondo' nel 1555 sia riferito alle Muse mentre nel 1557 al repertorio a tre voci.

173 (CAM-Mus, p.120: L'errore della numerazione della serie a tre voci, inspiegabile in verità è un elemento che forse evidenzia lo stato di confusione che vede aver attraversato l'esordiente editore. A sottolineare le difficoltà in cui si trovò dopo gli inizi, c'è un documento del giugno 1558[...]).

174 La specificazione 'delle Muse' è infatti precedente al numero delle voci.

175 Alla luce della nota precedente non si ritiene plausibile la perdita di un barreiano *Primo libro a tre voci*.

circolavano in ambiente veneziano mescolati con quelli di Gardano.

E' nostra opinione che il *Secondo Libro delle Muse* a tre voci di Barré del 1555 non indichi una stampa seriale successiva ad un ipotetico e perduto *Primo libro* a tre (il quale avrebbe dovuto esser messo in luce lo stesso anno, nel 1555, essendo quello l'anno delle primizie) ma che sottintenda e indichi che si tratta della seconda edizione della serie generale de *Le Muse*. Tutto ciò giustificerebbe anche l'uscita tardiva (1557) di un altro *Secondo Libro* a tre voci di Barré, con numerale effettivamente corretto per quanto pertiene all'organico vocale, così da rimediare al fraintendimento procurato.

La discussa 'anomalia ordinale' meriterebbe ulteriori discussioni e approfondimenti (soprattutto in merito all'organico) in quanto potrebbe far riferimento ad una edizione anvertina di Phalèse¹⁷⁶ con una forte presenza di brani di Orlando di Lasso, ma prima di ciò è bene elencare e riconoscere dapprima in ordine cronologico le edizioni de "Le MUSE" che ci sono note, oltre alle prime quattro qui sopra registrate; la complessità della situazione si può meglio dirimere visualizzandone la sequenza posta qui sotto. I dati presentati in questa forma (cioè la lista che segue) consentono di cogliere meglio il fenomeno di quanto si possa fare consultando le varie bibliografie: Sono evidenziati in **grassetto** quattro tipi di contenuto (sui cinque elencati) qui ritenuti di rilievo prioritario:

7. L'**anno** di stampa attraverso la sigla, ove disponibile, di V.E. (altrimenti RISM o altro).
8. Il **numero delle voci** senza ulteriori distinzioni (secondo la lezione originaria, es. 'tre' 'quattro').
9. L'ordinale 'PRIMO' e 'SECONDO' dei libri dei vari editori (gli altri tre ordinali non sono qui presi in considerazione in quanto non sono generatori di dubbio).
10. L'editore quando trattasi di Antonio **BARRÉ**.
11. La denominazione 'Arioso' è invece evidenziata con sottolineatura per distinguerla dai dati bibliografici stretti, quando è presente nel frontespizio.

Ciò vale indipendentemente dalle precedenti condizioni (punti 1. 2. 3. 4). Considerando quindi le

¹⁷⁶ Il primo (in ordine cronologico) dei due 'secondi' libri a tre voci contiene nove moresche anonime in parte attribuibili a Roland de Lassus; è da rilevare che proprio Phalèse aveva pubblicato nel 1552 *Hortus Musarum in quo tamquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus* (cfr. nota 3), con un rilievo particolare, non foss'altro perché rappresenta un'anteprima del titolo (seppur in latino) e del tema (se non dell'immagine stessa) de *Le Muse* barreiane. Aggiungiamo che Barré nel mese di Agosto 1557 pubblicò il *Secondo libro delle Muse a Cinque voci* (il numero 7 della lista seguente) che contiene 19 (su 22) madrigali a 4v. di Lasso; Barré così dichiara nella dedica: *Ritrovandomi, molti giorni sono in Spoleti, mi vennero per avventura à le mani molti Madrigalli d'Orlando Lassus pieni e di dolcezza & d'arte, quali havendoli tenuti appresso me lungo tempo, & essendo frutti di quel rarissimo ingegno, me disposi a preghi d'infiniti virtuosi di non tenerli più occulti."*

quattro sopracitate 'primizie' succitate, la lista cronologica completa e aggiornata de *Le Muse* pervenute e fino ad oggi conservate è la seguente:

5.

V.E. 1557,5 - RISM 1557/19

SECONDO LIBRO DELLE MUSE A **TRE** VOCI CANZON VILLANESCHE ALLA Napolitana, di nuovo raccolte. Et date in Luce.

IN ROMA PER ANT. **BARRE** MDLVII. / Con Privilegio per Anni V. ¹⁷⁷

6.

V.E. 1557,3 - RISM 1557/17

MADREGALI ARIOSI A **QUATRO** VOCI COMPOSTI Da diversi eccellentissimi Autori, Et per Antonio Gardano Nuouamente Con Somma diligentia stampati. /LIBRO **PRIMO** DELLE MUSE A **QUATRO** VOCI. A QUATRO VOCI.

In Venetia Apresso di Antonio Gardano. 1557.¹⁷⁸

7.

V.E. 1557,1 - RISM I 1557/22

SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A **CINQUE** VOCI, MADRIG. D'ORLANDO DI LASSUS CON UNA CANZONE DEL PETRARCA, CON GRATIA ET PRIVILEGIO PER ANNI X.

[IN ROMA APPRESSO ANTONIO **BARRE'**. Del Mese d'Agosto 1557]¹⁷⁹

8.

V.E. 1558,1 - RISM 1558/13

SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A **QUATTRO** VOCI.

MADRIGALI ARIOSI, DE DIVERSI ECCELLMI AUTORI CON DOE CANZONI DI GIANNETTO DI NUOVO RACCOLTI ET DATI IN LUCE. CON GRATIA ET PRIVILEGGIO PER ANNI X.

¹⁷⁷ Questo *Secondo libro delle Muse a tre voci di Barrè*, contiene gli stessi brani del secondo Libro delle Villotte alla Napolitana a tre voci di Gardano del 1560.

¹⁷⁸ E' un'evidente ristampa 'pirata' di Gardano, copiata senza dubbio da Barrè (V.E. 1555,3); vi si omettono però i sette brani compromettenti (quelli esplicitamente dedicato ai coniugi Colonna-Aragona e due madrigali di G. Fiesco), aggiungendo nove componimenti (in 11 parti). E' inoltre attribuito a Giuliano Tostolo *Miser in van mi doglio* anziché a Lerma. Questa errata attribuzione viene procrastinata nelle tre ristampe successive di Gardano, almeno fino al 1584. Rist.: *MADRIGALI ARIOSI A QUATRO VOCI COMPOSTI Da diuersi eccellentissimi Autori, Et per Antonio Gardano Nuouamente Con Somma diligentia stampati. LIBRO PRIMO DELLE MUSE A QUATRO VOCI*. In Venetia Apresso di Antonio Gardano. 1559. In questa ristampa il madrigale "*Laura celeste*" con relativa 2^a parte "*Et io che sempre*" risulta attribuito a Giovanni Nasco anziché a Ruffo, mentre "*Deb perché il ciel*" risulta di anonimo anziché di Ruffo.

¹⁷⁹ Le note editoriali sono solo nel Colophon: IN ROMA/ APPRESSO ANTONIO BARRE'. /Del Mese d'Agosto 1557. Questo libro è un'edizione soligrafica (sembra erroneamente di un solo autore, ma oltre ai 19 brani di Lasso contiene tre madrigali di altri: *Ben si vedrà se la nemica mia* di E. Vidue,(16) *Quanto più v'am'ognor più bella sete* di Antonio Barrè (17)e *In dubbio di mio stato* di Paolo Animuccia (18^a posizione).

[Idem:] In Roma per Ant. **Barre** MDLVIII.

9.

[R.E.M. 0,**1558**; (ed. ignota a V.E.) - RISM **1558**/12.

MADRIGALI AIEROSI A **QUATTRO** VOCI COMPOSTI DA DIVERSI ECCELL. AUTORI, NOVAMENTE CON SOMMA DILIGENTIA RISTAMPATI. **Libro Primo** delle Muse a **quattro** voci.

In Vinegia, Appresso Girolamo Scoto. **MDLVIII**. [**1558**] Cfr. anche ---> RISM 1565/10.¹⁸⁰

10.

V.E. **1559**,1 - RISM 1559/16

*IL **SECONDO** LIBRO DE LE MUSE A **CINQUE** VOCI COMPOSTO DA DIVERSI Eccellentissimi Musici Con uno madregale a sei di Giovan Nasco, Et con doi Dialoghi a otto, Novamente stampato & dato in luce. A Cinque voci.*

IN VENETIA Apresso di Antonio Gardano. 1559

11.

V.E. **1559**,2 - RISM 1559/18

*MADRIGALI ARIOSI A **QUATTRO** VOCI Composti da diuersi eccellentissimi Autori, Et per Antonio Gardano [...]stampati. LIBRO **PRIMO** DELLE MUSE A **QUATTRO** VOCI. A *Quattro* Voci.*

In Venetia Apresso di Antonio Gardano. **1559**.

12.

V.E. **1560**,2 - RISM 1560/10

MADRIGALI ARIOSI A **QUATTRO** VOCI COMPOSTI DA DIVERSI Eccellentissimi autori. Novamente con somma diligentia stampati. Libro **Secondo**. [de le Muse]

[Rist. Gardano **1560**.]

13.

V.E. **1561**,1 - RISM 1561/8

*IL **PRIMO** LIBRO DELLE MUSE /A **CINQUE** VOCI/ Composti Da Diversi eccellentissimi Musici:/Novamente stampati & corretti / Con la Giunta d'una canzon & uno Madregale a otto*

In Vinegia Appresso Girolamo Scotto, **1561**.

14.

V.E. **1561**,2 - RISM 1561/9

*IL **SECONDO** LIBRO DE LE MUSE A **CINQUE** VOCI. COMPOSTO DA DIVERSI ECCELL. MUSICI Con uno Madregale a Sei di Giovan Nasco, Et con doi Dialoghi a otto.*

Novamente stampato & dato in luce.

¹⁸⁰ Il lemma *AIEROSI* è da noi inteso come refuso di *ARIOSI*.

In Venegia, Appresso Girolamo Scotto. **1561**

15.

V.E. **1561**,1 - RISM 1561/10

IL TERZO LIBRO DELLE MUSE A **CINQUE** VOCI COMPOSTO DA DIVERSI

Eccellentissimi Musici Con uno Madregale a Sei Et uno Dialogo a Otto, Novamente per Antonio Gardano stampato & dato in Luce. CON GRATIA ET PRIVILEGIO.

A **CINQUE** VOCI.

In Venetia Appresso di Antonio Gardano 1561.

16.

V.E. **1562**,3 - [RISM NON RIPORTATO!]

MADRIGALI ARIOSI A **QUATTRO** VOCI COMPOSTI DA DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI, NOVAMENTE STAMPATI LIBRO **PRIMO** DELLE MUSE A **QUATTRO** VOCI. A QUATTRO [!]¹⁸¹

IN VENETIA, appresso Francesco Rampazeto. **MDLXII**.

17.

V.E. **1562**,3a - RISM 1561/7

IL TERZO LIBRO DELLE MUSE A **QUATTRO** VOCI. MADRIGALI ARIOSI, DA DIVERSI ECCELL. MUSICI RACCOLTI, ET DATI IN LUCE.

IN ROMA Appresso Antonio **Barre**. M.D.LXII.

[18.]

V.E. **1562**,3b - NO RISM.

IL TERZO LIBRO DELLE MUSE A **QUATTRO** VOCI. MADRIGALI ARIOSI, DA DIVERSI ECCELL. MUSICI RACCOLTI, ET DATI IN LUCE.

IN ROMA Appresso Antonio **Barre**. M.D.LXII.¹⁸²

19.

V.E. **1562**,4 - RISM 1562/8

IL **PRIMO** LIBRO DELLE MUSE A **TRE** VOCI MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI

Di nuovo Raccolti, & datti in Luce. Musica dilettevole, & piacevole da cantare.

In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto **1562**.¹⁸³

181 "A quattro (o 'quatro', come recita la parlata veneta) voci" si ripete per ben tre volte sul frontespizio! Evidentemente Francesco Rampazeto, unico fra gli altri editori della Muse 'non compositore' (almeno per quanto ci è dato sapere dal fatto che non esiste alcun brano a stampa di lui noto), desiderava che il lettore comprendesse bene che non si trattava di un libro a tre o a cinque voci.

182 Edizione ora irreperibile. Cfr. V.E. 1562,3b: *Olim* in E-Madrid Libr. Marques de Camponuevo deinde Vinedel.

183 Questa, secondo Stefano Campagnolo, potrebbe rappresentare la ristampa del perduto *Primo libro delle Muse a tre voci* di Antonio Barré, non già in quanto denominato in siffatta maniera, quanto piuttosto per i brani contenuti e gli autori qui rappresentati. Ringrazio Stefano Campagnolo per la sua cortese informazione ed assistenza.

20.

V.E. 1565,1 - RISM 1565/10

MADRIGALI ARIOSI A **QUATTRO** VOCI COMPOSTI da diversi Eccellentissimi authori, & per Antonio Gardano Novamente con somma dilligentia Ristampati. A QUATRO VOCI.[è rist. del **PRIMO** libro delle Muse].

In Venetia, Appresso di Antonio Gardano. **MDLXV**.¹⁸⁴

21.

V.E. 1569,2 - RISM 1569/18

IL TERZO LIBRO DELLE MUSE A **CINQUE** VOCI COMPOSTO DA DIVERSI Eccellentissimi Musici Con uno Madregale a Sei Et uno Dialogo a Sette, d'Orlando Novamente per Antonio Gardano ristampato. A CINQUE VOCI.

In Venetia Appresso di Antonio Gardano. [1569]

22.

V.E. 1569,3 - RISM 1569/21

MADREGALI ARIOSI A **QUATTRO** VOCI, COMPOSTI da diversi Eccellentissimi Authori, & per Antonio Gardano Novamente con somma diligentia Ristampati. A **QUATTRO VOCI**. [è rist. del **PRIMO** libro delle Muse].

In Venetia appresso di Antonio Gardano. **1569**.¹⁸⁵

23.

V.E. 1570,2 - RISM 1570/16

PRIMA STELLA DE MADRIGALI A **CINQUE VOCI**, Di Orlando Lasso. Di Giovan Nascho. Di Zanetto di Palestina. Di Francesco Roscelli. ET ALTRI ECCELLENTISSIMI MUSICI. Nuovamente posti in luce. [È rist. del Terzo Libro a cinque voci]

IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO **MDLXX**.¹⁸⁶

24.

V.E. 1574,1 - RISM 1574/4

IL QUARTO LIBRO DELLE MUSE A **CINQUE** VOCI COMPOSTO DA DIVERSI Eccellentissimi Musici Insieme Dui Mad. a Sei, Novamente stampati & dati in Luce; Intitolati BENIGNI SPIRITI A CINQUE VOCI CON PRIVILLEGGIO.

[Venezia, Figli di Gardano, 1574]

184 È rist. del Primo libro a 4 v.; edizione pressoché identica a *MADRIGALI AIEROSI A QUATTRO VOCI COMPOSTI DA DIVERSI ECCELL. AUTORI, NOVAMENTE CON SOMMA DILIGENTIA RISTAMPATI. Libro Primo delle Muse a quattro voci*. In Vinegia, Appresso Girolamo Scoto. MDLVIII.

Completivamente del *Primo libro a quattro voci* si conoscono 11 stampe di sei diversi editori (A. Barrè, Antonio e Angelo Gardano, G. Scoto, Rampazeto e Vincenti).

185 Cfr. V.E. 1557,3 - RISM 1557/17.

186 È copia del *Terzo libro delle Muse a 5v.*, V.E. 1561,3 - RISM 1561/10, mancante di quattro brani.

25.

V.E. **1575,2** - RISM 1574/12

IL QUINTO LIBRO DELLE MUSE MADRIGALI, A **CINQUE** VOCI CON UNO A SEI
Novamente composti & dati in luce. A CINQUE VOCI. CON PRIVILEGIO.

In Venetia Appresso li Figliuoli di Antonio Gardano. 1575

26.

V.E. **1578,1** - RISM 1578/20

MADRIGALI ARIOSI A QUATTRO VOCI COMPOSTI da diversi Eccellentissimi Authori,
Novamente con somma diligentia Ristampati. LIBRO **PRIMO** [delle Muse a 4 v.] In Venetia,
Appresso Angelo Gardano. MDLVIII.

27.

V.E. **1580,1** - RISM 1580/9

IL TERZO LIBRO DELLE MUSE A **CINQUE** VOCI COMPOSTO DA DIVERSI
ECCELLENTISSIMI MUSICI, Novamente con ogni diligenza Ristampato.

In Venetia appresso Angelo Gardano 1580.

28.

V.E. **1582,3** - RISM 1582/6

Il Quarto Libro Delle Muse A **Cinque** Voci, composti da diversi Eccellentissimi Musici,
Novamente ristampati, Intitolati BENIGNI SPIRITI. CON PRIVILEGGIO.

In Venetia Appresso Angelo Gardano.

29.

V.E. 1582,4 - RISM 1582/7

Madrigali Ariosi A **Quattro Voci**, composti da diversi eccellentissimi musici novamente con
somma diligentia ristampati. **Libro Primo**.

In Venetia, Appresso Angelo Gardano. 1582

30.

V.E. 1584,2 - RISM 1584/6

Madrigali Ariosi A **Quattro Voci**, composti da diversi eccellentissimi musici novamente con
somma diligentia ristampati. Libro **Primo**.

Venezia, s. ed. [ma Vincenti & Amadino! C'è il segno della Pigna].

31.

RIM 0,**1587** (no V.E.) - RISM 1587/5

Il Quarto Libro Delle Muse A **Cinque** Voci, composti da diversi Eccellentiss. Musici.

Novamente coretto ristampato.

In Milano, Appresso Francesco et Herede di Simon Tini. 1587.

[esemplare unicum in H-Bu: B.]

Del fortunato *Primo Libro delle Muse a quattro voci* riportiamo in appendice i testi, la dedica e le note letterarie contenute nel libro stesso, in quanto non sono mai apparsi in edizione moderna. Tra le tante questioni ancora aperte eccone due tra le più importanti:

Per quale ragione gli editori veneziani, già ampiamente affermati sui mercati editoriali italiano ed europeo, sentirono il bisogno di duplicare abusivamente contenuto? Perché plagiare in così piena evidenza il titolo?

Riteniamo che il reperimento e l'inserimento da parte di Antonio Gardano nelle 'proprie Muse' dell'inedita canzone *Chiare, fresche et dolci acque* sia di per sé motivo sufficiente per osare tanto, ma certo anche la novità di un titolo accattivante (con una gradevole immagine musicale in prima di copertina) abbia configurato l'opportunità di un ghiotto progetto editoriale foriero di buoni guadagni editoriali. V'è inoltre da considerare che per la prima volta nella storia del libro musicale stampato gli 'orizzonti collettivi' romani e quelli veneziani si incontrano davvero. Antonio Gardano rileva e duplica l'aggettivazione 'ariosi' solo due anni dopo, nel 1557 allorché ristampa (e plagia nuovamente le composizioni stampate da A. Barré ne il *Primo libro delle Muse a 4 voci*.

Da questa lunga ma indispensabile lista rileviamo che i madrigali del *Primo libro delle Muse a quattro voci* includono ben nove ristampe; in tutti i libri a quattro voci i madrigali sono sempre denominati 'ariosi' (con un caso di evidente refuso, 'airosi', al n.9); di contro nessuno dei libri a tre o a cinque voci è mai denominato arioso; il termine è dunque, a nostro avviso, una peculiarità del repertorio pensato per il quartetto vocale.

Di questo tema se ne è occupato approfonditamente J. Harr (HAR-ARI) a cui rinviamo per l'ampiezza dell'impianto, ma che riteniamo non esaustivo alla luce di un più ampio panorama di riscontri. Questo *Primo libro delle Muse a quattro voci* è rilevante anche perché è la prima pubblicazione che riproduca nel frontespizio (o nelle didascalie interne) il termine 'arioso' nella forma al plurale. Dal nostro database (non ancora ultimato per quanto riguarda le didascalie e i testi poetici ma completo per i frontespizi) rileviamo che il primato vale anche per le edizioni uni/soli/oligografiche. Tra i successivi usi del termine 'arioso' ('successivi' rispetto ai libri delle *Muse*) nel madrigale polifonico classico a quattro voci troviamo molti casi (che anche qui sottolineiamo per analogia con la lista precedente):

1558. *Delle Canzõne di don Rinaldo da Montagnaga. con alcuni Madrigali ariosi a quattro voci, Libro*

Primo. Aggiuntovi anchora una Canzone di fra Daniele vicentino. Venezia, Scotto, 1558 (NV2351).

1560. DI **STEPHANO ROSSETTI** DA NIZZA IL PRIMO LIBRO DE MADREGALI a quattro voci... NV2436.¹⁸⁷

Più tardivo è l'uso del termine in Manenti e Pratonieri:

1586. *Madrigali ariosi a quattro con alcuni Capricci sopra a cinque tempi della Gagliarda, di Giovampier Manenti* ... (NV1563).

1587. *Madrigali Ariosi del Sig. Spirito Pratoneri à quattro Voci*(NV2263).

Escludendo il caso degli *AERI RACOLTI INSIEME*,¹⁸⁸ solo dopo il 1600 compare in area 'partenopea':

1600: Arascione-Ancina (VE.1600,4) delle *Nuove Laudi ariose a quattro voci*... (VE1600, 4).

1607, Donato: *Di Donato Antonio Spano ... Primo Libro de Madrigaletti ariosi, et Villanelle a quattro voci*... NV2629.

1609, Lambardi, *Secondo Libro de Madrigali ariosi a quattro voci di Camillo Lambardi* ... [NV1369].

Omettiamo, perché troppo lontane, la cospicua serie delle nove stampe delle *Ariose vaghezze* di Carlo Milanuzzi. Tra le eccezioni nel repertorio a quattro voci per quanto riguarda l'uso del termine 'arioso' è notevole il caso de: *Il Turturino Il Primo Libro delle Napolitane Ariose da cantare et sonare nel Leuto Composte da diversi Eccellentissimi Musici, & novamente per il Rever. P.F. Cornello Antonelli da Rimini detto il Turturino acomodate sul leuto*.¹⁸⁹ [VE1570,1 – RISM 1570/33.]

187 Vi sono cinque madrigali ariosi, tutti rubricati individualmente: 1. *Dolce foco d'amor, soave ghiaccio*; 2. *Donna, a cui molte gratiose e belle* (è un'Ottava toscana, in posizione 15^a); 3. *Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace* (è un'ottava di sonetto in posizione 20^a); 4. *Pace non trovo et non ho da far guerra* (è un'ottava di sonetto in posizione 25^a) 5. *Con lei fust'io da che si parte il sole* (è una sestina con commiato in posizione 29^a).

188 Non abbiamo accertato relazioni particolari con la stampa napoletana di Giuseppe Cacchio dell'Aquila dal titolo *AERI RACOLTI INSIEME CON ALTRI BELLISSIMI AGGIUNTI DI DIVERSI Dove si cantano Sonetti, Stanze; & Terze Rime, novamente ristampati*: In NAPOLI. 1577. Dei 29 brani solo cinque sono a quattro voci; gli altri sono a tre.

Si tratta di una singolare edizione che rappresenta una sorta di anello di congiunzione tra la stroficità del repertorio canzonettistico e la non stroficità di quello madrigalesco; i brani infatti, con le sole eccezioni del n.3 di Rocco Rodio e del n.23 di Fabrizio Dentice – il che potrebbe esser dovuto a mere questioni di limiti di spazio fisico sulla pagina – presentano tutti le stanze di solo testo del brano al di sotto della parte musicale. Anche in questo caso il termine *aeri* sembra corrispondere ad un repertorio di brani strofici che tuttavia non può esser assegnato alla forma della canzonetta, dalla quale si distingue per una maggior estensione e per un non così esiguo respiro dei soggetti musicali. L'origine del termine potrebbe essere riferita alla prassi di fischiare un motivo musicale, producendo appunto, con un grato moto di *aere*, motivetti melodici assai apprezzati.

189 Si tratta di canzonette a tre voci che evidentemente già implicano in sé la stroficità del testo.

II.3 - A Teatro

Dopo aver effettuato l'*excursus* con le due grandi serie editoriali (*Gli Eccellentissimi*, *Le Muse*) andiamo ora ad indagare il repertorio collettivo per /col / del /sul Teatro, perché secondo il criterio della priorità cronologica, questo tema e il suo repertorio per primo si organizza in una stampa, germinata attorno ad eventi e temi nuziali o ad eventi civili-religiosi.

Anche se nelle bibliografie vogeliane delle oltre 450 UBI gli episodi e i singoli brani di musiche per teatro sono occasionalmente molto frequenti e comuni, 'solo' quattro sono le raccolte di vari autori integralmente dedicate ad eventi teatrali. Tutte quattro sono da considerarsi edizioni collettive e tutte sono state riedite modernamente. In ordine cronologico sono queste:

1.

MUSICHE FATTE NELLE NOZZE DELLO ILLUSTRISSIMO DUCA DI FIRENZE IL SIGNOR COSIMO DE MEDICI ET DELLA ILLUSTRISSIMA CONSORTE SUA MAD. LEONORA DA TOLLETO. CON GRATIA ET PRIVILEGIO.

IN VENETIA NELLA STAMPA D'ANTONIO GARDANE Nell'anno del Signore M.D.XXXIX.

Nel mese di Agosto.

V.E. **1539,1** – RISM 1539/25.

2.

INTERMEDI ET CONCERTI, Fatti per la Commedia rappresentata in FIRENZE Nelle Nozze del Serenissimo DON FERDINANDO MEDICI, E MADAMA CHRISTIANA DI LORENO, Gran Duchi di Toscana.

In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCI

RISM B/I: **1591/7** - NV 1555 (non riprodotto in V.E.)

3.

MUSICHE DE ALCUNI ECCELLENTISSIMI Musici COMPOSTE PER LA MADDALENA Sacra Rappresentazione DI GIO; BATTISTA ANDREINI FIORENTINO.

STAMPA DEL GARDANO. VENETIA MDCXVIII. Appresso Bartholomeo Magni.

V.E. **1617,1** – RISM 1617/3

4.

BREVE RACCONTO DELLA FESTA A BALLO

Fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata della Maestà Cattolica di FILIPPO III. D'AUSTRIA Rè delle Spagne, Alla presenza dell'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. Duca D'Ossuna

Vicerè del Regno, nella Real Sala di Palazzo al 1. di Marzo 1620.

IN NAPOLI, Per Costantino Vitale. M.DC.XX. Et ristampata per Tarquinio Longo.

V.E. 1620,1 – RISM 1620/14

La prima delle quattro raccolte per teatro (1539) fu curata da Francesco Corteccia, compositore e compilatore-musicista di notevole talento, responsabile evidente del decoro sonoro di un evento memorabile e principesco quale fu il matrimonio del duca Cosimo Medici con Eleonora di Toledo. Posto a capo di un'istituzione (la cappella di Corte Medicea con probabili rinforzi esterni) e con un grande apparato di funzioni celebrative coerenti con il cerimoniale nuziale, Corteccia raccoglie e mette in luce presso l'editore Antonio Gardano un libro contenente 16 brani: nove son suoi, sette di altri musicisti. Questi brani sono, a tutti gli effetti, la prima raccolta organica a stampa di musiche per la scena in occasione delle nozze. Questo libro è un autentico documento per la festa teatrale in occasione delle nozze di Cosimo ed Eleonora davanti al teatro del mondo fiorentino: in esso si rappresenta e si augura la più ampia fortuna alla coppia nuziale fiorentina.

Le *Musiche* del Corteccia appaiono in luce lo stesso anno dell'evento nuziale, come prova evidente del prestigio dei personaggi celebrati, dell'evento e (indirettamente o in subordine) dei musicisti che vi parteciparono. La minuziosa descrizione di Pierfrancesco Giambullari,¹⁹⁰ comprensiva del testo integrale della commedia, guida il lettore a scoprire la cronologia degli intermedi e il senso degli accostamenti poetico-musicali secondo gli accadimenti reali degli eventi drammatici.

Lo evinciamo direttamente dalla stampa poiché si vede che i primi due brani (il mottetto *Ingridere* a otto e il madrigale *Sacr'e santo Himeneo* a nove voci, cioè Le Muse), nonché gli ultimi sette, cioè i veri e propri intermedi musicali della commedia *Il Commodo di Antonio Landi*, sono intonati tutti e solo dal Corteccia; i primi due brani, che appunto aprono le celebrazioni nuziali ufficiali, furono recitati-eseguiti nel secondo convito la sera del 9 luglio 1539,¹⁹¹ sono posti come una grande sinfonia di apertura dove l'ampio organico vocale è metafora del potere mediceo e auspicio di fortuna.

Oltre ad essere una primizia teatrale, è questa la prima vera edizione collettiva di cui si abbia

190 Giambullari, Pierfrancesco, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze, & della duchessa Sua consorte: con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedij, in quelle recitati*, Firenze, Benedetto Giunta, 1539, (GIA-APP).

191 GIA-APP, cit. pp. 9-10: "Dopo il pilastro doppio in sul vivo can-/to finiva tutto, era da ciascuna banda / uno accomodato palchetto per i suonatori &/ Cantori che nell'arrivata di Sua Eccel. Can-/ per Mottetto quelle parole che nel mag-/ gior fregio dell'arco, sotto al gran quadro del / la Adda, Tra la architrave & la cornice del por-/tone in antiche lettere intagliate così si legge-/vano INGREDERE INGREDERE FOELI-/CISS. AUSPICIIS URBEM TUAM/HELIONORA AC OPTIMAE PROLIS /FECUNDA ITA DOMI SIMILEM / PATRI /FORIS AVO SOBOLEM /PRODUCAS UT MEDICEO NOMINI /EIUSQUE DEVOTISS. CIVIBUS SE-/CURITATEM PRAESTES AETERNAM."

certezza, dopo il caso singolare (e solo in parte convalidabile del *Primo libro della serena*); le musiche sono disposte cronologicamente secondo la sequenza degli avvenimenti: dapprima lo straordinario mottetto a otto voci con funzione di preludio dell'intera opera, poi l'Imeneo celebrativo, quindi la musica del Banchetto che rappresenta il tributo delle sette città toscane (in realtà l'ultimo è il canto intitolato al Tevere); seguono quattro canti di transizione e finalmente i sette Intermedi tutti del Cortecchia. Che non si tratti di un'antologia è presto detto: questi brani non sono mai apparsi prima in alcuna altra edizione¹⁹² inoltre l'evidenza della celebrazione dell'evento nuziale e il ruolo festoso degli Intermedi nella loro esatta successione (confermata dalla relazione del Giambullari) accertano uno statuto di completa originalità dell'opera stampata. Curiosamente questa raccolta non possiede dedica; ciò è fatto non ordinario, considerando che proprio la dedica statuisce la natura celebrativa del libro nuziale; il Cortecchia, in quanto responsabile delle musiche e, a tutti gli effetti organizzatore-compilatore dell'edizione gardaniana, va stimato ragionevolmente il responsabile della prima edizione collettiva nuziale e per il teatro.¹⁹³ Questa raccolta ci consente, tra l'altro, di isolare il fenomeno delle UBI sotto tre aspetti: il primo riguarda la destinazione teatrale (con particolare riferimento agli Intermedi) delle musiche, il secondo riguarda le musiche della tradizione nuziale (qui ogni brano partecipa alla festa nuziale) e infine il terzo aspetto coglie e illustra il fenomeno della omogenea territorialità (in questo caso toscana) dei compositori-musicisti che vi partecipano.¹⁹⁴

V'è una sorprendente 'modernità paratonale' che potremmo chiamare modernità modale nelle musiche di Cortecchia, le quali, pur collocandosi nel primo decennio del madrigale, comunicano un clima emotivo di una solare gioiosità, anticipando *ante litteram* una sorprendente moderna tonalità maggiore.

La civiltà fiorentina (e toscana in genere) con la dovizia dei suoi grandi musicisti fin dalle origini del madrigale (nel quale essa civiltà ha espresso opere, avvenimenti e protagonisti di assoluto primo piano) ha vissuto un ruolo storico pionieristico fondamentale in tutta la musica

192 I Brani a quattro furono ristampati dallo stesso Gardano nel *F. CORTECCIA LIBRO SECONDO DE MADRIGALI A QUATTRO VOCI ...*, Gardano, 1547 (NV 629); le musiche degli intermedi a sei voci, insieme all'imeneo *Sacr'et Santo* che apre il banchetto, ricomparvero otto anni dopo come madrigali in *F. Cortecchia. Libro Primo de Madrigali a cinque et a sei voci di Francesco Cortecchia maestro di cappella dello illustrissimo et eccellentissimo duca Cosimo de Medici duca secondo di Firenze...* Gardano, 1547 (NV 629). Il Giambullari denomina in maniera generica 'canzonette' le musiche degli Intermedi.

193 Possiamo solo intuire ma non abbiamo certezze della straordinaria profusione dei *signa* editoriali che appaiono in questo libro, esagerati per dimensione e presenza doppia: sia frontespizio che colophon appaiono infatti sovrapposti dalla raffigurazione e dalla dimensione delle due fiere che costituiscono il logo gardaniano.

194 Il caso di Costanzo Festa, il primo dei musicisti 'del banchetto', suscita qualche perplessità quanto all'appartenenza alla fiorentinità, ma proprio la presenza in questa stampa suggerisce una particolare vicinanza con l'ambiente medico, suffragata da relazioni numerose e articolate con i primi madrigalisti fiorentini in varie edizioni che ospitano sui brani.

cinquecentesca, un ruolo insufficientemente riconosciuto dai manuali correnti di storia della musica che spesso limitano l'apporto inventivo delle musiche fiorentine ai soli canti carnascialeschi d'inizio secolo e, con un grande salto, al dibattito accademico della celebre camerata coi vari Bardi, Galilei, Mei, Caccini, Peri ecc. di fine '500 in funzione della genesi del melodramma. Studi recenti segnalano l'effettiva modernità in ambito madrigalistico e aggiungiamo qui nella superiore sensibilità drammaturgica. Accanto all'invenzione del madrigale, essa infatti ha prodotto e documentato le più importanti opere del teatro musicale del XVI secolo e, va sottolineato, ancor prima del dibattito classicistico che proprio questa letteratura musicale legata agli intermedi, ha alimentato il dibattito, l'origine e lo sviluppo dei primissimi melodrammi della storia italiana, dentro e fuori, prima e dopo la celebre *Camerata*.

Antonio Landi, il compositore della commedia *Il Commodo*, attorno al quale furono 'ricamati' i sette intermezzi cortecciani¹⁹⁵ fu uno dei componenti di spicco dell'Accademia Fiorentina e per noi rappresenta il *trait d'union* con la stagione più luminosa per gli intermedi fiorentini, (quelli del 1589) e per la quale i membri della stessa Camerata, (Bardi compreso), produssero le più celebri musiche per teatro del secolo, grazie anche al 'buon talento' di chi ne progettò le scenografie e l'incredibile apparato con supremo senso dell'arte drammatica.

Ho già avuto modo di manifestare il mio personale entusiasmo per questa eccellenza fiorentina (gli Intermedi per la Pellegrina) che con l'ultimo suo brano, *il ballo del granduca* di Emilio de' Cavalieri, tocca il vertice della celebrità dell'opera di corte della summa delle arti: poesia, musica, danza, teatro, scenografia in una sorta di presentimento romantico onnicomprensivo che solo nel secondo '800 sarà in parte definito; questo ballo è autentico capolavoro divenuto meritatamente *monumentum* della centralità italiana rinascimentale.

Eccoci dunque già immersi nella seconda raccolta teatrale collettiva della quale non entreremo nel merito dei contenuti, perché fin troppo noti, limitandoci alle considerazioni rilevate ed evincibili sulla loro organizzazione.

Anche se il numero, la dimensione, il ruolo e la funzione dei singoli brani e quindi dei singoli autori (5 più uno anonimo) sono estremamente diseguali, ***Intermedi e Concerti*** sono senza dubbio un'edizione collettiva (non un'antologia). A differenza delle *Musiche fatte nelle nozze* del

195 Ludovico ed Elvira Garbero Zorzi, Mario Fabbri e altri sono gli autori-compilatori del più aggiornato, ricco e ineludibile 'prontuario' sulle opere, i luoghi, i protagonisti, le cronache e gli studi delle feste e degli intermedi fiorentini, dal titolo *Il luogo teatrale a Firenze*, Electa, Milano 1975; (ZOR-LUO) ad esso studio rinviamo per chi intenda avvicinarsi o approfondire l'argomento; l'edizione integrale delle musiche si legge in WAL-MUS; dopo il magistrale saggio *Li dui Orfei* di Nino Pirrotta (PIR-ORF) segnalò d'aver individuato e riportato alla luce un esemplare di una breve, inedita e misconosciuta, ma non ingrata descrizione dei festeggiamenti e degli intermedi del 1589: cfr. GIU-PEL, pp. 27-55. Gli intermedi del *Commodo*, contrariamente a quelli in musica del 1589, non furono composti da altri musicisti, bensì solo dal Corteccia.

1539 essi raccolgono solo le musiche eseguite nel teatro mediceo in occasione della triplice rappresentazione della commedia di Girolamo Bargagli: vi sono contenuti infatti solo i brani 'Fatti per la Commedia de La Pelegrina ... rappresentata in Firenze per le nozze 'internazionali' di Ferdinando Medici e Cristi[a]na di Lorena'¹⁹⁶.

L'edizione di queste musiche è stampa da primato a più livelli nella storia della polifonia rinascimentale collettiva: essa non solo contiene il brano *O fortunato giorno* con il più esteso organico di musica profana in assoluto (30 voci, organizzate in sette cori) ma primeggia anche nel numero dei libri-parte stampati: rappresentando a tutti gli effetti una 'edizione pratica'; sono infatti stati necessari ben 14 fascicoli per consentire l'esecuzione del suddetto brano poliorale, superando in ciò la ben più corposa edizione gardaniana dei *Dialoghi musicali* nel 1590.¹⁹⁷

Tutti i fascicoli contengono due distinte parti del brano poliorale con l'indicazione a quale dei sette cori appartenga la voce stampata, ma i libri-parte del Decimo e dell'Undicesimo contengono tre parti ciascuno, rispettivamente del primo e del secondo coro. Il secondo posto (per numero di voci) spetta ancora a questa stessa raccolta di intermedi: è il madrigale di Luca Marenzio *O figlie di Piero* a 18 voci che chiude il secondo intermedio.

Tutto l'evento della rappresentazione complessiva degli Intermedi del 1589 e tutta l'edizione - così variegata, così ampia, così discontinua e così ricca di sorprese e di stupore - ha avuto una tale messe di ammiratori da oltre un secolo, da esimerci qui dal fornire ulteriori considerazioni.¹⁹⁸

Molto diversi sono la funzione, il ruolo, l'importanza, la presenza di musicisti (quali Monteverdi accanto ad altri pressoché sconosciuti), la dimensione esigua e il portato storico nella terza edizione collettiva delle musiche per teatro intitolata Le **MUSICHE...COMPOSTE PER LA MADDALENA**.¹⁹⁹ ne fanno un documento che comprova l'affermazione del nuovo stile: ad

196 Va precisato che il il brano '*O fortunato giorno*' fu eseguito anche in occasione della cerimonia nuziale nella Basilica di Santa Maria Novella ed anzi è più probabile ch'esso fosse stato concepito primieramente proprio per la cerimonia nuziale e quindi eseguito successivamente ed inserito anche tra le musiche de *La Pelegrina* che furono stampate però due anni dopo, nel 1591.

197 Ben cinque libri-parte, cioè gli ultimi cinque fascioletti dell'edizione del 1591 (X, XI XII XIII e XIV nell'originale sono dati in lettere) contengono solo le parti di *O fortunato giorno*.

Al repertorio poliorale, al quale appartiene a pieno titolo in tutto il suo splendido primato questo brano, abbiamo riconosciuto e assegnato un paragrafo specifico (II.11 - Dialoghi e concerti) nella nostra ricognizione fra le UBI.

198 Ne do contezza bibliografica in GIU-PEL.

199 La prima edizione moderna è stata curata dallo scrivente e risulta disponibile in RIM fin dal 2001; ora disponibile on line all'indirizzo http://www.ibiblio.org/mutopia/ftp/MonteverdiC/La_Maddalena/La_Maddalena-a4.pdf *Sheet music from www.MutopiaProject.org Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform. Typeset using www.LilyPond.org by Björn Sothmann.* Copyright © 2009. Reference: Mutopia-2009/09/08-1712. Licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 (Unported) License, for details see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>. L'edizione, dal punto di vista musicale, è adeguatamente accurata ma non la lettura dei testi, specie delle strofette in calce al recitativo monteverdiano *Su le penne de venti*. Le **MUSICHE ... COMPOSTE PER LA MADDALENA** sono disponibili in notazione moderna, a cura dello scrivente fin dal

eccezione delle due sole righe monodiche del prologo i restanti brani a 2, 3, 4, 5 brani sono tutti in partitura e il fatto che sia stata stampata senza dedica ci induce a credere che se ne ipotizzasse un certo numero di rappresentazioni successive. È questa un'edizione collettiva di teatro spirituale del tutto anomala; ritorna in primo piano la parola '*Musiche*' quasi ad indicare contenuti meno omogenei per quanto riguarda la forma dei singoli brani, e soprattutto per quanto riguarda l'accostamento consapevole e deliberato di brani strumentali a quelli vocali.

Il frontespizio indica che si tratta in verità di una “sacra rappresentazione”, genere che nel primo '600 ha assai poco a che fare con le omonime operette di laici e chierici medioevali che drammatizzavano episodi dei Vangeli o della Bibbia con esecuzioni prevalentemente monodiche, né si trovano ragguagli significativi su quest'operetta al di là del fatto che l'autore dei testi fu il fiorentino Giovan Battista Andreini il quale la mise alle stampe fin dal 1612 a Firenze e che i musicisti coinvolti sono d'area per lo più mantovana; cinque anni dopo (lo stesso anno della acclarata rappresentazione mantovana) l'opera fu rappresentata a Venezia, poi a Parigi e ancora almeno due volte a Milano.

Gli autori dei sei componimenti musicali rimastici furono Monteverdi, Ghivizzani (Guivizzani lucchese), Effrem (barese, all'epoca attivo a Mantova) e Salomon Rossi ebreo anch'esso mantovano.²⁰⁰ Anche questa edizione (come le *Musiche* del Corteccia del 1539) risulta del tutto priva di dedica e di avvisi e ciò potrebbe essere dovuto alla condizione di ristampa. Sembra che

giugno 2000. La recente messa in rete dell'operina risulta curata da Björn Sothmann.

200 Secondo V.E. l'opera letteraria fu stampata da Somasco nel 1610 a Venezia e ristampata da Osanna a Mantova lo stesso anno della rappresentazione (1617). Cfr. Giovan Battista Andreini, *La Maddalena. Sacra rappresentazione di Gio. Batta. Andreini fiorentino all'Ill.mo et Eccel.mo Don Alessandro Pico Principe della Mirandola ...*, In Mantova: appresso Aurelio e Lodovico Ossanna fratelli stampatori ducali, 1617. La ristampa milanese del 1652, (*on line* in URFM, n.01420) la cui dedica è firmata il 17 Agosto, dall' *Humiliss., e forse troppo ardito, / Dedicatore, e servitore / Gio. Battista Andreini Fiorentino, per/ li Theatri detto Lelio Fedele*) riproduce un testo certamente compatibile con la stampa musicale ma con numerose modifiche e molti versi del tutto diversi rispetto all'edizione del 1617. Questa ristampa ci consegna direttamente molti dati preziosi, come le talvolta variate indicazioni di prassi esecutiva e di realizzazione scenografica della rappresentazione. Il quinto brano, ad esempio, con musica *A Quattro voci. Del Sig. Muzio Effrem Napoletano. A battuta larga* è in realtà a cinque voci nella stampa musicale e mantiene una notevole fedeltà al testo poetico originario, ma mentre quest'ultimo (il testo di undici settenari si vede a p. 152) è un dialogo fra l'Arcangelo Michael e il personaggio del *Favor Divino*, la musica non riproduce la natura dialogica con la consueta tipologia a doppio coro, ma si articola con segmenti musicali polifonici legati ai singoli versi interrotti ripetutamente da pause in tutte le voci. Ciò ci indica che già nella rappresentazione del 1617 (e dobbiamo ritenere che l'opera fosse apprezzata anche in seguito conoscendo altre riprese e adattamenti) non si trattava di 'soli intermedi' ma di una sorta di oratorio misto a recite drammatiche di carattere edificante. *La Maddalena lasciva e penitente / Giovan Battista Andreini* è uscita per i tipi di Palomar, Bari 2006, a cura di Rossella Palmieri con prefazione di Silvia Carandini.

queste *Musiche* rappresentino gli intermedi eseguiti tra gli atti della rappresentazione sacra nel mese di marzo 1617 nel teatro del palazzo ducale di Mantova.

P. Fabbri sostiene che “la partecipazione di Monteverdi a quell'allestimento si limitò al prologo, per cui fornì un ritornello strumentale a cinque parti e l'intonazione secondo moduli recitativi di una quartina di endecasillabi, cantata dal Favor Divino “Su le penne de venti il ciel varcando” essa doveva evidentemente servire anche per le altre strofe del prologo, tra le quali andava intercalato appunto quel ritornello.”²⁰¹

Il ritornello è in verità la vera e propria (seppur breve) sinfonia di apertura che doveva verosimile esser ripetuta ad ognuna delle sette strofe del recitativo, con una notevole dilazione del tempo del recitativo stesso, già di per sé piuttosto lungo. Alla fine del libricino si vede un altro ritornello più breve, (sei misure a tre voci, probabilmente due violini e basso) posto in chiusura dell'operina, con un inciso tematico che riproduce, in diminuzione, le stesse note d'inizio della sinfonia a cinque voci.

In quest'edizione collettiva notevole è la presenza di autori mantovani, Claudio Monteverdi, Salomon Rossi e lo stesso Effrem, (barese sì, ma all'epoca attivo a Mantova) che aprono e chiudono il ciclo contrassegnando il 'territorio esecutivo' dell'edizione collettiva, mentre l'unico brano restante, opera del lucchese Alessandro Ghivizzani sembra far riferimento ad un musicista toscano, forse anch'esso dipendente dalla corte dei Gonzaga.

Pur considerando che Muzio Effrem venne a Mantova poco prima, nel 1616, richiamato dal duca Gonzaga con una cospicua provvigione e considerando le scarse notizie sul Ghivizzani qui chiamato Lucchese non certo famoso per meriti musicali (almeno non quanto potevano esserlo decine, anzi centinaia di altri musicisti 'padani') ci risulta difficile comprendere il criterio di assegnazione delle musiche a quest'ultimo.²⁰²

201 Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Edt, Torino, 1996, p.211 che si avvale degli studi di P. Canal, *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga*, «Memorie del R. Istituto di scienze, lettere e arti», XXI, 1881, p.771 ed. E. Bevilacqua, *Giovanbattista Andreini e la compagnia dei "Fedeli"*, Giornale storico della letteratura italiana XXIV, 1894, pp. 98-101.

202 Di lui non possediamo alcun'altra composizione musicale a stampa. Una nota del Gaspari afferma che il nome potrebbe essere Ghivizzani o o Ghivilzani; nel ms. fiorentino Q.49 del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna si trovano quattro composizioni sue: 1. *Filli mia se vi pensate*, per soprano con basso continuo, a car. 15; 2. *Lilla, tu mi disprezzij*, per soprano con basso continuo, a car. 26 verso; 3. *Pur una volta fai dir di te*, per canto con basso continuo, a car. 27 verso; 4. *Vago mio viso*, per soprano con basso continuo, a car. 31 verso.

Una più approfondita ricerca negli Archivi dei Gonzaga potrà darci risposte più sicure su questo 'Guivizzani', resta il fatto che se pur questa stampa del 1617 può apparire modesta agli occhi del moderno lettore, certo non si trattò di un'insignificante operina parrocchiale: la storia della sua rappresentazione e dei suoi rifacimenti secenteschi è ancor tutta da scrivere.

La quarta e ultima 'edizione collettiva' identificata tra quelle dedicate al teatro nell'epoca del madrigale è il già citato **BREVE RACCONTO DELLA FESTA A BALLO** del 1620.

Se non la più breve delle quattro, certamente è la meno nota. Ne esiste fortunatamente un'edizione moderna a cura di Roland Jackson,²⁰³ che l'avvicina allo stile del *Ballet de court* parigino di fine '5/inizio '600. Di questa stampa Jackson dà una esauriente descrizione ed una convincente interpretazione alla quale rinviamo per un esame più approfondito, peccato che dal titolo del libro moderno non si evinca con sufficiente chiarezza il titolo esatto dell'edizione originale del 1620, che si apre con una lunga spiegazione e col testo completo del libretto. La spiegazione fornita è ricca di suggestioni sui costumi partenopei e fornisce ragguagli essenziali sull'esecuzione. Segue la parte musicale con un proprio frontespizio dal titolo: *Canzonette Rappresentate in musica nella detta festa*; una breve terza parte descrive le danze e dà le figure cioè le indicazioni per eseguire il ballo dei cavalieri di Giacomo Spiardo.

Dei sei autori qui identificati, un ruolo musicale di primo piano spetta a Francesco Lambardi e a Giovanni Maria Trabaci, ma anche la presenza di Pietro Antonio Giramo, più noto per le arie della *Pazzia* e per l'*Hospedale per gl'Infermi D'amore*, è rilevante. Tre altri musicisti completano la sezione musicale: Giacomo Spiardo, un anonimo ed Andrea Ansalone.²⁰⁴

Senza soffermarci ulteriormente su quest'ultima o su altre simili raccolte di singoli autori di musiche per teatro e danza (cioè di quelle di questa sezione) val la pena rimarcare l'importanza della valenza didattica di siffatta ricerca che, ripercorrendo gli itinerari letterari, storici, scenografici e artistico-professionali in genere, può fornire agli studiosi e ai cultori della materia dei nostri giorni copiose e variegiate informazioni sulla panorama drammaturgico, sulla produzione locale, sul marketing pubblicitario e sulla recezione di opere musicali specificamente destinate alla vita teatrale, pur non rientrando nel novero dei melodrammi.

203 Cfr. JAC-BRE: *A Neapolitan festa a ballo "Delizie di Posillipo Boscarecce e Marittime" and selected instrumental ensemble pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*, edited by Roland Jackson, A-R, Madison XXV, 1978. cod. Identificativo SBN: IT\ICCU\LO1\0396620. Cfr. anche nota 146.

204 Autore di un brano strumentale "le tre Arie del Ballo di Cavalieri?" Ansalone chiude col suo pezzo questo libricino musicale e scompare dalla scena editoriale: di lui non conosciamo alcun'altra composizione a stampa.

II.4 - Napolitane, Villotte, Villanesche, Canzonette

Il terzo grande capitolo delle rilevanti 'edizioni seriali', quelle che annoverano almeno un *Quinto libro*, (indipendentemente dal numero delle voci), è dedicato alle *villotte* alla napoletana. Il numero ordinale più alto, tra tutte le UBI per quanto riguarda l'ordinale, è proprio il *Sesto libro* di questa serie: tutti gli altri libri tra quelli che noi prendiamo e prenderemo in considerazione, - di qualsiasi repertorio, genere o forma - si fermano al massimo al *Quinto libro*; tra i madrigali solo quelli che abbiamo già trattato, ovvero quelli de *Gli eccellentissimi* e *Le Muse* 'si spengono' infatti col *Quinto Libro*. Nessuno va oltre.

Il Sesto Libro delle Villotte alla Napoletana de diversi Con una Zorziana Novamente stampate. A Tre Voci. [V.E. 1570,9 -RISM 1570/21] supera dunque di un ordinale i libri collettivi di madrigali, completa e chiude il cerchio di una fiorentissima produzione a stampa, iniziata, per quanto conosciamo e possediamo oggi proprio nel 1560 da Antonio Gardano e terminata nel 1571 per opera dei figli suoi eredi, nell'omonima impresa editoriale. C'è di più: di questo *Sesto libro*, a differenza di tutti gli altri, non conosciamo alcuna ristampa, né dopo il 1571 si vede ristampa alcuna dei precedenti cinque libri, almeno sotto la rubrica 'villotte alla napoletana'.

Viene istintivo chiedersi quale gigantesco meteorite fosse caduto sui compositori-cantanti 'popolari' per dissecare e annientare d'un sol tratto questa ricchissima, fortunata e molto frequentata collana editoriale, assai contesa dai torchi di Antonio Gardano e di Girolamo Scotto negli anni '60.

In verità alcuni episodi non occasionali accertano senz'ombra di dubbio che questo repertorio prima e dopo la nostra serie (cioè fino alla metà degli anni '70) è tutt'altro che esiguo: abbiamo molti libri collettivi o in molte parti collettivi di Primavera, Turturino, di Scotto (Girolamo fu anche fecondo compositore), Policreti ed altri; aggiungiamo qui il fenomeno Gasparo Fiorino, le villanelle baresi (due libri nel 1574) e altro ancora,²⁰⁵ ma nell'editoria collettiva v'è uno strano

205 In verità anche poliedrico ruolo di Giulio Buonagionta negli anni '60, di Girolamo Scotto compositore e di Giuseppe Policreti compilatore negli anni '70 rivestono il fenomeno di un'aurea feconda ed estesa, che evidenzia e comprova la fortuna della produzione anti-madrigalistica di villotte, villanesche, villanelle e canzonette *tout court*.

V'è inoltre un fermento impressionante attorno a questo repertorio che non può essere colto dalla sola considerazione della produzione collettiva; basterà fare i nomi di Willaert, Donato, Lasso, Azzaiolo, dello stesso Scotto nella fase precedente, di Leonardo Primavera, Dell'Arpa, di Massimo Troiano, Giovanni del Giovane da Nola, di Ferretti (NV94~968, con almeno 5 titoli diversi a 5 e due a 6 voci) di Mazzoni e Conversi (che sono senza dubbio i tre più famosi e fecondi autori di canzoni alla napoletana, ancorché ad organico allargato il che presuppone un'utenza, un ambiente, una prassi e una circolazione del tutto difforme dalla napoletana a tre voci) per comprendere la complessa, straordinaria ed entusiasmante geografica produttiva-recettiva-esecutiva della canzonetta napoletana che proprio negli anni '70 perde la sua identità linguistica regionalistico-meridionale per piegarsi ad un linguaggio più

vuoto editoriale da questa data fino alla metà degli anni '80 quando le canzonette 'alla romane' (in larga parte divulgate però ancora una volta dai veneziani almeno fino alla metà degli anni '80) riaprono un nuovo discorso 'villanesco' estremamente vivo, produttivo, stimolante, capillare e ricco di osmosi fecondissima col mondo del madrigale fiorito.

Non che il *Sesto Libro delle Villotte alla Napoletana de diversi* concluda e termini un genere, peraltro assai prolifico, gradito e popolare. Tutt'altro! Ma questa sequenza editoriale – ovvero i sei libri di Villotte appunto - non vide altre luci, nemmeno presso altri editori e ci consegna il succitato primato che è perentorio tra le raccolte di vari autori.

Dal punto di vista strettamente nominale tale serie vive poco più di un decennio, ma se si osserva il fenomeno dal punto di vista dei singoli brani il panorama è ben più esteso. Innanzitutto dobbiamo chiarire che l'identificazione della paternità delle singole villotte, sia nel testo che nella musica, è pressoché impossibile da accertare nella quasi totalità dei casi;²⁰⁶ c'è da chiedersi se gli editori non ci abbiano deliberatamente occultato i nomi dei compositori per evitare le estenuanti diatribe attributive che già dagli anni '30 fino alla metà degli anni '40 all'incirca hanno accompagnato la genesi e lo sviluppo del madrigale polifonico o se fosse sufficiente una diversa realizzazione contrappuntistica conservando intatta la voce superiore per rinominare la paternità dei pezzi villaneschi.²⁰⁷

Questo grande limite informativo ci impedisce di avanzare delle ricerche identificative mirate, efficaci e funzionali e limita anche la ricerca di filoni o cicli narrativo-letterari che si possono individuare dentro ai singoli libri; possiamo tutt'al più seguire l'itinerario d'uso e di ricezione dei singoli brani, privandoci però, così facendo, di una visione storica complessiva: la *coincè* di esse forme canzonettistiche è proprio il fatto di essere concepite a sezioni con il/i ritornello/i: si tratta d'un fenomeno che mette al centro dell'indagine documentaria ed esecutiva il valore melodico-ritmico del brano ed anzi della voce principale, più che la qualità stessa delle parole; in esso brano il testo, assai spesso modestissimo, si mette completamente al servizio della musica e riassume una visione estetica della musica e delle parole assai distante dal raffinato madrigale. Si tratta, in definitiva, di un repertorio di originario impianto orale, finito a stampa per lo più per esigenze di

aperto e internazionale che non disdegna molto spesso di uscire dal territorio della Penisola.

206 La disseminazione editoriale di questi brani 'alla napoletana' si può rilevare fino al 1606 quando appare appresso Angelo Gardano e Fratelli, *LEGLIADRE NIMPHE A TRE VOCI. Alla Napoletana. De Diversi Eccellentissimi autori.* un'edizione che è *repêchage* di villotte alla napoletana di quarant'anni prima da una fonte dell'antagonista Girolamo Scotto. Circa i due terzi dei brani di questa raccolta sono infatti ripresi da VE 1566/7, cioè, dalle *VILLOTTE ALLA NAPOLITANA A TRE VOCI, De Diversi, con una TODESCHA non piu stampate: Novamente poste in luce.* [RISM 1566/6].

207 Un editore veneziano come Gardano non disdegna chiamare 'villote' brani che nel frontespizio sono denominati "Canzone Villanesche Alla Napoletana"! Cfr. NV2997 del 1545.

memorizzazione o per semplificazione delle parti polifoniche.

Nel grande capitolo poligrafo della stampa polifonica e monodica profana in italiano dei secoli XVI-XVII secolo un posto di tutto rispetto merita dunque anche il repertorio non madrigalistico come questo; una grande lista, ancora non completa ma certo avanzata di oltre dodicimila componimenti e il cui tratto identitario principale era (ed è) presenza dei ritornelli, cioè la natura iterativa delle sezioni che costituiscono il singolo brano, che per comodità ma non impropriamente chiameremo canzonette, era stata compilata e pubblicata dallo scrivente più di venti anni or sono. In tal senso, (sia detto qui per inciso) per l'estensione storico-generalista del *refrain* potremo considerare canzonette anche tutto il cospicuo repertorio frottolistico, che in questa ricerca abbiamo disertato deliberatamente e così pure molte 'forme minori' citate nel titolo e tutta una vasta produzione ariosa che appunto si distingue dal madrigale per la presenza evidente di brevi sezioni integralmente ripetute, siano esse indicate da un ritornello oppure date *in extenso*.

Dalle frottole petruciane alle canzonette monodiche di fine '600 un comune filo identitario collega questo insieme straordinariamente variegato di testi, di forme, di arie, accomunate da una forte prassi improvvisativa di remoto, ma evidente impianto orale; un filo che, teso da varie mani, ha finito, forse, per spezzarsi spesso, ma che spesso è stato riannodato, anche con innesti bizzarri, così com'è avvenuto per le villotte alla padovana dell'Azzaiolo, le moresche di Lasso, le villanelle alla napoletana di Willaert e di Scotto e così via: un solo incipit basterà di chiarificazione: *Mirate che mi fa / [che mi ha fatto]* è stato intonato in vario modo, anche con modifiche testuali importanti da Cornet Severino (1563), da anonimo ('65), Giovanni Ferretti ('67), Antonio Scandelli ('77), Jacob Regnart('81), Giuseppe Caimo ('86) e da Rossi Salomone ('89).

Tutto questo corrisponde esattamente alla natura del termine *canzone*²⁰⁸ che nel Cinquecento si distingue dal madrigale principalmente per questo aspetto duplice: il primo, quello determinante (e già detto), è la presenza del/i ritornello/i e dunque la natura iterativa del brano, il secondo la brevità e l'ariosità del brano e dei soggetti melodici. E' inoltre di fondamentale importanza comprendere che è proprio il testo che determina la forma musicale e non di forma modernamente intesa si deve parlare, bensì di disposizione e di accentazione metrica dei versi!

208 Il termine antico da cui deriva è senza dubbio *canço*; "esso non è anteriore alla fine del XII secolo, periodo in cui il sistema dei generi lirici assume fisionomia definitiva. La canzone trobadorica si chiamava spesso *vers*, che indicava una struttura metrico-musicale. Il termine *canço* probabilmente nasce dal dibattito tra *trobar clus* e *leu*, (il primo è aspro, duro, oscuro il secondo indica un *cantare in maniera lieve*; la canzone è stata vista come un esempio di poesia facile e disimpegnata, più gradita al grande pubblico"... cfr. il sito web <http://www.scribd.com/doc/53211609/RIASSUNTO-Di-Girolamo-La-Lirica>.

Anche il lettore meno esperto si accorgerà dunque che tutte le cosiddette ‘forme’ musicali cinquecentesche (è ancora troppo forte la nostra proiezione ottocentesca del concetto di forma anche in un’epoca qual’è quella di Verdelot, di Palestrina e perfino di Monteverdi) si basano su strutture poetiche consolidate nell’esperienza letteraria; la musica e la sua organizzazione compositiva si appoggiano ed anzi si alimentano direttamente dalla struttura poetica e, negandosi una sua piena autonomia, persino la metrica poetica guida imperiosa il compositore.

La novità e la fortuna del madrigale nascono proprio dalla libertà e dalla singolarità di un testo che sì, ha in sé fortemente ancorati gli appoggi accentuativi, ma che nella sua natura sillabica e versatile estesa trova nuove possibilità espressive e altre funzionalità che il ‘moderno’ compositore ghiottamente le accoglie. Proprio questa grande duttilità e questa nuova libertà rappresentano il grande passo avanti, anzi proprio il balzo nel progresso poetico-musicale della civiltà artistica occidentale.

A noi qui interessa però esaminare, soprattutto dal punto di vista dell’organizzazione tipografico-editoriale, quel repertorio di villotte che è caratterizzato dalla presenza di ritornelli, siano evidenti nei loro segni grafici, (in larga parte poco rispettati se non compresi da larga parte della comunità musicologica), che occultati da una scrittura ‘in extenso’ del passo. Limitandoci, in prima istanza, ai soli libri di cui alla presente serie, la lista cronologica è questa:

1.

VE.:1560,3 - RISM 1560/12

IL PRIMO LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLITANA de diversi eccellentissimi Authori novamente stampato. A TRE VOCI.

In Venetia appresso di Antonio **Gardano**. 1560

rist. Gardano → no V.E. - RISM 1562/11- RIM: 0,15621

rist. Scotto → V.E. 1565,3 [Manca la villotta: *Deh gittami no vas'o faccia bella*]

rist. Gardano (Figliuoli) VE1571, 1 - RISM 1571/5

2.

VE.:1560,3a - RISM 1560/13

SECONDO LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLITANA de diversi Con Due Moresche nuovamente stampate. A TRE VOCI.

In Venetia apresso di Antonio **Gardano**. 1560

rist. Gardano → no V.E. - RISM 1562/12- RIM: 0,15622

rist. Scotto → V.E. 1565,3 [Manca la villotta: *Me voglio far homai lo fatto mio*]

rist. Gardano → V.E. 1566,8 - RISM 1566/6.

rist. Gardano (Figliuoli)VE1571, 2 - RISM 1571/6

3.

VE.:1560,4 - RISM 1560/14

IL **TERZO** LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLITANA de diversi Con Due Moresche nuovamente stampate. A TRE VOCI.

In Venetia apresso di Antonio **Gardano**. 1560

rist. Gardano → V.E. 1562,5 - RISM 1562/13- RIM: 0,15623

rist. Scotto → V.E. 1565,3 [Manca la villotta: *Crudel voi lo sentire*

rist. Gardano → V.E. 1567,5 - RISM 1567/17.

[rist. Gardano (Figliuoli) 1571 [Nessun esemplare pare sopravvissuto]

4.

VE.:1562,1 - RISM 1562/14

IL **QUARTO** LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLETANA de diversi Con due Moresche nuovamente stampate. A TRE VOCI.

In Venetia appresso di Antonio **Gardano**. 1562²⁰⁹

rist. → no V.E. - RISM 1562/11- RIM: 0,1562

rist. Scotto → V.E. 1565,3 [Mancano 2 villotte: *Bella che tieni in mano e Dolor e pianto*.

rist. Gardano (Figliuoli)VE1571, 3 - RISM 1571/7

5.

VE.:1566,7 - RISM 1566/6

VILLOTTE ALLA NAPOLITANA A TRE VOCI, De Diversi, con una TODESCHA non piu stampate: Novamente poste in luce. [**Quinto** libro]

IN VINEGIA Appresso Girolamo Scotto. MDLXVI.(1566).²¹⁰

rist. Gardano → V.E. 1570,8 - RISM 1570/20.

6.

V.E. 1570,9: - RISM 1570/21

IL **SESTO** LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLETANA de diversi con una zorziana novamente stampate. A TRE VOCI.

In Venetia Appresso li Figliuoli di Antonio Gardano.1570.

Poiché questa serie di UBI raggiunge la considerevole cifra di oltre venti edizioni (considerando anche le ristampe, senza considerare che parecchie altre edizioni possono essere facilmente convalidate ed omologate ad esse a motivo della sequenza ordinale stessa), va considerato che il *corpus* degli oltre 130 brani contenuti sia rappresentativo delle tematiche e dello stile praticato dagli anonimi compositori di villotte qui eletti.

²⁰⁹ Questa è la prima edizione che possediamo ma è verosimile che una precedente stampa fosse uscita in luce lo stesso anno, (1560) delle prime tre, contestualmente o poco dopo i primi tre libri di villotte sopra elencati.

²¹⁰ Questa edizione non porta un numero ordinale progressivo, ma contiene tutti 22 i brani de IL QUINTO LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLETANA del 1570 nell'edizione dei Figliuoli di Antonio Gardano; va tuttavia precisato che essa contiene quattro ulteriori brani. E' comunque, a tutti gli effetti, la prima stampa conosciuta del *QUINTO LIBRO DELLE VILLOTTE ALLA NAPOLETANA de diversi Con una Todesca*.

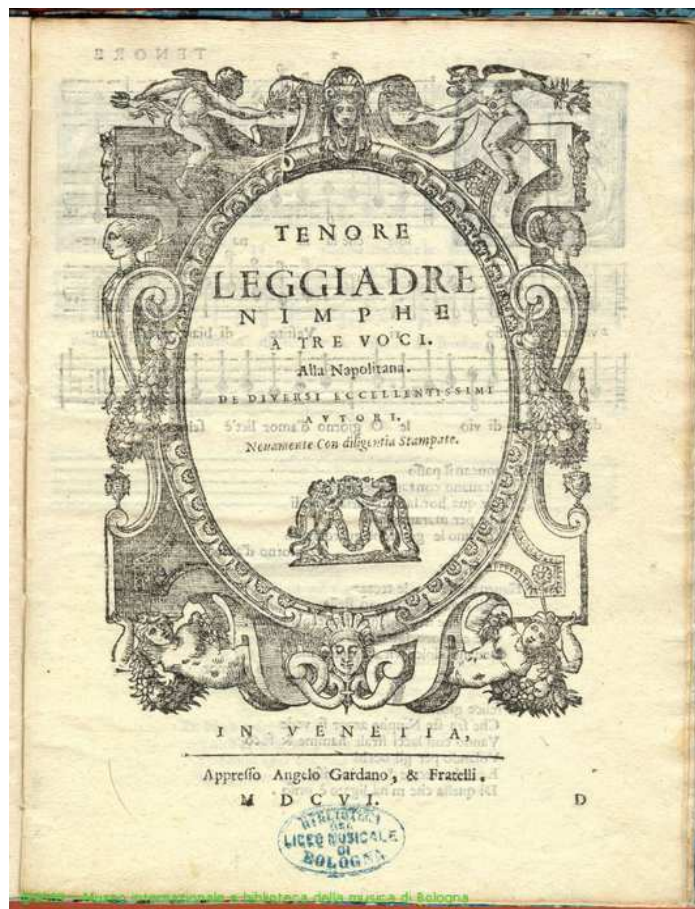
Anche se ogni singolo libro può essere inteso come un breve canzoniere, è verosimile che si tratti una raccolta di 'arie strofiche' talvolta da intonare sotto la finestra dell'amata, con la collaborazione di due amici fidati, perciò assai difficile sarà individuare un ordine interrelato tra i singoli brani.

In verità i sei libri di queste villotte emergono in un contesto già frequentato da singoli compositori dalla cui citazione ci sentiamo esonerati in forza dei cospicui studi di Einstein, di Cardamone, Deford ed altri che hanno sondato il terreno in modo approfondito fin dalle due sillogi del 1537 ma di cui molto resta ancor da scoprire.²¹¹

Senza considerare quelle uscite nei primi due decenni del '500 possiamo affermare che l'ultimo libro integrale è quello delle villotte mantovane del 1583, e che gli ultimi brani denominati villotte sono quelli di Camillo Zanotti messi in luce nel di lui *Terzo libro di madrigali* del 1589.

Questa cospicua serie in verità non può essere isolata, relegata e limitata ai soli sei libri di villotte alla napoletana perché nello stesso periodo videro la luce e fuor di dubbio acquistarono grande popolarità molte altre raccolte del tutto simili. In particolare il gruppo di tre libri delle *Villotte alla padoana intitolate Villotte del Fiore*, inventariate dal NV sotto il nome di Filippo Azzaiolo, ma senza dubbio da assegnare alle UBI perché tutte e tre contengono brani di numerosi autori (cinque o più) sono un discreto *corpus* che precede storicamente le villotte gardaniane. L'intestazione territoriale (*alla napoletana* così come *alla padoana*, o quella *dei musici di Bari*, le canzoni *alla Veneziana* di Bonagionta, le *Giustimiane* di Policreti e altri o le *Villotte Mantovane* solo per citare gli esempi più immediati) rappresenta un tratto organizzativo che si configura come determinante nell'approvazione e nell'apprezzamento locale - territoriale del repertorio canzonettistico. Merito di Gardano e di Scotto è aver saputo normalizzare la grafia letterario-musicale anche dal punto di vista glottologico al fine di condividere quelle tematiche così spesso bizzarre se non ridicole ma vive, quotidiane e colorite, fortemente frequentate e raccontate con tanta istintività improvvisativa soprattutto nelle strofe di solo testo, poste in calce alla musica.

211 Un recente articolo di Alenka Bagarič Znanstvenoraziskovalni center SAZU, *Neapeljska vilanela: Odraž upora ali žabave?* in «**De musica disserenda**» II/1 (2006), pp. 83–101, si occupa del repertorio legato alla Villanella napoletana; sulla base dell'abstract comprendiamo che si è occupata della genesi e della diffusione di tale repertorio, riportando in conclusione un'estesa lista bibliografica di edizioni interessate, ordinata in senso cronologico che ricalca il lavoro di Donna Cardamone; la nostra indagine però ha accertato che tale lista è incompleta, pertanto ci siamo impegnati ad assicurarne la maggior completezza possibile, integrandola con i tredici titoli mancanti che abbiamo individuato. Alenka Bagarič segnala però anche l'esistenza delle ristampe dei primi quattro libri curate da Girolamo Scotto, di cui non sono noti esemplari alle bibliografie correnti occidentali; se non si tratta di un refuso (forse al posto di Antonio Gardano) sarà interessante accertare l'omogenità con la ristampa scottiana del 1565, di cui esiste fac-simil a cura dell'editore tedesco Becker, documentando ulteriormente la diffusione di un repertorio dal forte richiamo popolare.



La più tardiva raccolta di villanelle alla napolitana di vari autori
Frontespizio delle *LEGGIADRE NIMPHE A TRE VOCI.* (Gardano 1606)
(Ampio repêchage da una raccolta di Villotte alla napolitana -VE 1566,7).

II.5 - I Cinque libri di Lodi e Laudi spirituali

Quello della laudi spirituali di vari autori è il quarto e ultimo grande capitolo 'seriale' della nostra ricognizione. L'intero repertorio laudistico andrà correttamente distinto e suddiviso tra quello romano-napoletano proprio dei padri filippini e quello più nordico-padano dei Gesuiti. Qui ci occuperemo solo del repertorio filippino. Esso tocca direttamente nove edizioni di cui tre ristampe per un novero complessivo di 256 brani; altre quattro gigantesche raccolte (compilate da Razzi, Ancina, Arascione e Longo) contano più di settecento brani.²¹²

Anche in questo caso si registra una grande complessità di inventario bibliografico dovuta alla sovrapposizione di due serie distinte: la prima, costituita da due libri di Animuccia e da un 'anomalo *Terzo Libro*, la seconda che recupera i brani del citato Terzo libro, trasformandolo nel *Primo* della nuova serie. La seconda serie che si fa decorrere dal 1583 è proprio quella ufficiale e più nota, quella cioè dei 5 libri a cui, qui, noi stessi facciamo riferimento. A causa di un certo numero di ristampe variamente compilate ed integrate anche in modo esuberante, si arriva al numero complessivo di sette libri diversi in tredici distinte stampe (contando anche le riedizioni, una delle quali, nel 1589, riunisce il cospicuo repertorio dei primi tre libri dei filippini-oratoriani). Che si tratti di brani di vari autori è dato certo, ma nessun documento è probante sulla paternità delle singole laudi, messe in luce come espressione di armoniosa spiritualità collettiva, al di là dei pochissimi casi attribuibili per collazione con altri libri o perché già uscite e note in quanto firmate da Animuccia.

Abbiamo scelto di isolare dal ben più vasto repertorio devozionale in lingua italiano, (che V.E. identifica in 28 stampe complessive, ma che in realtà sono molte di più), proprio per questa unità di genere nella pluralità del forte sentimento di coralità pietistico-religioso post-riformista e soprattutto nella continuità seriale dei cinque libri approvati dalla comunità filippina, fatto, questo che accerta indubabilmente una volontà di organizzare e strutturare il repertorio di cui dobbiamo dar conto.

Nella stragrande maggioranza dei casi sono canzonette strofiche, non si tratta, cioè di madrigali e di testi poetici particolarmente significativi.

Nei repertori bibliografici in questi cinque libri sono stati riportati anche brani che hanno testo latino e spagnolo i quali, dal punto di vista formale, non dovrebbero esser denominati *laudi* (o *laude*) ma che si accettano perché si tratta di brani (non di libri, e in ogni caso sono brani isolati)

²¹² Si tratta di 16 libri, 13 edizioni, oltre 1100 brani.

che 'rispettano l'integrità dell'edizione'.

L'intera produzione laudistica in lingua italiana a stampa, intesa come numero di brani è senza dubbio la più numerosa fra le quattro prime serie che abbiamo individuato; vi sono infatti almeno 15 edizioni complessive, tre delle quali, da sole, riportano più di quattrocento brani, (per la verità pochi di questi presentano la musica, ma in larga parte sono comunque notati o rinviano il lettore-cantore ad una melodia già presentata nello stesso libro, secondo la ben nota formula del *cantasi come*.

Il repertorio laudistico, così come ci è stato consegnato dalla tradizione bibliografica novecentesca dei Vogel è stato probabilmente il più trascurato in senso assoluto, soprattutto per quanto concerne l'ambito collettivo della nostra ricerca.

Il motivo principale, a nostro avviso, è dovuto oltre che ad una minor stima di questo repertorio e soprattutto ad un'incertezza classificatoria che fin dai tempi di Emil Vogel ha condizionato l'accettazione-inserimento o meno di decine se non centinaia di schede bibliografiche: il termine *weltlichen* della *Bibliothek* infatti, nell'accezione di 'profano' cioè 'non religioso' ha varie sfaccettature che oggi vedono il prevalere del senso di 'laico', ma che accettano anche quello di 'secolare', 'temporale', 'terreno' in contrapposizione a quello 'celeste-cristiano. In italiano la traduzione con 'profano' è sufficientemente duttile per accogliere tutti i significati suddetti ma evidentemente confligge (così come *weltlichen*) con l'intenzione originaria di inserire solo schede bibliografiche di musiche su testi non sacri, non religiosi, non devozionali. Tale intenzione è da leggere invece come motivata ad escludere i brani su testi liturgici e paraliturgici in latino. Se così fosse, i termini *weltlichen* e *profano* nell'ambito bibliografico risulterebbero oggi affatto inutili, persino ingiustificati.

Evidentemente il titolo italiano del NV (*Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*) cambia l'orizzonte classificatorio del vecchio Vogel del 1892, amplifica di molto quell'incertezza catalogica irrisolta, già presente nella primissima edizione. Nel RIM riteniamo aver spento la questione includendo ogni tipo di musica vocale italiana ed omettendo il termine 'profana'. Già il NV aveva ampiamente rinnegato la selezione riduttiva operata dall'aggettivo 'profana' includendo molte decine di libri su testi palesemente ed esclusivamente religiosi e financo alcuni a grande prevalenza liturgico-latina, che si distinguono dalla letteratura musicale sacra, quali messe, mottetti, lamentazioni o inni principalmente pel solo fatto d'esser su testo italiano; ma se l'assunto delle bibliografie vogeliane fosse stato quello di schedare tutta la musica vocale non religiosa perché non includervi le più di cento edizioni su testi spirituali, e dunque religiose oggi note dentro i vari vogel?²¹³ La risposta sta nel fatto che sostanzialmente non si

213 L'omissione è particolarmente grave perché si tratta di migliaia di brani che a vario titolo e con diverse

conoscevano tutte le edizioni che oggi ci sono note, e al di là del titolo, dobbiamo convincerci che l'intenzione originaria di tutti i vogel e dello stesso RISM B/I non fosse quella di escludere *a priori* una parte del repertorio religioso in lingua italiana (o in dialetto italo), insomma che l'intendimento originario fosse quello di escludere solo la musica religiosa in latino! Il senso pratico degli addetti ai lavori ha supplito fortunatamente a questa grave lacuna terminologica.²¹⁴

Ciononostante decine di edizioni di questo tipo di letteratura musicale religiosa, (particolarmente quella che oggi la comunità musicologica definisce delle laudi gesuitiche), pur riportando pagine musicali sono state omesse, perché ignorate o nient'affatto considerate.

A posteriori (35 anni dopo la luce del NV) è facile argomentare che quell'aggettivo 'profano' risulta del tutto improprio e finalmente inutile, non perché appesantisca ulteriormente un titolo già di per sé molto lungo, ma perché palesemente contraddetto dall'inserimento sistematico nelle bibliografie vogeliane di tutta la letteratura polifonica e monodica religiosa²¹⁵ a stampa del '5/'600 in italiano nota fino ai giorni nostri.

La letteratura vocale devozionale strofica ha dunque subito un grave danno documentario e di classificazione. Ancor oggi molti libri di contenuto spirituale con notazione musicale sono privi di qualsivoglia descrizione; spesso ciò è dovuto al fatto di essere di proprietà privata e dunque pressoché irraggiungibili alla catalogazione internazionale e all'inserimento nei database odierni; di tutto ciò è dunque necessario ed urgente tener conto alla luce di chi ne ha dato conferma ed ampia delucidazione come la grande ricerca di Rostirolla (e altri) su *La Lauda spirituale tra Cinque e Seicento*.²¹⁶

Fra le molteplici ragioni di questa assenza importante vi è senz'altro la difficoltà di attribuire una paternità sicura ai singoli brani perché quasi sempre le melodie musicali sono preesistenti all'edizione che li contiene; dispersi, come sono, in una caleidoscopica circolazione centripeta e centrifuga, i brani laudistici nella loro identità originaria di testo e musica, migrano con sorprendente facilità da un'edizione all'altra, talvolta modificandosi nel testo e perfino nella

caratteristiche e funzioni manifestano relazioni di rilievo con tanta letteratura non religiosa.

214 La questione riguarda anche le edizioni miste che contengono prevalentemente brani in latino liturgico accanto (pochi) altri in Italiano o quelle stampe unigrafiche che contengono solo *contrafacta* desunti dalla polifonia profana, ma il problema è ancor più grave in quelle edizioni laudistiche che riproducono poche pagine di musica e centinaia di testi, spesso con l'indicazione "la musica sta a carta ..." o simili.

215 Nella sola lettera 'A' degli autori nel NV (contando le ristampe) si rilevano 28 diverse stampe di musica religiosa.

216 ROS-LAU risulta edito a Roma nel 2001. Rostirolla segnala e dà conto al lettore di un buon numero di edizioni laudistiche musicali (dunque contenenti pagine in notazione mensurale del '5/'600) in possesso di alcune biblioteche private; una di queste, costituita da 93 pp. di testi e da 36 brani polifonici in 69 pp. di musica, ignota alle bibliografie correnti (per quanto concerne la sezione musicale, dal titolo *LODI SPIRITUALI COMPOSTE DA DIVERSI AUTORI, E nuovamente raccolte insieme, e divise in tre libri Dal R. Don Pier Marco Italeoni da Fossombrone. Ad istanza del Sig. Antonio Cisoni Presidente della Congregazione de la Dottrina Christiana. Con l'aria a più voci* è stata acquisita e risulta conservata nella biblioteca personale dello scrivente.

musica, pur mantenendo quasi sempre inalterata l'identità melodica originaria.

La nostra intenzione iniziale di espungere i libri 'doppioni' (e conseguentemente di ometterne tutti i brani, se duplicati, ivi contenuti) è stata fortunatamente abbandonata a causa della difficoltà, (talvolta anche dell'impossibilità) di attestare lo stato e la paternità originali di un brano o quello di duplicato; riteniamo di aver effettuato la scelta corretta, riportando nel nostro RIM tutte le edizioni individuate di musica religiosa, devota, spirituale che dir si voglia purché con almeno un rigo musicale e in italiano, lasciando allo studioso, di volta in volta la decisione attributiva.²¹⁷

Nel presente capitolo limitiamo il numero delle edizioni a quelle stampe che rispettano la logica organizzativa laudistica del numero ordinale del libro. Anche se ciò semplifica notevolmente l'indagine, tutto ciò non è esente da complicazioni per la pluralità degli interventi manipolatori, a vari livelli, che la storia cinque/secentesca della lauda spirituale ci ha documentato.

Giovanni Animuccia prima, Francesco Soto, Giovanale Ancina e, in misura minore, Giovanni Arascione sono i principali responsabili della storia musicale della lauda polifonica filippina cinquecentesca: questi rappresentano straordinarie figure di compilatori (cioè anche compositori, poeti, arrangiatori, dedicatori), che spesso producono materialmente nuovi brani e li danno alla luce della stampa consentendo all'umanità odierna (e non solo alla collettività musicologica) di conoscere quell'umile, ma prezioso e ineludibile segmento di storia musicale popolare devota.

La serie dei libri ha inizio con le due importanti pubblicazioni laudistiche di Animuccia, vero leader musicale degli Oratoriani negli anni '50- '60 e nei primi anni '70. Alcune laude che sono a lui attribuite compaiono nelle edizioni filippine successive, a testimonianza di una notorietà non occasionale, ma in realtà i due sotto descritti volumi animucciani preparano e sondano un terreno fecondo e istruiscono gradualmente i fedeli al valore e alla funzione musicale nelle attività di apostolato religioso. Gli 'eredi' dell'Animuccia nella guida musicale dell'Oratorio calibrano sempre meglio (nel senso che semplificano rendendolo più accessibile) l'impegno musicale richiesto per l'esecuzione vocale delle musiche con una necessaria ma graduale e decorosa riduzione delle voci. Sono quarantadue le laudi contenute nei due libri di Animuccia:

1.

*IESUS, MARIA. IL PRIMO LIBRO DELLE LAUDI DI GIO: ANIMUCCIA, COMPOSTE PER CONSOLATIONE, ET A REQUISIZIONE DI MOLTE PERSONE, SPIRITUALI, ET DEVOTE, TANTO RELIGIOSI, QUANTO SECOLARI.*²¹⁸

217 Per chiarire meglio la circolazione e la diffusione di questo repertorio sottoporremo l'esempio del *Primo libro* che ha visto la luce in quattro stampe e una ristampa del tutto diverse.

218 In Roma per Valerio Dorico. L'Anno 1563. È notevole che il *Primo libro* di Animuccia esca in luce lo stesso anno della raccolta laudistica fiorentina del Razzi, punto di convergenza della tradizione pietistico-devozionale e

2.

DI GIO. ANIMUCCIA IL SECONDO LIBRO DELLE LAUDI DOVE SI CONTENGONO MOTTETTI, SALMI, ET ALTRE DIVERSE COSE SPIRITUALI, VULGARI ET LATINE. *Seq. suosq. tibi Chorus alme Hieronyme Cantus Dedicat, ipse tua quos dat in aede pius Pro quibus...*²¹⁹

Questa edizione contiene 'solo' otto laudi in volgare, poste in coda ad una sequenza di 15 brani latino-liturgici; tuttavia entrambi i libri contrassegnano storicamente e formalmente l'avvio del fenomeno laudistico filippino (oratoriano) in Roma. Il fenomeno 'Animuccia' si esaurisce nel postumo *Terzo libro* del 1577, compilato e curato probabilmente dal musicista Francisco de Soto; vi si tiene conto delle necessità di semplificazione dettate dal cospicuo afflusso di fedeli orientati al rispetto delle sobrie ed essenziali regole di Filippo Neri, non solo nel canto, ma anche nella scelta dei testi strofici più orecchiabili.

Possiamo notare la coerenza e la continuità della 'seconda' tradizione laudistica oratoriana con quella di Animuccia perché i P.P. Filippini, nel 1577, fecero stampare il terzo volume di laudi per i tipi degli eredi di Antonio Blado, proprio lo stesso stampatore che aveva messo in luce il *Secondo libro* di Animuccia quand'egli era ancora vivente.

3.

IL TERZO LIBRO DELLE LAUDI SPIRITUALI, STAMPATE AD INSTANTIA delli Reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio. Con una Istruzione per promuovere e conservare il peccatore Convertito.²²⁰

Una conferma della validità delle nostre argomentazioni, cioè del fatto che i primi due ordinali delle laudi romane sono i due libri dell'Animuccia, (e non due perduti libri) deriva dalla continuità di repertorio, di ambiente, di concezione, di elaborazione e compilazione e dalla presenza di due brani coincidenti, seppur con qualche variante. Dopo la morte di Animuccia, questo *Terzo libro* del '77 diventa il primo della nuova serie di laudi filippine, l'unica che ci riguarda in quanto stampa collettiva.

Edita da Alessandro Gardano (fratello di Angelo) a partire dal 1583, questa serie che raggiunge il traguardo del *Quinto libro* quindici anni dopo il primo, nel 1598, è il vero *corpus* laudistico a cui ci riferiamo quando identifichiamo questa porzione di stampe laudistiche come una delle quattro grandi serie dell'editoria collettiva.

Ecco in successione cronologica la lista dei cinque libri:

pietra miliare della nascente nuova sensibilità spirituale popolare post-conciliare. Il primo libro contiene 34 laudi; in quanto unigrafico, ('Opera d'autore' come lo definisce felicemente Rostirolla) non rientra nei compiti del nostro studio e ciò parimenti vale per il successivo *Secondo libro* che contiene solo otto laudi in italiano, integralmente riprese nella ristampa cumulativa del 1589.

219 Pro quibus in patria, fac, dulcis nomen IESU. Audiant angelico dulcis ore cani. IN ROMA per gli heredi di Antoni Blado Stampatori Camerali. L'anno 1570.

220 In Roma, Per li Heredi di Antonio Blado Stampatori Camerali, 1577. Su questa raccolta di 36 laudi si veda ROS-LAU, pp.[39sgg.].

I. [4ª stampa e 1° Libro (della serie)]. V.E. 1583,8: -RISM 1583/3

IL PRIMO LIBRO DELLE LAUDE SPIRITUALI A TRE VOCI, Stampata ad instantia delli Reverendi Padri della congregazione dello Oratorio.

In Roma per Alessandro Gardano. 1583. Con Privileggio del Sommo Pontefice.²²¹

rist. V.E. 1585, 7 - RISM 1585/9

rist. V.E. 1589,8 - RISM 1589/2

II. [5ª] V.E. 1583,9 - RISM 1583/4

IL SECONDO LIBRO DELLE LAUDE SPIRITUALI A TRE ET A QUATTRO VOCI, Stampata ad istanza delli Reverendi Padri della Congregazione dello Oratorio.

Con Privileggio del Sommo Pontefice. In Roma per Alessandro Gardano. 1583.

rist. V.E. 1585, 8 - RISM 1585/10

rist. V.E. 1589,8 - RISM 1589/2

III. [6ª] VE, 1588,1 - RISM 1588/11

IL TERZO LIBRO DELLE LAUDI SPIRITUALI A TRE E A QUATTRO VOCI

Stampata ad istanza delli Reverendi Padri della Congregazione dell'Oratorio.

Con Privilegio del Sommo Pontefice. In Roma per Alessandro Gardano. Ad Instantia D'Iacomo Tornieri. 1588.

rist. V.E. 1589,8 - RISM 1589/2

IV. [7ª] V.E. 1591,1 - RISM 1591/3

IL QUARTO LIBRO DELLE LAUDI A TRE ET QUATTRO VOCI Stampate (!) ad instantia delli Reverendi Padri della Congregazione del[]Oratorio. Con licentia d' []Superiori.

IN ROMA. Apud Alexandrum Gardanum. Impensis Ascanij & Hieronymi Donangeli. 1591.

V. [8ª] 1598,6 - RISM 1598/4

Il Quinto Libro DELLE LAUDI SPIRITUALI, A tre & quattro voci Del Reverendo P. FRANCESCO SOTO Sacerdote della Congregazione dell'Oratorio.

IN FERRARA, Appresso Vittorio Baldini, Stampatore Camerale. 1598.

Il Quinto Libro, senza dubbio in luce grazie all'impegno determinante se non esclusivo di Soto, ha pieno titolo a comparire in questa nostra serie di opere collettive ancorché il frontespizio suggerisca trattarsi di libro unigrafico, in quanto dalla dedica a Pietro Aldobrandini si apprende che lo stesso Soto aveva *raccolto e composto delle altre laude* su ordine dei Padri della congregazione dell'Oratorio. Egli definisce le Laude stampate in precedenza assai *facili & dilettevoli*; quelle del *Quinto libro* sono a tre voci; l'ultima, in due parti, è nella lingua madre di Soto (spagnolo). Anche nel Secondo libro troviamo tre laudi (se così si posson chiamare) in spagnolo. Una sola, nel

221 Notevole è il fatto che questo libro riprende integralmente il contenuto di V.E. 1577,3, *Il Terzo Libro delle Laudi Spirituali...* Sono omesse però cinque laude con musica (nn.3, 5, 7, 17 e 25 e la n. 35 di solo testo a p.62 che inizia *Dall'oscura prigione* e non *Dalla scura prigione* come riporta V.E. Quest'ultimo brano porta la didascalia: *Questo s'accomoda all'aria, de Sonetti.*

Quarto libro, è in altra lingua (latino). In complesso i cinque libri contengono 255 laudi.

Se con il *Quinto libro* del 1598 sembra esaurirsi la 'nostra' serie e con essa anche l'opera di autore-compilatore di Soto, non finisce affatto, anzi si sviluppa considerevolmente il repertorio laudistico con la messa in luce delle tre più cospicue stampe collettive di musica polifonica devozionale:

TEMPIO ARMONICO della Beatissima Vergine N.S. fabricatoli per opra del R. P. Giovenale A.P. della Congr. Dell'Oratorio. Prima Parte à Tre voci stampata in Roma da Nicolò Mutij 1599,

Nuove Laudi Ariose Della Beat.ma Vergine Scelte da diversi Autori à Quattro Voci Per il Rev.do D. Giovanni Arascione Piemontese da Cairo [Savona] Prete secolare.

Con Licentia de' Superiori. Ibidem 1600.

Lodi et Canzonette Spirituali. Raccolte da diversi Autori: & ordinate secondo le varie Maniere de' versi. Aggiuntevi à ciascuna Maniera le loro Arie nuove di Musica à tre voci assai dilettevoli. Per poter non solo leggersi ad onesto diporto dell'Anima...

Il Tempio è una stampa, per quanto riguarda il numero di brani musicati, perfino superiore alle monumentali fatiche di Razzi del 1563 e dell'editore Longo nel 1608:

Libro Primo DELLE LAUDI SPIRITUALI DA DIVERSI ECCELL. E DIVOTI AUTORI, ANTICHI E MODERNI COMPOSTE. Le quali si usano cantare in Firenze nelle Chiese dopo il Vespro ò la Compieta à consolatione & trattenimento de' divoti servi... Con la propria Musica... Venezia, Rampazeto ad istanzia dei Giunti di Firenze, 1563.

SANTUARIO DI LAUDI, O VERO RIME SPIRITUALI, Per le feste di ciaschedun santo, solennemente celebrato per tutto l'anno da S. Chiesa: con eziandio quelle delle Feste Mobili: e di alcune da cantarsi nel vestire di Monache... [RISM1609/8, RIM 0,1609].^{109bis}

Le *Nuove Laudi Ariose* sono la raccolta più cospicua di tutto il repertorio laudistico per quanto riguarda l'intonazione a quattro voci. Il termine *arioso*, probabile prerogativa di ambiente romano, legata ad una prassi esecutiva iterativa, rappresenta la continuazione diretta del ciclopico progetto devozionale del *Tempio armonico* di Giovenale Ancina; il criterio compilativo è quello di ricavare le fonti musicali per i testi amorosi travestiti in spirituali dal repertorio profano coevo.

Lodi et Canzonette Spirituali sono senza alcun dubbio la più ampia ed estesa raccolta di testi di lodi spirituali in massima parte in forma di canzonette strofiche che l'epoca di Monteverdi ci abbia consegnato: in questo libro vi sono 333 lodi con migliaia di strofette poetiche organizzate come un vero e proprio manuale prosodico-poetico; le lodi sono rubricate in trentun diverse maniere,

^{109bis} Il *Santuario di Laudi* è una ampia raccolta del Razzi che contiene 25 brani polifonici da 1 a quattro voci, in parte ripresi dalla raccolta fiorentina del 1563; la musica è posta solo da pagina 241 in poi; il libro contiene anche poco meno di duecento testi laudistici (solo letterari).

rimico-versali che denotano un'acuta sensibilità metrico-poetica funzionale alla scelta dell'intonazione appropriata dei testi laudistici stampati. In massima parte i brani sono di solo testo, però tutte le laudi sono '*cantasi come*' rinviano cioè ad una delle dieci melodie riprodotte musicalmente all'interno del libro stesso.

Questa ricognizione bibliografica tocca le dieci più rilevanti edizioni laudistiche (sedici se si considerano anche le ristampe) per un totale di oltre mille brani e delinea la vita e la vitalità del repertorio laudistico in italiano della confraternita oratoriana-filippina. Purtroppo dobbiamo trascurare del tutto l'altrettanto cospicuo repertorio di laudi gesuitiche, da cui noi qui prendiamo le distanze, perché in moltissimi casi mancano perfino le più essenziali descrizioni bibliografico-catalografiche. Le numerose edizioni musicali dei Gesuiti risultano disperse o inaccessibili in molte biblioteche private; questo fatto ne preclude ancor oggi un accesso esplorativo ed identificativo e ne impedisce uno studio sistematico.

II.6 - Altre musiche (madrigali) spirituali

Se parliamo di repertorio devozionale ed escludiamo le laudi o lodi (che abbiamo già trattato nella precedente sezione) e le canzonette spirituali alla romana che si diffondono a partire dalla metà degli anni '80, non possiamo tacere di un altro *corpus* di UBI che hanno contribuito in modo determinante all'identità compilativa del repertorio collettivo.

La scelta di separare le 'musiche spirituali' dal precedente repertorio laudistico (entrambi in lingua italiana) è dovuta al fatto che le lodi/laudi sono sostanzialmente brani strofici e quelle filippine sono state concepite in maniera seriale, mentre la 'musica spirituale' che qui intendiamo presentare si riferisce ad edizioni collettive individuali di tipo madrigalesco: si tratta in tutta evidenza di una grande diversità di forma, di autori, di utenza e di recezione. In verità queste raccolte spirituali 'non laudistico né canzonettistiche' di vari autori non sono particolarmente numerose, ma sono di varie forme, di vario organico, di vario stile e si concentrano quasi completamente tra la metà degli anni '80 e i primi due decenni del '600.

Le accomuna un sentimento di spiritualità rinnovato e amplificato dai dettami del Concilio tridentino; le distingue - in maniera simile a come avviene tra canzonetta e madrigale profani - un modo compositivo più complesso, sofisticato e artistico, basato su una poetica letteraria elegante che non ha nulla da invidiare alle più coinvolgenti rime dei testi amorosi e di più fine ricerca sui testi, largamente debitoria al diffuso petrarchismo, ma non esente da originalità e ricchezza di affetti. Parliamo di un repertorio costituito da una vocalità più elaborata, madrigalistica, che vive la stessa metamorfosi del madrigale classico, ne acquisisce lo stile, le immagini, la tecnica contrappuntistica, la prassi esecutiva e sicuramente l'uditorio, nonché gli esecutori e, in breve, l'esecutore singolo, allorché si affermò la monodia. Non sarà inutile ricordare che sia il religioso monastico che il clero secolare (cioè i sacerdoti che vivono nel 'secolo') avevano pressoché tutti un'educazione musicale, talvolta di tipo professionale.

Se dunque quasi tutto il clero e molti laici conoscevano e comprendevano almeno i rudimenti fondamentali per eseguire ed apprezzare correttamente una lauda o una canzonetta spirituale, assai meno numerosi erano quelli che potevano eseguire un 'vero' madrigale spirituale, specie quelli a cinque o più voci.

Distinguere questo insieme di proposte di 'spiritualità colta' da quelle del vastissimo mondo

laudistico, più umile e semplice, non è difficile. Ne diamo quindi un resoconto qui sotto:²²²

Le prime due edizioni collettive spirituali, 'non canzonettistiche' che ci sono note sono senza dubbio quelle con identico titolo (almeno nelle prime due parole '*Musica Spirituale*') ma dal contenuto completamente diverso.

1. (1563)

MUSICA SPIRITUALE, LIBRO PRIMO. DI CANZON ET MADRIGALI, A CINQUE VOCI. COMPOSTA DA DIVERSI COME QUI SOTTO, Raccolta già dal Reverendo messer Giovanni dal bene nobil veronese à utilità delle persone christiane, & pie, nuovamente posta in luce [...], (Venezia, G. Scotto, 1563.)²²³

È costituita principalmente da un'amplissima canzone *Al S. Sacramento* in tredici stanze poste in musica da J. Nasco. L'indagine approfondita condotta da K. Powers identificava la corretta paternità degli autori su questa specifica raccolta e ci esime da ulteriori discussioni, anche se questa edizione, che è a tutti gli effetti una raccolta propria della città di Verona e del territorio padano, possiede i requisiti per rientrare anche tra quelle che in altre sedi abbiamo definito 'edizioni cittadine'. Il Vettori ci indica che il brano *Vergine santa* di Grisostomo da Verona è in verità di Giovanni Contino, uscito in luce tre anni prima nel suo *Primo Libro di Madrigali a 5 voci*; tutto ciò potrebbe indicare che *Musica spirituale* possa essere un'antologia, anziché edizione collettiva; in verità non è sufficiente considerare l'anno di stampa per individuare una *princeps* ma è necessario estendere l'indagine a più considerazioni e qui ne forniamo qualcuna a puro scopo esemplificativo. *Musica spirituale* è stata compilata da Giovanni del Bene che è morto nel 1560, (dunque prima di tale evento editoriale) inoltre la stampa è priva di dedica, il che collima con il dato appena esposto per indurci a credere che una prima edizione (con molta probabilità con dedica) potesse esser già uscita prima del 1560 (o, al massimo, nei primi mesi di quello stesso anno). Sarebbe del tutto verosimile convincerci quindi che Contino abbia pubblicato qui il suo madrigale (anche per rivendicarne la corretta paternità), anziché ritenere che il compilatore di

222 Nell'elenco seguente si tiene conto delle considerazioni classificatorie date in precedenza, per cui non si troveranno quei libri che, pur contenenti brani spirituali non lo dichiarino nel frontespizio ancorché essi siano in posizione riguardevole.

223 Esiste un'edizione moderna completa a cura di Katherine Powers, (A-R Editions n.127) *on line* all'indirizzo web: http://books.google.it/books?id=eavMXGJIPEEC&pg=PR38&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false che rende disponibili in maniera pressoché completa ben nove brani iniziali della canzone in tredici parti *Mio pan'anzi mia vita* di G. Nasco; la compilazione fu curata da Giovanni dal Bene Veronese. Ne tratta anche il saggio di Romano Vettori (VET-CON) sette anni prima dell'edizione della Powers.

Musica spirituale 1563 avesse copiato un brano dal libro di Contino per poi inserirlo, plagiato e ad altri attribuito, nella propria raccolta.²²⁴

2. (1586)(rist.?)

MUSICA SPIRITUALE /COMPOSTA DA DIVERSI ECCELLENTISSIMI /MUSICI A CINQUE VOCI, /Con due Dialoghi a Dieci, /*Novamente posta in luce.* (In Venetia, Appresso Angelo Gardano, **M.D. LXXXVI** (1586).

Si tratta senza alcun dubbio di una delle più interessanti e sofisticate organizzazioni madrigalistiche collettive a stampa.²²⁵

L'opera contiene 32 brani che possono essere concepiti come tre soli grandi madrigali: il primo, una canzone - la più ampia che si conosca nell'intero arco di vita del madrigale - in trenta parti costituita da 15 stanze bipartite; la prima parte rispettivamente di sette versi è seguita dalla seconda di soli cinque versi; chiudono il libro due dialoghi finali a dieci voci; ambedue le sezioni di ogni stanza terminano con un distico in rima baciata. L'indagine sui testi dimostra che tutte le quindici prime sezioni iniziano con "Signor"; tutte le seconde con "Vergine" in un costante, sistematico, coerente rinvio alle due preghiere principali del culto cristiano, *Pater* e *Ave*, le quali ultime sono a tutti gli effetti una parafrasi dei 15 misteri (gaudiosi, dolorosi e gloriosi) del rosario mariano, mentre le corrispondenti prime parti espongono i temi salienti della fede cattolica.

La struttura ritmica della ogni stanza è: ABABBCCDEDEE; l'ultimo madrigale, *Ecco l'alma beata* è un magnifico dialogo a dieci voci, opera di Giovanni Croce.

Vi hanno collaborato molti tra i massimi compositori del periodo: Gabrieli Andrea e Giovanni, Asola, Ingegneri, Marenzio, Merulo, de Wert ed altri.²²⁶

La mancanza della lettera dedicatoria ci induce a credere che anche questa sia una ristampa. Il fatto che alcuni di questi testi siano stati pubblicati in tre libri unigrafici non inficia la convinzione di chi scrive di ritenere che fossero concepiti appositamente e in esclusiva per questa edizione collettiva. *Vergine gloriosa e lieta*, ad esempio, 2^a parte di *Signor, che già te stesso / In cibo a l'alme desti* era già apparso in luce nei *Madrigali spirituali a 5 v.* di Marenzio del 1584, ma la prima parte di codesta

224 *MUSICA SPIRITUALE, LIBRO PRIMO* (Venice, 1563), (SPI-POW), ed. mod. a cura di Katherine Powers, A-R editions, Inc., 2001; recensione *Musica spirituale, [...]* by Sarah M. Stoycos, in «Notes» Second Series, Vol. 61, No. 2 (Dec., 2004), pp. 553-556.(URL: <http://www.jstor.org/stable/4487413> Published by: Music Library Association.

225 L'intera raccolta di 31 madrigali è disponibile in notazione moderna a cura dello scrivente in GIU-SPI (RIdM 2002,2).

226 L'assenza dei due massimi compositori sacri del tempo (Palestrina e Lasso), a nostro avviso è determinata dalla natura localistico-territoriale esclusiva d'area padano-veneta dei compositori incaricati di musicare tali testi.

stanza è diversa da quella che appare in *Musica spirituale* cioè *Vergine gloriosa e lieta* nei *Madrigali spirituali* marenziani è abbinata a *Signor, cui fu già poco*; quest'ultimo testo è pure presente in *Musica Spirituale* ma appare assegnato ad Andrea Gabrieli; si può ritenere che le ragioni di ciò debban essere attribuite al fatto che la salute del vecchio compositore veneziano fosse già così compromessa (sappiamo che morì nell'agosto del 1585) da non poter rispettare la consegna in tempi utili per la stampa e che dunque il compilatore abbia riassegnato il brano a Marenzio che l'ha intonato autonomamente.²²⁷

Non siamo stati in grado di identificare la fonte o la paternità del testo ma l'evidenza della preventiva organizzazione poetica ci suggerisce che sia stata composta appositamente da un capace versificatore.

3. (1598)

PARTE /DELLI PIETOSI AFFETTI/DEL MOLTO REVER.DO/ Padre D. Angelo Grillo Monaco Cassinense. /Posti in Musica da diversi Reverendi & Eccellentissimi Autori. /A CINQUE VOCI.

IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. 1598.

Anche questa raccolta di vari 'reverendi' autori (cioè con musica composta solo da sacerdoti e religiosi) ha una propria originalità assoluta nel panorama madrigalistico devoto e non; è infatti l'unica stampa che accorpi brani polifonici in lingua italiana composti da musicisti tutti 'votati' alla fede religiosa, scelti ed accettati rigorosamente per questa sola ragione; è opportuno segnalare fin da subito che il titolo 'reverendo' non è assegnabile unicamente al religioso che fosse sacerdote o no, ma anche al religioso 'frate'. Tra questi ultimi abbiamo nomi illustri come Costanzo Porta, Lodovico Balbi, Ippolito Baccusi, Lodovico Grossi Viadana, Giulio Belli e meno noti come Giuseppe Policreti²²⁸ o Agostino Masera il quale non figura in alcun'altra edizione profana. E, va aggiunto anche che il nome dei sacerdoti è di tutto rispetto solo che si considerino le figure di Asola, di Croce o di Gastoldi.

Al di là della condizione contingente o, di 'non laicità' degli autori, in ogni caso di scarso rilievo,

²²⁷ L'opera completa in edizione moderna è in attesa di stampa. Per ulteriori dettagli organizzativi sono disponibili in GIU-SPI.

²²⁸ Gioseffo Policreti risulta, tra l'alto autore-compilatore di tre raccolte di Giustiane di vari autori uscite in luce negli anni '70.

l'elemento caratterizzante e che spiega in ultima analisi la selezione sopraddetta tra i compositori è senza dubbio la scelta dei testi poetici tutti desunti dai celebri *Pietosi Affetti* di Angelo Grillo, che come segnala il dedicatore-editore Giacomo Vincenti.²²⁹

mossero ogni spirito ben nato à vera & Christiana pietà così in particolare frà molti Signori di questa Sereniss. Rep.[ubblica] i quali commen-/daronò soura modo il zelo & il valor suo, dieder occasione al / Clariss. Sig. Leonardo Sanuto gentil'huomo vertuosissimo &/ intendente molto di cose tali; non solo di essaltar esse rime,/ ovunque li si porgeva l'occasione & ammirar Lei; ma etiandio/d'accrescer con honorata industria la gloria loro. perche fatta scelta, & quasi ghirlan-/da d'alcune; oprò che fosser da famosi huomini, & eccellenti pur ciascuno d'essi reli-/gioso ridotte in Musica.

Sulla figura di Leonardo Sanudo val la pena soffermarsi, (a tempo debito) per recuperare alla coscienza moderna il ragguardevole impegno che egli profuse nella compilazione e nella divulgazione del modello dorianò (*Viva la bella Dorì*) delle fortunatissime sue edizioni collettive.

Questa edizione spirituale si conclude con un brano di Don Massimiliano Gabbiani: il dato è rilevante *in primis* perché segnala una posizione ragguardevole nell'economia compilativa ma anche per il fatto che questo stesso musicista è il protagonista eccellente della quarta stampa collettiva di madrigali, di sei anni posteriori, anch'essa intessuta sulle fortunate rime di Angelo Grillo. Si tratta di:

4. (1604)

MUSICA DE DIVERSI ECCELLENTISS. AUTORI. A Cinque Voci. Sopra i pietosi affetti del M.P.R. D. Angelo Grillo, raccolta per il Padre D. MASSIMIANO GABBIANI da Brescia, Monaco Cassinese. Nouamente posta in Luce. In Venetia, Appresso Angelo Gardano, M.D.CIIII (1604).

In questa raccolta, effettivamente tutta intonata sui versi dei *Pietosi affetti* di Padre Angelo Grillo, i compositori coinvolti sono in larghissima parte 'reverendi', ma il raffinato 'modello religioso' precedente qui non è esclusivo. I brani che vi compaiono sono degli *unica*, nessuno di questi testi fu musicato prima e ciò conferma che l'organizzazione della raccolta fu effettuata su poesie composte *ad hoc* (non sappiamo da chi) ma a cura di Massimiano Gabbiani. Già apparso in qualità

²²⁹ Uno studio ampio e ricco di suggestioni musicali su *Don Angelo Grillo poeta per musica* è stato curato e messo in luce da Elio Durante ed Anna Martellotti, (DUR-GRI) nel 1989 che ringrazio per i preziosi suggerimenti.

di compositore nella precedente edizione collettiva del 1598, qui Gabbiani è il compositore più presente (ben tre brani sono suoi a fronte di 19 colleghi presenti con un brano e solo tre con due pezzi ciascuno); il suo ruolo di coordinatore, compilatore e dedicatore dell'edizione.²³⁰

Il progetto fu iniziato probabilmente sul finire del 1600 o tutt'al più ai primi del 1601 perché il 19 maggio del 1601 Fra Costanzo Porta, uno dei più insigni contribuenti di questa devota schiera, venne meno, inoltre nell'intendimento del Gabbiani v'era l'intenzione di dedicarlo al potente Cardinal Montalto.

Ancora una volta l'intenzionalità del progetto, incrociandosi coi dati biografici dei compositori aggiunge informazioni utili a comprenderne la modalità di compilazione e i tempi stessi di realizzazione. È questa una delle tre più tarde raccolte di madrigali 'classici' di vari autori a cinque voci nella storia storia del madrigale ma è anche una delle tre raccolte dedicate ai versi spirituali amatissimi di don Angelo Grillo ed è questo l'unico caso di ben tre UBI dedicate integralmente ed appositamente ad un poeta, che, tra l'altro, all'epoca era ancora vivente.

La raccolta non è ancora stata oggetto di trascrizione moderna se non per il brano di C. Porta apparso negli Opera Omnia per cura di Siro Cisilino.

Termina in questo 1604 l'avventura collettiva della musica spirituale madrigalesca 'pura'; da questo momento si avverte la novità della monodia, dei concerti solistici spirituali (quasi tutti in latino) e soprattutto di un grande fervore (o furore) nella predisposizioni di *contrafacta* che trapassa anch'esso dal classico quintetto vocale alla monodia accompagnata. L'ultima stampa spirituale che possiamo accogliere in questa sezione

5. (1613)

CANORO PIANTO / DI MARIA VERGINE/SOPRA LA FACCIA/DI CHRISTO
ESTINTO / Poesia / DEL REVER.MO P. ABBATE GRILLO/RACCOLTA PER D.
ANGELICO PATTO /Academico Giustiniano./ET POSTA IN MUSICA/DA DIVERSI
AUTTORI /Con un Dialogo, & Madregale Tramutati /da l'Istesso./A Una Voce da cantar nel
Chitarone o altri Instrumenti simili.

230 Cfr. DUR-GRI, p.194: “Frattanto entra in rapporto con lui [Grillo] il confratello musicista Massimiano Gabbiani,[...] il quale ha in progetto una nuova raccolta di madrigali a cinque voci su testi dei P.A., dedicata al cardinal Montalto, includerà, come risulta dalla stampa edita soltanto nel 1604 composizioni di musicisti laici ed ecclesiastici quasi tutti su poesie nuove alcune delle quali create espressamente. Al Gabbiani invia in tutta fretta il madrigale *Son ben segni d'Amore* (C19) poi[...] ne propone una versione emendata che sarà quella messa in musica dal confratello...”; una particolarità degna di attenzione si nota nel madrigale poetico *Amorosa pietate*, sulla Sacra Sindone, messo in musica sia a Gentile Malpigli che da Lelio Bertani in questa raccolta e, 15 anni dopo, da Enrico Radesca nel *Quinto libro delle Canzonette, Madrigali et Arie...* del 1517.

Novamente Stampati. /IN VENETIA./Aere Bartholomei Magni./MDCXIII.

È questa l'ultima raccolta spirituale di vari autori completa e integrale che conosciamo e l'ultima di questo paragrafo; non si tratta però di madrigali polifonici bensì monodici col basso continuo che il dedicatore chiama ancora e senza esitazione 'madrigali', ancorché cinque di essi presentino il segno di ritornello. L'ampia dedica curata "per D. Angelico Patta" ci fornisce notizie dirette, puntuali e cospicue.²³¹

Ognuno dei 24 brani contiene una didascalia che illustra il contenuto del testo poetico: *sopra il Viso di Christo estinto* (p.1), *sopra li Capelli* (5), *la fronte* (p.7), *gli occhi* (p.10), *le Orecchie* (p.16), *il Naso* (p.16), *le Guancie* (p.20), *la Bocca* (p.22), *la Barba*(p.25); queste didascalie sono spesso ripetute due, tre volte nei brani successivi (una tecnica o forse, per meglio dire, uno stile encomiastico già visto in *Armonia di scelti authori a sei voci*. [V.E. 1586,1 - RISM 1586/7])

Notevole è il penultimo brano; a pag. 28 si trova il *Dialogo tramutato da quello che comincia ferma ferma Caronte* Di Bartholomeo Pesarino con parole di Michelangelo angelico a una e due voci dove *Il Peccatore pentito* (ex Caronte in chiave di Soprano) e *Christo* (ex Anima, per la voce di Tenore) s'alternano sullo stesso pentagramma con frequenti cambi di chiave.²³² L'ultimo brano porta una singolare didascalia *Del Pesarino. Ad imitazione di quello che Comincia Cane e turco mi dice* che ne evidenzia la natura di travestimento.²³³

La forma musicale, i compositori, i testi così coerenti, mirati ed omogenei sono protagonisti ormai di una tipologia di edizione collettiva collaudata e sicura: tutto qui sembra valorizzare la convergenza dei vari codici espressivi verso un progetto edificante e pietoso, di tipo solistico ed anzi si perfeziona nella tipica espressività cantatistica secentesca, congedandosi pietosamente dal variegato mondo madrigalistico.

231 La preposizione 'per' nella dedicanon è di facile interpretazione, perché questi testi non furono raccolti da Grillo per il Patta (monaco di S. Giorgio Maggiore in Venezia), ma forse viceversa; sei di essi furono presi dalla *prima parte* e quattro dalla *seconda parte* delle *Essequie di Christo* uscite rispettivamente tre e sei anni prima. I rimanenti dodici testi compaiono a stampa per la prima volta nell'edizione veneziana dei *Pietosi Affetti* di Ciotti del 1613, il che lascia intuire che forse furono composti proprio per questa stampa. Firmata D. Angelico Patta, l'8 luglio 1613 da Venezia, il testo della dedica afferma: *Le divote & leggiadre rime del Reverendissimo Padre Abbate Grillo ammirate non solamente dalla pietà de gli huomini veramente Christiani; ma dall'eminenza de più nobili & elevati ingegni, per aver saputo egli così felicemente rievocare la prostituita poesia dalla vanità del secolo alla pietà Evangelica & dalle impure acque de' favolosi fonti alla celeste rugiada della vera pietà Christiana; hanno risvegliati molti eccellenti professori di Musica ad essercitarsi intorno il loro talento. il che è loro riuscito così felicemente ch'io stimando di rendere più fruttuosa la contemplatione mentre viene eccitata da soave armonia, hò fatta raccolta di questi Madrigali, che quasi primittie della mia divota servitù verso V.S. Clarissima hò volute honorare co'l pretioso fregio del suo chiarissimo nome in fronte ...*“.

232 Nella versione originale del 1607, del Pesarino (cit. alla nota seguente), la voce di basso, quando interviene, sostituisce il basso continuo.

233 Il brano fu ripreso evidentemente dall'omonimo madrigale uscito in prima posizione ne *IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI DE DIVERSI AUTTORI POSTI IN MUSICA DA BARTOLOMEO BARBARINO DA FABRIANO DETTO IL PESARINO* del 1607, (NV242) ma con evidenti cambiamenti.

II.7 - Le raccolte di Giulio Bonagionta e la titolazione tematica

Se si volesse ipotizzare una suddivisione cronologica ternaria del fenomeno collettivo nella sua globalità, le raccolte di Giulio Bonagionta dovrebbero ragionevolmente esser poste all'inizio del secondo periodo, in quanto assolutamente 'centrali' e caratterizzate da una nuova originale configurazione compilativa, ben esplicitata dalla scelta di titolazioni singolari inedite e non più 'generiche' come nei libri precedenti (come quelli de gli *Eccellentissimi*, o quelli della più 'neutrale' etichetta delle *Muse*) nonché dalla disposizione preventiva di brani, forse preassegnati ad autori generalmente famosi o vicini al dedicatore e prevalentemente legati da un comune denominatore poetico.²³⁴

Nove delle undici UBI (sulle 18 edizioni complessive) che Giulio Buonagionta curò o mise in luce tra il 1565 e il 1568 rappresentano il capitolo tra i più rilevanti dal punto di vista bibliografico e tra i più affascinanti dal punto di vista titolatorio-tematico-organizzativo per quanto riguarda la letteratura musicale collettiva.²³⁵

Giulio Bonagionta, oltre ad essere il 'primo', il più autorevole e il più prolifico creatore del 'modello compilativo completo' dell'edizione collettiva è colui che in pochi anni, grazie all'editore Scotto - diventato proprio grazie a questo collaboratore il leader indiscusso di questo genere di

234 In verità prima del 1565 si vedono un paio di intitolazioni originali che però non hanno (o non sembrano avere) un riferimento preciso ai temi poetici dei testi ma che esprimono piuttosto due tipi di caratteri generali del libro: la celebrità dei brani dapprima (*La Fama* 1548,1 -1548,2) e l'*Armoniosità* della musica dei brani contenuti poi (*Dolci e Armoniosi Concerti*) V.E. 1562,1 - 1562,2). Tratteremo più avanti di queste due raccolte (*I Dolci e Armoniosi Concerti uscirono* in due libri distinti) forse organizzate proprio dallo stesso Bonagionta. Un contributo di tipo monografico è stato recentemente dedicato alla figura del Bonagionta: cfr. AAV-BON.

235 Ci sono note queste nove raccolte collettive, uscite nel triennio 1566 -1568; abbiamo distinto e qui tralasciato edizioni di canzoni alla napoletana dai madrigali e considerato solo quest'ultimi; Le rimanenti contengono 216 brani, (considerando anche le seconde parti ed escludendo i 21 madrigali di Cipriano de Rore ne *Le Vive Fiamme* del 1565: un evidente omaggio al grande fiammingo nell'onore della sua morte); tale libro va considerato il primo numero della trilogia delle *Fiamme*; qui è omissa anche *Il Cicalamento delle donne al bucato, et la Caccia di Alessandro Striggio, con un Lamento di Didone ad Enea, per la sua partenza*, di CIPRIANO RORE, a quattro, cinque, sei, & sette voci (Scotto, 1567), in quanto si tratta di libro non UBI).CFR. FAV-BON.

Dieci di questi madrigali sono di autore anonimo (in parte forse dello stesso Bonagionta) e due del misterioso "L'Intrico" e uno, siglato "G.", potrebbe appartenere anch'esso al nostro Giulio. Il compositore più 'amato' o meglio, più rappresentato è Stefano Rossetti con 21 comparizioni, seguito da O. di Lasso (13), De Monte (12) Striggio e A. Gabrieli (11) Anville e Zarlino (9), Comis (8), Merulo ed Vidue Ettore (7), Casulana, Giovanni Florio, Raimondi (6) Schietti (5), Adriani, Contino, Ghibellini Grisonio, Nasco, Padovano, Pratonieri, B. Spontoni, Palestrina (4), Borghese, Londariti, Mira, Giulio Renaldi (3); Paolo Animuccia, Bell'haver, Benvenuti, Silao Casentini da Lucca, Ferretti, Sperindio (2), mentre con un solo brano compagno 12 autori: Bonardo, Del Giovane Da Nola, Alvise Galletti, Antonio Greco, Costanzo Porta, Francesco Portinaro, G. Leonardi Primavera, Francesco Roselli, Giulio Severino, Pietro Taglia, Ivo de Vento, ed Annibale Zoilo. Il computo delle presenze giova a orientarsi (se non proprio ad accertare) nel panorama stilistico di riferimento del Buonagionta, che è ancor largamente da definire nella sua complessa rete ampiamente brulicante in territorio veneziano, ma che tocca anche Milano, Firenze, Roma, il territorio natale delle Marche, ed altri importanti centri musicali.

stampe musicali collettive - riesce a catalizzare e a consolidare l'idea stessa di edizione tematica di gruppo, seppur con vistosi limiti di coerenza e di esclusività nel rispetto del progetto originale. Tutto ciò, se si osservano gli anni di stampa delle UBI, avviene tra il 1566 e il 1568, un arco brevissimo di tempo che anche ai nostri occhi risulta assolutamente sorprendente nella sua fecondità.²³⁶

È pur vero che stiamo osservando il fenomeno secondo l'esclusiva angolatura poetica, non avendo a disposizione che pochi esempi della realizzazione musicale, ma in questa fase storica (anni '60 del '500) il madrigale musicale non conosce ancora la fioritura *luxuriant* degli anni successivi, né ci aspettiamo di trovarla.

Prima dell'attività bonagiontiana, nel corso della metà degli anni '60 del Cinquecento, i quattro grandi cicli seriali che abbiamo individuato e già descritto (*Eccellentissimi Musici*, *Le Muse*, i sei libri di *Villotte* e i cinque di *Laudi*, da soli toccano, considerando anche le ristampe, più di 90 edizioni) sono già tutti avviati; non possiamo tuttavia ragionevolmente credere che la progettualità editoriale degli editori (compresi quelli non veneziani) e dei compilatori italiani si esaurisse nell'esiguo numero di sole quattro serie, ma si deve accettare il fatto che, eccettuate le quattro suddette collane editoriali, nessun altro progetto di stampa raggiunse il traguardo del quarto libro: al massimo si fermarono al *terzo*.

Se queste quattro sopracitate serie raggiunsero il quinto o, in un solo caso, il sesto libro, altrettanti (e ancora 'solo' quattro) sono i progetti editoriali di vari autori avviati all'interno del mondo delle UBI che nella realtà hanno completato e si sono esaurite con un ciclo seriale ternario.

Per perfezionare il quadro si noti che ancora 'solo' quattro sono quei progetti editoriali collettivi che raggiunsero ma che non superarono il *Secondo Libro*, a fronte delle decine di quelli che, lanciati come '*Primo libro*', non raggiunsero né misero mai in luce il *Secondo libro*.

Di questa serialità delle UBI cinquecentesche, (se vogliamo non particolarmente feconde a motivo senza dubbio della complessità dell'operazione compilativa), Bonagionta da solo portò a compimento due cicli di tre episodi ciascuna e produsse tre ulteriori 'singole' stampe collettive tra cui *La corona* di sonetti *in morte di Anibal Caro*. Questa va considerata il primo autentico capolavoro di organizzazione compilativa ed esemplare prototipo di edizione collettiva tematica. Ho

236 La formidabile attività di promotore-curatore-compilatore-dedicatore e compositore del 'Bonagionta collettivo' è documentata fin dal 1565, ma il primo libro ch'egli cura (*Le vive fiamme* di cui alla nota successiva) non è una UBI bensì una stampa soligrafica di Cipriano de Rore che contiene cioè un brano, il 20° *Misero me, ch'alle mie spese imparo*, di altro autore (Hanville o Anvilla ma non Arvilla come scrive il RISM B/1, sviluppando il refuso in una cascata di altri errori bibliografici successivi); ad essa edizione (*Le Vive Fiamme*) seguono due edizioni canzonettistiche di napolitane (e veneziane) di vari autori con dedica tra il 25 ottobre 1565 e il 20 novembre 1566 e uno dei fortunati libri di Canzoni alla napolitana di Giovanni Ferretti, che qui non teniamo in considerazione.

esaminato (trascrivendone alcuni brani) ed illustrato personalmente la struttura compilativa di questa *corona* ben prima che venisse in luce l'edizione moderna [FAV-COR], perché fu una stampa che nella sua innovativa 'progettualità poligrafica' ebbe svariati episodi di emulazione se non di plagio diretto.

Per queste ed altre ragioni *Bonagionta* va considerato il più autorevole organizzatore di compilazioni madrigalesche collettive madrigalesche.²³⁷

Le novità rispetto al passato sono notevoli; molteplici sono gli sviluppi tecnici e tematici che Bonagionta suggerì e determinò a cominciare da un uso accorto e consapevole dell'intitolazione del libro (es. *Il Cicalamente delle donne al bucato...*) che trova in parole e 'concetti sofisticati' (*desiderio, fiamme, gaudio*) il fascino della coerenza serializzata, soprattutto sotto il profilo dei testi poetici, in una nuova visione unitaria dell'opera madrigalesca, protogenesi di un'esperienza di 'libretto' *ante litteram*.

Ma ecco la lista delle edizioni bonagiontiane di vari autori numerate da 1 a 9 (soffermandoci dapprima sulle prime quattro):

1. V.E. 1566,1 – RISM 1566/23

Di Hettor Vidue et D'Alessandro Striggio e d'Altri Eccellentissimi Musici, Madrigali a V. & VI Voci di novo posti in luce da Giulio Bonagionta da San Genesi Musico dell'Illustrissima Signoria di Venetia, in San Marco.

Con Privilegio. Venezia, Rampazeto, 1566).

2. V.E. 1566,2 - RISM 1566/2

PRIMO LIBRO DE DIVERSI ECCELLENTI AUTTORI A QUATTRO VOCI
INTITULATO Il **Desiderio**. Novamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, Musico dell'Illustriss. Sig. di Vineggia. CON GRATIA ET PRIVILEGIO. (Venezia, Scotto, 1566).

3. V.E. 1566,3 - RISM 1566/3

Il **Desiderio SECONDO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI**, De diversi Auttori, Novamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, Musico dell'Illustriss. Sig. di Vineggia in San Marco. CON GRATIA ET PRIVILEGIO. (Venezia, Scotto, 1566).

237 D'un certo personale e consapevole compiacimento siamo informati dallo stesso Bonagionta allorché dedica il Secondo libro del *Desiderio* a Stefano Contarini con queste parole: “*Et di ogni honore ornato per la nobiltà del/Illustr. casata Contarina, m'è parso fare cosa degna pormi /a questa da me tanto desiata impresa, accio in parte possi dimostrare l'animo mio alla Clariss./Sig. V. & il desiderio, ch'io ho di farmeli cognoscere per fidelissimo, & amorevolissimo ser-/vidore [...].*”

4. V.E. 1567,4 - RISM 1567/16

TERZO LIBRO DEL DESIDERIO. MADRIGALI A QUATTRO VOCI DI ORLANDO LASSO ET D'ALTRI ECCEL. MUSICI CON UN DIALOGO A OTTO.

Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco e con diligentia coretti. (Venezia, Scotto, 1566).

Nella dedica della prima stampa, (*Di Hettor Vidue et D'Alessandro Striggio ...*), il Bonagionta dichiara la sua volontà:

[...]Ma perché conosco, che in me non è parte, che sia atta à rispondere al desiderio mio, ho voluto, che le note de diversi altri gentilissimi spiriti per mezzo mio attestino quello, che da me solo non sono bastante di fare. Queste sono una mia raccolta di alquanti Madrigali à cinque & sei voci, i quali dedico, & consacro al nome delle Eccellentie vostre [Gioseffo Grandonio e Camilo Trivisano].

Ettor Vidue, colui che in questa raccolta appare il 'primo autore' non è compositore noto; di lui non ci è giunto alcun libro individuale profano; possediamo 11 brani suoi: oltre a questi tre pezzi in VE1566,1, ai quattro nel 2° del *Desiderio* (due sonetti musicati in due parti ciascuno), all'unico madrigale nel *SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A CINQUE VOCI, MADRIG. D'ORLANDO DI LASSUS*²³⁸, ne *Il Terzo Libro delli Madrigali a cinque voci d'Orlando di Lassus*²³⁹ e ne *I DOLCI FRUTTI* (V.E. 1570,3) tutti raggruppabili nell'arco di una dozzina d'anni dal 1557 fino al 1570, un solo suo brano era apparso circa 30 anni prima nel *Libro Primo De la fortuna* (s.a. ma databile tra il 1530 e il 1535).²⁴⁰

Nonostante l'evidenza della scarsità di stampe qui egli è posto in primissimo piano, in questo 'tavolo nuziale' egli è avanti a tutti i più celebri Striggio, Zarlino, Contino, Rosselli e molti altri che agli occhi dei moderni studiosi appaiono decisamente più famosi; tutto ciò è voluto senza dubbio dal Bonagionta, ma non abbiamo la disponibilità adeguata di musiche per accertare la qualità delle sue composizioni e comprendere le ragioni di tale posizione di prestigio. Egli è posto in assoluta evidenza sia nel frontespizio che nella posizione dei suoi brani interni a questo libro. Tale positura ci induce a credere che egli occupasse un ruolo amministrativo o direttivo di ben maggior importanza di quanto siamo portati a credere in base alle informazioni bibliografiche di cui oggi disponiamo. Del resto il circuito editoriale di Rampazeto, presso cui appunto appaiono questi brani, ci impedisce di equiparare la presente raccolta a quelle 'tematiche' di Scotto dello stesso periodo.

238 Questa ed. è presente anche in NV 1434, oltre che in V.E. 1557,1 e RISM I 1557/22.

239 Edizione non UBI: NV 1449 - RISM I 1563/11.

240 Il fatto che escano in luce altri suoi pezzi dopo questa edizione ci convince che all'epoca (almeno fino al 1570) egli era ancora attivo.

Pur essendo infatti questa, a tutti gli effetti, un'edizione collettiva, in quanto portatrice di materiale nuovo e in taluni casi di notevole interesse, essa è però priva di un titolo originale, non v'è gerarchia ben definita degli autori, non si rileva evidenza tematica (dal punto di vista dei testi) e anche dal punto di vista editoriale lascia intendere che si tratti di un libro isolato, qual è effettivamente.

Quanto alla prima collana in trilogia, il termine *desiderio*, - che non aveva avuto mai riscontro in un qualsivoglia precedente libro stampato di musica (e nemmeno in altro successivo) ci appare così sorprendente e romantico in tanto classicismo da suggerirci chissà quali recondite ragioni; del resto l'editore Scotto esalta il suo progetto con un frontespizio di notevole impegno grafico: ampolloso, barocco e ricchissimo di dettagli nei cui significati allegorici non osiamo intronmetterci, ma ne diamo una riproduzione in calce a questo paragrafo.

Il *Primo libro* a quattro voci e il *Secondo libro a cinque*, videro la luce vicini, entrambi nel 1566; essi portano due dediche datate tra il 25 novembre e il 5 dicembre 1565, indizio probante che la concezione organizzativa sottesa ad entrambi era già approvata; è documentata dunque già nella prima metà 1565, ma non sappiamo se è la prima delle altre antologie scottiane, perché probabilmente non abbiamo copia della *princeps* del *Primo libro delle Fiamme*. Il *terzo libro del desiderio* infine è del 1567; la sua dedica è data il giorno 11 giugno, dunque il progetto 'Desiderio' viene completato in meno di due anni, un tempo ragionevolmente assai breve se si considera che tali compilazioni collettive, quando realizzate attraverso la distribuzione preventiva di testi a singoli autori, richiedevano tempi ben più lunghi, talvolta pluriennali, per concludersi quasi sempre in un solo episodio editoriale.²⁴¹

Bonagionta chiude così il ciclo del *Desiderio* che per noi ha il fascino del mistero e l'inquieta ricerca di ciò che possa 'continuare' il suo messaggio esoterico.

Per quale ragione chiamare in siffatta maniera una intera collana o ciclo di madrigali? La risposta sta, riteniamo, nel primo brano (ma anche nell'ultimo madrigale, messo in musica dalla Casulana che in questa raccolta ha un ruolo davvero rilevante) e in svariati altri episodi testuali della prima raccolta, la cui prima quartina di per sé sola spiega il clima poetico e l'ambientazione narrativa in cui si sviluppa il tema generale:

Il desiderio e la speranza/amore

241 Bonagionta segnala l'impegno gravoso della compilazione e dell'organizzazione delle raccolte nella dedica del *Secondo Libro delle Fiamme* e dice: *qual cosa crederò che le sia grata, & a me alle-/viamento di obbligo? se non le fatiche ch'io ho fatto in raccogliere le presen/ ti compositioni? Queste adunque con ferma speranza che le siano grate con/ tutto il core le offero...*

*Che mi dai de la bell'età de l'oro
Ben mill'e mille volte a tutte l'ore
Fan ch'io rinasco e moro.*

[...]

E si conclude con: *Così 'l **desio** mi dà l'ultime pene / E la speranza vita.*²⁴²

Non a caso questo brano è posto in apertura del libro; esso è stato composto da Cipriano de Rore probabilmente poco prima della sua morte, avvenuta nel settembre 1565, tre mesi prima della data della dedicatoria del *Primo libro del Desiderio*.

Sull'importanza di questa collana bonagiontina ci soffermiamo qui brevemente segnalando che lo stesso Palestrina, partecipò al progetto editoriale collettivo (e la stampa è sempre presso Scotto) con il suo celeberrimo *Vestina i colli* e che questa collaborazione non dovette essere irrilevante, in prospettiva, come fonte di sostentamento per il prenestino dopo il suo licenziamento dalla cappella pontificia.²⁴³

In verità molti aspetti di questa compilazione ci sono tutt'ora oscuri, né abbiamo avuto possibilità di dirimere alcune questioni testuali, probabilmente non marginali nella stesura del progetto editoriale, ma che certo potranno appassionare chi saprà spiegare meglio i riferimenti celebrativi in didascalie come *Maggiorana sopra la morte del Reverendissimo e Illustrissimo Cardinal Seripando* [in tutte le voci] o l'encomio per certa 'Faustina' (brano n. 15 di anonimo).

Non c'è piena omogeneità di organico fra i tre libri: il secondo è a cinque, gli altri sono a quattro voci, né ci sono ragionevoli indizi per ritenere che, da parte del compilatore, vi fosse l'intenzione preventiva di pubblicare tre libri per ogni tipo di organico vocale. Il *terzo libro del desiderio* è infatti nuovamente a quattro voci, probabilmente perché l'uditorio a cui il Bonagionta si rivolgeva con tale stampa (si pensi al dedicatario Antonio Ronchale da Rovigo, la cui figura di mecenate viene ripresa nella dedica del *Gaudio* del 1567) forse richiedeva brani idonei all'organico vocale disponibile in quel momento. Le ragioni di un libro a quattro voci anziché a cinque possono essere molteplici; la ragione potrebbe stare nel nome Orlando Lasso posto nel frontespizio che sembra riecheggiare la straordinaria fortuna coeva del *Primo libro di Madrigali a quattro voci* del grande fiammingo, libro che aveva visto almeno cinque ristampe in un quinquennio;²⁴⁴ in ogni caso la dedica al nobile rovigotto ci autorizza credere che di quattro buone voci disponesse quel

242 Il brano fu messo in musica da Cipriano de Rore prima del mese di ottobre 1565 perché in quel periodo il grande fiammingo morì; forse proprio questo lutto sollecitò il Bonagionta a dare il vigore della luce all'edizione 'promessa'.

243 CFR. DEUMM, *Le Biografie*, V, p. 526, col.1.

244 In effetti il frontespizio del *Terzo Libro del Desiderio* presenta il nome di Lasso in posizione che si potrebbe dire pretestuosa rispetto agli altri autori, tre dei quali (rispettivamente Zarlino, Nasco e Rosselli) superano di molto, per numero di presenze, le tre composizioni il fiammingo.

magnifico signor Ronchale per valorizzare le autorevoli firme del Terzo libro del *Desiderio*.²⁴⁵ L'apprezzamento musicale è enfatizzato inoltre dalla dedica in cui si dichiarano i vivi interessi musicali del dedicatario: “*molte altre virtu del Sig. Giovanni suo Zio, ogni buone qualità han-/no luoco. Onde ricordandomi che V.S. sommamente si diletta della Mu-/sica, & havendo raccolte alcune compositioni de diversi Musici, ho voluto/ dedicarle al nome suo.*”²⁴⁶

Questo *Terzo libro* è rilevante, tra l'altro, per l'importante presenza di Lasso che apre la raccolta con tre brani, il primo dei quali, paradigmatico, è *Lasso ch'il crederia*”; vi sono inoltre sette madrigali di Stefano Rossetto con la prima intonazione nota di “*Stavasi il mio bel sole al sole assiso*” (pregevole testo-madrigale di G.B. Strozzi), seguita dalla lunghissima canzone, *Ecco pur riede il sole*, in sei stanze (di 13 versi) con commiato dal titolo *Ecco pur riede il sole*. I cinque brani di Zarlino, qui editi come *unica*, rappresentano un quinto dell'intera produzione profana a stampa sopravvissuta del grande teorico; parecchi altri non ingrati compositori completano l'edizione a quattro voci; chiude la raccolta infine il cospicuo dialogo a otto voci di Annibale Padoano *Cinto di chiare palme* che celebra la potenza di Carlo Quinto e di Massimiliano imperatore, *arbitro sommo di Pace e di guerra*.²⁴⁷

Cinto di chiare palme
Dal ciel mirando in terra
L'arbitro sommo di Pace e di guerra
Le luci al mondo Carlo quinto fisse
Chi è costui meravigliando disse:

Massimilian ch'è l'alme
Gratia nudrir de Dei
Cura maggiore & ben saper lo dei
Ch'a te Nipote a Ferdinando Figlio
Sol di Giustitia & fonte di consiglio

Fra tante nobil alme
Chi fa sue lodi conte

245 La famiglia Roncale si era trasferita a Rovigo a metà '400, (proveniente da Bergamo) fece costruire il suo magnifico palazzo, ancor oggi apprezzabile, intorno al 1555 su progetto del veronese Michele Sanmicheli.

246 Il *Sig. Giovanni suo Zio* è molto probabilmente Giovanni Molino come risulta dalla dedica del Gaudio: *trovandomi a questi giorni aver seminato alcune mie semenze Musicali in Rovigo nel fertile terreno della Magnifica Casa Roncale, mercé da l'aiuto de Meser Giovanni Molino...*”

247 Nella tavola [a p.24] vengono indicati due brani in DIALOGO A 8: “*Cinto di chiare palme*” e “*Massimilian ch'è l'alme*” che in realtà sono lo stesso singolo dialogo; non si tratta di una vera 2^a parte! Non è possibile, cioè considerare “*Massimilian ch'è l'alme*” separato da *Cinto di chiare palme*, in quanto si tratta dello stesso testo che termina infatti con gli stessi versi. La disposizione dei versi che proponiamo qui sotto spiega come vengono intonate le sezioni. Ritengo perciò che l'autore, inserendo nella tavola tale doppia indicazione, abbia voluto segnalare ed enfatizzare agli esecutori ma soprattutto al reale dedicatario, Massimiliano imperatore, che il brano è effettivamente a lui dedicato: la presenza di tale seconda sezione, considerata la densità della polifonia a doppio coro, poteva non essere percepita, né compresa. Si deve rilevare infine che nell'indice l'indicazione non è ‘dialoghi a 8. bensì “DIALOGO. A 8”.

*Il valor c'ha nel core & mostra in fronte
 Mentre gradisce il bon l'altiero doma
 Re di Boemia e Imperator di Roma
 Dunque ben queste palme
 Meco gli cedon liete
 Et io ritorno a l'alta mia quiete.*

*Così lasciò le palme e le parole
 E 'n Oriente invido il sole.*



Dobbiamo infine ritenere che questo *Terzo libro* non sia la prima edizione (anche se permangono alcuni dubbi), poiché nel frontespizio si afferma che questi madrigali *Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi* [...] furono anche *con diligentia coretti*.

Osserviamo ora da vicino le *'Fiamme'*: segnaliamo subito che il primo libro (*Le Vive fiamme*) non è UBI, ma una stampa soligrafica di Cipriano de Rore.²⁴⁸

5. V.E. 1567,1 - RISM 1567/13

SECONDO LIBRO DELLE FIAMME MADRIGALI A CINQUE ET SEI VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S.Marco.... (Venezia, Scotto, 1566).²⁴⁹

6. [vedi più sotto, dopo il n.7]²⁵⁰

7. V.E. 1568,2 - RISM 1568/12.

IL TERZO LIBRO DELLE FIAMME MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco & con ogni diligentia corretti. (Venezia, Scotto, 1566).

Altre edizioni non riportano già nel frontespizio il nome del noto compilatore ma ne segnalano in vario modo l'autorità, ad esempio come firmatario della lettera dedicatoria, o addirittura come

248 LE VIVE FIAMME DE' VAGHI E DILETTEVOLI MADRIGALI DELL'ECCELL. MUSICO, CIPRIANO RORE, A QUATTRO ET CINQUE VOCI, Novamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, Musico dell'Illustriss. Sig. di Vineggia. CON GRATIA ET PRIVILEGIO. Questa edizione deroriana pur non corrispondendo ad alcuno dei libri 'ufficiali' del grande fiammingo ebbe una notevole fortuna nel corso del '500 con almeno quattro diverse stampe; quella del 1569 non presenta più il simbolo della *Fiamma* ma quello barocco del *Desiderio*.

249 Il 'Primo' libro di questa serie potrebbe ragionevolmente essere, *Le Vive fiamme de' vaghi e dilettevoli Madrigali dell'Excell. Musico, Cipriano Rore, a quattro et cinque voci, Novamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, Musico dell'Illustriss. Sig. di Vineggia. Con Gratia et Privilegio*. Uscito per la prima volta nel 1565, conobbe almeno tre ristampe '69, '76' e 1585, tutte editate sotto lo stemma degli Scotto.

250 La numerazione cardinale della lista segue il criterio cronologico, ma la disposizione anomala che abbiamo scelto evidenzia e distingue le raccolte in progressione ordinale cioè quelle in serie, distinte da quelle che sono libri isolati.

quello di compositore principale. Il *Secondo libro delle Fiamme*, similmente a quanto avveniva per l'intera serie del *Desiderio*, presenta un frontespizio figurato, (che possiamo ritenere appositamente inciso per questa collana editoriale) il cui *signum* sembra richiamare il titolo con un'immagine di un libro (forse un tabernacolo?) che brucia in un grande falò, (una grande fiamma, appunto), posta in un ovale costituito da un ramo di palma (forse una piuma) e uno d'olivo (o d'alloro). Si tratta evidentemente di un'immagine quantomai singolare e ridondante per un frontespizio col moto *BEN NON HA IL MONDO CHE IL MIO MAL PAREGGI*.

Se dunque la parola-chiave della prima serie editoriale bonagiontana era *Desiderio*, quale sarà quella della seconda serie ternaria se non *Fiamme*? E puntualmente il brano di apertura (in due parti) del *Secondo libro*, firmato da *Claudio Merulo da Correggio (Merlotti)* ci soccorre illuminandoci sulla questione:

Da bei **raggi lucenti**
Di che **risplende** 'l nome vostro
Villabruna **Splendor** del secol nostro
E da soavi accenti
Che risuonan nel lido
D'Adria, di voi in glorioso grido
Acces'ogni gentil spirto v'adora
E voi lodando se medesm'onora.

Quindi giusto desio m'**infiamma** il core
Di consacrar a voi **le vive Fiamme**
Acciò s'illustrin poi Del vostr'almo **splendore**
e sien al mondo assai più chiar'e illustri
Per voi, con voi per mill'e mille lustri.²⁵¹

In verità anche il Primo Libro delle *Vive fiamme* di Cipriano de Rore presenta un primo brano (ma anche altri successivi) che rinvia a questo motivo o tema come ad esempio:

Spesso in parte del ciel lucent'e bella
All'apparir di novo segno errante

251 Il primo madrigale, che è in due parti, è dedicato in modo specifico al dedicatario del libro intero (Antonio da Feltre Villabruna) come risulta dal terzo verso del testo. È notevole che Claudio Merulo, qui presente in prima posizione, pubblici in qualità di editore due libri di madrigali (di Francesco Orso e di Guglielmo Textoris) proprio nello stesso anno.

Come si può notare da un'indagine più ravvicinata, il livello di autorevolezza (e di interesse per la ricerca) dei collaboratori, poeti, compositori, dedicatari e altri in questa edizione collettiva e in tutta la trilogia bonagiontana è straordinariamente elevato e v'è tale dovizia di dettagli testuali interessanti, di relazioni e di richiami alla vita veneto-veneziana (e non solo), di tipo storico-biografico-letterario-poetico-musicali da fornire allo studioso moderno un'amplessima opportunità di ricerca musicologica.

si vede scolorir **qualche fiammella**
O in tutt'o in parte ch'era raccesa inante.
Ma nel vago apparir della mia stella
Col suo sereno e lucido sembiante
Si veggon nel suo ciel **alte faville**
Subito a scolorarsi a mille a mille....

e ciò vale perfettamente anche per il *Terzo libro* il cui primo brano comincia con:

IL vag'e liet'aspetto
Che già lasso mirai
M'abbagliò sì che vinto ne restai
Et sì **m'accese** il petto
Con dolc'e **viva fiamma**
Che l'alm'a dram'm'a dramma
Nel tempo che gl'avanza
Al viver poco
Lieta si strugge **in amoroso fuoco.**

Il tema della fiamma, metafora della passione in genere e qui più precisamente d'amore (ma per analogia di ogni umano entusiasmo), è tema assai vivo e presente nell'orizzonte poetico di Bonagionta (e non solo di lui), né si può trascurare che spesso il 'desiderio' nell'accezione più ampia e nella sua infinita gamma di gradazioni d'intensità è così spesso una *viva fiamma*, una fiamma che per l'autore stesso rappresenta quel compiacimento di 'eternità', che si può attuare tramite la stampa, che proprio in quegli anni Girolamo Ruscelli, fecondo poligrafo veneziano, (e dunque vicinissimo al Bonagionta) attraverso la diffusione del suo fortunatissimo *Rimario*, illustra, spiega e divulga nel teatro del mondo.

I nn. 6., 8. e 9. della presente lista di raccolte collettive bonagiontiane non presentano (o più precisamente non ci paiono presentare) riferimenti ad un qualche tipo di serialità, tuttavia concorrono a delineare compiutamente l'impegno organizzativo (sul piano della compilazione editoriale), di questo autorevole personaggio, la cui attività è tutta compresa e documentata negli 'anni '60 del Cinquecento. Le tre stampe rimanenti, che non prevedono successivi sviluppi editoriali, possono esser esaminate per le singole caratteristiche che manifestano, oltre che per le modalità di trattamento dei testi.

Ignota al RISM e al V.E., la prima edizione conosciuta del *Gaudio* (n.6) è stata scoperta solo recentemente; se ne conosceva però il contenuto da una ristampa del 1586 che si è rivelata

pressoché identica;²⁵² l'esistenza di una ristampa bonagiontiana è un fatto piuttosto insolito, perché essa, quasi sicuramente, non fu dovuta al suo curatore originario; nessun'altra edizione collettiva tra quelle del presente paragrafo ha avuto la fortuna di una ristampa così distante in termini di anni; noi crediamo che ciò sia dovuto soprattutto a motivo del mutamento piuttosto profondo nello stile compositivo ed esecutivo del madrigale maturo che Newcomb, a proposito delle raccolte e della vita musicale ferrarese denomina *luxurian*. Riteniamo di poter lecitamente affermare che le ragioni di questa ristampa stiano soprattutto nella consistente richiesta di madrigali a tre voci da parte di numerosi esecutori e così poco avvertita ed assecondata dai compositori dell'ultimo ventennio del '500 e, perché no, nel sostanziale apprezzamento per i componimenti del *Gaudio* stesso. Anche in questo caso il titolo non è convenzionale:

6.

IL GAUDIO PRIMO LIBRO DE MADRIGALI DE DIVERSI ECCELLEN. MUSICI A TRE VOCI. Di novo posto in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi. Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco & con ogni diligentia corretti. CON GRATIA ET PRIVILEGIO. IN VINEGIA APPRESSO GIROLAMO SCOTTO. MDLXVII (1567).²⁵³

Interrogarsi sul senso di siffatto titolo è più che naturale: è doveroso. Difficile qui stabilire l'univocità del programma; in questa raccolta vi sono due cospicue canzoni in sei e sette parti rispettivamente; la prima, quella che apre il libro *Mai non vo più cantar com'io solea* è l'enigmatica canzone n.105 dal *Canzoniere* del Petrarca; essa fu intonata da sei diversi musicisti dell'*entourage* di Bonagionta (sull'intonazione della quale torneremo più avanti); nell'ultima stanza, al verso 3, recita: *Del presente mi godo e meglio aspetto*, mentre la seconda canzone, di autore non identificato, *S'io non v'amo et adoro* musicata da Stefano Rossetto, ha un commiato (settima parte) che termina:

Io credo che bastar tu debbi sola

252 Testo di G. Battisti Strozzi. La ristampa de *Il Gaudio* non riporta però la lettera dedicatoria e postpone il brano iniziale (che è in due parti, con musica di Claudio Merulo) ponendolo in seconda posizione al posto di *Donna gentil, che sopra l'altre bella*, di B. Spontone, alterando, in questo modo, la disposizione gerarchica originaria degli autori. È significativo infatti che in questa stampa (*Il Gaudio* del 1568) come nella più importante *Corona* il primo posto sia stato assegnato al Merulo, attivo a Venezia ormai da 10 anni e altresì già responsabile dell'omonima casa editrice, dapprima con Fausto Betanio e, proprio dal 1567, a suo nome esclusivo.

Il frontespizio non rivela dettagli di interesse musicale ma è ricco e denso di soggetti come i quattro mascheroni e otto figure femminili poste in secondo piano, mentre al centro, nell'ovale dello stemma, un Gallo, ben eretto sopra il globo terrestre, è ritto su un libro aperto (del quale non si comprende bene se sia musicale) in un ovale chiaro con il motto *EXCUBO AC VIGILO* (veglio e faccio la guardia); il che sembrerebbe richiamare l'impegno gravoso del Bonagionta di far uscire in luce le sue stampe con la massima cura e sollecitudine.

253 È stato ritrovato il solo Tenore della prima edizione nota, ma si tratta di una ristampa (1567). La successiva ristampa del 1586 ci è pervenuta completa e ci consente di leggere i testi (e la musica) nella loro interezza. La presenza della dedica e la dicitura “& con ogni diligentia corretti” suggerisce trattarsi della seconda edizione.

Canzon ad apportarmi pace o triegua
Né mi sia uopo ch'un'altra ne segua.

Chi scrive ritiene più probabile che proprio *Del presente mi godo*, (3° verso dell'ultima stanza) rappresenti una plausibile spiegazione del titolo della stampa bonagiontana. Una risposta che forse non sazierà tutti i dubbi, ma che sicuramente ben si attaglia al primo e all'ultimo brano di questa edizione l'abbiamo individuata ancora una volta nei testi poetici: nel primo caso il testo, sicuramente orientato al territorio dei due reverendi dedicatari, (*Quest'è l'ondoso Lido/ D'Adria*) è denso di metafore e descrive una sorta di sogno d'amore che si avvera, determinando appunto una 'pienezza di gaudio':

Se non m'ingann'amore
Quest'è l'ondoso Lido
D'Adria ov'io lasciai partend'il core
S'amor il ver mi dice
Quest'è 'l soave nido
Ove si posa l'aurea mia Fenice
Ecco che non mi inganni
Amor che la mia Aurora
M'appar più bell'assai de Re de gl'anni.

Ma più ancora ricco e apportatore di *Gaudio* è il quinto brano, musicato da Maddalena Casulana, il celebre *Stavasi il mio bel Sol al sol as[s]iso* che termina con:

Si specchiava nel viso del mio Sole
Et in quel specchi'e 'n quello
Si rivedea sì bello
Ch'al mio Sole pareo d'esser il sole.²⁵⁴

Da questa pur breve analisi si evince che il costume e lo stile di Bonagionta non è solo quello di raccogliere dei componimenti musicali originali, assegnati al fior fiore dei compositori d'area veneziana (o comunque in stretto contatto con essa) da offrire ed inviare ai vari mecenati di turno, ma anche di dare una cornice tematica all'insieme dei brani di una raccolta e un titolo appropriato e non generico, quasi intravedendo la necessità di una sorta di testo unitario e coerente, quale sarà poi il libretto nell'opera. Anche se nessuna delle stampe bonagiontiane assolve a questa 'missione' in modo completo, creativo e sistematico, certo l'impegno compilativo da lui profuso in queste numerose iniziative editoriali, l'originalità dei programmi poetici rispetto all'orizzonte coevo) e lo sforzo di esprimere un'organizzazione coerente che abbraccia l'intero

254 Questo madrigale di G.B. Strozzi fu musicato anche da Stefano Rossetto nel *Terzo libro del Desiderio* uscito appunto lo stesso anno de *Il Gaudio*.

libro merita una maggior attenzione di quella che la musicologia rinascimentale gli ha riservato fino ad oggi.

7.

[vedi sopra **IL TERZO LIBRO DELLE FIAMME...**]

8.

V.E. 1568,1 - RISM1568/16

CORONA DELLA MORTE DELL'ILLUSTRE SIGNORE, IL SIG. COMENDATORE ANIBAL CARO. AL NOBILE ET GENEROSO CAVALIERO Il Signor Giovanni Ferro da Macerata. Di novo posta in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi. CON GRATIA ET PRIVILEGGIO. IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO MDLXVIII (1568).

Senza dubbio la *Corona* è, dal punto di vista dell'organizzazione funzionale dei brani, il risultato migliore raggiunto dal Bonagionta tra queste nove raccolte di vari autori. Fin dal 1983 chi scrive aveva segnalato l'importanza di questo ciclo poetico-musicale a cinque voci avendolo esaminato e studiato in maniera approfondita, soprattutto in relazione all'insieme dei meccanismi di raffinamento delle tecniche tematiche poetiche e retoriche cinquecentesche (e in buona parte anche trascritti i brani); nel corso del 2001 la *Corona* ha visto la luce in un'edizione moderna curata da Lucia Fava (FAV-COR).²⁵⁵

Questa edizione moderna non dà però ragione esauriente del quadro complessivo all'interno del quale approda alla luce della stampa la *Corona* e i meccanismi di relazione tra le coeve UBI bonagiontiane e il variegato mondo dell'editoria collettiva dell'ultimo terzo del XVI secolo.

Qui la componente poetica e quella musicale raggiungono un più alto livello di coesione interna a motivo delle caratteristiche organizzative dei testi: i primi nove, tutti legati dalla forma della 'corona di sonetti' - che vuole far coincidere il verso conclusivo del primo sonetto con quello iniziale del secondo, quello finale del secondo sonetto con quello iniziale del terzo e così via

255 Il libro-parte del Canto contiene il testo poetico stampato in modo esteso a fronte della musica notata alla quale gli stessi versi sono sottoposti. Questa scelta tipografica è la prima volta che avviene e denota una profonda consapevolezza della centralità poetica. Il primo sonetto con musica di Claudio Merulo da Correggio, (una ulteriore conferma di autorevolezza) risulta di autore "Incerto"; tale anonimato poetico contrasta qui con l'alto livello di organizzazione della raccolta.

Il testo che abbiamo posto nell'archivio del RIM è ricavato dalla "fonte poetica" (anziché dalle sillabe sottoposte alle note musicali come avviene nella quasi totalità dei casi che riguardano la poesia per musica del nostro Rinascimento); esso ha rima baciata: ABBA ABBA CDC DCD. Il riscontro tra le due versioni testuali ci indica alcune significative 'manipolazioni' di particolare interesse. Tutti i testi del libro della *Corona* sono sonetti (15), musicati in due parti distinte, tranne l'ultimo (16°), una quartina di endecasillabi di G.B. Zuccarini, che è il dialogo a 8 voci conclusivo dell'opera.

finché l'ultimo endecasillabo dell'ultimo sonetto riprende esattamente il primissimo verso del ciclo – forse concepiti originariamente per un libro tradizionale di 21 pagine di musica, rappresentano il primo caso nella storia del 'madrigale collettivo'.

Questa raffinatezza metrico-retorica ha risvolti di tutto rispetto anche in campo musicale perché comparando l'intonazione di versi uguali (i versi finali del sonetto coincidono esattamente con quelli iniziali del sonetto successivo) in componimenti diversi, si possono effettuare analogamente comparazioni e collazioni inaspettate.²⁵⁶ Ciò è principio costruttivo di altre successive edizioni collettive.

Ma la complessità del meccanismo non finisce qui: l'unità poetica voluta probabilmente da Giovan Battista Caro (nipote di Annibal Caro) e compilativa (curata dal Bonagionta) è rafforzata anche dalla territorialità istituzionale dei compositori prescelti, tutti vicini (o per nascita o per attività) al compilatore. Va notato che chi mette in musica questi poemi sa che qualcun altro metterà in musica uno stesso verso di altro sonetto, e che v'è quindi la possibilità di comparare la diversa intonazione di un medesimo verso (almeno per i primi nove testi). Mancando riferimenti alle coeve tipologie compilative, l'edizione moderna della *Corona* trascura proprio i lineamenti strutturali morfologici e semantici che la legano ad altre analoghe esperienze poetico-musicali. Anche la disposizione gerarchica dei compositori, (in apertura Claudio Merulo e non ai forse più autorevoli Palestrina, Andrea Gabrieli o Zarlino), così come la chiusura del libro col dialogo assegnato a Daniel Grisonio,²⁵⁷ fu, con tutta probabilità, accuratamente studiata e decisa dal Bonagionta stesso; ciò aggiunge interrogativi stimolanti e tasselli storiografici non privi di interesse per uno studio più approfondito sulla *Corona*.

L'ultima raccolta di vari autori sicuramente compilata dal musicista di San Genesi, uscì lo stesso anno della *Corona* nel 1568 ed è intitolata:

[9.] [VE 1568,3 - RISM 1568/13].

**GLI AMOROSI CONCENTI PRIMO LIBRO DELLI MADRIGALI DE DIVERSI
ECCELLENTISSIMI MUSICI A QUATTRO VOCI, CON UN DIALOGO A OTTO.**

ALL'ILLU. SIG. VITO DI DORIMBERGO CAVALIERO Et Ambasciatore Cesareo appresso
L'Illustriss. Signoria di Vinegia. Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi.

²⁵⁶ In questo caso però non abbiamo individuato corrispondenze musicali che possano in qualche modo suggerire una regola compositiva comune ai nove sonetti.

²⁵⁷ Probabile 'familiare' di quel David Grisonio che fu dedicatario del *CANZONE NAPOLITANE A TRE VOCI SECONDO LIBRO Di Giulio Bonagionta da S. Genesi & d'altri Auttori novamente poste in luce con due Canzone alla Giustiniana di Vincenzo Bell'haver*. (Venezia, Girolamo Scotto 1566).

La giustapposizione di 'PRIMO LIBRO' lascia intendere un progetto di possibile continuità che nei fatti però non si verificò. Il Libro si apre con la splendida canzon sestina petrarchesca musicata da Andrea Gabrieli che inizia *Giovane Donna sotto un verde Lauro* che mai prima di allora si era veduta in luce e che riapparve anche 21 anni dopo, nei postumi *MADRIGALI ET RICERCARI Di Andrea Gabrieli A Quattro voci* del 1589.

Notevole il testo del madrigale successivo *All'ombra d'un bel faggio* che celebra le doti esecutive di due donne: *LODOVICA sonar con la sua LAURA* i cui nomi sono in tutta evidenza e il sonetto inedito (n.8) di Cipriano de Rore *Ne l'aria in questi dì fatto ho un sì forte / Castel ...*. Abbiamo poi i brani 9-10 che sono di Michel Comis il primo dei quali veste di musica una fortunata ottava ariostesca (Gerus. Liber. XXIII, 137) *Questi, ch'inditio fan...* e di un madrigale *unicum: Depon l'Orsa crudel, depon l'orgoglio* che funge da separatore (anche in termini narrativo-tematici) con la seconda canzon del libro, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* musicata da De Monte: una primizia in cinque stanze su testo di Cino da Pistoia, comparsa l'anno successivo anche nel *Secondo libro di madrigali a 4 voci* di De Monte stesso.

Chiude l'edizione un'altra canzon Sestina *Quando la bell'aurora inanz'al sole* di poeta anonimo, con musica di Francesco Rossetto il quale è autore anche dell'ultimo brano, il dialogo ad otto voci "Se dov'è 'l sol che sol te Flor'alluma. Si tratta, in definitiva, di brani mai prima apparsi in luce, prova evidente che tutto l'impianto compilativo di Bonagionta non mira ad antologizzare un repertorio già noto, bensì a crearlo e a manifestarlo *ex novo*.

Infine non ci sembra troppo fantasiosa l'ipotesi che anche le due raccolte collettive a cinque voci del 1562, dal titolo *I DOLCI ET HARMONIOSI CONCENTI / FATTI DA DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI / SOPRA VARIJ SOGGETTI./ A CINQUE VOCI./ LIBRO PRIMO [e SECONDO]*²⁵⁹ possano essere state concepite e/od organizzate dallo stesso Bonagionta; i due libri del 1562 che possediamo sfortunatamente sono privi di dedica e di indicazioni circa il responsabile compilativo. Presumibilmente si tratta di una ristampa, (il che non ci consente di adire ad una fonte *princeps*), che presenta però una grande affinità con la sopracitata raccolta n. 9 (*GLI AMOROSI CONCENTI* del 1568). Le coincidenze di editore, la presenza e

258 Nella dedica di questo libro, data a Venezia il 5 giugno 1568, Bonagionta asserisce d'essere al servizio di Vito di Dorimbergo Cavaliere et Ambasciatore Cesareo appresso L'Illustriss. Signoria di Vinegia, con queste parole: *da che entrài nella sua servitù...*; risulta evidente che l'incarico era recente, perché le altre dediche mostrano ancora l'inquietudine del compilatore alla ricerca di una sistemazione professionale non precaria.

259 I due libri furono *Novamente insieme raccolti & posti in luce* in Vinegia, appresso Girolamo Scotto. Cfr. V.E.1562,1-RISM 1562/5; cfr. BER-SCO n.219-220, p. 601sgg.

l'ambito prevalente dei musicisti, la lezione già nel frontespizio de i “*SOPRA VARI*
SOGGETTI.” ci pare indicarci lo stile operativo di Bonagionta.

Dopo gli *Armoniosi concerti* e il *Quinto Libro delle Sacrae cantiones* di Lasso dello stesso anno, il
Bonagionta praticamente scompare dalla scena editoriale.



II.8 - Onorare lo spazio, celebrare il territorio: le raccolte cittadine e territoriali

Trenta e più anni or sono chi scrive chiudeva il suo primo articolo sulle raccolte collettive con una nota a piè pagina sugli *Eccellentissimi musicisti* delle città di Bari, Roma, Mantova, Bologna, Ferrara, Padova, Napoli (ed altre) con queste parole: “Ritorniamo su questi argomenti in altra sede”.²⁶⁰

Proprio mentre il Bonagionta cessa la sua formidabile attività di “inventore e trovatore” di percorsi di senso collettivi, si fa strada - là dove fervida era la consapevolezza del ruolo insostituibile della musica nella vita dell'individuo e della società, nella vita religiosa come in quella del potere politico, dentro e fuori le istituzioni di cultura, arte e intrattenimento - e si manifesta in tutta evidenza la creazione di un modello di UBI che prende nome e si contraddistingue principalmente dalla città o dal territorio in cui vivono ed operano i protagonisti principali dell'invenzione musicale che crea il libro collettivo.

Il lettore che ci ha seguito fin qui quasi sicuramente ha avvertito un costante interesse storiografico circa la città o il luogo in cui è stata pubblicata una determinata UBI. Le relazioni tra città dell'editore con la città di organizzazione-compilazione del libro, nel prevalente caso in cui le due situazioni non coincidessero, suscitano domande e urgenze di inchiesta che vanno ben al di là del libro inteso come fatto editoriale, pubblicitario, commerciale o come esclusivo oggetto musicale. Il luogo della dedica, ad esempio, spesso differisce da quello di stampa e molto spesso coincide con il luogo di compilazione del progetto collettivo; quest'ultimo, a sua volta, viene talvolta identificato e illustrato dai testi poetici concepiti, nati e valorizzati proprio lì dove opera il compilatore di tali UBI. Il 'luogo materiale' del libro, (in esso considerando i testi poetici e musicali del mecenate-dedicatario, o del compilatore/promotore/dedicatore e del musicista) non è fatto di scarso rilievo per la storiografia, non è, cioè, un ovvio, banale dettaglio di categorie dimensionali - tempo e spazio - né solo una delle proprietà di ogni oggetto di memoria ma, in senso ancor più lato, è una caratteristica del sapere, dell'agire, del creare e del consumare arte musicale. Nel nostro caso, tutto questo è anche e soprattutto elemento strutturale nell'organizzazione compilativa dell'oggetto 'libro musicale' (UBI). Dopo aver identificato

260 Cfr. GIU1, p.113.

L'omogeneità del territorio dei partecipanti ad una determinata UBI, è possibile, ad esempio, stabilire (o ricavare almeno orientativamente) la partecipazione e/o l'attività di taluni altrimenti ignoti compositori con tutte le implicazioni bio-bibliografiche connesse. È possibile inoltre identificare l'area di riferimento del/dei poeta/i per quanto riguarda la stesura dei testi lirici destinati alla musica e individuare e sciogliere alcune metafore liriche altrimenti consuete e generiche (e poco comprensibili). Talvolta, anzi quasi sempre, la posizione del brano nel libro è anche la posizione dell'autore che partecipa e condivide il sistema di regole, di ruoli professionali dell'istituzione in cui lavora e segnala una gerarchia di rappresentanza tutt'altro che scontata.

Chi scrive non può tacere d'aver subito il fascino per il tema centrale della presente ricerca (tra cui anche l'identificazione territoriale degli autori delle UBI) fin dalla fine degli anni '70 del secolo scorso, proprio a partire dalla constatazione dell'ineludibile principio organizzativo territoriale sotteso alla scelta degli autori dei brani de *I Lieti amanti*, (1586, GIU4). Come è noto, questa raccolta è esemplare da tale punto di vista; essa non fu compilata in modo da raccogliere ed illustrare autori esclusivamente ferraresi (ovvero solo per onorare l'immagine di una città artisticamente all'avanguardia), ma rivela altresì un sofisticato progetto organizzativo riservato, più articolato ed aperto di quanto si possa desumere dalla semplice conoscenza dei dati bibliografici dei musicisti, o dagli incipit oppure anche dall'esecuzione integrale del repertorio; è un progetto dialettico di rappresentanza istituzionale tra i compositori ferrarese e quelli non ferraresi che non appare affatto dal frontespizio! I lieti amanti distinguono e alternano testi poetici sul 'tema dell'innamoramento' (intonati da autori estensi), contrapponendoli ad altrettanti sul 'tema del disamoramento' (i quali risultano intonati da compositori rigorosamente non ferraresi). In tal modo si è creata una sorta di competizione musicale accademica virtuale tra sé (Ferrara e stato Estense) e il mondo esterno (italiano). La non casualità delle posizioni è evidenziata da molteplici altri indicatori già descritti a suo tempo, come ad esempio il fatto che in prima posizione tra i compositori estensi non v'è il più celebre, apprezzato e indubbiamente più dotato Luzzasco Luzzaschi, bensì il maestro di Cappella del duca Alfonso II d'Este, il liutista Ippolito Fiorini;²⁶¹ Luzzaschi tuttavia è ben onorevolmente posizionato in chiusura del libro evidenziando, *dulcis in fundo*, un capolavoro compositivo a sei voci che anche nell'organico allargato comprova il suo ruolo di musicista principe tra i ferraresi.

In sintesi, il motivo generativo della UBI è una sorta di dibattito accademico in forma

261 Sul Fiorini maestro di Cappella di Alfonso II e membro del Concerto delle Dame di Margherita Gonzaga d'Este chi scrive ha dedicato uno studio specifico con la trascrizione moderna delle poche opere superstiti come tesi, non pubblicata, della scuola di perfezionamento in Musicologia presso l'Università di Bologna, Anno accademico 1984-1985.

madrigalistica²⁶² la cui trama consiste in un confronto dialettico virtuale, se siano più felici ('lieti' appunto) gli amanti che vivono una condizione di 'intenso innamoramento seppur contrastato' (quasi sempre espresso in forma di dialogo nelle arcaiche forme dell'*aubade* provenzale dell'addio tra i due amanti) o se, al contrario, siano più 'lieti' quegli amanti che vivono una condizione di disamoramento, coloro cioè che si liberano dalla dolorosa opprimente condizione di amanti non corrisposti: più felici dunque perché liberati dai mali d'amore tramite il non meglio definito sentimento dello sdegno. La creazione di due schiere contrapposte (musicisti ferraresi e musicisti non ferraresi) viene enfatizzata dalla scelta di distribuire i testi in maniera estremamente mirata che rispetta il disegno preordinato dell'alternanza di testo poetico, cittadinanza dei compositori ed espressione musicale. Questo caso è esemplare per esprimere ciò che intendiamo per 'organizzazione compilativa' e questa raccolta (*I Lieti amanti*) contiene senza dubbio una delle più sofisticate, raffinate e coerenti organizzazioni compilative della storia madrigalesca.

Tutti i paragrafi precedenti, seppur in misura diversa, mettono in risalto il fenomeno della territorialità dei compositori, dei poeti, dei compilatori, dei dedicatari/dedicatori e soprattutto degli editori, coloro, cioè, che hanno prodotto materialmente determinate edizioni collettive o antologie. La questione 'luogo' o 'territorio' - intendendo città, istituzioni o aree definibili geograficamente / politicamente / socialmente / professionalmente - è senza dubbio uno degli aspetti centrali della nostra ricerca sulla compilazione del libro musicale madrigalesco collettivo: basterà riflettere su come una disamina approfondita di queste presenze musicali suggerisca, anzi evidenzi e documenti la 'geografia delle istituzioni musicali e delle migrazioni professionali' dei vari collaboratori ai progetti UBI, per cogliere la natura di tale problema.

Appare in tutta evidenza che le cinque determinazioni appena esposte (quelle che vanno cioè dai compositori agli editori e che corrispondono ad altrettante dimensioni dell'invenzione creativa nelle UBI) interpretano nuovi tipi di relazioni e individuano problematiche diversificate, soprattutto tra poeti-musicisti da un lato e committenti-patrocinatori dall'altro; queste relazioni definiscono cioè un diverso aspetto di territorialità che non possiamo qui massificare genericamente definendo semplicemente 'cittadine'; alcune UBI, in taluni casi, convergono più o meno felicemente in un progetto editoriale comune e plurimo che mira a celebrare la propria cittadinanza, territorialità, nazionalità o istituzione topograficamente ben definita, insomma sono espressione di una vera e propria identità culturale; in queste raccolte collettive si creano, non di rado, forme varie di dialettica competitiva di tipo artistico/musicale/letterario fra i tanti luoghi

262 Tutti i testi sono infatti preventivamente predisposti secondo un modello-traccia di riferimento che a nostro avviso dovette essere consegnato ai singoli letterati ed accademici con la chiara presunzione di 'musicabilità'.

musicali dell'Italia rinascimentale.²⁶³

Rivedere le problematiche più evidenti circa l'ambito compilativo delle UBI non sarà dunque inutile, solo che si consideri la centralità dell'organizzazione territoriale del libro collettivo. Il profondo grado di consapevolezza che possiamo evincere fin dai frontespizi di talune edizioni cinquecentesche ci avverte che tali problematiche erano davvero sentite in quel tempo.

Anche se esiste una sola UBI che esprima con scrupolosa precisione, questo profondo grado di consapevolezza, tramite il singolare ed emblematico aggettivo 'nativi', molte sono le edizioni collettive di Mantova, [cioè della città a cui si riferisce 'nativi'] che enunciano già nel frontespizio la città, il territorio, lo stato o l'istituzione che coinvolge tutti o quasi tutti i compositori partecipi dell'iniziativa ed ancora più numerose sono quelle che, pur non evidenziandolo apertamente, connotano territorialmente le opere degli artefici di tali raccolte. L'aggettivo 'nativi' infatti non lascia dubbi che il compilatore di tale edizione collettiva avesse una sicura familiarità con la questione della territorialità dei musicisti e con la relativa decisione di selezionare ed ammettere o no determinati compositori proprio sulla base del territorio in cui vivevano o che essi musicisti rappresentavano.²⁶⁴

1.

Il primo caso ufficiale in cui appare acclarata la cittadinanza dei compositori già nel frontespizio non è un centro di prima grandezza rinascimentale: non Roma, Venezia, Firenze Ferrara, Mantova o Napoli, bensì Bari; nel 1574 esce in luce infatti *Il Primo libro delle Villanelle alla Napolitana a Tre voci de diversi musici di Barri...*,²⁶⁵ anche se questa UBI non contiene madrigali è significativo che il compilatore, Giovanni de Antiquis, esponga la questione dell'identità territoriale dei compositori già nel titolo del libro. L'ultima raccolta dell'intero genere, è una raccolta madrigalesca dal titolo: *TEATRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISS. MUSICI NAPOLITANI* uscita in luce nel 1609.²⁶⁶

263 Non possiamo dimenticare che il concetto di 'città rinascimentale' come di norma si intende in Italia, corrisponde quasi sempre al concetto esteso di stato o di nazione: è il caso di Venezia, Roma, Firenze, Ferrara, Mantova, Trento, Milano, Parma, Genova, Torino, Napoli, Palermo e pochi altri.

264 Il riferimento alla coetanea stampa cittadina dei *Novelli Ardori* (la quale pur non denunciandolo nel frontespizio (dove si legge: *di diversi excell. autori, novamente composti, et dati in luce*) occulta la palese, pressoché esclusiva cittadinanza mantovana dei musicisti partecipanti. Il dedicatore dell'*Amorosa Caccia* è Alfonso Preti che vi compare con il madrigale *La bella Cacciatrice*.

265 V.E. 1574,2 esce in luce appresso li Fig. di Ant. Gardano, contestualmente al *Secondo Libro* che riproduce lo stesso titolo in maniera pressoché uguale. Le due raccolte messe in luce moderna nel 1940 (cfr. LUC-BAR) rappresentano con tutta probabilità le prime edizioni collettive pubblicate nel XX secolo.

266 Anche in questo caso il termine 'Napoletani' non si intende riferito alla sola città di Napoli ma piuttosto al territorio dello stato, comprendendo anche autori abruzzesi, pugliesi e lucani e calabresi.

Se dal punto di vista 'nominale' l'edizione collettiva territoriale ha una vita di soli 35 anni, il fenomeno però va molto, molto al di là della semplice denominazione cittadina o della località/istituzioni di appartenenza degli autori perché abbraccia pressoché tutto il periodo madrigalesco e perché il problema della territorialità si nota fin dai primi esempi del madrigale. Basterà considerare quanto stia a cuore alla collettività musicologica circoscrivere e conoscere i luoghi di origine del genere madrigalesco per comprendere che la questione non è legata solo ai 'compositori cittadini'. Possiamo notare, tra l'altro, che la percezione del problema era sentita fin dal tardo Ottocento quando il nazionalismo romantico tentò una prima ricostruzione dell'identità nazionale e regionale rinascimentale anche in campo musicale. Procedendo con ordine cronologico, possiamo inoltre rilevare come nello scorrere del tempo storico cinquecentesco l'organizzazione territoriale delle UBI si sia gradualmente 'perfezionata' e meglio definita, non solo nella scelta territoriale degli operatori-compileri-poeti-musicisti, ma anche nella terminologia editoriale dei frontespizi.

2.

Nella prima stampa collettiva, il “*Primo Libro de **La Serena***”(1530-rist.1533), grazie a Stefano Campagnolo (CAM-MUS), abbiamo notato il rilievo dato alla produzione e alla consistenza dei brani profani dei musicisti della **città di Roma** (in verità con significativi 'apporti' fiorentini) sia per quanto riguarda l'operazione tipografica in sé, che per gli autori rappresentati nel libro collettivo. Nelle prime due edizioni collettive degli '*Eccellentissimi*', l'ancora incerta definizione territoriale degli autori partecipanti, mostra una prevalenza di compositori fiamminghi, a fronte dell'identità bolognese dei dedicatari e veneziana dell'editore Antonio Gardano che mostra una regia compilativa non irrilevante.

3.

Nel secondo grande gruppo seriale, cioè nelle **Muse**, specie considerando i libri 'ariosi' a quattro voci, abbiamo accertato la '**romanità**' del marchio editoriale di Barré e la prevalenza di autori attivi attorno all'Urbe anche se a causa del furto o plagio che dir si voglia, operato dagli editori veneziani, questa centralità 'romana' o filo-romana si viene rapidamente a perdere.

4.

Nel terzo paragrafo abbiamo appurato come i brani destinati alla scena drammatica (← “**A teatro**” Intermedi e musiche per il teatro) vivano la loro appartenenza alla città e alla comunità (nei primi due casi fiorentina) in cui si onora l'evento nuziale principesco, motore fondamentale sotteso alla compilazione celebrativa dell'opera; ciò vale per *Le Musiche* del Corteccia (1539), per *Gli Intermedi e Concerti* fiorentini del 1589 ecc.) in quando composti dai musicisti appartenenti in larga parte alla Cappella musicale medicea o ad essa affiliati.²⁶⁷ Oltre alle musiche di scena e alle laudi di diversi autori, raccolte dal fiorentino fra Serafino Razzi nel 1563, la città di **Firenze** ha una sua ricca e significativa apparizione nelle UBI territoriali già con il *TRIONFO DI MUSICA* (V.E. 1579,2, seppur con prevalenti musicisti veneziani] dedicato, come la successiva *Corona*, a Bianca Capello in occasione delle sue nozze fiorentine del 1579. Similmente la *CORONA DI DODICI SONETTI DI GIO.BATTISTA ZUCCARINI Alla Gran Duchessa di Toscana* del 1586 [V.E. 1586,4] e, dello stesso anno, *ARMONIA DI SCELTI AUTHORI A SEI VOCI SOPRA ALTRA PERFETTISIMA ARMONIA Di Bellezze d'una gentildonna senese*, dedicata al conte di Vernio Giovanni de Bardi sono, a tutti gli effetti, edizioni collettive fiorentine. Tutte queste stampe non rivelano una 'territorialità medicea' esclusiva dei compositori ma si distinguono piuttosto per un'effettiva e libera partecipazione dei musicisti prescelti; queste tre non comuni edizioni collettive nuziali 'derivano' dalla celebrazione di eventi piuttosto che dalla deliberata volontà di illustrare la cittadinanza fiorentina.

Anche nel vasto *corpus* di **villanelle**, **canzonette** e simili brani popolari, popolareggianti (e in alcuni casi forse anche 'aristocrateggianti'), la questione territoriale assume un grande rilievo, non foss'altro che per le ragioni linguistico-letterarie legate all'idioma partenopeo e alla sua diffusione nei testi delle raccolte; in questo paragrafo rientrano appunto un'ampia quantità di edizioni di vari autori che fanno riferimento alla canzone villanesca alla napoletana, i cui due primi esempi sono datati (o databili) fin dal 1537. Il problema principale per il genere villanesco è legato prima di tutto ad una vasto anonimato degli autori dei testi, e ad una quasi altrettanto pari mancata identificazione dei compositori nonché alla pressoché incontrollabile circolazione del repertorio musicale. Dal punto di vista linguistico, dopo la metà del '500, fatto vittorioso il primato del dialetto toscano sugli altri idiomi nazionali per merito (o demerito) del Bembo, questo repertorio canzonettistico (musicale) s'identifica in maniera piuttosto evidente nelle due polarità geografiche

²⁶⁷ Come del resto lascia trapelare già il frontespizio che registra ed esplicita il nome di Cosimo de' Medici cui è attribuito il titolo di Duca di Firenze. Non abbiamo dato rilievo, tra le fiorentine, a *Della Scelta Di Madrigali de' piu eccellenti Autori De' Nostri Tempi A tre Voci Libro Primo*. Giorgio Marescotti, Firenze 1583 perché è in larga parte una ristampa miscellanea; in essa, tra gli altri, vi sono sei brani di Fr. Layolle e due di Matteo Rampollini.

italiane: si nota che l'Italia meridionale in musica ha un primato assoluto della parlata partenopea, nella *'letteratura popolare o popolareggiante collettiva'* si esprime copiosamente fino alla metà degli anni '70, attraverso le villanelle/villanesche alla napoletana comunque gravitanti 'nell'orbita linguistica/stilistica partenopea'; gradualmente però si viene a perdere quella identità linguistica meridionale, (non sempre comprensibile a Nord di Roma), dopodiché viene quasi a sparire dall'editoria collettiva. Nell'ultimo ventennio del '500 infatti cambiano gli orizzonti testuali nella canzonetta popolare e si abbandona pressoché del tutto la parlata e l'espressione partenopea.

Nel Centro Italia, attraverso la fortuna non ingrata delle edizioni romane di Simone Verovio si vanno diffondendo le canzonette 'alla romana' (così chiamate non per questioni di linguaggio, bensì per l'innovativa prassi esecutiva e per la qualità delle musiche) non solo in area padana e in tutta Italia ma anche all'estero.

Tutta l'area padana, dapprima tramite le villotte dette 'alla padoana' e quindi con le giustiniane e forme simili (vi comprendiamo anche le Villotte alla mantovana) si raccoglie il folclore popolare in musica gravitando nella vasta orbita linguistica dei dialetti veneto-lombardo-emiliano; è un fenomeno che nell'editoria collettiva si esaurisce anch'esso coi primi anni '80 del '500.²⁶⁸

5.

La letteratura laudistica che racchiude in sé il non esiguo mondo delle **canzonette spirituali** in italiano – genere che non possiamo assimilare alle villanelle alla napoletana, anche se spesso ne assume le caratteristiche - è caratterizzata da un'evidente bipolarità territoriale: le laudi filippine si svilupparono lungo l'asse geografico Firenze-Roma-Napoli: la produzione fu particolarmente intensa attorno alle attività dell'oratorio romano di S. Filippo Neri, cioè sotto la guida di Animuccia, Soto, Ancina e altri. Le laudi gesuitiche della dottrina cristiana (cattolica), che sotto il profilo della qualità musicale hanno forse un rilievo generalmente più modesto, (ma non sotto il profilo quantitativo) si svilupparono dapprima per lo più nell'area della pianura Padana e solo più tardi si diffusero su tutto il territorio nazionale, anche a seguito della pregnanza e delle pressioni delle direttive conciliari e dei sinodi provinciali.

La letteratura spirituale madrigalesca (cioè 'non canzonettistica' in italiano, che qui distinguiamo da quella laudistica!) si apre anch'essa con quel fatidico 1563 che è anche l'anno di chiusura del Concilio di Trento e che è altresì l'anno di stampa, a cura del domenicano fiorentino Serafino

268 Sul termine Napolitana, villanella, villanesca, villotta ecc. non v'è opinione concorde nel '500 (e nemmeno oggi); basti evidenziare che nelle CANZONE VILLANESCHE ALLA NAPOLITANA DI M. ADRIANO VVIGLIAERT del 1545 (NV2997) la nota di registro tipografico del libro denota 'Villote' quegli stessi brani.

Razzi, della più cospicua raccolta di laudi (141) prima del *Tempio Armonico* di Ancina (1599) e la prima in assoluto per numero complessivo di testi presentati anche senza la musica (195) del XVI secolo. Del 1563 è infatti *Musica spirituale* (I) che è, come già detto, è a tutti gli effetti una raccolta propria della città di Verona e del territorio padano, possedendo i requisiti per rientrare tra quelle che in altre sedi abbiamo definito 'raccolte cittadine'.

6.

Nel *corpus* della decina di UBI curate da Giulio **Bonagionta**, (cfr. cap. II.7) la consuetudine di una particolare ed esclusiva attenzione all'impianto territoriale dei compositori non appare in piena evidenza, ma si può comunque ravvisare una scelta di rappresentanze che, fatta salva la centralità di Venezia, (luogo appunto dove visse con grande operosità il Bonagionta) apre la strada ad autori marchigiani conterranei quali Cesare Schietti ed Eliseo Ghibellini; ma anche ad altri ragguardevoli fiamminghi come Lasso, De Monte, Anville, De Vento^{156bis}. Un'indagine più approfondita di quanto qui ci sia consentita su queste relazioni territoriali potrebbe fornirci delle informazioni biografiche nuove su taluni autori e, da qui, notizie più documentate sulla circolazione dei musicisti.

7.

Anche se l'editoria **romana** della seconda metà del '500 non può reggere il confronto con quella veneziana,²⁶⁹ la rappresentanza di compositori gravitanti attorno all'Urbe nelle UBI è straordinaria, copiosa e duratura. Dagli anni '80 in poi, considerando edizioni collettive di madrigali, di canzonette alla romana, laudi filippine, canzonette spirituali, e le tardive UBI secentesche degli editori Fei - Ruuli e G. B. Robletti (ben 6 libri nei soli anni '20) la città di Roma è senza dubbio la sede urbana più frequentemente rappresentata in questo genere di 'localizzazione geograficamente organizzata'. Conforta questo primato anche il fatto che la prima raccolta di madrigali che indichi in maniera ineludibile la cittadinanza dei compositori partecipanti è dichiaratamente romana: *DOLCI AFFETTI MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTI MUSICI DI ROMA* (1582): da questo momento la dicitura "della città di..." diventa una sorta di cartello di presentazione del corporativismo musicale collettivo italiano.

I 'musicisti romani', intesi non solo come i membri della corporazione di Santa Cecilia, ma anche

^{156bis} Misteriosa e incerta è l'identificazione della territorialità del 'trevisano' Michel (de) Comis.

²⁶⁹ Si noti tuttavia che Alessandro, uno dei figli di Antonio Gardano, insedia una propria impresa editoriale a Roma dal 1583 e stampa un buon numero di raccolte di canzonette devote e profane di Marenzio, Giovannelli, Anerio ed altri compositori dell'ambiente circostante.

come l'insieme generico, davvero impressionante di compositori attivi presso le numerosissime cappelle dell'Urbe, (spesso normalizzati 'romani' in quanto operanti a lungo al seguito dei numerosissimi prelati che a Roma vivevano), sono presenti e partecipi nelle edizioni collettive più di qualunque altro gruppo nella storia polifonia/monodia del tardo '500 e del primo '600.²⁷⁰

8.

La città di **Venezia** (cfr. ← n.6, e ← n.8) non è direttamente illustrata da alcuna UBI che abbia l'esatta dicitura 'musicisti o compositori della città di Venezia', tuttavia numerose sono le UBI che vanno ricondotte al fecondissimo ambito della Serenissima. Abbiamo preferito separare e distinguere le raccolte dal Bonagionta da quelle specificamente veneziane, perché a queste ultime abbiamo dedicato un apposito paragrafo, per esempio i già citati **DOLCI ET ARMONIOSI CONCENTI...LBRO PRIMO** [e **LIBRO SECONDO** V.E. 1562,1 – 1562,2; RISM 1562/5 e 1562/6] raggruppano musicisti che in larghissima parte, erano operanti nel territorio della Serenissima; simile cosa si può riferire anche per la citata antologia **LA ELETTA DI TUTTA LA MUSICA** [VE1569 3a*], o per **IL PRIMO LIBRO DELLE GREGHESCHE** di Manoli Blessi [V.E. 1564,1], e similmente per **IL PRIMO LIBRO DELLE JUSTINIANAE A TRE VOCI** [1570,6 con tre rist. 1572,2 – 1578,2 e 1586,9] o per i canti nuziali de **IL TRIONFO DI MUSICA DI DIVERSI A SEI VOCI**, i cui testi sono tutti rivolti alla gentildonna veneziana Bianca Capello (in occasione del suo matrimonio fiorentino), il quale raggruppa compositori in larghissima parte veneti.²⁷¹ Non ci dilunghiamo oltre su questo territorio perché gli studi sull'editoria collettiva veneziana sono assai numerosi^{158bis}

9.

270 L'edizione moderna de **I DOLCI AFFETTI** (V.E. 1582,2; RISM.1582,4) si vede in PIR-MUS a cura di Nino Pirrotta; Tra le raccolte cittadine possiamo annoverare anche **DI GIO. BATTISTA MOSCAGLIA, IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI a Quattro Voci: Con alcuni di diversi Eccellenti Musicisti di Roma** (no V.E. - NV 1971 – RISM 1585/29 perché oltre la metà (14) dei 25 brani furono composti da autori coevi attivi a Roma. Nel 1589 uscirono inoltre **LE GIOIE MADRIGALI A CINQUE VOCI DI DIVERSI ECCEL.mi MUSICISTI DELLA COMPAGNIA DI ROMA**. [V.E 1589,5 -RISM 1589/7, disponibili anch'esse in edizione moderna in PIR-MUS a cura di Gialdrone Giuliana. Nel 1609 **SONETTI NOVI DI FABIO PETROZZI, Romano, Sopra le Ville di Frascati**[...] V.E. 1609,1 -RISM 1609/16; nel 1621 **GIARDINO MUSICALE**, nel 1629 **LE RISONANTI SFERE DA VELOCISSIMI INGEGNI ARMONICAMENTE RAGGIRATE...** e taceremo qui delle 'canzonette alla romana' così numerose tra le raccolte veroviane a cui abbiamo riservato uno spazio apposito. (→ II.9)

271 L'eccezione delle presenze 'esuberanti' di Striggio, De Monte e di Orazio Vecchi così frequentemente presenti nelle stampe veneziane di vari autori, risultano motivate, oltre che da un'autorevolezza personale, anche da un alto ruolo di rappresentanza che questi musicisti avevano. È probabile, ad esempio, che Orazio Vecchi rappresentasse virtualmente il principe estense Cesare, cugino di Alfonso II e futuro suo successore, il quale appunto risiedeva a Modena, città dello stesso musicista.

158bis Pensiamo ai lavori di Lewis e di Berstein, ma soprattutto ad Ongaro (ONG-VEN) che ha già studiato e illustrato questa realtà in modo specifico.

Alcuni grandi centri urbani del '500 come Genova, Torino e in misura più limitata Milano,²⁷² Palermo, Parma non sembrano avvertire o non documentano così apertamente come altri, anche di minor rilievo politico, demografico e sociale, questa sensibilità artistico-corporativa all'edizione collettiva cittadina²⁷³ rispetto, ad esempio, alle città di **Mantova e Ferrara, Padova o Verona**; la città dei Gonzaga in particolare rappresenta il grado tra i più alti in una graduatoria virtuale di questo modello organizzativo territoriale. Oltre alle già citate *Villotte alla mantovana* del 1583²⁷⁴ e all'*Amorosa caccia* (1588), troviamo anche i *Novelli ardori* (V.E. 1588,6) e i perduti *Di Diversi Excell. Auttori Madrigali a Cinque et a Sei in Soggetti di Nozze & altri varietà* (V.E. 1590,3a – NO RISM);²⁷⁵ persino le *Musiche ... della Maddalena* del 1617 sono tutti libri che, se pur non portano esplicitamente la 'denominazione geografica mantovana' tipica, raccolgono e presentano brani di autori mantovani in misura, se non esclusiva, certo così massiccia e in modo tanto evidente da non lasciar dubbi sull'intenzionalità organizzativa nella scelta 'territoriale' degli autori selezionati.²⁷⁶

10.

La città di **Ferrara**, per quanto riguarda le edizioni collettive cittadine è simile a Mantova; essa possiede una sola UBI che porti la dicitura di cui stiamo argomentando: è il **GIARDINO DE MUSICI FERRARESI** (V.E. 1591,5 – RISM1591/9),²⁷⁷ ma altre cinque raccolte possono essere ascritte, a buon diritto, al territorio estense per quanto riguarda la progettualità, la rappresentanza

272 Di Milano non troviamo alcuna UBI da annoverare tra quelle del presente paragrafo, tuttavia nel 1598 uscì una raccolta di 36 duetti strumentali; 20 sono di *Io. Giacomo Gastoldi maestro di Capella nella Chiesa ducale di S. Barbara in Mantova e d'altri eccellentiss. musici di Milano, Il Primo libro delle musica a due voci*. ma 16 sono di autori milanesi in ragione di due brani per compositore; proprio questi ultimi configurano un'edizione cittadina, seppur non vocale. Chi scrive ne approntò la prima edizione moderna con uno studio preliminare sui musicisti d'area milanese nel 1996. Cfr. GIU-MIL. L'edizione moderna della stessa opera, stampata dalla Ut Orpheus di Bologna con altro nome, è uscita in luce nel 2001.

273 La città di Palermo, con tutta probabilità ce l'aveva una propria raccolta cittadina! Intendiamo riferirci agli *INFIDI LUMI Madrigali a cinque voci di diversi Autori siciliani*, Palermo, G.B. Maringo, 1603; V.E. 1603,1 ci informa che il titolo deriva dal primo verso del madrigale tassiano *Specchi del cor fallaci infidi lumi: the incipit of which serves as first and last line of every composition*; purtroppo non si è conservata alcuna copia di alcun libro-parte di quest'opera; dell'esistenza degli *INFIDI LUMI* ce ne dà notizia anche il Quadro in *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1742, vol 2°, p.329.

274 Secondo Gallico “non sarebbe errato iscrivere congetturalmente nel frontespizio il nome di Guglielmo Gonzaga” nel senso di attribuire al duca musicista la paternità dell'opera; cfr. GAL-DAM, p.6.

275 Anche di quest'edizione non sopravvive alcun libro-parte. V.E. segnalava l'esistenza di una copia non completa “Formerly Cologne (Heyers) con 5 libri-parte sopravvissuti: C.A.T.(difettoso.), 5, 6. È libro importante per la dedica di Ippolito Baccusi a Luigi Gonzaga e Felicità Guerrieri; forse tale lettera dedicatoria avrebbe potuto fornirci qualche spiegazione o magari un qualche squarcio documentario sulla coppia nuziale e sulla fine di Luigi Gonzaga in quello stesso anno.

276 La dedica dell'*Amorosa Caccia dei Musici mantovani nativi* ai “musicisti della città di Roma”, che avevano per primi indicato ed illustrato la territorialità 'di Roma' già nel frontespizio dei loro *DOLCI AFFETTI* del 1582, sembra aver innescato questa curiosa campagna campanilistica proprio a partire dagli anni '80 del '500.

277 Purtroppo l'unico esemplare superstite in I-MOe risulta mutilo delle parti di Canto, di Quinto e delle ultime 4 carte del fascicolo dell'Alto.

dei musicisti e il sistema dedicatorio nelle stampe di vari autori.²⁷⁸

Il *Giardino* ferrarese è dedicato ad Alfonso II, quinto duca di Ferrara, dall'Editore Vincenti che lo definisce: “*piantato e nato nel terreno dell'Altezza V[ostre]*”; per l'occasione Vincenti predispone e incide il primo suo 'frontespizio musicale' con dovizia di figure e soggetti musicali della sua attività editoriale collettiva profana.²⁷⁹

I testi poetici non sembrano qui tracciare un progetto letterario unitario e ben definito (come nelle tre precedenti raccolte ferraresi) ma piuttosto possono essere riferiti con tutta evidenza alle dame del concerto di Margherita Gonzaga d'Este (cfr. DUR-CRO). Il primo brano, che ha un'evidente funzione di proemio celebra una *Filli* che potrebbe essere facilmente identificata con la stessa duchessa Margherita, promotrice del Concerto: “*Lascia pur **Filli** mia ch'il velo ammantanti / De tuoi begl'occhi i guardi / Onde mortali escon fiamm'e dardi...*”, al secondo posto si onora la figura di Tarquinia Molza “*Fermano il corso i venti / E rapiscono l'alme/ **Tarquinia** dolce i tuoi soavi accenti...*”, nel terzo madrigale si fa riferimento a Livia d'Arco “*Taci, prendi in mano **l'arco**/ Che la mia bella fera / Il mattino e la sera / Qui se ne viene*”, segue un madrigale erotico “*Baci e sospiri e voci / Alternavan due bocche insieme unite*, che non riporta né sembra far riferimento ad alcun nome noto, infine, in 5ª posizione, appare il nome di Laura che identifichiamo con la Peperara: “*Amor io sento un respirar sì dolce / Di Laura mia in questa spiaggia aprica*”.²⁸⁰

La vitalità musicale estense si rileva anche dalle due raccolte del *Lauro secco* a cinque voci (1582) e del *Lauro verde* a sei voci (1583) su cui si è dilungato Anthony Newcomb (NEW-LAU) in varie occasioni ed anche il sottoscritto (GIU1, GIU3, GIU4).

L'ultima collezione ferrarese è *La Gloria Musicale* (V.E. 1592,5 -RISM 1592/14); compilata dal ferrarese Filippo Nicoletti, ospita alcuni contributi anche di musicisti 'd'area padana (Bellasio, Croce, Gastoldi, Giovannelli, Marenzio) ma l'impianto estense complessivo non dà adito a dubbi: lo certifica anche la dedica che evidenzia e dichiara i forti legami e gli scambi di musicisti e musiche intercorsi tra i conti Bevilacqua coi loro musicisti residenti in Ferrara e il ramo veronese dello stesso casato, celebre soprattutto per l'imponente promozione della musica del suo più illustre

278 Tra le raccolte ferraresi dovremmo includere anche i *MADRIGALI DE LA FAMA A QUATRO VOCI* (1548) perché oltre ai due forse tra i più famosi ferraresi di metà secolo, Della Viola e Manara, entrambi di nome Francesco, anche il fiammingo Cipriano de Rore all'epoca da considerare 'ferrarese' in quanto attivo a Ferrara in qualità di Maestro di Cappella del Duca estense. Di *MADRIGALI DE LA FAMA* in verità ve ne sono due distinte edizioni ma ne consideriamo solo una perché il contenuto è pressoché identico. Delle altre cinque edizioni estensi ne trattai in forma sintetica, ma tuttora valida in GIU1, (1983) p. 74 e GIU4.

279 E' il più bel frontespizio musicale delle tipografie veneziane dopo gli *Sdegnosi ardori* bavaresi del 1585. Cfr. il Catalogo de frontespizi, scheda n. XXXVII.

280 Ampia la letteratura sulla vita musicale ferrarese; sul Concerto delle dame si veda in bibliografia

esponente, il conte Mario Bevilacqua sul quale molto è già stato scritto.²⁸¹ I brani de *La Gloria Musicale* sono tutti inediti, con la sola incertezza d'uno di Bellasio, uscito in luce in un suo libro unigrafico l'anno precedente, probabilmente inserito nel volume dopo che il testo era già stato distribuito dal compilatore, Filippo Nicoletti, affinché fosse accolto ne *La Gloria musicale*.²⁸²

11.

Considerazioni simili a quelle finora esposte per Ferrara si posson fare anche per le tre altre edizioni collettive cittadine (**Bologna** (1590, PIP-ECC), Padova (1598, BOM-LAU) e Napoli (1609), ciascuna delle quali meriterebbe un'indagine più approfondita, non tanto in relazione alla congruità dell'appartenenza dei compositori alla città dichiarata nel frontespizio (Bologna o le altre) quanto sulle relazioni di posizione dei brani dentro al libro, sia in senso strettamente poetico, sia nella gerarchia corporativa dei musicisti. Tale gerarchia, di norma, stabiliva di volta in volta chi dovesse occupare i posti più 'onorevoli' che sono evidentemente quelli di 'aprire' o 'chiudere' il libro; si decideva inoltre quale autore e quante volte dovesse essere presente e il tipo di relazioni da convalidare... nella sequenza prestabilita degli autori.

Se queste considerazioni valgono in larga parte per tutte le UBI, ciò conta in modo particolare per le stampe territoriali cittadine in quanto esse evidenziano, amplificano, sviluppano e strutturano relazioni gerarchizzate di rappresentanza istituzionale così evidenti (e complesse ai nostri occhi moderni) che si deve ritenere dovessero generare non poche discussioni tra i musicisti partecipanti al progetto editoriale stesso.

De “**LE GEMME MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI ECCELENTISSIMI Musicisti della Città Di Bologna...**” si è già discusso in PIP-ECC. L'unico esemplare superstite è mutilo della parte del Basso, parte che non è facile da ricostruire. Il compilatore fu Francesco Lucini (orig. Lucino), lombardo di Caravaggio (terra generosa di musicisti), 'Cantore nel Domo di Milano' che così scrive nella dedicatoria: “*Quando io cominciai à stender la mano dentro al tesoro dilettevole della musica, per scegliere varie gemme di madrigali, composti da diversi valent'huomini Bolognesi, non tardai punto a risolvermi, a cui io dovessi donare il gioiello del libro, che di quelle havessi formato scegliere varie gemme di madrigali, composti da diversi valent'huomini Bolognesi...*”. La scelta di onorare i compositori bolognesi nel contesto milanese è dovuta probabilmente al rapporto di fedele amicizia del Lucini

281 Allo stesso nobile veronese, il Conte Mario Bevilacqua, fu dedicata una raccolta che possiamo indicare come prima esperienza editoriale collettiva veronese: il “*GLARDINO DE MADREGALI A Quattro Voci De Diversi Eccellentissimi Musicisti?*” è una UBI che raccoglie opere di autori veronesi o di autori prevalentemente attivi a Verona e dintorni.

282 Il Bellasio sembra far da *liaison* tra Verona e Ferrara; nel 1591 infatti esce il suo *Di Paolo Bellasio Veronese Maestro di Musica nell'Accademia dell'Illustrissimi Signori Accademici Filarmonici. Madrigali a 3.a 4.a 5. a 6. a 7. & a 8 voci. Novamente composti, & dati in luce. Con Privilegio.*

con il valente musicista felsineo Giulio Cesare Gabussi, allora maestro di Cappella nel duomo ambrosiano; oltre a questo la scelta fu motivata quasi sicuramente anche ad una assidua frequentazione del Lucini con gli altri musicisti felsinei operanti nei territori milanesi. La raccolta non ebbe grande diffusione né si conoscono ristampe, i brani sono tuttavia originali, con la sola eccezione di “*Leggiadra Pastorella*” di Bartolomeo Spontoni, che apre la raccolta delle *Gemme* con un madrigale già visto e sentito prima del 1590, anno di stampa delle *Gemme*, in quanto uscì in luce nel Terzo libro dei “*Floridi virtuosi d’Italia...*” quattro anni prima.²⁸³ Ciononostante non vi sono dubbi sul fatto che le *Gemme* siano da annoverare tra le edizioni collettive.

12.

La raccolta delle *Laudi d’amore* non è l'unica stampa cittadina patavina, bensì l'unica che riporti in bellavista l'appartenenza dei compositori alla città di **Padova**; oltre a queste *Laudi* v'è anche la raccolta *Canzonette a tre voci* di Angelo Barbato²⁸⁴ e, di rilievo particolare, i *MADRIGALI DE DIVERSI A QUATTRO VOCI RACCOLTI DA GIO. MARIA RADINO Organista in San Giovanni in Verdare a Padoa* che, nella dedica ai nobili Giorgio Guglielmo et sig. Carlo Iorgeri nobili austriaci, così afferma:

*havendo conosciuto quanto loro prendano diletto, & godano, & nel udir à cantare, et di cantare ancora: al che dando essecutione, giudicai, che non li sarebbe discaro; onde aiutato da amici miei virtuosi, & di questa, & d'altre Città; Ho fatto la presente raccolta di Madrigali a Quattro voci, & di loro gli ne faccio humilmente dono...*²⁸⁵

In queste raccolte la presenza dei musicisti padovani non è esclusiva, ma comunque prevalente e il buon numero di tali musicisti, taluni nativi od attivi in città, con il proprio ampio sèguito di stampe unigrafiche e soligrafiche, accerta che Padova, nella seconda metà del XVI secolo, è centro musicale di rilievo, un rilievo che merita di esser ulteriormente approfondito.

283 Sorprende che l'apertura delle *Gemme* non sia affidata a Gabussi, qui presente con ben tre brani in 5^a, 6^a e 20^a posizione, bensì a Spontoni, con un madrigale già stampato a differenza di tutti gli altri che risultano originali! Dell'edizione collettiva cittadina milanese, (ma solo strumentale), *Di Giovan Giacomo Gastoldi il primo libro della musica a due voci*. (Cfr. GIU-MIL) esiste edizione moderna integrale a cura dello scrivente nel volume col titolo *Gli eccellentiss. musici della città' di Milano: considerazioni estetiche sull'editoria collettiva in Italia e a Milano, con un dizionario dei musici di Milano del '5/'600; e l'edizione critica dei 36 brani di Gio. Giacomo Gastoldi. Il primo libro della musica a due voci (1598)*, Trento, 1994. Gli stessi 36 duetti risultano duplicati da A. Bornstein, in *Giovanni Giacomo Gastoldi Il primo libro della musica a due voci...* Ut Orpheus, Bologna 2001; questa riedizione moderna è uscita in luce anni dopo l'edizione moderna dello scrivente. 284 V.E. 1587,1 - RISM 1587/7, fu ristampata nel 1589 e nel 1594.

285 V.E. 1598,4 - RISM 1598/9; questa raccolta presenta, dopo la dedica, un testo poetico in forma di dialogo, *D'Eugania almi Pastori/E voi leggiadre Ninfe/cantate ... a Illustri Heroi* che è lo stesso che risulta intonato nell'ultima pagina musicale a cura dello stesso Radino; ciò è fatto abbastanza raro perché le poesie encomiastiche poste dopo la dedica, nelle pagine interne dell'edizione, di solito non risultano intonate nelle pagine interna; in qualche caso (non UBI) la poesia encomiastica risulta messa in musica al primo posto. È l'unico madrigale stampato del Radino. Ben cinque testi di questa edizione collettiva furono riutilizzati, dieci anni dopo, da altro autore nei *Madrigali A Cinque Voci d'Arnoldo Flandro Musico dell'Ill.mo s.r Conte Frobenio di Hellfenstein, con alcuni Dialoghi a 8 composti nel felice parto della Ill.ma Sig.ra Maria sua consorte Contessa di Hellfenstien, del 1606. Libro Primo*. [NV 168 bis].

13.

Resta da esaminare solamente un'altra città che ci ha consegnato un'edizione collettiva veracemente cittadina: **TEATRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISS. MUSICI NAPOLITANI**, fu compilata dal 'libraro' napoletano Scipione Riccio.²⁸⁶ È un'edizione collettiva madrigalesca della tipica tradizione partenopea, madrigali (non sonetti) brevi o brevissimi, con la chiusura del libro assegnata ad una canzonetta, così da identificare uno stile meno 'grave' e più leggero e 'piacevole'. È in tutta evidenza che compilatore-dedicatore, dedicatario, editore, luogo della dedica, compositori sono tutti napoletani.²⁸⁷ Ancorché non evidenziate nel titolo, altre UBI sono senz'altro frutto dell'ingegno partenopeo; tra queste i già citati *Aeri Raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti ...*²⁸⁸ di Rocco Rodio, *Le LODI, ET CANZONETTE SPIRITUALI...* (1608) dello stampatore Tarquinio Longo,²⁸⁹ la *NUOVA SCELTA DI MADRIGALI DI SETTE AUTORI* (1615) descritta nella sezione delle antologie [→ 10b] e il già citato "*Breve racconto della festa a ballo Fattasi in Napoli ...*"²⁹⁰ del 1620.

14.

Ai margini di questa ricognizione, se vista nella sua aderenza al modello organizzativo 'cittadino' (ma ai primi posti se osservate sotto il profilo della rilevanza fenomenologica e quantitativa), stanno i tre libri **DE FLORIDI VIRTUOSI D'ITALIA...**, messi in luce nel 1583, 1585 e 1586. Vi si può rilevare l'impegno editoriale della nuova coppia di tipografi (Vincenti/Amadino) in gara per ritagliarsi uno spazio professionale permanente tra Gardano e Scotto, i due giganti dell'editoria veneziana; inizialmente quello di Vincenti è un impegno settoriale e apparentemente limitato, in quanto incentrato dapprima sulla stampa dei libri collettivi del cui operato i tre libri rappresentano una degna illustrazione. Il nome della raccolta deriva probabilmente dall'evidente

286 Questo personaggio lo ritroviamo attivo in altre due edizioni unigrafiche: *Il Primo Libro di Canzonelle a tre voci. Di Scipione Cerreto napolitano...* 1606, NV 549 e nel *Quarto Libro de Madrigali* di Jean de Macque che nel *Teatro* compare in posizione di assoluto prestigio, posto com'è in apertura dell'edizione; tutto ciò precedendo addirittura il Principe Carlo Gesualdo. La figura di De Macque polifonista è così poco nota alla musicologia che merita davvero un recupero ampio e una considerazione degna del suo altissimo profilo professionale.

287 Il termine 'napoletano' va inteso in senso territoriale e non strettamente cittadino perché ad esempio tra gli autori vi è il fiammingo Jean De Macque, e ancora Muzio Effrem di Bari, di Dattilo Roccia di Venafro (Isernia) e di Giovanni Maria Trabaci (materano); tutti questi musicisti vengono acquisiti tra i napoletani sottintendendo una 'cittadinanza estesa' a tutto il Regno di Napoli anche per i musicisti che vi lavorano, non solo per i nativi.

288 *AERI RACOLTI INSIEME CON ALTRI BELLISSIMI AGGIUNTI DI DIVERSI Dove si cantano Sonetti, Stanze; & Terze Rime, [...] ristampati.* In NAPOLI. Appresso Gioseppe Cacchio dell'Aquila 1577. VE1577,2 – RISM 1577/8.

289 Opera poco rilevante dal punto strettamente musicale (contiene solo una decina di melodie) ma notevole per i 341 brani-testi, (con la melodia nell'Appendice); vi sono, tra l'altro, varie litanie e arie in latino, distribuite secondo 31 maniere poetiche distinte.

290 Cfr. punto 3 ← del presente paragrafo e la nota n. 91; il *Breve racconto* è esaminato in JAC-BRE ed ha le sigle V.E. 1620,3 – RISM 1620/14.

intenzionalità di divulgare il repertorio italiano nei territori del Nord Europa, gli apparati dedicatori guardano infatti fuori dell'Italia.

Questa trilogia dei *Floridi virtuosi* italiani è un impegno di tutto rispetto che monopolizza l'attenzione di vasti settori musicali se lo stesso Falesio sentì l'esigenza e volle pubblicarne una riedizione, ad Anversa, l'anno 1600, espungendo però ben undici brani ed aggiungendone nove, presi da altre edizioni. La stampa falesiana ridisegna e stravolge l'ordinamento e la sequenza originale dei brani riproducendoli secondo l'ordine tonale,²⁹¹ un criterio usuale per le antologie di stampe d'oltralpe, non altrettanto comune e sostanzialmente non gradito nelle edizioni collettive italiane, perché la nuova disposizione dei brani, mutando la successione originale, fa perdere l'intelligenza del progetto iniziale nella 'lettura' dei testi e cambia le relazioni musicali interne al libro.

15.

L'ultimo 'caso' di questa ricognizione lo dedichiamo ai musicisti di Baviera, un territorio certo non italiano, ma estremamente vicino e affine alla sensibilità delle compilazioni italiane; non a caso le quattro le edizioni collettive che andiamo a descrivere furono organizzate tutte da musicisti veracemente italiani.

Pare proprio che la lezione geniale e suggestiva del Bongionta, non solo attorno ad una coerenza tematica in poesia ma anche sulla cittadinanza dei compositori che partecipavano all'edizione collettiva non sia stata raccolta così efficacemente nella cattolica Italia posttridentina quanto piuttosto nella cattolicissima Baviera e in particolare nella sua fiorente capitale. A noi oggi forse pare scontato che musicisti appartenenti alla stessa città e financo alla stessa istituzione partecipino a comuni progetti editoriali collettivi in quel tempo in cui l'accesso alla stampa era davvero un onere gravoso per il singolo, ma le stampe musicali italiane di vari autori almeno fino agli anni '70 non ne fanno menzione, mentre per questa città abbiamo documentazione probante anche di tipo iconografico. (Cfr. CATALOGO, scheda XXIV).

Vista la loro importanza storica (basti per tutti il ruolo ineludibile di Orlando di Lasso) e per la coesione professionale (condizionata o no dalla volontà del principe) nella seconda metà del '500, la Cappella di Baviera è fulgido esempio di collaborazione professionale e di coerenza stilistica. Oltre a questa evidente unità territoriale ed istituzionale vi troviamo ad esempio, il primo caso di edizione collettiva compilata sulle diverse intonazioni dello stesso testo poetico;²⁹² anche se non

291 "Nuovamente con ogni diligenza Stampati & seguendo l'ordine de suoi Toni posti in Luce."

292 La geniale idea di esibire e comparare tante diverse intonazioni sul medesimo testo non è dunque un'esclusività

vi si ravvisa la 'dicitura cittadina esatta' (per esempio “musicisti della città di Monaco di Baviera”) troviamo l'evidenza del riferimento 'cittadino' già nel frontespizio che recita “**MUSICA DE' VIRTUOSI DELLA FLORIDA CAPELLA DELL'ILLUSTRISSIMO & ECCELLENTIS. S. DUCA DI BAVIERA**”. Il nome della città, ancorché sottinteso, lo si evince chiaramente dalla dedica firmata da Massimo Troiano: *Di [= da] Monico, città di Germania*.

Oltre all'ordinaria (si fa per dire) attività, quei musicisti, stretti attorno e sotto la guida del virtuoso eccellente della corte bavarese, (ma, sia detto per inciso, in quegli anni eccellente anche tra gli italiani,²⁹³ *genius loci*, Orlando di Lasso), nell'arco di un quindicennio mettono in luce quattro importanti edizioni collettive: nel 1569 uscì il 1° Libro, nel 1575 il 2°, mentre nel 1576 e nel 1585 altri due libri che non hanno una relazione 'ordinale' coi primi due dal punto di vista tipografico ma la cui prima evidenza comune è di appartenere anch'essi alla *Florida Cappella dei Virtuosi del duca di Baviera* (sempre Alberto Quinto). Compilatore della prima raccolta non è Orlando di Lasso,²⁹⁴ maestro di musica da camera prima e 'maestro di cappella' poi, ma “l'infelice Massimo Troiano (napoletano di Corduba)²⁹⁵ che compare nella stessa stampa con ben cinque brani, (secondo, per numero solo al Lasso che ne intona sette) ponendosi sempre al centro e in chiusura delle due canzoni polistrofiche a più mani. La dedica di Troiano ad Alberto V, incisa il 15 dicembre 1568, ci informa in maniera più accurata sulla genesi e sulle motivazioni del progetto:

[...] con lecite dimande, e con honeste preghiere, a mia requisitione, ho fatto fare cotesti dolcissimi madrigali, dall'Eccellente e famoso M. Orlando lasso,[!] e de alcuni altri particolari amici miei, Musicisti veramente dignissimi di voi grande ALBERTO, padre delle virtù, essemplio delle cose del cielo, e gloria di questa floridissima etate: et per farne parte a tutti i spiriti gentili, che dell'armonia si dilettono gli hò dati alle stampe, insieme Con alcuni miei [...]

italiana ma piuttosto un progetto bavarese ancorché attuato dall'italiano Giulio Gigli con la collaborazione di 'connazionali' italiani; nella dedica il compilatore ci spiega la genesi organizzativa e dichiara: “*havendo raccolto la Musica sopra un istesso soggetto di parole da diversi eccellenti Autori parte abitanti in Italia, & parte in servizio del Serenissimo Duca di Baviera mio Signore*”.

293 La fortuna editoriale di Roland de Lasso in quegli anni (particolarmente negli anni '60 e primi anni '70 del '500) fino all'affermazione di Marenzio è impressionante e non ha pari in Italia e ciò proprio con lo sguardo italo-centrico sull'editoria musicale veneziana. Non so se sia mai stata indagata l'ipotesi che la presenza, autorevole di Troiano a Monaco potesse avere qualche relazione con la 'napoletanità' di Lasso.

294 M. Troiano, *Dialoghi*[...], tradotti nella lingua castigliano (ma con il testo italiano a fronte), Venezia, B. Zaltieri, 1569, c.39v. ci informa che il duca Alberto V, chiamò i migliori musicisti disponibili da tutta Europa tra cui Orlando di Lasso; questi, nei primi tempi, non fu nominato subito Maestro di cappella per non esser sufficientemente abile nella lingua tedesca, ma in breve, acquisita la padronanza del tedesco, all'atto delle dimissioni di Ludovico d'Asero, divenne egli Maestro di Cappella. Il titolo originale dei dialoghi di Troiano è: *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo. Primo Genito del Generosissimo Alberto Quinto, Conte Palatino del Reno, e Duca della Baviera Alta e Bassa, nell'anno 1568, à 22. di Febraro. Compartiti in tre libri, con uno Dialogo, della antichità del felice ceppo di Baviera ALLA SERENISSIMA REGINA CHRISTIENA DANISMARCHI*. Di Massimo Troiano da Napoli. Musicista dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca di Baviera, In Monico, appresso Adamo Montano, 1568.

295 Così si firma il musicista in alcune dedicatorie, coinvolto nel 1570 in un caso di omicidio d'un musicista di corte.

Considerando che i partecipanti a questa edizione collettiva sono pressoché tutti italiani (eccettuati Lasso e de Vento i quali, comunque, hanno sempre documentato un'eccellente e sicura frequentazione dei testi italiani), appare evidente che la scelta di Troiano fosse a dir poco settaria, per gli altri musicisti di madre lingua tedesca; considerando l'implicito assenso del principe, la disposizione dei posti dovette sembrare cosa lecita, considerando che questo repertorio è esclusivamente madrigalesco, dunque italiano, ancorché ciò non appaia specificato nel frontespizio che recita:

I.

V.E. 1569,1 - RISM 1569/19.

**MUSICA DE' VIRTUOSI DELLA FLORIDA CAPELLA/ DELL'ILLUSTRISSIMO &/
ECCELLENTIS. S. DUCA DI BAVIERA/ A cinque voci, con Le rime Del S. ANTONIO
Minturno. LIBRO PRIMO.**

IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO MDLXIX (1569.)²⁹⁶

L'edizione si apre con una canzon sestina doppia e relativo commiato di Antonio Minturno per tredici distinti brani messi in musica da undici diversi compositori; considerando che le dodici sestine hanno (come è lecito attendersi) lo stesso numero e lo stesso tipo di versi è altrettanto lecito supporre che la musica di ciascun brano possa essere, in qualche modo, adattata agevolmente a tutte le altre stanze, con ciò generando la convinzione che si tratti perciò di una sorta di amichevole competizione, perfettamente comparabile ed equamente valutabile sulla base di omogenei criteri in ogni suo singolo componimento. È da rilevare che gli ultimi tre brani del libro (due sestine e il commiato) sono musicati dal dedicatario Massimo Troiano che, così facendo, di fatto si eleva e si equipara al rango di musico privilegiato. Non sappiamo cosa pensassero i suoi colleghi di questa 'non equa' distribuzione dei brani (forse per questo si firma 'l'infelice') ma è evidente che in ciò si resero palesi le generalità gerarchiche dei 'musicisti bavaresi'.²⁹⁷ *A la dolc'ombra de la nobil pianta*, la seconda canzon sestina, (ma in questo caso di sei

²⁹⁶ L'edizione moderna di questa raccolta e della successiva (2° Libro del 1575) sono state curate in LEU-BA1 da Horst LEUCHTMANN, che ha elaborato un complesso reticolo di descrittori in LEU-ARS; egli considera la *texture* e l'impianto modale come elementi significativi ma a noi pare che nelle UBI la disposizione modale dei brani non sia una discriminante di rilievo, almeno fino alla stampa delle antologie di Phalèse e che ogni autore si arroghi la libertà di decidere l'impianto modale più gradito indipendentemente dalle condizioni stabilite dal compilatore; la scelta del modo, ad esempio non viene mai citata nel frontespizio stampato in Italia, né nell'apparato dedicatorio né in quello didascalico se dopo il 1588 nell'*Amorosa Hero dove i brani sono stati composti nello steso 'tuono'*. Le grandi antologie oltremontane invece, assai spesso non colgono l'originalità delle compilazioni collettive italiane e altrettanto frequentemente stravolgono del tutto l'ordine dei brani e la scelta dei compositori, generalmente riordinano il repertorio scelto secondo l'impianto tonale: questo fatto però non è nello stile italiano!

²⁹⁷ Dalla lettera dedicatoria in verità traspare già la convinzione che le partecipazioni compositive alla comune

stanze e commiato), che 'fa il verso' alla canzon 142 del Canzoniere petrarchesco, costituisce la seconda parte del libro: dei sei compositori qui coinvolti, Troiano occupa la quarta posizione ma si può notare come, con l'intonazione ulteriore del commiato finale di tre versi, egli goda di un prestigio di presenze maggiore rispetto agli altri.²⁹⁸

Complessivamente si contano 28 brani musicali, l'ultimo è una chanson francese, che forse è la ragione determinante il titolo generico di *MUSICA* (anziché 'madrigali') dato all'intera raccolta.

II. [V.E. 1575,1- RISM 1575/11.]

IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI DE FLORIDI VIRTUOSI

del Serenissimo Duca di Baviera Con uno à Dieci./Nuovamente posti in luce.

IN VINEGGIA APPRESSO L'HEREDE DE GIROLAMO SCOTTO. MDLXXV.

L'ordinale del titolo (*SECONDO*) richiama immediatamente la serialità con il *Primo libro*, con il quale condivide parecchi aspetti ma non lo stesso curatore. Qui infatti compilatore-dedicatore-compositore è Cosimo Bottegari che cede anche in questo caso l'onore dell'apertura (e anche della chiusura) del libro a Orlando di Lasso, relegando i propri due contributi, due ottave toscane, alla terzultima e penultima posizione. Che si tratti di madrigali (a differenza della precedente stampa del 1569) è palese fin dal frontespizio e tutti i dodici autori compaiono con due brani ciascuno, mentre Lasso ne presenta tre in quanto chiude l'opera intera con un ampio sonetto in dieci parti a doppio coro: *Hor che la nuova et vaga primavera*.²⁹⁹

La normalizzazione rigorosa del numero dei contributi dei compositori potrebbe essere la risposta a quei dubbi che abbiamo ventilato poco sopra quando dicemmo che non sappiamo cosa pensassero gli altri musicisti dell'iniqua distribuzione dei contributi attuato nel Primo Libro.

L'estesa, prolissa ma non ingrata dedica al Duca Alberto V ci offre ragguagli non insignificanti quando afferma: "ho ridotto insieme la presente operina de Madrigali di questi suoi amorevolissimi

raccolta non fossero da intendersi come se si trattassero di brani paritari, ma occasionali; ne parla Massimo Troiano in questo modo: *non havendo ritrovato nel mio basso e rozzo ingegno, né arte, né stile, sufficiente, di adimpire tal mio desiderio, & all'altezza, di vostri meriti: per non potere più che tanto, con lecite dimande, e con honeste preghiere, a mia requisitione, ho fatto fare cotesti dolcissimi madrigali, dall'Eccellente e famoso M. Orlando lasso,[!] e de alcuni altri particolari amici miei, Musici veramente dignissimi di voi grande ALBERTO, padre delle virtù, essemplio delle cose del cielo, e gloria di questa floridissima etate: et per farne parte a tutti i spirti gentili, che dell'armonia si dilettono gli hò dati alle stampe, insieme Con alcuni miei: e non mi è parso di farli gir fuori sotto la protezione, d'altro excelso Principe [...]*

298 L'incipit è *A la dol'ombra de la nobil pianta*; questo componimento era stato messo in musica sei anni prima da Ruffilo (NV2498) ma non abbiamo la certezza attributiva della paternità del testo al Minturno, osservando il frontespizio.

299 Questo brano riapparve successivamente anche nella *MUSICA* policorale del 1584 e nei *Dialoghi* di Gardano del 1590.

servitori, degni veramente di protezione & ombra di così gran personaggio come lei è, & fargliene dono acciò, con la occasione della nuova & dilettevole estate, che è già vicina la possa ne suoi amenissimi luoghi, giardini fonti selve, & simili altri tanti suoi rarissimi piaceri, goder anco l'armonia di concetti, & stili così diversi". La raccolta, ricca di testi curiosi e insospettati, merita di esser meglio conosciuta in Italia.³⁰⁰

III. [V.E. 1576,1 -RISM 1576/5]

MUSICA DI XIII. AUTORI ILLUSTRI / A CINQUE VOCI, NOVAMENTE PER / ANGELO GARDANO RACCOLTA ET DATA IN LUCE. / Nella quale si contengono i più belli Madrigali; che hoggidì /si cantino degli infrascritti autori. /Al SERENISS. S. DUCA DI BAVIERA....

Nel 1576, l'anno successivo all'uscita de *IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI [...] DE FLORIDI VIRTUOSI [...]di Baviera* - come il primo libro del 1569 anch'essa messa in luce dalla tipografia Scotto (ma questa volta dagli eredi di Girolamo) - il giovane ereditiero Angelo Gardano, da poco entrato in possesso esclusivo della tipografia paterna (ricordiamo che dopo la morte di Antonio, fino al 1575 il marchio era intestato a *Li Figliuoli di Antonio Gardano*) s'introdusse anch'egli nel mercato delle raccolte collettive.

Lo fece non con libri unigrafici di Gabrieli, Merulo, Striggio, Nanino, Porta o Palestrina oppure, ancor meglio, con quelli dei grandi fiamminghi viventi Lasso, de Monte, (de Rore) o de Wert, ... semplicemente perché non lo poteva fare senza il consenso degli autori stessi, mentre lo poté fare (e in effetti lo fece) coi loro brani singoli e con una dedica che è un capolavoro di diplomatico *savoir faire*.

Si tratta, in ogni caso, di brani mai prima di allora stampati! Anche i due brani di Cipriano de Rore ci risultano inediti; trovati chissà dove, undici anni dopo la morte di De Rore il madrigale *Che giova dunque perché tutta spalme* (p.25) e il sonetto a note nere *Alme gentil che nel ciel vi ornate* (pp.26-7 musicato per intero in una sola parte) videro

³⁰⁰ La parte del BASSO dell'esemplare in D-Mbs è disponibile *online*.

la luce della stampa proprio grazie ad Angelo Gardano.

La singolarità di questa edizione appare evidente già dalla esibizione e disposizione dei nomi dei musicisti sul frontespizio! Si può ritenere che non sia dettaglio insignificante che proprio con questa stampa Angelo Gardano avvii la pratica di collocare nella parte alta del frontespizio immagini di contenuto musicale; ogni libro-parte dispone infatti un'edicola distinta nella parte più alta della pagina in cui si vedono dei piccoli angeli musicisti in concerto: ogni voce si distingue quindi per una simbologia diversa. Quanto alla gerarchia dei nomi, se si eccettua il caso di Cipriano de Rore, unico dato in stampatello maiuscolo (ciò è giustificato in quanto, unico deceduto), si nota che gli altri musicisti sono disposti senza un ordine prestabilito, (o quanto meno senza un criterio che noi abbiamo potuto identificare).

Il maestro di Cappella (Lasso) non è collocato prima degli altri compositori e De Monte, così come de Wert (che sono senza dubbio i più noti e prolifici di questa schiera di eccellenti autori) non sono posti prima di altri esordienti o ancor poco noti come Gabrieli e Spontone; l'ultimo posto, (di solito, posto ben visibile ed onorevole) è assegnato a Gio. Maria Nanino.³⁰¹

E' questa edizione collettiva un'opera importante, oggi diremmo di valore internazionale, con firme e brani di assoluto rilievo e con un impianto organizzativo del tutto singolare, considerando la varietà 'geografica' dei contributi raccolti dall'editore.

Essa *Musica* vide la luce in una ristampa del 1589 a cura dello stesso Angelo Gardano, ma senza la dedica: anche il riferimento al grande mecenate di Baviera che è centrale nel frontespizio del 1576 fu tralasciato. del resto Alberto V, nato nel 1528 morì tre anni dopo nel 1579.³⁰²

IV. [V.E. 1585,5 - RISM 1585/17]

SDEGNOSI ARDORI. MUSICA DI DIVERSI AUTTORI, SOPRA UN ISTESSO SOGGETTO DI PAROLE, A CINQUE VOCI, RACCOLTI INSIEME DA GIULIO GIGLI DA IMMOLA.³⁰³

La quarta e ultima edizione collettiva dei musicisti di Baviera, uscita dieci anni dopo il *Secondo libro*, e

301 Gio. Maria Nanino fino al 1576 non risulta aver mai pubblicato alcun libro profano e l'unica sua apparizione alle stampe è del 1574 con quattro brani ne *IL QUARTO LIBRO DELLE MUSE A CINQUE VOCI COMPOSTO DA DIVERSI Eccellentissimi Musicisti Insieme Dui Mad. a Sei* [...] *Intitolati BENIGNI SPIRITI*... [V.E. 1574,1 – RISM 1574/4] editi dai Figliuoli di Antonio Gardano. Il sottotitolo *BENIGNI SPIRITI* è un evidente contrassegno del curatore-compilatore (ma non compositore)! esso fa riferimento esplicito al nome e cognome del dedicatore Thomaso Benigni.

302 Questa la nota bibliografica della ristampa: *MUSICA DI TREDECI / AUTORI ILLUSTRATI/A CINQUE VOCI*,/Per Angelo Gardano Raccolta & data in luce, & di novo Ristampata,/Nella quale si contengono i più belli Madrigali; che/hoggidi si cantino degli infrascritti autori/ [...] Con Privilegio. [V.E. 1589,3 – RISM 1589/6].

303 Monachii Excudebat Adamus Berg. Cum gratia & privilegio Sacrae Cæsareae Maiestatis peculiari (1585-'86).

nove dopo la *Musica di XIII. Autori* non ha dei legami diretti, stretti e consapevoli con le altre precedenti, (in tal caso ci saremmo aspettati che fosse dichiarata “Terzo libro”), ma l'accomuna comunque la scelta delle presenze di quattro dei compositori nel 1585 ancora in servizio nella cappella tra quelli inclusi nelle prime due stampe bavaresi; ancora una volta la forma musicale del madrigale non viene esplicitata nel titolo nonostante l'evidenza del contenuto. Il Duca Alberto V è venuto a mancare sei anni prima e la dedica è rivolta a *Gio. Battista Galanti Cav.re De Ss.Ti Mauritio Et Lazaro*. Si tratta di un'edizione collettiva con uno dei più raffinati programmi compilativi che si possano rilevare tra tutte le UBI: tutti i testi poetici sono ... uguali! Tutti sono lo stesso madrigale guariniano *Ardo sì ma non t'amo* realizzato in 31 distinte versioni musicali fatte da 28 diversi compositori.³⁰⁴ Proprio grazie a questa cospicua raccolta, questo madrigale risulta esser il testo poetico più frequentemente messo in musica in tutta la letteratura madrigalesca.³⁰⁵

Anche in questo caso il curatore, Giulio Gigli da Imola, è italiano; qui compare il suo unico brano a noi noto; è posto in penultima posizione (30^a) immediatamente prima della chiusura, assegnata ancora una volta, in pienezza di diritto, al più grande e celebre tra i compositori della corte di Monaco di Baviera, quel Roland de Lassus che, unico onnipresente, in tutte le edizioni collettive bavaresi rivestì un ruolo ineludibile non solo con il proprio contributo musicale e quello dei due figli, ma anche (noi riteniamo) nella fase della progettualità, nell'organizzazione, nella disposizione dei testi e dei brani e nelle indicazioni definitive della stampa dell'ultima edizione collettiva bavarese e, forse, in almeno due dei libri precedenti esaminati in questo paragrafo 'territoriale.

L'edizione collettiva degli *SDEGNOSI ARDORI* ha avuto una degna messa in luce moderna,³⁰⁶ il suo frontespizio originale rivela una delle più belle immagini musicali di tutto il nostro repertorio iconografico madrigalesco; ne diamo una descrizione alle schede n.XXIII-XXIV in appendice.

In conclusione di questa ricognizione storico-geografica, va detto che vi sono altre raccolte ancora che denotano, se non in maniera esclusiva, almeno un qualche interesse 'territoriale' o altri indicatori di cittadinanza, altri encomi e celebrazioni istituzionali facilmente individuabili nelle

304 I Contributi di Orlando di Lasso, di Francesco Rovigo e di Gioseffo Ascani sono due anziché uno solo; in realtà i testi non sono proprio uguali, mostrano cioè alcune varianti significative, che però non inficiano minimamente l'evidenza del programma.

305 Questa stampa, in quanto basata su un programma letterario, viene esaminata e discussa anche nell'apposita sezione (Giochi di testi) dedicata ai testi omologhi. (→ II.10).

306 La raccolta de *Gli sdegnosi ardori* è uscita in luce sia come secondo volume della *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos / herausgegeben von Horst Leuchtman* col titolo *Sdegnosi ardori (Zornesgluten): des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal Ardo sì, Adam Berg München, 1585: mit einem Anhang von 24 weiteren Vertonungen desselben Madrigals aus der Zeit von 1583 bis 1678* nella collezione «Denkmäler der Tonkunst in Bayern» che come edizione a sé stante con tutti gli altri testi omologhi individuati, compresi quelli manoscritti in SCH-ARD, 1990.

dediche e nelle pagine interne delle edizioni collettive italiane. Esaminando il luogo di nascita e di attività dei compositori che vi partecipano, pur senza specificazioni dirette alla città cui fanno riferimento, si possono ricavare utili suggerimenti biografici capaci di direzionare felicemente la ricerca storiografica sui luoghi materiali in cui hanno operato tanti musicisti altrimenti ignoti.

Un accenno infine va fatto anche per quelle UBI che riuniscono repertorio poetico-musicale identificato unicamente e semplicemente sotto il profilo linguistico-formale: le *napolitane* del 1537, *Le villotte alla padoana* di Azzaiolo e compagni, le *grehesche* di Molino del 1564,³⁰⁷ le *giustiniane* di Bellhaver- Gabrieli (ed altri) ad esempio possono essere considerate raccolte di interesse linguistico-territoriale, contrassegnando il campo compilativo e organizzativo più sotto il profilo della forma poetico-musicale che secondo l'angolazione della territorialità 'cittadina' dei compositori in senso stretto.

L'insieme delle 'problematiche cittadine' messe in relazione con le graduatorie istituzionali, con le note informative o ricavabili dalle UBI stesse relative ai luoghi, coi dati biografici dei musicisti partecipanti e con le gerarchie posizionali all'interno dei libri, se esaminato nella sua complessa varietà, potrà offrirci ulteriori spaccati di etica-estetica-etichetta collaborativa ed organizzativa dentro i libri del nostro repertorio: come dire che proprio questa carrellata della nostra ricerca tra le raccolte cittadine può ancora insegnare ai musicisti odierni cosa sia il lavoro d'*équipe*!

307 Cfr. V.E 154,1 - RISM 1564/16; Manoli Blessi è pseudonimo di Antonio Molino.

II.9 - Canzonette romane e alla romana

Per 'Canzonette alla romana' intendiamo un nutrito *corpus* di canzonette, in larghissima maggioranza a tre voci, uscite in luce tra il 1585 e il 1607, composte da autori romani caratterizzate da contenuti, indicazioni o notazioni di prassi esecutive solistiche con accompagnamento strumentale in un contesto ancora solidamente polifonico.³⁰⁸

Rispetto ad una primitiva indagine svolta dallo scrivente venti anni or sono e uscita in luce nel 1999 negli Atti del convegno sulla Canzonetta (ATT-VIL), in questo studio si ritiene opportuno allungare di 22 anni l'arco cronologico del fenomeno per comprendere, nell'ottica di una diversa generazione di autori (poeti, musicisti e compilatori!) anche un insieme non incospicuo di libri usciti in luce soprattutto nel territorio pontificio tra il 1621 e il 1629, (termine ultimo anche della nostra indagine generale); sono libri che posseggono i requisiti per rientrare nel novero di cui al presente titolo e che abbiamo identificato con il terzo periodo della canzonetta romana.³⁰⁹

Quando si indaga un insieme significativo di elementi (nel nostro caso UBI) ci si pone il problema se sia preferibile un'impostazione cronologica, un'impostazione gerarchica basata sui rilievi d'importanza di singoli componenti, sul ruolo di compositori, poeti, editori, compilatori o altro; abbiamo già discusso e preferito la neutra strategia cronologica, ma in questo caso tale criterio elencativo è davvero limitante perché in questo *corpus* di edizioni collettive la *Ghirlanda di Fioretti* del 1589 rappresenta senz'alcun dubbio un centro indiscutibile, un cuore pulsante di tutto questo repertorio. Quattro anni prima della *Ghirlanda*, uscirono le:

1.

[V.E. 1585,6 - RISM 1585/7]

CANZONETTE SPIRITUALI DE DIVERSI A TRE VOCI LIBRO PRIMO[...]

Se si escludono i libri di Laudi (che abbiamo già esaminato) è questa la prima edizione collettiva

308 Cfr. Marco Giuliani, *Villanelle alla napoletana e Canzonette alla Romana: Pretesti, testi e contesti per un archivio della canzonetta alla romana dal 1500 al 1700*, in «Villanella Napolitana Canzonetta | Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento » Atti del convegno Internazionale di Studi, 1994 a cura di M.P. Borsetta e A. Pugliese, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, 1999, pp. 59-115. Il Giustiniani (GIU-DIS) data questo fenomeno già intorno al 1575; possiamo ipotizzare che, a tal proposito si riferisse al famoso liutista Gasparo Fiorini, forse considerando le sue villanelle *Della Nobiltà di Roma* (1573 sgg.); ma noi qui ci riferiamo più precisamente al repertorio e all'accompagnamento musicale per cembalo e liuto di Simone Verovio che comincia dopo il 1585.

309 Un certo numero di stampe degli anni '20 del Seicento uscì proprio a Roma o nel territorio pontificio limitrofo: Cfr. *infra*.

di canzonette romane. La riportiamo in questa sezione dalla quale ci attendiamo libri di musica profana (ancorché la raccolta contenga materiale esclusivamente devoto-religioso e sia stata edita dal fratello del più grande editore veneziano, Alessandro Gardano), perché gli autori sono tutti considerati compositori, (spesso assai celebri) della città di Roma³¹⁰.

La dedica a Giovanna Gaetana Orsina, Contessa di Nerola (Roma), di Gio. Andrea Dragoni che è il compilatore, curatore e compositore più di spicco con ben sedici brani su venticinque, ci illustra che si tratta infatti di canzoni spirituali 'convertite' cioè travestite da altre profane di cui conservano la stessa musica e ci lascia intendere che proprio la dedicataria potesse esser l'autrice dei testi nonché finanziatrice dell'opera:

Per obedire al giusto, e devoto comman-/do di V. S. Illustrissima feci di profane/spirituali queste mie Canzonette. Et co-/noscendo il poco merito di esse, & perché/ mi pareva havere sodisfatto à lei che me / l'haveva imposto, haveva proposto ne l'animo di non/ fare loro vedere altra luce che quella, ch'erano per pren-/ dere nelle sue nobilissime mani. Ma perche la continuova/ istanza, ò per meglio dire, molta importunità de gli/ amici mi ha constretto à viva forza a mutare proponi-/ mento, mi è parso mio debito farle uscire sotto il nome/ di lei, come d'esse sola, & principale autrice...

Questo repertorio, vicino ma nient'affatto coincidente per stile, forme, autori e target con quello laudistico, che prende il via proprio con questo libro, godé di discreta fortuna in area pontificia e proprio da questo anno, anche se non per merito dell'editore Alessandro Gardano, bensì di Simone Verovio, ricaviamo l'impulso più vivo, parallelamente alla messa in luce delle coetane raccolte di villanelle e canzonette marenziane e giovanelliane. La presente raccolta con la stessa dedicatoria fu ristampata tre anni dopo da Alessandro Gardano. Diciotto dei venticinque testi delle stesse canzonette spirituali furono musicati e pubblicati anche da Erasmo de Seyve in *Melodia spirituale a tre voci*³¹¹. Il libro *Canzonette Spirituali a.3.voci. Composte da di-/versi Ecc.ti Musici...* messa in luce in almeno tre stampe distinte da Simon Verovio ha lo stesso titolo di questa edizione di Alessandro Gardano ma contenuto completamente diverso; anche gli autori presenti in essa sono in larga parte diversi rispetto alle canzonette gardaniane del presente libro.³¹² Si veda inoltre *infra* al n.8.

2.

310 In verità nessuno dei cinque autori identificati nacque propriamente a Roma, ma tutti per la maggior parte della loro vita vissero e operarono nell'Urbe. Si tratta, in ordine di apparizione, di Dragoni seguito da Paolo Quagliati, Ruggero Giovannelli, Marenzio e di G. M. Nanino.

311 Stampa di Abrahamo Wagemanno in Norimberga 1614. (NV 2616); tutti i testi di *Melodia spirituale* sono dunque scelti da *Canzonette spirituali* del 1585 o dalla ristampa del 1588, quanto a contenuto uguale ma con frontespizio diversamente inciso.

312 Roma, Simone Verovio, 1591.

V.E. 1586,^{10 a}(= V.E. 1586,101) - RISM 1586/1; rist. 1592,7 – RISM 1592/16)³¹³

DILETTO SPIRITUALE CANZONETTE A tre et a quattro voci

documentano per la prima volta la straordinaria attività di Simone Verovio, incisore ed editore di primaria importanza, sia nei riguardi del repertorio 'alla romana' sia per l'invenzione e la diffusione dell'incisione su lastra di rame.

Se le precedenti *CANZONETTE SPIRITUALI DE DIVERSI* sono senz'altro 'romane' in quanto stampate a Roma e composte, come già detto, da autori 'romani', quelle del *Diletto*, della *Ghirlanda di fioretti*,(1589), delle *Lodi della musica* (1595) e in genere tutte le UBI di Simone Verovio sono anche *alla romana*, nel senso di 'canzonette di autori romani *alla romana*' il che implica caratteristiche singolari e straordinarie in ordine all'impaginazione editoriale e alla prassi esecutiva. La novità dello stile è che possono esser eseguite da un solo esecutore secondo l'uso moderno, con un nuovo gusto melodico, ma si distinguono soprattutto in quanto riportano lo stesso brano (quasi sempre a tre voci, 16 su 22) intavolato per cembalo e per liuto, insomma una nuova, rivoluzionaria tipologia esecutiva. La nitida raffigurazione iconografica sul frontespizio del 1591 (qui sotto ripreso al n.7, *CANZONETTE A quattro Voci...* e alle scheda XXIX e XXXVIII del *CATALOGO*) ben illustra una delle possibili nuove modalità esecutive di questo repertorio.

L'interesse per questo genere di edizione è stato già da tempo segnalato dallo scrivente (GIU-VII) e successivamente da Deford (DEF-MAR) mai però approfondito sufficientemente. Le stampe di Verovio meritano invece grande attenzione, anche per la loro caratteristica funzione di 'stele di Rosetta' (e sono proprio tre i codici notazionali e i riscontri sui cromatismi interni ai brani individuati dal momento che intavolatura per liuto, per cembalo e le singole parti vocali sono poste ravvicinate in sinossi comparativa) soprattutto per quanto concerne l'individuazione dei semitoni diatonici e cromatici. L'intavolatura per cembalo, che comprende talvolta la scrittura di diminuzioni e di abbellimenti, si presta tra l'altro ad un'esecuzione moderna secondo la grafia dei due pentagrammi distinti.

Del *Diletto Spirituale* si conoscono tre diverse incisioni tutte del 1586 (in verità con lievi differenze) e tre ulteriori diverse edizioni successive.³¹⁴

313 Un'altra stampa (si noti che qui non si intende ristampa) in tutto simile, all'altra, tranne che in tre elementi del frontespizio è repertoriato con una diversa sigla: V.E. 1586,11 (ex. 1586¹¹) – RISM 1586/2 rist. 1590,11 – [NO RISM]. Ci risulta impossibile accertare quale delle due sia venuta in luce prima.

Si sono confrontati i due frontespizi nel *CATALOGO* alle schede XXVI – XVII.

314 Si confronti a tal proposito le schede iconografiche anche delle ristampe poste nel *CATALOGO* in appendice. Le macroscopiche distinzioni tra i due diversi esemplari del 1586 esistenti sono già evidenziate dalle osservazioni del V.E., ma gli studi in corso di Augusta Campagne per la sua tesi di dottorato mi anticipano cortesemente che le diverse tirature della *princeps* sono almeno tre.

Un esemplare del *Diletto*, coincidente con la prima delle due stampe sopra rubricate, (ignoto a tutte le bibliografie), era stato da me segnalato 27 anni or sono (GIU2), ma, con tutte le altre undici segnalazioni di nuovi esemplari scoperti, quasi completamente ignorato dagli studiosi.³¹⁵

Dei ventidue brani in questa raccolta, quattordici sono mottetti latini e otto sono canzonette a 3 - 4 voci.³¹⁶ Per questa ragione è difficile assegnare questa raccolta alla categoria di UBI, ma è altrettanto difficile escluderla in quanto non si può proprio considerare una miscellanea. V.E. ne dà un'ampia ed attenta descrizione ma evidentemente non era a conoscenza di tutte le copie superstiti, né fa menzione del canone *Laudate dominum* inciso nel frontespizio.³¹⁷

3.

V.E. 1589,6 - 1589/11

GHIRLANDA DI FIORETTI MUSICALI / *Composta da diversi Ecc.ti Musici a.3 voci / Con l'intavolatura del Cimbalo, et / LIUTO.*

In Roma 1589/ Con Licenza de' Superiori.

Ecco la stampa più importante di questo paragrafo 'alla romana!' La diffusione di questa raccolta ha del sorprendente, perché la circolazione di questo *corpus* di brani, anche tra gli oltremontani è tra le più ampie e singolari della storiografia musicale rinascimentale: non in senso strettamente quantitativo, quanto piuttosto editoriale.³¹⁸

La raccolta si presenta come un fascicoletto unico, di circa 54 pagine: frontespizio, pagina bianca sul verso del frontespizio e pagina di dedica con 50 pp. di musica.³¹⁹ Usare il condizionale circa la descrizione delle edizioni veroviane è d'obbligo, in quanto singoli esemplari della stessa edizione presentano talvolta differenze anche rilevanti; ciò è dovuto al fatto che le lastre in rame di cui faceva uso l'editore romano-olandese potevano facilmente essere modificate e corrette in corso

315 Si tratta di quello dal VE., siglato 1586^{10a} e inciso da Martin van Buyten. Cfr. M. Giuliani, *Bibliografie dimenticate ed esemplari ritrovati*, «Fontes Artis Musicae» vol 33/4 (1986), p. 279; l'esemplare è stato individuato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna nel fondo antico delle cinquecentine, con segnatura Rari, D.44.

316 Nella 'seconda' tiratura del 1586 è stato omissso *Scalda Signor il mio gelato cuore* di Peeters (Giacomo Peetrino), che ricompare nella ristampa del 1592, evidentemente ripreso dalla 'prima' tiratura del 1586.

317 La presenza del canone è probabilmente un caso unico nelle stampe collettive in italiano del '500.

318 Di questa raccolta esiste un'edizione moderna a cura dello scrivente.

319 L'esemplare osservato è quello in I-Bc segnato R.256 che è *on line* e che risulta completo, mentre l'esemplare in GB-Lbm pure *on line*, segnato K.8.d.6., non è completo in quanto alcune pp. sono ripetute mentre due carte sono mancanti, 'mutilando così' ben quattro brani; inoltre la cartulazione iuniora apposta al margine superiore destro è in qualche caso errata e fuorviante (non si comprende, cioè, se si tratti di un errore di digitalizzazione o se l'esemplare originale sia effettivamente così).

d'opera e, noi riteniamo, anche *ad personam*.³²⁰

Il libro è unico per tutte le voci e tutte e tre parti le vocali; le due intavolature (liuto e cembalo) di ogni canzonetta sono comprese su due pagine contigue; vi sono contenute complessivamente venticinque canzonette a tre voci, ciascuna delle quali è disposta sulle due facciate aperte: a sinistra si trovano le tre parti vocali, tutte sulla stessa pagina e questa porta il numero dispari a cominciare da 1 fino a 49; a destra la pagina porta il numero pari (da 2 a 50) e vi si vedono sempre le due intavolature e in basso il solo testo poetico relativo alle strofe successive alla prima (in quanto questo testo, cioè la prima strofa della canzonetta risulta già scritto sotto le note musicali delle tre parti vocali poste a sinistra); ciò suggerisce un uso non esclusivamente vocale, ma potenzialmente solistico, ma sempre con accompagnamento strumentale. Le due intavolature sono compatibili con un'esecuzione simultanea sicché questa partitura è concepita, al bisogno, anche per un'esecuzione solistica e perfino solo strumentale. A queste caratteristiche, riteniamo si riferiscano musicisti, teorici ed editori quando parlano di 'canzonette alla romana' distinguendole ad esempio da quelle alla napoletana o alla veneziana o alla padoana.

Il libro non ha la tavola finale, né vi è segnatura di registro tipografico. I titoli dei brani e la grafia del nome e cognome dei compositori presentano tre diverse tipologie.³²¹ Infine, sul frontespizio, vi è un'ampia immagine musicale con sorprendente ridondanza iconografica di simboli musicali; significativa, ad esempio è la raffigurazione degli strumenti del liuto e cembalo (rispetto al testo del frontespizio) e il numero di ben quindici specie di animali diversi che ascoltano incantati le melodie di Orfeo.³²²

Tutti testi ricalcano omogenee e ripetitive situazioni poetiche, per lo più di tipo pastorale ma non paiono collegati da un qualche filo narrativo, né vi si notano particolari sequenze tonali, né la sequenza di testi pare suggerire particolari significati di unitaria narratività.

È rilevabile, questo sì, una gerarchia nell'ordine di presenza dei compositori: Palestrina apre infatti la raccolta con due suoi brani, tra cui la celebre *Da così dotta man sei stato fatto/ Vagbissimo ritratto*, mentre chiude il libro Felice Anerio (all'epoca Maestro di cappella della Compagnia o Congregazione di Santa Cecilia, cioè leader riconosciuto tra i musicisti romani della futura Accademia di S. Cecilia), mentre gli altri musicisti rappresentati sono Gasparo Costa, Crivello,

320 L'edizione de *Le Lodi della musica*, assegnata da RISM e da V.E. all'anno 1595 potrebbe rivelarsi inesatta per l'esemplare di Bologna che non riporta l'anno di stampa come appare invece nell'esemplare londinese.

321 Una volta approfondita la questione, indagare queste 'anomalie' potrebbe fornirci ulteriori informazioni sulla reale prassi esecutiva.

322 Una descrizione più dettagliata del frontespizio è data nel CATALOGO alla scheda XXIX; si veda anche la scheda XXXVIII del 1591.

Giovannelli, Locatello, G.M. Nanino³²³, Orlandini, Peeters, Quagliati, Ricordi³²⁴, Soriano, Stabile, Zucchelli sono tutti (o quasi) riconducibili all'ambiente romano, senza però un ordine gerarchico particolare.³²⁵

Se la raccolta veroviana (o meglio il contenuto di essa) fosse passato inosservato in quegli anni furibondi di novità editoriali certo non avrebbe subito le operazioni di plagio che vediamo ancor oggi. Si può notare ad esempio che la *Ghirlanda di fioretti*, appena due anni dopo, cioè nel 1591, fu duplicata e plagiata in modo completo (usare il termine ristampare potrebbe risultare improprio) con un'operazione editoriale piratesca insospettabile da parte dell'editore Giacomo Vincenti, mai vista prima; questi smembrò i 25 brani originali costituendo ben tre distinti libri di sole dieci canzonette ciascuna, sconvolgendone la sequenza, togliendo l'intavolatura cembalistica e aggiungendo all'ultima delle tre raccolte ulteriori cinque villanelle prese, ancor fresche di stampa, dal *Primo libro a tre voci di Villanelle alla romana di Orazio Scaletta* uscite in luce l'anno precedente (1590). Nessuna delle tre edizioni porta una dedica. Ovviamente! Non si può escludere tuttavia che questa operazione di contraffazione editoriale fosse stata 'tollerata' in quanto destinata e riservata a qualche personaggio particolare o ai musicisti non italiani (se ne conserva un solo esemplare in un unico volume). In ogni caso la distanza ragguardevole tra il mercato e l'utenza di Roma rispetto a quello nordico veneziano di fatto limitava assai il danno economico derivante dal plagio. Le tre stampe veneziane incriminate sono queste:

4.

V.E. 1591,7 - RISM 1591/14

CANZONETTE / PER CANTAR ET SONAR DI LIUTO A TRE VOCI COMPOSTE DA DIVERSI AUTTORI & nuovamente date in luce. LIBRO **PRIMO**. IN VENETIA, APPRESSO GIACOMO VINCENTI, MDXCI.

5.

V.E. 1591,8 - RISM 1591/15

CANZONETTE / PER CANTAR ET SONAR DI LIUTO A TRE VOCI COMPOSTE DA DIVERSI AUTTORI & nuovamente date in luce. LIBRO **SECONDO**. [Idem]

6.

323 Secondo il V.E. il suo brano *Tutta gentile e bella* risulta di anonimo ma in realtà il nome dell'autore nella forma Gio. Maria Nanino appare correttamente riportato a p.19. Il RISM B/I è invece corretto.

324 Come sopra: il brano *Io ardo o Filli* per V.E. risulterebbe di anonimo ma in realtà è correttamente attribuito a Jacopo Ricordi, solo che tale nome risulta scritto con carattere molto piccolo rispetto ai brani precedenti ed è scarsamente visibile. Il RISM, in questi due casi indica correttamente le attribuzioni anche se, com'è noto, non riporta l'incipit dei brani.

325 Per quanto noi siamo oggi in grado di rilevare. Qui abbiamo elencati in ordine alfabetico, ma in realtà nella stampa originale non sono mai così posti.

V.E. 1591,8 - RISM 1591/15

CANZONETTE / PER CANTAR ET SONAR DI LIUTO A TRE VOCI COMPOSTE DA DIVERSI AUTTORI & nuovamente date in luce. LIBRO **TERZO**. [Idem]

Queste tre raccolte sono dunque la risposta veneziana alla richiesta di repertorio 'alla romana' cioè della principale novità musicali del momento, in territorio padano e oltremontano. Il circuito commerciale di Vincenti negli anni '90 è praticamente lo stesso di quello delle altre grandi imprese veneziane e dunque è assai più ampio ed articolato di quello specificamente romano-napoletano. Naturalmente nelle tre raccolte di Vincenti spariscono del tutto le intavolature per cembalo, ma permangono quelle per liuto, omologando così tali canzonette a quelle napoletane o a quelle veneziane col liuto.

L'uscita del sopracitato volume del cremonese Scaletta che s'intitola proprio *Villanelle alla romana*, giustificò, almeno nominalmente, l'operazione di assemblaggio (e di pirateria) effettuata ai danni di Verovio. Se la *Ghirlanda* è la prima e la più ricercata di queste raccolte "alla romana" anche altre stampe canzonettistiche veroviane meritano pari attenzione. Nello stesso anno (1591) Simone Verovio pubblicò anche una raccolta del tutto simile alla *Ghirlanda* ma questa volta a quattro voci, (anch'essa plagiata integralmente dal Vincenti che ebbe pure una ristampa, un poco pasticciata, sei anni dopo (vedi 7b *infra* → V.E. 1597,5 - RISM 1597/14, cfr. punto 7b).³²⁶

7.

V.E. 1591,6 - RISM 1591/12

CANZONETTE A quattro Voci. Composte da diversi /Ecc.ti Musici, Con /L'intavolatura del Cimbalo et del LIUTO. Raccolte et stampate da Simone Verovio. In Roma 1591.

7b. **CANZONETTE A quattro Voci**. Composte da diversi Eccellentissimi Musici

(Giacomo Vincenti, Venezia, 1597). [V.E. 1597,5 – RISM 1597/14]

L'unica UBI di Verovio a quattro voci presenta un complesso, straordinario frontespizio, ricco di immagini e di dettagli musicali, prezioso per comprendere come l'editore stesso interpretasse e indicasse la corretta esecuzione delle proprie canzonette.³²⁷ Questa raccolta rispetto alla *Ghirlanda* comprende brani di dodici illustri compositori romani della Congregazione di Santa Cecilia (nel

³²⁶La ristampa del 1597, omette un brano, ne aggiunge due (Orologio e Luzzaschi) e addirittura uscì con una dedica data in Venezia a Lorenzo Chonzer il 2.10.1597.

³²⁷Cfr. --->CATALOGO, scheda XXXVIII.

cui ambito vi si posson comprendere anche i pezzi di Paolo Bellasio e di Orazio Griffi assenti dalle precedenti UBI alla romana.³²⁸

Si conosce una sola ristampa coeva di questo libro; sei anni dopo lo stesso editore Vincenti (colui che aveva smembrato in tre libri diversi le canzonette della *Ghirlanda di fioretti* (V.E. 1589,6 – 1589/11) rimise in luce questa stessa edizione veroviana in quattro libri parte, senza intavolature e con l'aggiunta di due brani firmati rispettivamente da Luzzaschi e da Orologio che nulla o quasi hanno da spartire con l'originaria *princeps*; si deve rilevare inoltre l'omissione della canzonetta di autore anonimo (forse il Verovio stesso) *La verginella è simil a la rosa* e la diversa attribuzione di *O mio soave foco* che qui risulta attribuito ad Annibale anziché a Pompeo Stabile.

8.

V.E. 1591,11 – RISM 1591/13.

Canzonette Spirituali a.3. [!] voci. *Composte da di-/versi Ecc.ti Musici.*

In Roma 1591. [Simone Verovio].

La raccolta contiene 22 brani, dieci dei quali costituiscono lo *Stabat mater* latino di R. Del Mel; essa è priva di dedica e ciò induce a credere che si tratti di una ristampa, inoltre non comprende intavolature per cembalo o per liuto, presentando i brani come normali canzonette distribuite nei libri parte: ciò è fatto del tutto ordinario, considerando che si tratta di repertorio esclusivamente spirituale, forse 'in risposta' all'omonima stampa di Alessandro Gardano del 1585. I musicisti rappresentati sono ascrivibili per lo più alla Compagnia di Santa Cecilia di Roma; la gerarchia dei livelli prevede l'apertura con *Fa buon Giesù ch'io senta*, una canzonetta di Jean de Macque che è qui presente con ben tre brani, mentre la conclusione del libro è assegnata a Rinaldo del Mel con il suo *Stabat mater* (completo, strutturato in dieci 'canzonette-mottetto' di due strofe quindi con le venti strofe 'ufficiali' della sequenza in latino); delle due strofe di ciascuno brano, una è direttamente sottoposta alla musica, l'altra, di solo testo, è posta in calce alla pagina per un totale di venti strofe, come è nella tradizione popolare. La posizione d'onore nella raccolta sembra un omaggio ai due importanti musicisti fiamminghi, ma la preminenza di J. De Macque appare confermata anche nelle *Lodi della musica* del 1595 dove è autore di quattro brani.³²⁹

L'esemplare noto, registrato da V.E. in I-Bc nella sola parte del Basso, non è correttamente descritto, perché si omette la registrazione dei singoli incipit latini delle dieci strofe dispari dello

³²⁸ La presente raccolta ha conosciuto più d'una edizione moderna ed è disponibile *online* sia come fac-simil (esempl. in GB-Blm) che in trascrizione moderna completa. Fac Simil *On line* D-Mbs: <http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00074058>.

³²⁹ Cfr. punto 10 della presente lista di libri.

Stabat mater che sono altrettante canzonette in latino. Secondo il RISM, di questo libro si conservano due esemplari ma la copia dell'ALTO in GB-Lbm è diversa; il frontespizio recita:

8.b

Canzonette Sp[iritu]ali /a.3. [!] Voci compos-/ te da di-/ versi Ec-/ cellenti Musici.³³⁰



Il Contenuto è pressoché uguale ma disposto in modo alquanto diverso. Il nome e cognome dei compositori è dato in modo completo, così la paginazione appare accurata, con la sola eccezione di p. 18, il cui numero non risulta presente a causa probabilmente di una diversa incisione della pagina, cioè della 'luce' di stampa.

Il brano che si legge è l'ultimo in notazione antica 'nigra', singolare madrigalismo e 'color' devoto, nella musica su testo in volgare, dedicato alla morte di Gesù (*Dum emisit spiritum*).

8c. [Rist. V.E.1599, 3 – RISM 1599/7]

Canzonette Spirituali a.3. voci Composte da di-/versi Ec-/cellenti Musici.

In Roma 1599.[Simone Verovio] con dedica al Duca di Mantova da Roma il 15.11.1599.³³¹

330 Con licenza de Sup.ri Stampate et raccolte da Simone Verovio; manca anche l'indicazione del luogo e dell'anno di stampa [In Roma 1591].

331 Questa raccolta ebbe due ristampe; la prima è posta come seconda parte nell'edizione del *Devoto Pianto* del 1592 (on Line in GB-Lbm (segnata K.8.b.17_001~13) In Parione, nel Collegio Nardino, 1592. Con Licentia de' Sup.

Il frontespizio è diverso dalla raccolta delle *Canzonette spirituali* a tre voci del 1591 dello stesso editore e non riporta l'anno di stampa (evidentemente inutile perché già indicato nel frontespizio del *Devoto Pianto*, fatto, questo comune alle *Lodi della musica*). Ciò è comprensibile anche dalla nota (relativa a V.E. 1592,8) che Einstein ha apposto alla descrizione dell'esemplare allora ignoto del *Devoto Pianto*, là dove indica che a pagina 8 c'è un secondo frontespizio. Il titolo stesso indica questo libro come la seconda parte: la prima è il *Devoto Pianto* cioè *Stava a piè della Croce*, lo *Stabat mater* in lingua italiana, intonato da 10 musicisti 'romani'. La seconda parte, dotata anch'essa di un proprio frontespizio, sono appunto le presenti *Canzonette spirituali*. L'esemplare (solo i libri-parte del canto e dell'Alto si sono salvati) era dato per disperso da V.E.

La seconda ristampa è del 1599 e si presenta come una nuova edizione con tanto di dedica al duca di Mantova data in Roma il 15 settembre, festa della Beata Vergine Maria Addolorata. L'*unicum* in I-Bc costituito del solo Canto, completa le tre parti dell'opera che le bibliografie di V.E. e RISM davano come incompleta.

9.

V.E. 1592,8 – RISM 1592/5

Il devoto pianto della Glo-/riosa Vergine, et altre/Canzonette spirituali/ à 3 voci. /Composte nuovamente da diver-/si Eccellenti Musici. ROMA, In Parione, nel Collegio Nardino, 1592.

Il libro possiede una dedica al Duca Massimiliano Di Baviera Conte Palatino del Rheno [...] e si apre con *Stava a piè della Croce*, uno *Stabat mater* in italiano in dieci parti musicali, ciascuna delle quali intona due strofe dell'antica sequenza attribuita ad Jacopone da Todi (musica dei due Nanino con brani singoli poi Pacelli, Giovannelli, Santini e de Macque, tutti con due brani ciascuno). Si tratta dunque di una vera e propria canzone polistrofica UBI, cioè messa in musica da autori diversi in relazione alle diverse strofe. Un'altra versione con lo stesso testo ma con musica diversa era già uscita nel 1588 nel *Terzo libro delle Laudi spirituali* stampate da Alessandro Gardano a Roma, ma non si tratta della stessa opera e quella musica è la stessa per tutte e venti le stanze.³³² Non si conoscono ristampe.

10. V.E. 1595,3 – RISM 1595/6.

LODI DELLA MUSICA /A 3. VOCI,/Composte da diversi Ecc.ti/Musici con L'intavolat.ra/ del Cimbalo e Liuto./LIBRO PRIMO ³³³

Questa atipica, rara e incantevole raccolta (didatticamente parlando) contiene 18 brani.³³⁴ Anche in questo libro si nota l'intavolatura di cembalo (posta a sinistra al di sotto della parte del Canto e l'intavolatura per liuto a nella pagina a destra, al di sotto delle parti di Alto e di Basso) come è costume di Verovio. Il XIV brano, *L'Amoroso delfino* che non è canzonetta bensì madrigale a tre

332 Il solo testo del 1588 è ristampato, completo delle venti stanze, anche in *LIBRO DELLE LAUDI SPIRITUALI*

Dove in uno sono compresi i Tre Libri già stampati (V.E. 1589,8) RISM 1589/2, n.19, a c.53r.) con la didascalia *Questa si può cantare sopra: Gesù nostro riscatto a c.7*. Sei anni dopo apparve anche, in *DELLE LAUDI SPIRITUALI/ Che si sogliono cantare dopo i ragionamenti delli Rever. Padri della Congregazione dell'Oratorio Con l'aggiunta di alcun'altre di diversi buoni autori* [... Fermo, Heredi di Sertorio de Monti, 1595, pp. 297-300, nonché in *LODI E CANZONETTE* (Longo, 1608, V.E. 1608,2 – RISM 1608/4 con la didascalia: *LODE XXII./De' dolori della vergine a piè della Croce: & si prega a farci partecipi di quelli. /Stabat Mater dolorosa*. B.83./[Musica a pp.156-7; testo p.178-181].

333 Raccolto, Intagliato et stampato da Simone Verovio. In Roma 1595. *Con Licentia de Superiori*. Si conservano tre esemplari: quelli in GB-Lbm e in D-Mbs coincidono perfettamente, mentre in I-Bc si rilevano delle differenze nel solo frontespizio, perché non riporta la data di stampa.

334 Ora disponibile *on line* l'esemplare in GB-Lbm, è stata pubblicata in edizione moderna a cura dello scrivente con le intavolature per cembalo e liuto (Trento, Nova Scola Musicale 1995), ma l'unico esemplare registrato in SBN presso I-Fn, a suo tempo regolarmente depositato in più copie, (IT\ICCU\CFI\0320867) risulta curato da 'anonimo'.

voci, non presenta tuttavia intavolature di sorta e non è di Felice Anerio (come scrive il V.E. 1595,3 bensì di anonimo (ciò risulta corretto in RISM 1595,6). Questo anonimo autore - del tutto stravagante nel contesto delle *Lodi*, non foss'altro che per aver consegnato una stesura musicale completamente diversa rispetto all'organizzazione formale prevista - è stato da noi identificato con sicurezza in Sebastiano Raval per il riscontro diretto effettuato positivamente sulla parte superstite del Basso nel di lui *Primo libro di madrigali a tre voci* del 1595 che contiene lo stesso brano. Apre la rara edizione collettiva una 'quartina di quartine' cioè quattro canzonette (ciascuna su una sola singola strofa) con musica di Giovanni Maria Nanino, seguita da altri quattro brani su altrettante stanze (che inizia *Spesso il Canto ad amare*, brani n.5, 6, 7 e 8) con musica di Jean de Macque; ciascuna delle otto strofe ha musica diversa. Dell'Opera intera si potrebbe pensare che si tratti di un'opera collettiva con due soli testi pluripartiti, complessivamente in 18 diverse intonazioni musicali. Le prime otto canzonette sembrano infatti costituire un solo componimento poetico, (appunto in otto stanze con 8 musiche diverse, mentre i successivi dieci brani potrebbe indicare una seconda canzone articolata in dieci parti). Le prime otto strofe hanno, tra l'altro, lo stesso tipo e lo stesso numero di versi (quattro settenari) ma anche la medesima modalità di rima, mentre i dieci che seguono, si differenziano più vistosamente, dal punto di vista metrico, in quanto sono tutti su strofe quintine; in questo caso però non abbiamo tipo, numero di versi e rima perfettamente identici, e notiamo che talvolta il compositore cambia qualche parola o inverte l'ordine dei versi; ciò vale anche per il madrigale di Raval. Tutto questo non ci aiuta a comprendere bene l'organizzazione e la modalità compilativa del libro.

L'atmosfera poetica e narrativa in ogni caso è assolutamente omologabile in tutte le strofe e le musiche della raccolta.

La diversa logica distributiva dei testi 'delle due canzoni', che hanno tutti una decisa somiglianza semantica e formale,³³⁵ è piuttosto complessa; il fatto è che nel primo caso, cioè gli otto brani iniziali sono stati assegnati a due soli autori, mentre dal nono in poi, si constata il prevalere di assegnazioni individuali (o quasi), non prevedibili; tutto questo ci convince che le 18 *Lodi della musica* non sono basate su di un'unica canzone poetica. Due ragioni importanti stanno alla base di ciò: la prima che con il nono testo si interrompe la serie delle quartine e si iniziano canzonette monostrofiche basate su quintine di versi, inoltre nella seconda sezione (cioè dal nono brano in poi) il tono narrativo risulta più 'arcadico-pastorale' con la frequentazione (in tutte o quasi le canzonette) di personaggi quali Flora, Fauni, Ninfe, Pastori, Pastorelle, Tritoni, Sirene e Apollo

335 (Giovannelli (nn.9,10), F. Anerio (11) Del Mel (12), F. Anerio (13), Raval (14), Del Mel (15) G. Bernardino Nanino (16-17 e 18).

(questi ultimi non appaiono in alcuna delle strofette precedenti, con la sola eccezione della quarta canzonetta. In questi versi arcadici delle prime otto canzonette si citano anche parecchi strumenti musicali tipici della mitologia classica quali la siringa, la cornamusa, la zampogna, il timpano e la lira, tutti assenti dai testi successivi.

Nessuno di questi strumenti citati nelle poesie coincide con quelli indicati nel frontespizio della *Ghirlanda* o delle *Canzonette a quattro voci* dello stesso Verovio [Cfr. punti n.3 e n.7 ← di questa lista e le schede XXIX e XXXVIII del CATALOGO]. *Le lodi della musica* potrebbero rappresentare una sorta di gradevole letteratura didattica nella quale i compositori qui presentati, come maestri di scuola, si illustrano dei brani che potranno essere poi eseguiti dai propri allievi, in una sorta di libera sequenza musicale, su una traccia poetica data a priori.

11.

V.E. 1601,4 - RISM 1601/8.

CANZONETTE ALLA ROMANA / DE DIVERSI ECCELLENTISS. / MUSICI ROMANI/A Tre Voci,/Novamente composte, & date in luce. IN VENETIA/ Appresso ANGELO GARDANO 1601.

Secondo V.E. si tratta di una ristampa delle tre edizioni di canzonette di Giacomo Vincenti [V.E. 1591,7~9 - RISM 1591/14~16] cui furono omesse le cinque canzonette di Orazio Scaletta, in verità non è altro che la ristampa gardaniana di ventidue delle venticinque canzonette della *Ghirlanda di Fioretti* di Verovio, un'evidenza del successo che il repertorio 'alla romana' rivestì anche a Venezia e nel Nord d'Italia.

La sopravvivenza di esemplari di quest'opera esclusivamente in biblioteche d'oltralpe ci suggerisce l'ipotesi che quest'edizione fosse stata originariamente concepita e destinata unicamente a personaggio non italiano o a musicisti d'oltralpe e al mercato del nord Europa, in quanto Angelo Gardano, (tra l'altro fratello di Alessandro il 'Gardano romano') doveva essere ben consapevole dell'operazione di pirateria che andava effettuando sul materiale di proprietà veroviana.³³⁶

12.

V.E. 1607,2 - RISM 1607/14.

CANZONETTE ALLA ROMANA / DE DIVERSI ECCELLENTISS. / MUSICI

336 Il V.E. indica cinque esemplari superstiti, ma il RISM ne cita solo due.

ROMANI/A TRE VOCI/Nuovamente Raccolte & date in luce./
IN ANVERSA Appresso Pietro Phalesio M.DCVII.

Anche questa edizione accerta e testimonia il gradimento del repertorio 'alla romana' nei paesi oltremontani.

Essa raccoglie i brani della *Ghirlanda* del 1589, (probabilmente acquisiti dalla precedente edizione di Gardano del 1601) con quelli delle *Lodi della musica* (ne resta escluso uno solo); vi sono poi alcune canzonette prese dal *Primo libro di Canzonette a tre voci* G. M. Nanino e una dal *Primo Libro di Villanelle* di Marenzio.

13.

V.E. 1608,1 - RISM 1608/22.

Newe teutsche /Canzonetten mit dreyen Stim/men: von d. fůrtrefflichsten ital. Compo-/nisten auff ihre Sprach componiret, und hiebevord in Italia zusammen getruckt. An jetzo aber mit unser Sprach den Teutschen/Musicis, Instrumentisten, u. andern d. Music Liebhabern /zu Gefallen unterlegt./[...]

Non essendo in lingua italiana, questa raccolta non 'ci toccherebbe' se non fosse che tutti i brani tranne gli ultimi due del curatore (Andreas Myller rigorosamente in tedesco), sono presi, tradotti e 'travestiti' in tedesco dalla *Ghirlanda* romana. Si tratta dunque di un ibrido che possiamo considerare nel novero (davvero cospicuo) dei travestimenti.³³⁷

La terza stagione romana

Se la prima età della canzonetta polifonica romana può essere considerata quella che va fino alla metà degli anni '80 del XVI secolo, e la seconda quella di cui stiamo parlando (grossomodo dal 1585 al 1607) in quest'ultima facciamo rientrare anche le atipiche esperienze delle radeschiane canzonette alla³³⁸ a cominciare dalla fortunata stagione delle villanelle e delle canzonette alla di

337 Considerando all'interno del repertorio vocale '5/'600sco la grande varietà e mobilità di situazioni linguistiche, mi pare opportuno ed efficace distinguere *travestimento* da *contrafactum* riservando il secondo per ogni tipo di repertorio vocale (non solo italiano) tradotto in lingua latina (per esempio un madrigale o una chanson trasformati in mottetto) mentre utilizzo il primo termine per ogni genere di testo tradotto verso la lingua italiana così come la parola *travestimento* evidenzia un campo semantico italiano, mentre *contrafactum* quello latino.

338 La natura solistica dei quattro libri di canzonette alla romana di Enrico Radesca si può ricavare considerando che quella musica può essere eseguita anche in maniera solistica, usando uno strumento per sostituire la parte del basso.

Marenzio, Giovannelli, Nanino.

Dopo dopo il 1595, per circa un decennio in effetti si vedono per lo più solo riedizioni e 'tradizione'. Va detto che el vastissimo panorama editoriale italiano la distinzione tra brani alla napoletana e alla romana si è ormai così assottigliata fino quasi a sparire e la produzione di canzonette a tre-quattro voci senza basso continuo è molto ampia anche nel primo decennio del Seicento, ma il fenomeno della canzonetta in musica non può essere relegato al solo repertorio a cappella' bensì va visto anche nel più vasto rinnovamento vocale-monodico-solistico in larga parte professionale.

La terza stagione romana s'avvia e si concentra tutta nel terzo decennio del '600; essa, caratterizzata in modo specifico dall'invenzione e dalla diffusione di una monodia, della quale Roma fu centro di prima grandezza, convive costantemente con un repertorio misto polifonico - monodico che fa uso ormai costante del basso continuo.

La specificità politico-amministrativa romana, considerando la 'corte pontificia' e il grande e ricco *entourage* di cappelle private dei prelati presenti a Roma porta alla definizione di un nuovo tipo di repertorio canzonettistico monodico-solistico di sicuro rilievo che dai primi anni '20 del '600 si esprime con almeno cinque edizioni collettive singolari. È trascorso appena un trentennio o poco più dalle fortunate UBI veroviane e i cambiamenti risultano così rapidi ed importanti che contrassegnano come superato quel repertorio a motivo di una nuova sensibilità, tutta barocca, che si esplicita ad esempio in primis in una nuova libertà monodica, in una diversa disposizione dei brani dentro ai libri, nella sequenza mutevolissima dell'organico vocale, nella distribuzione delle parti all'interno dei vari fascicoli (di solito Canto I, canto II, Basso e/o Tenore e Basso continuo) complessa e talvolta caotica per il lettore moderno avezzo a trovare l'esatta corrispondenza dei brani nei vari libri-parte. E' talvolta difficile farsi un'idea corretta del contenuto consultando un solo libro parte di questo repertorio (a pieno titolo secentesco), perché a differenza di come avveniva nei 'tradizionali' libri a tre voci senza basso continuo, molto spesso un brano è presente in un fascicolo ed assente negli altri; ciò si riflette anche nelle descrizioni bibliografiche di V.E. e RISM, talvolta del tutto inaffidabili che occultano o 'dimenticano' intere composizioni.

La prima, in ordine di tempo, delle cinque raccolte che incontriamo è:

14.

GIARDINO MUSICALE DI VARI ECCELLENTI AUTORI, DOVE SI CONTENGONO

Cfr. GIU-RA1, I volume, dell'*Opera Omnia* di Enrico Radesca, (2000-2011).

SONETTI, *Arie, & Vilanelle, à una, e due voci. Per cantare con il Cimbalo, & altri stromenti simili, con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola, in / quelle più à proposito.*³³⁹ La dedica, firmata dal Robletti il 3.8.1621 ci informa che la raccolta, da lui stesso definita *vaga*, fu effettivamente compilata e organizzata per la stampa stimandola egli *Opera istessa, per esser vaga, e degna di lode.*³⁴⁰

Numerosi testi che compaiono nel *Giardino Musicale* possono essere considerati una primizia, in quanto stampati qui prima che altrove: la ricostruzione moderna tuttavia deve considerare che i brani nel *Giardino* sono disposti in partitura mentre nell'*Aurata Cintia* dell'anno dopo, due di questi sono ripresi nella tradizionale fascicolazione per singole voci. Di conseguenza dobbiamo considerarla antologia.

Vale per tutti i libri di questa sezione la considerazione che non si è più in presenza di libri dal contenuto formalmente omogeneo: testi strofici e non convivono vicini, talvolta senza criteri compilativi preordinati e, se esistenti, tali criteri non contemplano certo un'organizzazione facilmente identificabile. La tecnica dello stupore barocco si cela non solo in ogni brano ma anche, talvolta in ogni verso e quasi in ogni nota.

15. V.E. 1621,1 - RISM 1621/14.

GHIRLANDETTA, AMOROSA, *Arie, Madrigali, e Sonetti, Di diversi Eccellentissimi Autori, A Uno, à Due, à Tre, & à Quattro, Poste in luce DA FABIO COSTANTINI ROMANO Maestro di Cappella dell'Ill.Città d'Orvieto. OPERA SETTIMA. LIBRO PRIMO.*³⁴¹

339 Dedicate a [...] PAOLO QUAGLIATI PROTONOTARIO APOSTOLICO &c. [furono stampate] IN ROMA, Appresso Gio. Battista Robletti. 1621. L'unico esemplare noto, (ora in I-Rvat) è, secondo RISM e V.E. completo, ma manca invece di due carte (pp. 5-6; pp. 19-20). Dei 24 brani dunque ne mancano o sono mutili almeno quattro pezzi, uno dei quali, tuttavia, *Al dolce mormorar de bei ruscelli* (posto a pp.18-19) è 'ricostruibile' con l'omologo brano uscito ne *L'Aurata Cintia Armonica*.

340 La dedica (del tutto omessa da VE.) non è del tutto ingrata di informazioni: *DUE cose mi movono à dedicare à V.S. Reverendiss. Il presente Giardino Musicale, / de varij Eccellentissimi Autori, da me raccolto, e stampato. L'uno è il desiderio di / mostrare la mia grande osservanza, verso un tanto Signore, & il riconoscimento / del obbligo prodotto in me, con tanti effetti della bontà, e gentilezza sua; e ciò na-/sce dalle molte virtù, ch'ù [ha] da fanciullezza acquistate; e perché in questa occasione / potrei dire le sue virtuose operationi stabilite nella dignità, quali ha mostrato sem-/pre [...] E l'altro, l'affetto che porto al Opera istessa, per esser vaga, e degna / di lode[...].*

341 In Orvieto, Per Michel'Angelo Fei, & Rinaldo Ruuli. 1621. I libri-partite sono: *Canto primo, Canto secondo, Basso, e Basso steso per il Cimbalo, ovvero altri Stromenti.*

La dedica è ricca di dati storiografici per cui riportiamo ne una porzione estesa [il testo in rilievo è stato evidenziato dello scrivente] recita: *ECCO, felice coppia di sposi[...] Hor mentre all'annuntio di questo felice maritaggio gioisce, & si ralle-/gra il Popolo Orvietano, giubila & festeggia Il Reatino sperando di vedersi / ben presto arricchiti di numerosa prole di avventurati figli; ancor io sento rapir-/mi all'allegrezza, & al Canto. Onde havendo sopra ciò composte alcune operette / Musicali, hò risoluto mandarle alle stampe sotto l'ombra del vostro nome, in di-/mostrazione della dovuta osservanza mia verso le Signorie Vostre, per le continue / gratie, con le quali siamo sempre stati favoriti mia moglie, mia figliuola, & io / da i Genitori della Signora Sposa, & da lei medesima per il corso di tanti anni, / che sono dimorato al servizio di questa Illustrissima Città. E perche hò temuto, / che per se stesse non siano bastevoli à mantenersi lunga stagione in vita, hò procu-/rato di accompagnarle con altre opere de' più pellegrini ingegni di questa età, per / render, se fia possibile, insieme con quelle immortali anco le mie fatiche [...].*

Gli editori Fei e Ruuli sono all'inizio della propria attività in Orvieto proprio in quel 1621 che è l'anno della grande crisi della carta, a causa della siccità e della diffusione della peste; il territorio orvietano, all'epoca, era interamente sotto il controllo pontificio; anche per questa ragione questa edizione collettiva va considerata a tutti gli effetti 'romana'.

La dedica a Adriano Canali e Caterina Avveduti è del 5.10.1621; si tratta di un'edizione nuziale e ci offre interessanti notizie biografiche del compilatore-dedicatore Fabio Costantini. I brani della presente raccolta seguono in modo rigoroso il graduale aumento dell'organico vocale da una voce sola iniziale alle quattro voci degli ultimi due madrigale concertati; la denominazione *Ghirlanda* non è solo un gentile orpello decorativo ma è proprio il componimento poetico più in rilievo qui presente: *Ecco che all'apparire/ di coppia sì leggiadra* è composto in nove stanze; è il brano n. 23 [posto a p. 21 del Canto I e a p. 23 del Canto II]; esso è contrassegnato dalla seguente didascalia: *GHIRLANDA DELLE NOVE MUSE, NELLE NOZZE/ delli Signori Adriano Canali e Caterina Avveduti, di Francesco Maria Turigij Romano. messe in Musica da Fabio Costantini.*³⁴² A questa canzone in nove parti segue un lungo madrigale-dialogo concertato a tre soprani in dieci parti messo in musica da Paolo Quagliati (*Perché non toglì o Clori*) e una canzonetta-dialogo, *S'arde il mondo com'io*, in otto parti con musica ancora di Fabio Costantini.

Nella *Ghirlanda* vi si contano complessivamente ben 68 brani parecchi dei quali non appaiono in V.E. il quale non riporta nemmeno le varie sezioni, mentre sono molti gli autori e brani che, tra questi, meriterebbero di esser conosciuti (ad es. *Alla gloria, alli onori* di Frescobaldi, una canzonetta in sei stanze, tutte intonate con musica diversa per ogni strofa o come *Dove io credea le mie speranze*, canzonetta polistrofica della Cecchina alias Francesca Caccini.

16.

VE.1622/3 – RISM 1622/11

**VEZZOSETTI/FIORI/DI VARI ECCELLENTI AUTORI, CIOÈ, MADRIGALI,
OTTAVE, DIALOGHI,/ARIE, ET VILANELLE, A UNA, E DUE VOCI./Da cantarsi**

³⁴² Questo brano, che riteniamo essere quello che dà nome a tutta la raccolta, è un Imeneo in forma di canzonetta in nove strofe, tutte con musica propria; la prima a due soprani, l'ultima a tre soprani, tutte le altre, (qui chiamate "Solo") sono ad un soprano, disposte alternativamente nei tre libri parte di cui è costituita la parte vocale di quest'opera orvietana del 1621; c'è anche un basso continuo, chiamato, "Basso steso per il Cimbalo, ovvero altri Stromenti.", pressoché indispensabile per comprendere la sequenza reale delle singole parti, ma talvolta non corretto nell'indicazione testuale degli incipit. L'intera **corona**, che è tale per la concatenazione delle parole tra la fine di una stanza e l'inizio della successiva, è riportata nella solo forma di testo in chiusura dei tre fascicoli; la 'GHIRLANDA' è seguita dal testo poetico "*Madrigale nell'istesse nozze*" "Ninfe, Ninfe, venite". Il testo poetico riporta sempre le Maiuscole ad inizio di verso, mentre nella parte vocale, ciò è raro. Ogni stanza ha una propria didascalia (questa solo riportata in appendice alla musica con una dedica a ciascuna delle nove Muse.

*con il Cembalo, Tiorba, Chitarra/Spagnola, &c.*³⁴³

Anche in questo caso possediamo una dedica, firmata dall'editore Robletti, per Margherita Vetvemit³⁴⁴

DOVENDO io stampare alcune Arie; Sapendo il diletto, che V.S. ha della Musicha, & che impiega, molto tempo, nel acquisto di tale scienza; mi è parso dedicarle à Lei, acciò habbia occasione di cantarle, & insieme proteggerle, acciò con la sua protettione restino in quella stima, che per se stesse sono, essendo state da buoni Autori composte. La prego ricevere questo mio puro affetto, con lieta fronte, secondo la sua solita/gentilezza, & benignità. Del soverchio ardire (riguardando le qualità di se stessa) so che/mi scuserà, anzi prenderà meraviglia di chi non si offerisce à i suoi comandi, essendo ella/un compendio di virtù, modestia, & bellezza. Et li bacio le mani, di Roma questo dì 22. Gennaro, 1622.

17.

L'AURATA CINTIA ARMONICA, /ARIE, MADRIGALI, DIALOGI, E VILLANELLE, Di diversi Eccellentissimi Autori, à 1. à 2. À 3. & à 4. Posta in luce DA FABIO COSTANTINI ROMANO Maestro di Cappella dell'Illustrissima Città d'Orvieto. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. il Sig. CARD. CRESCENTIO VESCOVO D'ORVIETO. Opera Ottava, Libro Secondo. Con la Partitura.³⁴⁵

Il Gaspari, (III, p.35), la definisce *Bruttissima edizione* e della lunghissima dedicatoria ne trascrive solo una parte. Dopo amplissimo argomentare storico-mitologico sulle funzioni terapeutiche della musica il Costantini, parlando del dedicatario, da Orvieto il 15 Settembre 1622 sostiene:

Dunque così meravigliosamente operando & essendo per l'addietro stata & ora per il presente tanto amica de' Principi Religiosi, Come Secolari; e di più le lodi fatte dal Mondo A Iddio. & alla Corte Celeste, quali tutte con la Musica essendo espresse: meraviglia non è se V. S. Illustrissima, non solo nelle fontioni della sua Chiesa tanto ne piglia diletto, ma bene spesso all'ore de recreationi, con molto suo piacere hà voluto nelle sue Camere sentir da me cantare le presenti allegre e piacevoli compositioni; convenienti al passar l'ore otiose, senza però turbare la Religiosa e casta mente di V. S. Illustrissima. Benche da rauco & inesperto Cigno, come son io, venendo cantate, poca melodia recar potevano alle perfette e ben purgate orecchie sue: Nondimeno per essere io stato dalla sua benignità, à i suoi servigi, tra li più infimi e devoti Servitori accettato, spero sotto i raggi delle sue crescenti tre Lune d'oro, di venire canoro Cigno, e sublime; E viuendo sotto l'ombra della sua invitta Casa Crescentia, spero crescere anch'io le forze, e la voce, & ascender col canto (inalzando le

343IN ROMA, Appresso Gio. Battista Robletti, 1622. Con Licenza de' Superiori.

344 Secondo A. Einstein si tratta del casato Vermi. Questo caso ci consente di sostenere l'evidenza della necessità di abbandonare l'adozione delle lettere 'u' e 'v' originali (sia al maiuscolo che al minuscolo cioè 'V' 'U' 'v' 'u' nella trascrizione dei documenti storici, per dare la corretta e normalizzata ortografia del nome particolarmente in quelli digitalizzati. Là dove è possibile discernere con sufficiente sicurezza tra le due forme, conviene adottare senz'altro la lezione moderna; nei casi incerti si potrà accettare l'uso (riproducendo entrambe le lezioni), in modo che la ricerca automatica effettuata tramite computer identifichi non solo il numero corretto delle occorrenze ma anche il luogo interno al documento in cui tali occorrenze si trovano.

345In Orvieto, Per Michel'Angelo Fei, e Rinaldo Ruuli. 1622. Della dedica qui ne diamo una versione più estesa mentre la versione completa sarà posta nel DVD (II PARTE DELLA TESI)

supreme virtù sue vincitrici del mondo) non solo al Cielo della sua impresa, mà à quello del Signore dei Pianeti. Trà tanto solo per segno di questo mio desiderio, dedico à V. S. Illustrissima la presente Opera musicale, da mè raccolta di diversi Eccellenti Autori; supplicandola ad accettarla e proteggerla, conforme alla sua solita grandezza d'animo, non guardando al poco dono, ma al grand'affetto dell'obbligatissimo donatore, inclinato à servirla, & ubbidirla sempre.

Anche in questo caso i dieci autori presenti sono senza dubbio romani, ancorché la stampa sia orvietana; la raccolta ha un cospicuo numero di piccole parti tanto da raggiungere il numero di 58 brani; vi sono anche dialoghi e numerosi testi strofici che presentano numerose stanze, ciascuna con musica diversa. Anche qui i due Costantini hanno una rappresentanza di gran lunga più cospicua rispetto agli altri partecipanti, tra i quali si segnalano Gio. Francesco Anerio, Boschetto Boschetti e Girolamo Frescobaldi. Due di questi brani erano già presenti nel *Giardino Musicale*; ciò significa che non tutto il contenuto era originale; la stragrande maggioranza è materiale inedito e dunque essa raccolta resta un'edizione collettiva, e di notevole rilievo, dal momento che apre più d'una finestra sullo stile in voga nell'ambiente del primo Seicento romano.

18. V.E. 1629,1 – RISM 1629,9

**LE RISONANTI SFERE DA VELOCISSIMI INGEGNI ARMONICAMENTE RAGGI-
RATE; E non solo per se stessa ciascuna; ma anco Oppositione, & aspetto di Trino tra di loro corrispondenti.
Con il primo mobile del Basso Continuo. ET PRIVILEGGIO.**³⁴⁶

La breve dedica, firmata dallo stesso editore, responsabile e compilatore dei precedenti *VEZZOSETTI FIORI*, è indirizzata a Mons. Girolamo Grimaldi Governatore di Roma, il 4.1.1629:

A CHE gioverebbe il moto ancor che velocissimo di queste mie Risonanti Sfere; à che la soavità del concento di esse, senza il lume e chiarezza del Nome di V.S. Illustriss. & Reverendiss. Al certo che senza i benigni influssi de i raggi di quello, stimerei in tutto e per tutto otiosi al mondo i suoi infaticabili giri; Eccole dunque si chiaramente qualificate; che posso, e devo sperare, ne gl'animi di quelli che n'udiranno la soave armonia, siano per cagionare effetti meravigliosi; sì come anco desidero ottenere da V.S. Illustriss. che non isdegni tal volta (se pure dalli pubblici affari li sarà permesso) assistere al movimento di alcuna di esse, per rendere più ordinate, e sonore: La quale con tanta prudenza, e vigilanza assiste al governo di questa Inclita Città (Capo del Mondo:)che l'universale satisfattione ne rende non solo pubblico, ma indubitato testimonio; e qui facendo fine; fo a V.S. Illustrissima, humiliss. riverenza, di Roma, 4. Gennaro. 1629.

L'enigmatico titolo, che rinvia il lettore all'armonioso moto delle sfere come traguardo dell'armonia musicale umana, in realtà sottende un complesso repertorio di madrigali e canzonette

346IN ROMA, Appresso Gio. Battista Robletti. 1629. Con Licenza de' Superiori.

messo in luce da quattordici compositori romani tra i più in vista del momento.³⁴⁷ Il semi-anonimo “N.B.” (pensiamo di poter identificare tale sigla con Nicolò Borboni) riteniamo sia così celato per la semplice ragione d'aver inserito in chiusura del suo brano un ritornello strumentale che è una Ciaccona (messa al bando) e come tale risulta denominata a stampa.³⁴⁸

L'unico esemplare esistente, (ora presso I-Rvat segn. Capp. Giulia XV.9) risulta purtroppo mutilo delle ultime carte e della preziosa TAVOLA finale che normalmente, almeno nelle coeve stampe secentesche, è ricca di precisazioni, didascalie e di attribuzioni e guida il lettore moderno ad una corretta ricompilazione dei brani.

Questo libro musicale è l'unico dell'intera nostra ricognizione storica che si apra con una composizione di una donna: *Pargoletta Vezzasetta* è una deliziosa *ARLA della Sig. Francesca Campana Romana*; anche al secondo posto troviamo una pari coincidenza al femminile: *Ch'io sia fedele* è un' *ARLA della Sig. Francesca Caccini Fiorentina*; è breve canzonetta con tre ulteriori strofe di nove versi; ancora 'femminile' il terzo brano il *MADRIGALE. Della Sig. Francesca Campana Romana. A 2. voci.* totalmente omesso dal V.E. (non dal RISM che indica la giusta 'quantità' – due brani – ma ci priva di ulteriori precisazioni): si tratta di *Donna se 'l mio servir Poco v'aggrada*, il cui testo, senza ombra di dubbio meglio s'attaglierebbe a personaggio maschile.

Il brano *Ritornate, Ninfe amate* che l'editore-dedicatore Robletti indica con la sigla *Del Sig. Fer. G. M. di N. Sig.* è con tutta probabilità di Fernando Grappuccioli! Una nota manoscritta coeva posta nella sommità sinistra della pagina lo indica in extenso.³⁴⁹

Delle molte considerazioni che si possono fare, (è proprio su questa edizione non si può dimenticare la polemica sull'identità di Francesco Mannelli con quella del *Fasolo*) sospendiamo il giudizio perché la mutilazione dell'esemplare è tale da non consentire argomentazioni sicure se non dopo un approfondito esame filologico che non ci è consentito in questa sede.

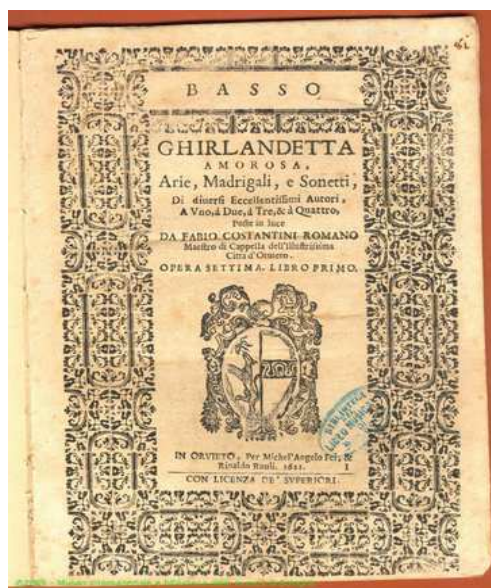
Si conclude con questa raccolta la nostra ricognizione bibliografica nel grande e complesso mondo della canzonetta romana e *alla romana* sul quale si dovrebbero fare tante ulteriori

347 L'autore, di *Sì, sì, sì, voglio amar'è amando penare* siglato N. B. (e non B. N. come indica V. E., coerente col criterio antifilologico di riportare prima il cognome dell'autore e poi il nome) anonimo per tutti i bibliografi del passato, a nostro avviso corrisponde a Nicolò Borboni. Più fedele è la riproduzione della sigla (o abbreviazione che dir si voglia) fatta da Eitner¹, (vol. VII, p.132). Invertendo l'ordine, delle lettere come fece V.E. si potrebbe ipotizzare (G.) Bernardino Nanino ma questa ipotesi è poco affidabile.

348 Inutile segnalare che tale genere di danza era stata messa all'indice dall'inquisizione. La vicinanza con le frescobaldiane *Partite sopra Ciaccona* (F 3.39) di cui Nicolò Borboni fu curatore conforta l'ipotesi dell'identificazione, che trova la ragione nella necessità di non comprometersi con un testo assai poco edificante.

349 Ritengo che tale abbreviazione sia dovuta alla mancanza di spazio tipografico sufficiente per scrivere l'intero nome e cognome, in quanto sarebbe entrato in collisione e addirittura sovrascritto il numero di pagina (8); dal testo letterario infatti non trovo alcuna altra ragione apparente che mi convinca di un deliberato anonimato, del resto l'estesa siglatura, ancorché abbreviata è, a nostro avviso, ancor oggi sufficiente per identificare il personaggio.

considerazioni soprattutto in merito alla grande varietà stilistico-formale dei brani contenuti nelle stampe del terzo decennio del Seicento e qui non sufficientemente argomentate. Il ruolo di tante 'canzonette' è certo un ruolo primario in Italia per quanto riguarda quella modalità collettiva che è l'oggetto primo della nostra ricerca e, come tale, non può esaurirsi nel semplice riepilogo, ancorché aggiornato e puntuale delle singole partecipazioni e della pluralità delle relazioni poetico-musicali.³⁵⁰



350 La conclusione è stabilita più per l'assunto limite cronologico disposto dall'impianto della nostra ricerca che dalla realtà cronologica in sé, poiché anche intorno alla metà del Seicento quattro altre raccolte (1640, 1646, 1652, 1653) documentano il perdurare di modalità editoriali compilative 'romane' di tipo collettivo.

II.10 - Giochi di testi

L'organizzazione del testo poetico per musica, intesa nei suoi significati più ampi di selezione, disposizione, articolazione interna ed esterna, creazione o marcatura di relazioni interne con altri testi contigui e no, spesso con forti funzioni di committenza e di mecenatismo, rappresenta quasi sempre l'aspetto centrale di ogni edizione collettiva e forse il più rilevante in assoluto del nostro studio. Il testo poetico in una composizione nel Rinascimento italiano è quasi sempre il 'pretesto' per la composizione stessa. Se il testo sacro nella liturgia è *verbum*, il testo profano, nel teatro della vita quotidiana non religiosa, è parimenti 'verbo', cioè fondamento di verità.

Non ci renderemo mai abbastanza conto della centralità del testo nelle *uesi* cinque - secentesche e non comprenderemo un segmento fondamentale della vita artistica rinascimentale se non mettessimo al centro di quest'epoca ancora una volta la 'poesia sonora, recitata' nell'estesa accezione onnicomprensiva della classicità rinascimentale con la sua ricchezza di accenti ritmici, metrici e con la fonetica stessa delle parole messe in musica, così attenta al suono.

Dal 1530 in poi, cioè grossomodo negli ultimi tre quarti del XVI secolo è ancora la poesia che dà vita, significato, interpretazione e storicità alla musica profana: addirittura è la forma poetica stessa che dà nome e forma alla musica e non a caso, fin dal '300, 'ballata', 'frottola', 'strambotto', 'madrigale', 'canzonetta' concedono il proprio nome poetico al componimento musicale che li riveste, non viceversa. Ma c'è di più; tra la fine del '500 e i primi del '600, quando arriva e si sviluppa una nuova consapevolezza dell'autonomia della musica come puro fatto timbrico-sonoro, la composizione musicale si chiamerà 'concerto' nome che in quest'epoca significa combinazione di cose diverse (appunto di musica vocale e musica strumentale) e là dove anche quest'ultima (cioè la musica strumentale) ha la sua legittima dignità, il proprio ruolo, la propria funzione anche nell'uso del basso, la musica vocale ha ancora piena supremazia sia nell'orizzonte inventivo-produttivo che in quello teorico-trattatistico e didattico.

Nella nostra indagine musicologica abbiamo sempre condiviso con gli studiosi del passato l'esigenza, - anzi la necessità - di procedere dal testo poetico a quello musicale, credo però che ora la rivoluzione digitale possa portarci ad un cambiamento profondo nell'approccio scientifico al documento musicale, in modo che la componente musicale (intendendo con questo l'intero brano come fatto sonoro) anche rimico-metrico e, se vogliamo timbrico-ritmico, possa finalmente prevalere sulle altre componenti artistico-espressive, pur importanti: il percorso di

cambiamento nel pieno dell'epoca digitale tuttavia si sta rivelando più complesso e lento se non di quanto si possa oggi immaginare, almeno di quanto potesse immaginare chi scriveva e riteneva ciò possibile già 20 anni or sono.³⁵¹ A tutt'oggi non c'è ancora molto poco di quanto auspicato dallo scrivente sulla predisposizione di strumenti analitici, repertori e cataloghi veracemente musicali.

Tutto ciò significa riconoscere che anche il RIM non ha raggiunto quella maturità tecnico-musicale per catalogare, analizzare, comparare e interpretare in misura sufficiente gli elementi musicali delle composizioni profane a stampa dei secoli xvi-xvii, ancorché sia concepito e predisposto per accogliere elementi audio e grafico-musicali, funzionali ad analisi comparative e strutturali.

Anche per questa ragione non ci è ancora possibile adottare nuove tecniche analitiche e uscire dalla ricerca musicologica tradizionale se non per ristretti segmenti di repertorio, mettendo al centro dell'indagine l'elemento musicale anziché il solo testo poetico.

Per tali ragioni, dal nostro punto di vista metodologico è opportuno (e coerente con la nostra impostazione) procedere dalle parole alla musica in senso cronologico e geografico, ma dal punto di vista tecnico-classificatorio forse sarebbe più opportuno procedere dall'unità del singolo brano alla molteplicità dei testi poetici; così tra gli oltre 60000 testi messi in musica nel nostro archivio, riuniti in più di tremila edizioni,³⁵² esamineremo la complessa fenomenologia dei testi poetici privilegiando i contesti collettivi, limitati sì rispetto all'intero repertorio madrigalesco e canzonettistico, ma per altri aspetti meglio identificabili e coesi nella loro struttura organizzativa e divulgativa.

L'enfasi che riponiamo in questa sezione di repertorio potrebbe indurre chi legge a ritenere ingiustificato tanto entusiasmo dal momento che molti sono gli studiosi che si sono dedicati - direttamente o indirettamente - a questo stimolante segmento di letteratura musicale collettiva. In verità, ancorché molti siano gli studi su tematiche testuali di singole edizioni collettive nessuna ha ancora avuto la capacità (e il coraggio) di fornire un'esauriente visione d'insieme del fenomeno.

Dal momento che ogni oggetto-documento storiografico può essere visto nella sua 'isolata' individualità, certo non può essere disgiunto dall'inevitabile rete di relazioni che instaura con oggetti a sé simili e nella fattispecie, con simili edizioni e, ancora, con brani simili: consapevolmente o no, la strada da percorrere è ancora lunga. Per amor di verità va precisato che alcune ricerche di ampio respiro hanno esaminato taluni aspetti di questa letteratura musicale in

351 Cfr. ad esempio GIU-ASO,(1993) introduzione p.1.

352 In verità riguardano il nostro campo d'indagine meno di 10000 brani.

particolare quella che rivela strutture cicliche accertabili; proprio da qui partiremo.³⁵³

Fin dal 1983 (GIU1, nota 31, p.113, e, più compiutamente in GIU3 e GIU4) segnalai la grande varietà di proposte tematiche legate all'organizzazione dei testi nelle raccolte collettive; tale varietà ci consiglia di identificarne i casi più significativi; tra questi: l'omotestualità dei componimenti musicali o di parte di essi, la pluri-ripartizione dei testi composti in brani musicali compiuti e tecnicamente autonomi, le architetture poetico-metrico-retoriche (es. corone di sonetti o madrigali), lo svolgimento tematico, la competizione accademica su singoli versi o lemmi, eccetera.

Dal punto di vista tematico le raccolte del Bonagionta appaiono essere le prime a focalizzare con una certa sensibilità i testi e i brani attorno ad un titolo-programma: *Le fiamme*, *Il Desiderio*, *Il Gaudio* come già detto, contengono svariate poesie che, pur con poche occorrenze lemmatiche, condividono, sottoscrivono e costituiscono il progetto celebrativo già dichiarato nel titolo del libro.

Il *desiderio* e la speranz'amore
Che mi dai de la bell'età de l'oro
Ben mill'e mille volte a tutte l'ore
Fan ch'io rinasco e moro
Perché mentre mi levi col pensiero
Contemplando il bel fin felice in alto
Mi levo col desio cocente e fiero
Crudo e feroce assalto
Che mi conduce a morte; ma la spene
Porge al languido cor, benigna aita
Così 'l desio mi dà l'ultime pene
E la speranza vita.

La struttura rimica ci rivela che si tratta di una canzonetta di tre stanze ABAb CDCd EFEf. Il contenuto del testo evidenzia possibili riferimenti alla morte e al testamento spirituale del compositore (Cipriano de Rore) qui posto in prima posizione, (come nel caso del primo libro delle Fiamme) riteniamo per onorarne legittimamente la memoria, dopo per il recente decesso.

La messa in musica del testo, (nonostante si tratti di una canzonetta strofica), come madrigale (*durchkomponiert*) non tiene conto della natura iterativa del testo. In questo caso possiamo ritenere che la denominazione dell'intera edizione collettiva, peraltro in luce con la prospettiva di ulteriori

353 Cfr. MYE-CYC (2007) fornisce un'ampia casistica di testi ciclici individuati in UBI e libri unigrafici.

continuazioni (tutti e tre i libri uscirono tra il 1566 e il 1567) sia dovuta proprio a questo testo 'profetico e profondo' nel desiderio cioè di onorare la memoria del grande fiammingo.

Più di tutti e più compiutamente però i testi sono il vero 'pretesto organizzativo' nella ***Corona Della Morte Dell'illustre Signore, Il Sig. Comendatore Anibal Caro. Al Nobile Et Generoso Cavaliere Il Signor Giovanni Ferro da Macerata. Di novo posta in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi***;³⁵⁴ in essa si nota un'architettura per sintesi sommativa che supera il disegno originale di celebrare con una 'sequenza poetica voluta dal nipote' la figura di Annibal Caro. Nove sonetti sono incatenati tra loro utilizzando il verso finale di ogni sonetto che coincide con quello iniziale del sonetto successivo, mentre il primo verso del primo sonetto è uguale e dunque si sovrappone perfettamente con l'ultimo verso dell'ultimo sonetto (qui è il IX) chiudendo così il ciclo letterario sotteso all'intonazione musicale.³⁵⁵

L'edizione collettiva contiene però anche altri cinque sonetti (per un totale di 14) e un dialogo finale.³⁵⁶ Forse l'idea iniziale era quella di utilizzare i 14 endecasillabi-anelli della catena per costituire con essi un nuovo sonetto che avrebbe concluso ancor più degnamente il ciclo in onore di Annibal Caro o forse si riteneva che i 9 testi 'a corona' con un dialogo finale anch'esso suddiviso in due o tre parti corrispondesse perfettamente alle esigenze tipografiche dei 20 o 21 brani previsti normalmente per un libro tradizionale. In ogni caso quattro dei cinque sonetti 'esuberanti' costituiscono dei 'mini-cicli' di proposta-risposta; tra l'altro i versi del quarto sonetto rispondono 'per le rime' a quelli del terzo; non così fanno gli altri due.

Il terzo sonetto dopo la *corona* (ovvero il 12° della raccolta, cioè il 23° e 24° brano musicale), scritto dal Cardinal Boba (protettore del Caro) fu intonato da Palestrina. Poiché non siamo riusciti ad individuare le ragioni di questo anomalo inserimento, al di là del fatto che la poesia è senz'altro un omaggio ad Annibal Caro (ma estraneo ad ogni riferimento agli altri brani di questa edizione collettiva), possiamo ritenere che sia stato aggiunto alla *Corona* in deroga al progetto originario, in quanto riteniamo probabile che sia stato l'importante prelado a chiederne

354 Il solo libro-parte del Canto contiene il testo poetico scritto anche in modo esteso (cioè solo letterario) a fronte di quello sottoposto alle note musicali. È questo il primo caso in assoluto tra le UBI madrigalesche; esso è seguito, 14 anni dopo, dai due *Lauri* ferraresi degli accademici Rinnovati che riproducono il testo (in posizione invertita rispetto alla *Corona*, cioè con la partitura musicale a destra) in tutti i libri parte, indizio inequivocabile dell'importanza attribuita alla poesia stessa. Il primo testo, musicato da Claudio Merulo da Correggio, risulta di autore "Incerto". Quel sonetto è ricavato proprio dalla "fonte poetica" riprodotta a fianco della pagina musicale, anziché dalle parole sottoposte alle note come avviene nella quasi totalità dei casi che riguardano la poesia per musica del nostro Rinascimento. Il riscontro comparativo tra le due versioni risulta di particolare interesse.

355 L'edizione moderna della *Corona di Anibal Caro* a cura di Giulia Fava (FAV-COR, 2001) è apparsa quando il progetto editoriale e la trascrizione moderna della stessa *Corona* curata dello scrivente erano già da molto tempo avviati.

356X e XI costituiscono una proposta-risposta.

l'inclusione proprio in considerazione del fatto che l'opera celebrava gli onori del celebre letterato e raccontava l'amicizia che li legava.

Il testo è questo:

Il CARO è morto & pur lasso non sento
Fra noi chi parli di sua morte o scriva,
Qual meraviglia se di voce è priva
La lingua nostra; e'l nostro Apollo, è spento.

Lo stil suo dolce atto a frenar il vento,
Del secol nostro fu la voce viva
L'intelletto fu il lume onde n'usciva
Splendor che ogn'occhio a se rivolse intento.

Hor che la nobil lingua fredda giace
Non è chi parli, o scriva, & senza luce.
Chi scorga di Parnaso il bel sentiero.

Ma tu c'hor godi quella eterna pace,
CARO prega'l signor, che mi sia duce,
A salir teco il monte santo, & vero.

Conclude l'opera un sonetto-dialogo di G.B. Zuccarini da Feltre, poeta decisamente attivo in questo genere di poesia per musica, amico del Buonagionta e concittadino del Raimondi, incaricato delle parole del brano conclusivo del ciclo della *Corona*.³⁵⁷

Nel RIM vi sono cinque altre UBI intitolate "Corona" ma solo una di queste conferma quella tecnica poetica di concatenare poeticamente i brani riprendendo in maniera esatta il verso finale di un sonetto con quello iniziale del sonetto successivo.³⁵⁸ Lo stesso poeta che scrive l'ultimo sonetto in lode di Annibal Caro compose anche l'unica edizione collettiva 'a Corona' nella storia del madrigale: ***Corona Di Dodici Sonetti Di Gio.Battista Zuccarini Alla Gran Duchessa di***

357 Il Bainsi, nei riguardi del Zuccarini, reo di aver consegnato a Palestrina il non eccelso sonetto *O felici ore* si esprime con termini particolarmente offensivi: "giudicai, che i miserabili versi di un miserabile versificatore furon vestiti di miserabile zoffa dal grande imitatore della Natura" (alias Palestrina stesso)" cfr. BAI-PAL, II, p.186.

358 Come già segnalato, l'anno successivo (1569) uscì l'antologia *LA ELETTA DI TUTTA LA MUSICA INTITOLATA CORONA* ma questo libro non appartiene alla tipologia di 'testi concatenati' come quella in morte di Annibal Caro.

Nella raccolta succitata *Ghirlandetta, Amoroza* si può invece leggere un breve autentica corona di nove testi (non sonetti), ma questa si corona riferisce ad una composizione, non all'intera edizione.

Toscana Posta in Musica da Dodici Eccellentiss. Auttori A CINQUE VOCI ... [V.E. 1586,4 -RISM 1586/11] è cioè la sola UBI che completi e abbracci tutti i 12 testi dell'edizione collettiva! Suddivisi, come consuetudine i sonetti in due parti, (l'ottava, cioè le due quartine sono prima parte mentre la sestina, cioè le due terzine, costituiscono la seconda parte) che sono due madrigali musicali distinti, si nota che l'ultimo verso della seconda parte è identico al primo verso del sonetto successivo e il verso finale del 12° sonetto è lo stesso di quello che inizia il primo brano.

Il testo diventa 'verbo' assoluto in due raccolte collettive, quelle le cui musiche sono stati realizzate da molti autori diversi utilizzando lo stesso testo. Il primo esempio, in senso cronologico sono gli *Sdegnosi Ardori...* [V.E. 1585,5 – RISM1585/17] già considerati sotto l'angolazione delle raccolte della cappella del duca di Baviera e quelle territoriali³⁵⁹. Lo straordinario lavoro di compilazione curato dal Giulio Gigli, compilatore e musicista collaboratore e probabile coordinatore generale, (presente con un proprio brano) è stato analizzato e pubblicato in un'importante edizione moderna da (SCH-ARD, 1990, V.E. 1585,5 – RISM1585,17) ma già studiato e divulgato approfonditamente da altri.³⁶⁰ E' infatti un'idea geniale del tardo '500, mai più ripetuta, quella di accostare e comparare simultaneamente le suggestioni poetiche da musicare di trentun diversi compositori. Questo fatto generò un'ondata di emulazioni senza precedenti, tanto che nei decenni successivi un numero ancor maggiore di musicisti si cimentò con quello stesso testo: insomma un vero fenomeno di massa!

Poiché sono due (e solo due) le raccolte integralmente intessute su un solo testo non sarà cosa ingrata confrontare in sinossi anche i due testi che stanno alla base di tali edizioni e che, per la sola ragione di esser stati destinati all'intonazione musicale, rappresentano due tra i più diffusi testi per musica dell'intero repertorio madrigalesco.

Il raffronto così inusuale nella letteratura rinascimentale, sarà ancora più apprezzato e approvato se si considera che entrambe le poesie rappresentano, senza alcun dubbio, due tipologie amorose contrastanti, tra le più amate del '500/'600 musicale: nel raffronto si possono notare gli stessi intendimenti argomentativi sui temi filosofici dell'amore presenti nelle due serie contrapposte dei *Lieti amanti* (1586), cioè la visione repulsiva e 'negativa' dell'amore che si esprime nello 'sdegno'

359 *SDEGNOSI ARDORI. MUSICA DI DIVERSI AUTTORI, SOPRA UN ISTESEO SOGGETTO DI PAROLE*, *op. cit.* (V.E. 1585,7 – RISM1585/17. Si è creduto che esistesse una ristampe del 1586, poiché ci è nota l'esistenza di un libro-parte del Tenore datato 1586, ma in realtà si tratta della stessa stampa quasi sicuramente approntata tra la fine dell'85 e i primi giorni del 1586; anche l'errore di stampa dell'anno può essere contemplato perché le due stampe sono uguali. George C. Schuetze che ha approntato la poderosa edizione moderna (SCH-ARD, 1990) ha individuato 35 ulteriori intonazioni per un totale di 66 composizioni.

360 LEU-DTB (1989); PAS-ARD (1993).

come sentimento in grado di annichilire la forza dell'amore (comune al testo *Ardo sì ma non t'amo*) e quella positiva e attrattiva, caratterizzata da un intenso desiderio erotico dall'altro (ben leggibile ne *L'Amorosa Ero*), di poco posteriore; difficile ignorarne le coincidenze:

Ardo sì ma non t'amo

Perfida e dispietata
Indegnamente amata
Da sì leale amante
Né più sarà che del mio amor ti vante
Ch'[h]o già sanato il core
E s'ardo, ardo di sdegno e non d'amore.

Ero così dicea

Ch'era il suo amor nell'acque ed ella ardea:
"Onde lucenti e chiare,
Che le candide membra e 'l vago viso
Dolce bacciate del mio bel Narciso,
Ite superbe al mare
Che sì caro tesoro, sì ricche spoglie
Il vostro grembo accoglie
Ch'andrei superba anch'io
se tenessi qual voi l'idolo mio".

Singularissimo, stimolante (e un poco oscuro) è anche il caso de *Le risa a vicenda* il cui testo, suddiviso in due parti esattamente simmetriche, che si rispondono 'per le rime' per complessivi 20 versi, viene intercalato ad altri testi, (questi però tutti diversi) nell'omonima edizione collettiva del 1598.³⁶¹

Son le ris'avicenda,

Donna d'amor rubella
Che mentre le quadrella
Mi fe' sentir nel core
Il cieco dio d'amore,
Io me n'andavo notte e di piangendo
E tu di me ridendo;
Hor che dimora teco il cieco dio,
Piangi tu ché rid'io.

Non son ris'avicenda,

Né io d'amor rubella
Già che mai le quadrella
Sentii nel mio core
Del cieco dio d'amore;
Tu sol per sua cagion ne vai piangendo
& io di te ridendo
Dunque meco non vive il cieco dio,
Misero piangi tu, lieta rid'io.

Anche in altre raccolte collettive non è inusuale trovare casi di testi omologhi con musiche diverse, di diverso compositore (per es. *Abi che dolcezza amare* messo in musica sia da Giulio Cesare

361 Cfr. CAR-RIS(1993); l'individuazione e la descrizione delle caratteristiche testuali della cospicua raccolta fu curato dallo scrivente prima dell'edizione moderna a cura di P. E. Carapezza. La prima intonazione delle due parti che appare nel libro è di Gieronimo Lombardo, l'ultima di Giovanni Coudenno. Tutte le intonazioni dello stesso testo sono curate da autori siciliani con la sola eccezione di Giovannelli e di Orfeo Vecchi mentre i testi '*Son le Risa... Non son risa*' sono intonati da autori romani (con la sola eccezione di Vincenzo Gallo); ritengo perciò che possa esservi stato un errore di attribuzione, forse già nella fase organizzativa e compilativa della raccolta.

Gabussi che da Cristoforo Malvezzi nella *Vittoria Amorosa* del 1596³⁶² oppure oppure musiche diverse dello stesso compositore sullo stesso testo ma con diverso organico come *Per divina bellezza* di Ph. De Monte a 4 e anche a 5 voci³⁶³ o ancora casi in cui lo stesso compositore, usi lo stesso organico, lo stesso testo ma una musica diversa (es. Festa in V.E. 1537,3 - RISM 1537/7)³⁶⁴ il testo omologo è inoltre abbastanza comune nel repertorio devozionale dove un brano 'migra' e si trasferisce con grande facilità da una raccolta ad un'altra, anche con musiche diverse: qui tuttavia appare quasi sempre senza una paternità ben definita ed è pertanto estremamente difficile, se non impossibile, identificare la mappa distributiva e la sua circolazione dentro alle varie raccolte.

Collochiamo in questo stesso paragrafo dedicato ai testi omologhi (o come in questo ultimo caso ai 'versi omologhi') anche due famose edizioni collettive, curate e promosse dal nobile veneziano Leonardo Sanudo, (figura di notevole rilievo, non solo in queste due raccolte e per questo genere di compilazioni) ed uscite in luce il 1592 e il 1594: si tratta rispettivamente del *Trionfo di Dori* e dei *Madrigali Pastoralis intitolati il Bon bacio*. Il *Trionfo di Dori* posiziona e intona in tutti i ventinove madrigali il verso finale *Viva la bella Dori*, mentre il verso chiave dei ventun *Madrigali Pastoralis* è il misterioso *Donde nasce il bon bacio* collocato in posizione varia, ma per lo più nel centro della poesia; tale verso risulta anche essere il sottotitolo della raccolta. La tipologica organizzativa è assai simile e consiste nel consegnare a vari poeti (per lo più famosi in quel tempo), l'incarico della stesura di una poesia per musica che tra le varie caratteristiche rispettasse l'obbligo di giustapporre un verso chiave, posto in bella evidenza.

Ne risulta in tutta evidenza la comparabilità di tutti i componimenti, sia sotto il profilo poetico che in quello musicale. Anche in questo caso proprio la singolarità del progetto evidenzia un'intenzionalità organizzativa che esclude ogni possibile casualità nell'accostamento dei brani.

È così ricco e variegato il panorama nelle stampe collettive che non ci pare opportuno soffermarci su singoli casi, ancorché curiosi, originali ed interessanti.

Tra questi programmi poetico-musicali ci preme evidenziare quei casi nei quali un componimento poetico costituito da più parti viene intonato da compositori diversi per ogni singola parte; si tende a definire ciclica ogni canzone pluripartita che presenti più strofe o parti messe in musica

362 *Vittoria amorosa* V.E. 1596,5 - RISM 1596/11.

363 Cfr. *MUSICA TRANSALPINA*.(1588,1 - RISM B/I 1588/29) in questo caso però va considerato che si tratta di un'antologia vera e propria; ciò conforta l'idea che il progetto del testo unico è una peculiarità propria delle edizioni collettive.

364 O il brano di C. Porta nei *Lieti Amanti*. In verità questa stampa di Festa non può essere considerata una edizione collettiva, né un'antologia quanto piuttosto una miscellanea dal momento che vi si possono identificare più autore con brani di varia provenienza e di diversa forma (madrigali e napolitane).

da un compositore, ma il termine ci pare più appropriato in sé se evidenzia l'apporto di mani diverse, in questo caso in effetti il termine si presta ad essere letto come 'qualcosa che ritorna con regolarità' intendendo la struttura poetica più che quella musicale: è evidente infatti che se un musicista mette in musica una completa delle tante canzoni del Petrarca, noterà che, fatti salvi alcuni rari fenomeni, la musica di ogni stanza è praticamente intercambiabile; anche nei casi in cui le singole stanze siano messe in musica da compositori diversi l'intercambiabilità non è messa in discussione, ma è altrettanto evidente una diversa paternità, uno stile, un gusto melodico, un ingegno contrappuntistico diversamente caratterizzato; è proprio di questa 'diversità' che ci occupiamo.

La cronologia di questa tipologia di **raccolte pluripartite**, intonate **da compositori diversi**, si basa sugli anni degli esemplari che possediamo che non di raro sono privi dell'*editio princeps*.

La prima canzone che risponde a questi requisiti sta nella già citata raccolta de **Il Gaudio**, del 1568, che è una ristampa di cui ignoriamo la *princeps*; Comincia: *Mai non vo più cantar* e mette in musica tutte e sei le strofe della canzone 105 del Canzoniere³⁶⁵

L'anno successivo vide la luce la più cospicua per numero di parti tra tutte le raccolte di questo tipo, quella che apre la già citata *Musica de' Virtuosi*³⁶⁶ *Al dolce suon del mormorar de l'onde*; si tratta di una sestina doppia con commiato finale per un totale di 13 stanze messe in musica da 8 diversi compositori, seguita, nella stessa edizione da un'altra canzon sestina, *A la dol'ombra de la nobil pianta* questa volta semplice, cioè non doppia, per complessivi sette brani; non si tratta della celebre sestina petrarchesca, da cui differisce profondamente, ma probabilmente d'una sestina dello stesso Minturno, come si può evincere dal frontespizio.

Una quarta canzone 'a più mani' è *Questo sì ch'è felice e lieto giorno* in 11 lunghe stanze di 14 versi ciascuna che celebra un vittoria dei Veneziani; è contenuta ne **I Dolci Frutti** [1570,3 - RISM 1570/15]; la sua struttura rimica è ABCBA CCDEEDdFF, tutti endecasillabi tranne il 12° verso che è settenario. Questa estesa poesia-canzone non è posta in apertura del libro, dove capeggia la figura di Lasso ma a partire dalla 6ª posizione. Tutti i musicisti partecipanti alla canzone sono d'area padana ad eccezione di Palestrina e Paolo Animuccia: uno dei tanti interrogativi irrisolti relativi a questa singolare edizione collettiva.

La quinta la troviamo nel **Trionfo di Musica** del 1579;³⁶⁷ ha inizio con *Sperar non si potea da sì*

365 L'Einstein, per altri versi estremamente accurato, attribuisce questa canzone (letta nella ristampa del 1586, praticamente identica a quella del 1568) a Luigi Alemanni.

366 Cfr. *supra* (V.E. 1569,1 - RISM 1569/19) La raccolta a cinque voci, è organizzata sulle rime di Antonio Minturno. Di non si conoscono altre intonazioni.

367 Edizione collettiva già segnalata tra quelle territoriali V.E.1579,2 - RISM 1579/3. L'intera canzone è ripresa integralmente e nell'ordine corretto nell'antologia di Phalèse *Melodia Olimpica* (VE 1591,1).

bell'ALBA; si tratta di sette brani a sei voci della canzon sestina con un bel commiato dedicato a Bianca Capello:

Va Musa innanz'a l'ALBA e 'nvece d'oro
donale le rose tue fiorite ad Arno
Mentre fa giorno il Sol al nostro Cielo.

Una sesta canzone, costituita da sei brevi stanze, (quintine) che conobbe una fortuna non ingrata anche in alcune antologie oltremontane è nei ***Dolci Affetti*** romani del 1582. Il merito poetico di Luigi Alemanni, quello musicale è dovuto soprattutto a Nanino, Marenzio, Moscaglia e de Macque. Anche in questo caso i testi 'dialogano' tra loro in maniera speculare o quasi:

Mentre ti fui sì grato	Mentre ti fui sì cara
Ch'il braccio al collo e 'n sen le mani ascose	Che scolpita nel cor Lidia mai sempre
Altri mai non ti pose	I' era con dolci tempore
Vissi in felice stato	Vissi fra l'altre rara
Egual al Re de' Persia o più beato.	E più ch'Ilia non fu, famos'e chiara.

La settima canzone a più mani, *Ninfa, che dal superb'Adriaco seno*, pluripartita in ben 12 stanze, apre i ***Novi Frutti Musicali Madrigali. A Cinque Voci***, in luce nel 1590 con musica del mantovano Alessandro Striggio ma tutte le altre 11 stanze di nove versi ciascuna sono intonate da autori 'romani' colleghi ed amici del dedicatore.³⁶⁸ L'autore del testo (che ha struttura rimica ABBAACdcd) non è identificato. I ***Novi Frutti*** conobbero una ristampa anvertina di Phalesio nel 1610 con modifiche importati, cancellazioni e l'aggiunta di altri 18 brani.

Anche ***Il Trionfo Di Dori*** si apre con una canzone pluripartita e condivisa, l'ottava di questa lista, ancor più elaborata delle precedenti: non solo ogni singola stanza è intonata da un compositore differente ma persino ogni stanza è composta da un poeta diverso. L'analogia coi *Madrigali Pastoralis* del 1594 è in tutta evidenza, ma in questo secondo caso non abbiamo una canzone pluripartita bensì una sequenza di madrigali autonomi.

La nona ed ultima canzone individuata è la più estesa e tra le più oscure che si conoscano. *Poi che più volte invano* è la prima di ben 18 strofe di ***Florindo, E Armilla Canzon Pastorale*** del 1593;³⁶⁹

³⁶⁸È stampa veneziana di Giacomo Vincenti siglata V.E.1590,5 - RISM 1590/15. Il dedicatore è Paolo Bellasio, interessante figura di musicista viaggiatore, con una forte predilezione per la sede romana.

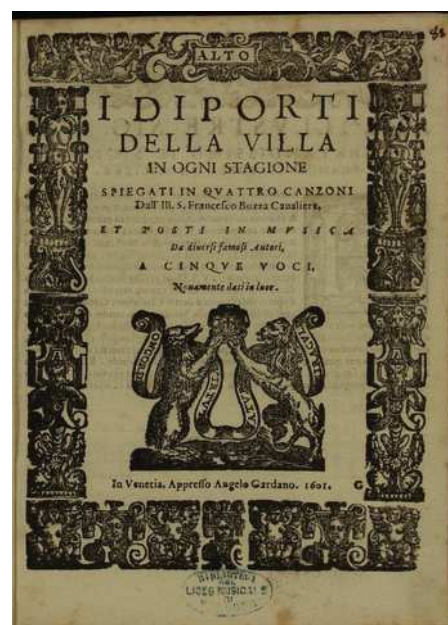
³⁶⁹ FLORINDO, E ARMILLA CANZON PASTORALE, ORNATA DI MUSICA DA DIVERSI de più Celebris

si tratta evidentemente di un numero di pezzi congruo a completare un intero libro di madrigali; in verità solo 14 di queste stanze risultano intonate e qui stampate (manca la musica alle strofe nn. 3, 6, 8 e 10); il testo è di Domenico Venier. Tra i compositori si vedono i nomi di molti dei più autorevoli musicisti del tempo: si apre infatti con firme di Philippe De Monte e di Orlando di Lasso. La dedica dell'editore a Giulio Morosini accenna all'approvazione (per la stampa) di Gio. Matteo Asola che però qui non è presente e in quanto sacerdote risulterebbe sconveniente anche il solo coinvolgimento nel progetto.

Situazioni simili a quelle or ora descritte, (ma non del tutto coerenti con il criterio della distribuzione delle singole parti delle canzoni) si possono rilevare in altre due UBI: citiamo tra queste *Le lodi della Musica* del 1595 (cfr. supra) e i *Diporti della villa*, [V.E.1601,3 - RISM 1601/7] un bel ciclo di 21 madrigali dedicato integralmente alle quattro stagioni dell'anno con un proemio intonato da Giovanni Maria Nanino, nel quale la musica per ciascuna stagione è assegnata ad un compositore diverso (rispettivamente Croce, Bertani, Baccusi e De Monte).

Va precisato però che la musica è costituita da quattro distinte canzoni e dunque qui non vediamo quel bel progetto che consiste nel mettere mano ad un solo testo in tanti, (anziché un solo compositore).

Crediamo che la complessa varietà e casista di testi per musica, qui esposta, possa ragionevolmente illuminare il lettore sulla straordinaria varietà di proposte organizzate che l'intelligenza e la sensibilità di tali e tanti artisti rinascimentali ha prodotto. È proprio questa grande varietà di proposte artistiche, indizio ineludibile di sapienza organizzativa e di buon gusto espressivo che ha connotato positivamente la produzione madrigalistica (e canzonettistica) italiana del secondo '500 al cospetto di un uditorio europeo attento e ghiotto di novità.



II.11 - Dialoghi e concerti

Compositori de tempi nostri, & con altri Madrigali novamente posta in luce. A CINQUE VOCI. IN VENETIA, Appresso Ricciardo Amadino. MDXCIII. V.E. 1593,3- RISM 1593/3. Esiste un'intonazione quasi integrale in un libro unigrafico di Giovanni Cavaccio del 1585.(NV 521)

Conosciamo 'solo' quattro edizioni che possiamo annoverare tra quelle UBI che denominiamo madrigali, dialoghi e concerti policorali. Altre due sono aggiunte per chiarire un'ambiguità terminologica che sul finire del '500 si fa pressante, ma sono due stampe che non contengono brani siffatti; qui abbiamo individuato progetti editoriali che riuniscono brani normalmente a più di sei voci, per lo più utilizzati come finali di libri: in una precedente pubblicazione (GIU-PAS) avevo elencato molte centinaia di composizioni (comprendendo anche le singole parti) che erano state denominate Dialoghi. Al di là dei numeri e di un'auspicata ma mai esaustiva elencazione, si tratta di un repertorio assai vasto con una funzione di rappresentanza importante, frantumato e disperso in migliaia di libri. Ma ecco la lista tra le UBI:

V.E. 1584,1- RISM 1584/1: **MUSICA DE DIVERSI AUTTORI ILLUSTRI PER CANTAR ET SONAR IN CONCERTI** a Sette, Otto, [...] & Duodeci voci. Novamente raccolta, & non più stampata. LIBRO PRIMO CON PRIVILEGGIO.³⁷⁰

2.

V.E. 1590,1- RISM 1590/11: **DIALOGHI MUSICALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTTORI**, A Sette, Otto, [...] & Dodeci voci, [...] CON DUE BATTAGLIE A OTTO VOCI, Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Podoano & di Andrea Gabrieli, già Organisti della Serenissima Signoria di Venetia in San Marco. CON PRIVILEGIO.³⁷¹

3.

NV 1555 - RISM 1591/7 **INTERMEDII ET CONCERTI**, Fatti per la Commedia rappresentata in FIRENZE Nelle Nozze del Serenissimo DON FERDINANDO MEDICI, E MADAMA CHRISTIANA DI LORENO, Gran Duchi di Toscana.³⁷²

4.

V.E. 1596,1-RISM 1596/8. **MADRIGALI A OTTO VOCI. DE DIVERSI ECCELLENTI ET FAMOSI AUTTORI.** Con alcuni Dialoghi, & Echo per Cantar & Sonar a Due Chori. Nuovamente Raccolti & dati in Luce.³⁷³

5.

V.E. 1616,2 - RISM 1616/08. **MADRIGALI DE DIVERSI AUTTORI, ACCOMMODATI**

³⁷⁰ IN VENETIA Presso Giacomo Vincenci, & Ricciardo Amadino compagni, 1584.

³⁷¹ In Venetia Appresso Angelo Gardano MDLXXXX. Rist. 1592 e 1594. Senza dubbio è la più importante di questo repertorio. L'anastatica dell'ALAMIRE (n.29), condotta sull'esemplare di Bruxelles, collaziona la parte del Canto dell'ed. *princeps* del 1590 con le altre 11 parti della ristampa del 1592! La nostra disamina è condotta su questa anastatica. Tutti i brani di ogni libro-parte sono contrassegnati da un numero (da 1 a 12) che identifica la posizione della singola voce nel complesso vocale (es. 1. = 1ª parte del primo coro; 8 = 4ª voce del secondo coro; 11 = 3ª voce del terzo coro; questa numerazione è un fatto singolare nella letteratura madrigalesca, suggerita evidentemente dalla complessità dell'organico ma anche da un'evidente professionalità che ha esperito un ottimo sistema organizzativo.

³⁷² In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCI. Cfr. II.3.

³⁷³ In Anversa Appresso Pietro Phalesio. M.D.XCVI. Si tratta di un'antologia (→III, §10b) che attinge ampiamente ai *Dialoghi* gardaniani del 1590 (almeno 18 brani) e che dovette risultare molto gradita se lo stesso editore ne approntò una ristampa appena un anno dopo.[rist. anche nel 1597].

PER Concerti Spirituali, Dal R. P. F. GIROLAMO CAVAGLIERI
dell'Ordine di S. Basilio. OPERA QUINTA.³⁷⁴

6.

V.E. 1623,4 - RISM 1623/10. **CONCERTI AMOROSI** TERZA PARTE DELLE
CANZONETTE IN MUSICA Raccolte da GIOVANNI STEFANI
Nouamente ristampate, & corrette.³⁷⁵

Proprio quando il madrigale classico pentafonico va affinando i suoi strumenti poetico-musicali più espressivi e si incanala verso virtuosismi sempre più sofisticati e solistici, proprio quando si vengono delineando (se non ancora pubblicando) 'le nuove musiche' cariche d'un arioso, raffinato e nuovo gusto per il canto solistico, proprio allora si va affermando anche una produzione polifonica policorale di notevole dimensione quantitativa e di grande spessore vocale. È 'consumo' esteso e significativo di brani a molte voci – in particolare oltre le sei - che compositori ed editori denominano correntemente col termine di dialoghi, più raramente, di concerti o concertini o ancora madrigali.

V'è una sorprendente analogia se si considera la 'storia del flusso sonoro', intesa come svolgimento cronologica di un'esperienza di amplificazione sonora, tra lo sviluppo policorale di grandi masse voco-strumentali cinquecentesche come queste, (nei limiti e nelle forme proprie di quell'epoca orientata al gusto dello stupefacente) con lo sviluppo graduale delle compagini orchestrali sette-ottocentesche che si adeguano rapidamente allo sviluppo del pensiero compositivo di tipo sinfonico. Abituati a pensare al tradizionale madrigale tardo cinquecentesco (a quattro-cinque voci), come ad un raggiunto esercizio di equilibrio classico, tendiamo a dimenticare o a perdere di vista la storia, la natura, le funzioni, gli usi, la produzione, la circolazione e i 'filtri' di varia natura del repertorio polifonico profano (e non) a sette e più voci.

Tale repertorio ha una rappresentanza cospicua, capillare e, seppur numericamente non copiosa come il più tipico madrigale, certamente non trascurabile nella vita musicale e sociale del XVI secolo.

La ricerca qui svolta che è prima di tutto identificativa delle notevoli presenze e quantità di brani policorali dentro l'editoria collettiva, mostra che i risultati possono orientarci alla lettura di un segmento importante di storiografia musicale che ha natura equiparabile, in tempi più recenti, del finale d'opera o del quarto movimento di sinfonia, ben prima della sinfonia stessa, così come la

³⁷⁴ In Loano, Appresso Francesco Castello 1616. Con Licenza de' Superiori. Si tratta di un libro di *Contrafacta*, non policorali come i precedenti, qui registrato per completezza di nomenclatura d'inventario.

³⁷⁵ In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. M.D.XCI. Si tratta di un libro di canzonette non policorali, qui registrato per completezza di inventario come il precedente.↑

intendiamo oggi e cerca di definire in senso generale tale fenomeno con un'indagine esplorativa relativa all'entità di tale fenomeno, alle sue funzioni, alla tipologica vocale e timbrica e ai ruoli dentro e fuori la stampa coeva, prendendo in considerazione le raccolte specifiche di tale repertorio e in particolare le diverse antologie di vari autori che contengono dialoghi musicali.

Soffermandosi sul concetto di 'forma' musicale (per quanto concerne appunto il 'dialogo musicale' in relazione ai problemi di organizzazione editoriale che ci siamo posti), si deve tenere in considerazione la circolazione 'transeditoriale' di alcuni brani, nonché gli ambienti e i protagonisti principali, proponendo altresì una rubrica di gradimento di tale repertorio procedendo secondo una cronologia consapevole ed sicura.

La storia delle dialogo è infatti legata alla storia stessa delle forme di poesia per musica che intonano testi dialogici ed è, dunque, una 'metastoria formale' che evidentemente solo con la transizione al Concerto trasferisce gradualmente all'esperienza musicale (intendendo in ciò la musica pura) la natura e le possibili variegata tipologie di dialogicità.

Di dialoghi se ne occupò per primo, credo, Torrefranca a cui attinse poi Gianfranco Vinai, redattore della voce 'Dialogo' per il DEUUM (e via via alcuni altri, tra cui lo scrivente) indicando come tale fenomeno sia accertato nelle stampe fin dai primi decenni del '500 dove spicca esemplarmente il *Dialogo a cinque, a botte e risposte* di Marchetto Cara del 1514. Noi possiamo indicare vari episodi e retrodatare il fenomeno di diversi anni: almeno tre brani a stampa sono infatti anteriori di sei-sette anni come il *Sum più tua che non sum mia* dello stesso Cara in *Frottole. Libro octavo*,(1507) o "*Che si fa? "Cosi mi sto"* di Eneas Duprée in «*Frottole. Libro Nono*»,(1508) oppure *Amor./Che vuoi?* di Tromboncino nelle *CANZONI NOVE* di Andrea Antico del 1510.

Ci importa, tuttavia, assai più del repertorio madrigalesco e ancor più di documentare come notizie di esecuzioni dialogiche di tipo madrigalistico-concertistico siano accertate a Ferrara forse prima che a Venezia e a Firenze; del resto due grandi fiamminghi attivi a Venezia, che tanto peso ebbero nello sviluppo policorale della Serenissima, quali de Rore e Willaert furono attivi prima a Ferrara, poi approdarono alla Serenissima. Notizia di un Dialogo-concerto a otto voci in doppio coro, ad esempio è documentata a Ferrara nell'ambito di un banchetto estense (databile presumibilmente già nel gennaio 1529):ci viene da Cristoforo da Messisbugo nel suo celebre resoconto gastronomico e musicale della cena, finito a stampa nel 1549 e ristampato più volte.³⁷⁶

L'ambiente estense (oltre a quello fiorentino con Bernardo Pisano e Philippe Verdelot), da questo punto di vista ha una consistenza assai rilevante che evidenzia come alcuni tra i più importanti

376 Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti compositioni di vivande et apparecchio generale*, Venezia, 1549; eiusdem, *Libro novo nel qual si insegna a far d'ogni sorte di vivanda*, Venezia 1557, rist. 1564, 1600.

fiamminghi vi abbiano operato ed elaborato molti dei loro capolavori (anche dialogici) e che proprio la città dei grandi poemi epici cinquecenteschi ha un ruolo di primo piano nello sviluppo del dialogo musicale profano. Anche Nicola Vicentino, *Dell'unico Adrian Willaerth discipulo* mise a stampa un proprio dialogo a sette voci nel suo *Primo libro di Madrigali a cinque voci* del 1546 e, a parte Verdelot (1535) e Claudio Veggio (1542), pochi altri musicisti vi si cimentarono prima della metà del secolo; va considerato che il primato Veneziano della 'policoralità spezzata' era legato all'ambiente sacro della basilica marciana, non a quella profana.³⁷⁷

Giusti venti anni fa, nel mettere in luce moderna l'edizione collettiva dei *Madrigali pastorali descritti da diversi... Intitolati il Bon Bacio a sei voci* del 1594 (GIU-PAS) curai per la prima volta (e misi in luce come 'aggiunta' a quell'edizione) un *Catalogo dei dialoghi musicali del XVI – XVII secolo* intendendo in ciò quelli della musica vocale in italiano. Il lavoro ha consistito nell'indagine sistematica sui frontespizi e sulle didascalie dei singoli brani delle edizioni repertoriate dal vecchio e dal Nuovo Vogel (ivi compreso V.E. Del 1961). L'incipit è stato pubblicato sia in ordine alfabetico che in ordine cronologico; anche se tale fatica non ha riscosso l'interesse sperato nell'ambito della comunità musicologica (e dei due Convegni noti allo scrivente sul tema della policoralità), resta accertato che il fenomeno ha una dimensione assai ragguardevole e degna di ben più approfonditi studi, perché, di fatto, il fenomeno 'dialogo' attraversa ogni tipo di composizione vocale polifonica e, con il Seicento anche quelle monodiche. Ora siamo in grado di fornire un elenco più completo e aggiornato, ma nell'ambito di questa ricerca dottorale ci sembra importante limitarci ad indicare le coordinate del fenomeno e l'organizzazione editoriale ineludibile che è sopravvissuta.

La sorprendente vicinanza del repertorio madrigalistico a sei voci con quello dei dialoghi e la frequente presenza in esso di ampie sezioni dialoganti suggerì a chi scrive l'opportunità di inventariare tale struttura con lo scopo di comprendere fino a che punto l'ispessimento e il raggruppamento delle voci porta a identificare le singole corali come uno dei soggetti dialoganti: il risultato fu una lista impressionante di oltre ottocento brani (contando anche le numerosissime seconde e più parti): un numero che da solo rappresenta un indicatore inequivocabile della rilevanza editoriale ed artistica di tale repertorio, un indice della non occasionalità di esso e della forte attesa di composizioni orientate spesso verso questa tipologia 'pre-drammatica'.

In verità definire il 'dialogo' come *forma* può essere, per certi versi, una forzatura nel XVI secolo, soprattutto perché rappresenta, prima di tutto, (e il prima è sempre il testo poetico) un fenomeno linguistico-testuale che può avere un'intonazione musicale, ma anche esserne privo. Lo conferma

377 Non si può trascurare che Bernardo Pisano nella *Musica* del 1520 ci consegna anch'esso il primo 'madrigale' in forma di dialogo: "Son io donna qual mostri ogni tuo bene?"

il fatto che troviamo dialoghi musicali soprattutto tra i madrigali, ma anche nelle canzonette e nelle forme minori, nei mottetti e in molte altre composizioni musicali vocali.

Una personale ricerca su testi poetici italiani acclarati come dialoghi in almeno una stampa musicale ha evidenziato che non tutti quelli che venivano musicati, lo erano in forma dialogica, per esempio facendo intervenire le due (o tre) sezioni distinte della compagine vocale in modo alternato. Non possiamo fornire ancora delle indicazioni precise sulle ragioni e su quali fossero i meccanismi che orientavano i compositori ad un'intonazione dialogica anziché 'madrigalesca-convenzionale', possiamo però sostenere che il primo libro collettivo, compilato sulla base dell'appartenenza dei brani ai dialoghi musicali o alla corrispondente tipologia dei concerti poliorali o ancora dell'appartenenza ai brani in forma di Eco (che pur rappresentando un solo personaggio identificano due diverse sorgenti o fonti musicali) cioè la prima edizione interamente dedicata a tale tipologia è del 1584; si tratta della **MUSICA DE DIVERSI AUTTORI ILLUSTRATI PER CANTAR ET SONAR IN CONCERTI**.³⁷⁸ Questa stampa è per noi rilevante perché segnala che i brani contenuti, che sono dialoghi acclarati, sono effettivamente la musica dei Concerti, cioè sono essi stessi 'concerti'!

L'edizione più importante, relativamente a questa tematica è però, senza alcun dubbio, la seconda della lista: **DIALOGHI MUSICALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTTORI** del 1590 contiene 64 opere poliorali da sette a dodici voci, (due sono *Battaglie* 'solo' strumentali a otto voci) che raccolgono il meglio della produzione musicale dialogico-concertistica del tempo.

Non si può affermare che la monumentale raccolta dei *Dialoghi* del 1590 sia un'edizione collettiva a tutti gli effetti, non lo è invero per quanto concerne il fatto che molti materiali inseriti risultano già editi o già noti³⁷⁹ ma lo è certamente per l'intenzionalità compilativa di riunire la maggior parte possibile dei brani poliorali circolanti in quel tempo, nonché nella concezione complessiva della compilazione che sancisce la definitiva autonomia identitaria di un repertorio fino allora disperso in miriadi di stampe.

Se è vero che 'una rondine non fa primavera' (e un solo brano in dialogo in un libro non accerta il suo statuto formale ufficiale), con la lista che abbiamo suesposto e sottoesposta, nella quale indichiamo libri che contengono più di un dialogo, possiamo affermare che già con gli anni '50 del

378 Abbiamo escluso l'appartenenza a questo gruppo del *DIALOGO DELLA MUSICA DI M. ANTONFRANCESCO DONI FIORENTINO* (nel quale peraltro troviamo singoli casi di brani in forma di dialoghi musicali), in quanto il termine 'dialogo', in questo caso, non si riferisce ai singoli brani ma al più noto genere letterario.

379 Otto brani erano già apparsi nella *MUSICA DE DIVERSI* del 1584 che fu pubblicata dagli editori compagni Vincenti-Amadino, cioè da quella casa editrice che raccogliendo l'eredità degli Scotto diventa a tutti gli effetti la casa editrice antagonista dei Gardano proprio nel corso degli anni '80 del '500.

XVI secolo e particolarmente in ambito veneziano, questo tipo di componimento aveva raggiunto una piena identità e un amplissimo riconoscimento di forma, funzione e caratteristiche timbrico-sonore. Se dunque il campo di ricerca sul dialogo è così vasto, anche un segmento più limitato, quello appunto delle UBI, può dare un contributo informativo non secondario. Il nostro impegno per ora si limita all'inventario, anche se abbiamo proceduto ad un'integrale trascrizione dei frontespizi, delle lettere dedicatorie, dei testi poetici e delle note didascaliche interne di tutti i libri che indichiamo.

La lista di cinque titoli posta in apertura della presente suddivisione raccoglie i cinque libri noti (tra le UBI) interamente dedicati al dialogo/concerto; si comprende facilmente che il 4° e il 5° titolo non corrispondono alle caratteristiche fin qui descritte, ma proprio da una valutazione storico-cronologica critica di questa lista si comprende il grande cambiamento di concezione formale-compositiva che attraversa questi termini e che ci porta, pari pari al 'concerto'.

Non si deve generalizzare e confondere 'dialogo' e 'concerto'; molto spesso, per i musicisti degli anni '80 del '500 sono la stessa cosa. Il loro grado di affinità è molto ampio e lo si può rilevare dal posto che occupano siffatti brani dentro al libro. Anche se non ne abbiamo una piena consapevolezza, talune parti del dialogo venivano sicuramente sostituite da strumenti; ciò era la norma nei concerti, semplificando di molto il reperimento di esecutori cantanti idonei; la natura e la maggior importanza del testo poetico non consentiva tuttavia al *dialogo* la stessa libertà nell'esecuzione rispetto al concerto; al primo era affidato talvolta il ruolo celebrativo-encomiastico del dedicatario del brano e/o talvolta del libro stesso.

Il termine *Concerto* non è un'invenzione del Seicento bensì del Cinquecento, né può essere considerato un problema di storiografia di prevalenza barocca, magari da vedere alla luce della produzione monteverdiana o viadanense ma di una prassi esecutiva, un'invenzione, una denominazione e una teorizzazione che sono proprie del '500: come che il '600 ne parla ma è il '500 che lo crea, lo sviluppa e lo identifica correttamente! Se è indubbio che il secolo di Pretorius e di altri teorici del XVII secolo ci hanno fornito teorie, classificazioni e spiegazioni rilevanti è altrettanto vero che il termine concerto, accanto al suo più vicino sinonimo *concento*, era già tutto conosciuto, discusso, praticato e divulgato nel secolo di Andrea Gabrieli. Zarlino stesso già nel 1558 ne tratta con tutta franchezza³⁸⁰ ed Ercole Bottrigari, il geniale musicista e poligrafo bolognese descrive con notevole accuratezza l'esecuzione di un concerto ferrarese negli anni '80

380 Zarlino, *Istituzioni Harmoniche*, parte IV, cap.31, p.337.(fac simil on line ISMLP).

del '500 usando in piena consapevolezza il termine.

Fin dalla metà del '500 dunque un buon numero di compositori pubblicano libri (non UBI) indicando già nel frontespizio la presenza di due o più dialoghi; ne diamo una lista che anche dal solo frontespizio ci fornisce precise informazioni estese sulla storia di questo repertorio fino al *monumentum* gardaniano del 1590.³⁸¹ Questo argomento si rivela foriero di grande sviluppo; purtroppo in questa sede dobbiamo limitarci a delimitarne il campo e indicarne il fenomeno, i protagonisti e i documenti, concludiamo perciò con un ulteriore elenco di stampe contenenti dialoghi dichiarati nel frontespizio.

1550 NV471 *DI PERISSONE CAMBIO IL SEGONDO LIBRO DE MADREGALI A cinque voci con tre Dialoghi a otto voci & uno a sette Voci* (Venezia,Gardano,1550).

1553 NV853 *DI BALDASSARRA DONATO IL PRIMO LIBRO D'I MADREGALI A CINQUE & a sei voci con tre Dialoghi a sette... A CINQUE VOCI.* (Venezia,Gardano,1550).

1557 NV2252 *DI FRANCESCO PORTINARO Il Terzo Libro Di Madregali a cinque et a sei voci, Con tre Dialoghi a sette et uno a otto... A cinque voci.* (Venezia,Gardano,1557).

1559 V.E. 1559,1 *IL SECONDO LIBRO DE LE MUSE A CINQUE VOCI COMPOSTO DA DIVERSI Eccellentissimi Musici Con uno madregale a sei di Giovan Nasco, Et con doi Dialoghi a otto ...* (Venezia,Gardano,1559).

1560 NV 2253 *DI FRANCESCO PORTINARO MAESTRO DELLA NOBILE ET VIRTUOSA Academia di Padoa Il quarto libro de Madrigali a cinque voci con dui Madrigali a sei dui Dialoghi a sette et dui a otto [...] LIBRO QUARTO.* (Venezia,Gardano,1560).

1561 NV2632 *Di Sper'in Dio Bertboldo Organista Del Duomo Di Padova Il Primo Libro Di Madrigali A Cinque voci,[...]con un'Echo a sei voci, & un Dialogo a Otto.* (Venezia,Gardano,1561).

1563 NV983 *Madrigali di Giulio Fiesco a quattro a cinque et a sei, et quattro Dialoghi dui a 7 e dui a 8. [...]* (Venezia,Scotto,1563).

1565 NV1816 *Di Alessandro romano compositor di musica, cantore et sonatore di Viola d'arco eccellentissimo Il Primo Libro di Madrigali a cinque voci, con doi Dialoghi a sette ...* (Venezia,Gardano, 1565).

1565 NV615 *Di Giacopo Corfini Organista del Domo di Luca il Primo libro di Madrigali a cinque voci, con doi Dialoghi a Sette. ...*(Venezia, Gardano 1565).

1567 NV 2332 *Di Giulio Renaldi Padoano il Primo Libro de Madrigali a quatro a cinque et a sei voci, con doi*

381 Balza agli occhi che sono proprio gli anni '60 i più prolifici; più della metà di queste stampe sono proprio concentrate in questi 10 anni.

Dialoghi a sette ... Libro Primo. (Venezia, Gardano 1567).

1567 NV494 Di Girolamo Carli da Reggio. *Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci, con tre Sesti, et tre Dialoghi a otto, ...* (Venezia, Gardano, 1567).

1568 NV2254/5 Di Francesco Portinaro le Vergini a sei voci con alcuni Madrigali a cinque et a sei con dui **Dialoghi a 7 et uno a 8** [...] *Libro Quinto.* (Venezia, Gardano, 1568).³⁸²

1569 NV1878 Di M. Antonio Molino *il Secondo Libro de Madrigali a quattro voci, con una Dialogo a otto* [...] *Libro Secondo.* (Venezia, Gardano, 1569).

1569 NV1844 Di M. Domenico Micheli *il Quarto Libro de Madrigali a cinque, sei, e sette voci, con un Dialogo a otto, et uno a dieci.* [...] *Libro Quarto.* (Venezia, Gardano, 1569).

1569 NV45 Di Gioan Francesco Alcharotti Novarese *Il Secondo Libro Di Madrigali A Cinque Et Sei Voci, Con Doi Dialoghi a Otto, Libro Secondo.* (Venezia, Gardano, 1569).

1571 NV27 *Enigmi Musicali Di Don Lodovico Agostini Ferrarese. Il Primo Libro A Sei Con Dialogi A Sette Otto Et Dieci ...* (Venetia, Figli di Ant. Gardane, 1571).

1571 NV899 Di Horatio Faa *gentil'buomo di Casale di Monferrato il Secondo Libro de Madrigali a cinque, et a sei voci, con due Dialoghi, uno a otto, et l'altro* [...] (Venetia, Figli di Ant. Gardane, 1571).

1573 NV2624 Di Bartolomeo Sorte Padovano. *Il Primo Libro De Madrigali A Quatro Cinque, Et Sei Voci, con Doi Dialoghi a Sette...* (Venetia, eredi Gardano, 1571).

1575 NV1970 *Il Primo Libro de Madrigali a quattro a cinque et a sei voci di Gio. Battista Moscaglia intitolati gl'Amorosi Gigli, con dua Dialoghi a 8.* [...] *Libro Primo.*

1578 NV2790 *Madrigali Di Pietro Valenzola Spagnolo, Cantor dignissimo nella Capella della Illustrissima Signoria di Venetia in S. Marco, a cinque Voci, con uno a sei, et uno Dialogo a otto* [...] *LIBRO PRIMO.* (Venezia, Angelo Gardano, 1578).

1590 NV2831 *Selva Di Varia Riecreatione Di Horatio Vecchi, Nella quale si contengono Varii Soggetti, A 3. è 4 a 5. à 6. à 7. a 8. a 9. & à 10 voci, Cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Iustiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi* [...] (Venezia, Angelo Gardano, 1590).

UBI con dialoghi dichiarati [disposte in ordine cronologico]

³⁸² NV 2254 e NV2255 sono sostanzialmente la stessa edizione; la ristampa del 1569 (NV2355) pospone il primo dialogo dopo l'ultimo, aggiungendo il dialogo a otto voci "Dimmi, virtù".

1. 1559.

*Il Secondo Libro De Le Muse A Cinque Voci Composto Da Diversi Eccellentissimi Musici Con uno madregale a sei di Giovan Nasco, Et con doi **Dialoghi** a otto, Novamente stampato & dato in luce. A CINQUE VOCI. IN VENETIA Appresso di Antonio Gardano. 1559.*

1b. 1561. Rist. Scotto. VE.: 1561,2 - RISM 1561/9

2. 1561

*Il Terzo Libro Delle Muse A Cinque Voci Composto Da Diversi Eccellentissimi Musici Con uno Madregale a Sei Et uno **Dialogo** a Otto, Novamente per Antonio Gardano stampato & dato in Luce. Con Gratia Et Privilegio. A Cinque Voci.*

In Venetia Appresso di Antonio Gardano 1561.

3. 1567

*Terzo Libro Del Desiderio. Madrigali A Quattro Voci Di Orlando Lasso Et D'altri Eccel. Musici Con Un **Dialogo** A Otto. Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da S. Genesi Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco.*

3b. Rist. Gardano 1569. VE.: 1569,2 – RISM 1569,18.

4. 1568.

*Gli Amorosì Concerti Primo Libro Delli Madrigali De Diversi Eccellentissimi Musici Quattro Voci, Con Un **Dialogo** A Otto. All'illu. Sig. Vito Di Dorimbergo Cavaliero Et Ambasciatore Cesareo appresso L'Illustriss. Signoria di Vinegia. V.E. 1568,3 – RISM 1568,13*

5. 1577

*Il Primo Fiore Della Ghirlanda Musicale A Cinque Voci Con un **Dialogo** a nove. Di Diversi Eccellentissimi Musici Novamente posto in luce. In Vinegia. Appresso l'herede di Girolamo Scotto. 1577.³⁸³*

6. 1586.

*Fiamma Ardente De Madrigali Et Canzoni à Cinque Voci, Con un **Dialogo** à Dieci de diversi soggetti, novamente raccolte, & datte in luce, per Gio:Battista Portio Novarese.*

In Venetia, Presso Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino...ad instantia Pietro Tini. 1586.

7. 1586

*Musica Spirituale Composta da diversi eccellentissimi musici a cinque voci, con due **dialoghi** a dieci, Novamente posta in luce.*

In Venetia, Appresso angelo Gardano, 1586.

383 Purtroppo irrimediabilmente incompleta, questa raccolta affatto originale contiene 28 madrigali di 17 diversi compositori tra cui il primo brano a stampa di Luca Marenzio. I tre madrigali in apertura del libro ne fanno un encomio diretto a Claudio Merulo.

8. 1590

Dialoghi Musicali De Diversi Excellentissimi Autori, A Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci & Dodici voci, Novamente posti in luce. Con Due Battaglie A Otto Voci, Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Podoano & di Andrea Gabriel ... [op. cit. in questo stesso paragrafo]

8b. rist. 1592. VE.: RISM1592/1 - RISM1592/10

8c. rist. 1594. VE.: RISM1594/1 – RISM --- [esemplare non più esistente]

9. 1596.

Madrigali A Otto Voci. De Diversi Eccelenti Et Famosi Autori. Con alcuni Dialoghi, & Echo per Cantar & Sonar a Due Chori. Nuovamente Raccolti & dati in Luce.

In Anversa Appresso Pietro Phalesio. M.D.XCVI.

9b. Rist. 1597. V.E. 1597,1 -RISM 1597/12.

10. 1613.

Canoro Pianto Di Maria Vergine Sopra La Faccia Di Christo Estinto Poesia Del Rever.mo P. Abbate Grillo Raccolta Per D. Angelico Patto Academico Giustiniano. Et Posta In Musica Da Diversi Auttori Con un Dialogo, & Madregale Tramutati da l'Istesso A Una[...]

IN VENETIA. Aere Bartholomei Magni. MDCXIII.

11. 1622.

*L'Aurata Cintia Armonica, Arie, Madrigali, Dialoghi, E Villanelle, Di diversi Excellentissimi Autori, à 1. à 2. À 3. & à 4. Posta in luce da Fabio Costantini Romano Maestro di Cappella dell'Illustrissima Città d'Orvieto[...]*Opera Ottava, Libro Secondo...

Fei Michel'Angelo, e Ruuli Rinaldo, Orvieto 1622.

V.E. 1622,1 - RISM 1622/10.

12. 1622.

Vezzosetti Fiori Di Varii Eccellenti Autori Cioè, Madrigali, Ottave, Dialoghi, Arie, Et Villanelle, A Una, E Due Voci. Da cantarsi con il Cembalo, Tiorba, Chitarra Spagnola, &c.

IN ROMA, Appresso Gio. Battista Robletti, 1622. V.E. 1622,3 - RISM 1622/11.³⁸⁴



³⁸⁴ Citiamo per puro scrupolo di completezza anche il **Dialogo Della Musica Di M. Antonfrancesco Doni Fiorentino**. In Vinegia. Appresso Girolamo Scotto MDXLIII. E un'edizione devota del 1576 non repertoriata: *Giesù Maria Dottrina Christiana, A Modo Di Dialogo Del Maestro Et Discepolo per insegnare alli Fanciulli. Composta Per Il Dottore Giacomo Ledesma della Compagnia di Giesù*. In Milano per Pacifico Pontio, Impressore della Corte Archiepiscopale, 1576.

II.12 – Varie

I DOLCI ET HARMONIOSI CONCENTI Fatti da diversi Eccellentissimi Musici sopra varii Soggetti. A Cinque Voci. Libro Primo³⁸⁵ del 1562 sono una raccolta che è difficile attribuire a qualche modalità organizzativa, a qualche programma o qualche tematica prefissata. Qui è posta come paradigma di tante simili situazioni: varie altre raccolte racchiudono infatti diversità compilative non facilmente rubricabili, non fosse altro che per il fatto di essere uniche o non comparabili. Visto il nostro impegno ad esaminare tutte le UBI, abbiamo previsto, in questa sezione, di indicare ed inserire le restanti edizioni collettive, comprese quelle che denotano solo in parte e solo in prevalenza tratti organizzativi originali. In ogni caso escludiamo le miscellanee per le ragioni suesposte e le antologie in quanto trattate nel paragrafo seguente.

Se si potesse qui svolgere un'indagine sistematica sui singoli testi che contengono lemmi direttamente o indirettamente riconducibili a 'nozze', 'imenei' 'feste nuziali' ecc., sicuramente moltissimi risulterebbero i brani individuati appartenenti a questa categoria.³⁸⁶ Proprio in relazione alla **tematica del matrimonio** la forma poetica del madrigale rivela la sua più tipica natura encomiastica, ma poiché questi brani, essendo per lo più occasionali non certificano per necessità l'appartenenza al genere nuziale anche dell'intera raccolta che li contiene, ci limiteremo a indicare le sole raccolte specificamente dedicate a questo tema.

Due dei libri più importanti citati al paragrafo II.3 e dedicati al teatro, (*Musiche* del 1539 e gli *Intermedii et Concerti* stampati 1591, ma composti ed eseguiti in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristiana di Lorena nel 1589) sono sicuramente motivati, compilati e assegnabili ad un virtuale paragrafo che potremmo chiamare Imenei o Musiche per nozze.

Anche se non si tratta di un'intera raccolta de *Le Muse*, la prima stampa dopo le *Musiche* del Corteccia è quella rubricata sotto il nome del *Primo Libro delle Muse a quattro voci* che contiene le **STANZE DI FRANCO[ESCO] BELLANO FATTE PER LE NOZZE DEL ILL. ET**

385 La scelta del repertorio a cinque voci per una raccolta collettiva dei primi anni '60 è piuttosto rara; nel *Primo libro* La cospicua presenza di Zarlino con ben 11 brani rappresenta un indicatore non privo di interesse; i suoi madrigali sono posti all'inizio del libro, subito dopo il sonetto *Son già molti anni* di Willaert.

386 Citiamo ad titolo d'esempio il caso di *Hor ch'allegra e ridente*, madrigale posto in apertura de *LI AMOROSI ARDORI DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI Novamente composti & dati in luce. Libro Primo. A Cinque Voci* [Ve 1583,5 - RISM 1583/12] nel quale si legge: *Esci coppia felice / Poi ch'appagar ti lice / Scherzando in dolci nodi i tuoi desiri* ... versi evidenti di poesia epitalamica.

ECC. S. MARCANTONIO COLONNA & della *Illus. et Excell. S. FELICE URSINA*. [a 5 voci.] il cui incipit è *SORGI superbo Tebro e fuor de l'onde* individua una cospicua sezione di un imeneo:³⁸⁷ si tratta della seconda parte del libro, composta a 5 voci anziché a 4 com'è l'attesa del frontespizio e dal sonetto nuziale *Spirto gentil ch'in questo mond'errante* sottodedicato *Al Card.*[inal Guido Ascanio] *S[anta] Fiore* che nelle due terzine conclusive recita:

POI che per te con sì leggiadri nodi
 Il felic'Hymeneo ristring'insieme
 L'Alta COLONNA et la FELICE ROSA.
 La cui stirpe gentil farà che s'odi
 il nome suo dalle bell'ond'estreme
 del ricco gange a dov'il sol si posa.

Passano ben ventiquattro anni prima di re-incontrare un'altra edizione collettiva integralmente nuziale: il più volte citato **TRIONFO DI MUSICA** del 1579, ampiamente intessuto di rime sofisticate dedicate alla Granduchessa di Toscana Bianca Capello, sposa di Francesco I de Medici.³⁸⁸

Nel 1583 uscì in luce a Ferrara il **LAURO VERDE** una raccolta poetica messa in musica da un *corpus* davvero cospicuo di compositori sulle poesie degli Accademici Rin[n]ovati selezionate dal Tasso. *Il Lauro* si disse compilato per le nozze di Laura Peperara³⁸⁹, col conte Annibal Turco ferrarese; in realtà già da molto tempo espressi le mie perplessità anzi la convinzione contraria che tale circostanza non potesse esser ritenuta avallabile come occasione nuziale;³⁹⁰ testi del *Lauro*

387 *Primo Libro Delle Muse A Quattro Voci Madrigali Ariosi di Ant.[onio] Barre Et Altri Diversi Autori ...*, V.E. 1555,3 - RISM 1555/27 → cfr. II.2.

388 Frontespizio, dedica e testi del *Trionfo*, (identificato tra le edizioni collettive elencate per anno), sono posti nel DVD allegato); il *Trionfo* si apre con un sonetto nel quale i versi dispari monorima sono dedicata a Bianca Capello sotto la metafora dell'ALBA mentre quelli pari al granduca Francesco chiamato 'SOLE'. Omettiamo la complessa situazione dinastica dei Medici e la controversa vicenda biografica, fino ipotesi dell'avvelenamento da arsenico della veneziana; basta precisare che nel 1578 morì in un incidente Giovanna d'Austria, moglie del Granduca Francesco il quale poco tempo (nel 1578) sposò Bianca Capello segretamente, rendendo pubblico il matrimonio il 10 giugno 1579; *Il Trionfo* uscì l'8 ottobre di quello stesso anno, quindi appena quattro mesi dopo che fu resa pubblica l'unione nuziale tra i due amanti: considerazioni che ci possono far comprendere che l'edizione collettiva nuziale fu composta in un ristretto arco di tempo.

389 Cfr. NEW-LAU, p.329sgg. e DUR-CRO.

390 Sono varie ragioni che ci inducono alla convinzione che il *Lauro verde* non possa esser stato compilato e stampato per le nozze di questa Laura, come appare tra l'altro in V.E. e in NEW-LAU sulla scorta degli studi delle rime del Tasso di Angelo Solerti; tra le varie motivazioni abbiamo evidenziato che questa raccolta è intrinsecamente collegata alla precedente del *Lauro secco a cinque voci*, uscita in luce nel 1582, quando la notizia delle nozze non erano ancora minimamente prevedibile. Inoltre i dati anagrafici con Laura amata (virtualmente o no) dal Tasso e quella sposata dal conte Turco ci consentono di capire che non si tratta della stessa persona, dal momento che quest'ultima viene definita *giovinetta* (termine che non si può usare per una donna di 34-35 anni), quanti, almeno, ne doveva avere, nel 1583, la donna amata dal Tasso, nel suo soggiorno mantovano del 1563-'64. Inoltre non appare verosimile che l'importante Accademia estense de *I Rinnovati* destinasse le proprie sedute letterarie e le proprie risorse economiche

Verde, che in verità celebrano più la festa accademica della poesia, che il matrimonio.³⁹¹

Nel 1586 venne stampata la già segnalata **CORONA DI DODICI SONETTI DI GIO. BATTISTA ZUCCARINI** *Alla Gran Duchessa di Toscana*.³⁹² Anche in questo caso dovremmo ricrederci sull'effettiva destinazione nuziale del libro musicale, infatti, se le poesie furono composte senz'alcun dubbio per le nozze di Bianca Capello, la stampa musicale è così tardiva da quell'evento (che era già tardivo rispetto alla data effettiva del matrimonio segreto) che allontana quella destinazione, mutandola praticamente in un encomio generico ad un evento storico ormai superato e intempestivo persino rispetto ai festeggiamenti fiorentini per le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este del 6 febbraio 1586). La dedica della *Corona* è infatti rivolta a due ricchi mercanti, come probabili co-finanziatori dell'edizione madrigalesca.

Una specifica raccolta nuziale fu probabilmente la perduta raccolta mantovana *Di Diversi Eccell. Autori Madrigali a Cinque et a Sei Voci In Soggetti di Nozze, & altri varietà*.³⁹³ Descritta in una remota scheda bibliografica di L. Olschki³⁹⁴ si apre con *Fausti Lieti e felici di Striggio* e si chiude con *Care lagrime mie* di Ippolito Baccusi colui che è il compilatore, compositore predominante e dedicatore a Luigi Gonzaga e Felicità Guerriera dell'intera raccolta.

Di un decennio posteriore è **Honori Et Amori Georgii Gruberii, Civis Norimbergensis, Secundum Sponsi Ornatissimi et Helenae, Ioannis Klomanni** del 1600; la raccolta che contiene due soli brani è stata 'ritrovata' in PL-Kj e portata a conoscenza della musicologia da Alberto Colzani; essa onora le nozze di Georg Gruber con Elena Kolmann.³⁹⁵

L'ultima edizione nuziale che ci è nota è la già citata **Ghirlandetta Amorosa**.³⁹⁶ Dedicata ad Adriano Canali e a Caterina Avveduti, sposi orvietani, contiene una canzone in nove parti *Ecco che*

alla compilazioni di rime dedicandole e destinandole ad una, (per quanto brava cantante), ragazzina 'straniera'. Noi riteniamo invece che *Lauro secco* e *Lauro Verde* siano due fasi dello stesso progetto letterario e musicale nel quale si 'celebrava il Lauro' cioè la festa accademica della poesia.

391 La questione appare risolta con il recente studio Durante/Martellotti DUR-PEP.

392 *Posta in Musica da Dodici Excellentiss. Autori A CINQUE VOCI*. Nella dedica a Donato Baglioni, et Roberto Strozzi, l'autore dei testi, Zuccarini scrive: *Havendo io, Illustri Signori, questi anni à dietro nelle celebrate nozze della Serenissima Gran Duchessa di Toscana [Bianca Cappello] tessuto una Corona non di rose, ò gigli che tosto languiscono, ne d'argento ò d'oro, perche io non hò tanto potere, ma di dodici sonetti, per adornarne non il capo, ma i meriti di così suprema Signora* evidenziando come tra l'intonazione musicale e la stampa finale sano intercorsi ben sette anni.

393, *Novamente composti, & dati in luce*. IN VENETIA, Appresso Ricciardo Amadino, MDXC. Cfr. V.E. 1590,31 (non risulta è citata dal RISM) secondo il quale questa edizione, un tempo nella collezione Heyer di Colonia, non risulta sopravvissuta in alcun esemplare.

394 Cfr. V.E. p.737, scheda 1590^{3a}.

395 Descritta da V.E. 1600^{1a} - NO RISM - RIM 1600,101, fu pubblicata dal Colzani come Appendice in fac-simile in «Il Madrigale oltre il Madrigale», 1994, pp. 333-346.

396 V.E. 1621,1 - RISM 1621/14. *GHIRLANDETTA, AMOROSA. Arie, Madrigali, e Sonetti, Di diversi Excellentissimi Autori, A Uno, à Due, à Tre, & à Quattro, Poste in luce DA FABIO COSTANTINI ROMANO Maestro di Cappella dell'Ill.Città d'Orviato. OPERA SETTIMA. LIBRO PRIMO*. In Orviato M. Fei e Rinaldo Ruuli, 1621. Cfr. nota 229.

all'apparire / di coppia sì leggiadra che è la vera *Ghirlanda nuziale delle Nove Muse*, di Francesco Maria Turigij Romano messa in Musica da Fabio Costantini.³⁹⁷

Dopo la supervisione delle stampe nuziali una certa attenzione, o quanto meno una segnalazione va fatta a queste edizioni:

V.E. 1564,1 - RISM 1564/16.

DI MANOLI BLESSI IL PRIMO LIBRO DELLE GREGHESCHE *Con la Musicha disopra, composta da diversi Autori*,³⁹⁸ che rappresenta l'unico caso di libro in musica integralmente dedicato a questa sorta di dialetto greco-istriano-veneziano.³⁹⁹ Solo in parte edito modernamente, del libro si vede ora una incisione discografica di 19 brani a cura di dell'ensemble Zefiro torna.⁴⁰⁰

Considerazioni (soprattutto linguistiche) simili van fatte anche per

V.E. 1570,6 - RISM 1570/17.

IL PRIMO LIBRO DELLE IUSTINIANE A TRE VOCI, *Di diversi Eccellentissimi Musici*.⁴⁰¹ fu curato da Vincenzo Bell'haver e dedicato a Giulij de Giovan Francesco. In verità la struttura della giustiniana a tre voci è quella della canzonetta, della villanelle e simili, distinguendosi nettamente dalla greghesca che ha natura madrigalesca. È questa una edizione veneziana che godé di almeno

397 La Ghirlanda inizia a p.21 del Canto I e a c. 19 del Canto II; è il 23° brano del libro e presenta questa didascalia: *Di Fabio Costantini. A 3. canti. Concertato. GHIRLANDA DELLE NOVE MUSE, NELLE NOZZE/delli Signori Adriano Canali e Caterina Arveduti, / di Francesco Maria Turigij Romano.*

Nel Basso continuo (e solo in esso a pagina 17) si legge anche “messe in Musica da Fabio Costantini”. Questo brano, che possiamo ben ragionevolmente ritenere quello che dà nome alla presente raccolta, è un Imeneo in forma di canzonetta in nove strofe, tutte con musica propria: la prima è a due soprani, l'ultima a tre soprani; tutte le altre, (qui chiamate “Solo”) ad un soprano, son disposte alternativamente nei tre libri parte di cui è costituita la parte vocale di quest'opera orvietana del 1621. V'è un basso continuo chiamato “Basso steso per il Cimbalo, ovvero altri Stromenti” molto utile per comprendere la sequenza reale delle singole parti, ma talvolta non proprio corretto nell'indicazione testuale degli incipit. L'intera 'corona' (che è tale veramente per la concatenazione delle parole tra la fine di una stanza e l'inizio della successiva) è riportata nella forma di solo testo in chiusura dei tre fascicoli; la ‘GHIRLANDA’ è seguita dal testo poetico non musicato “Madrigale nell'istesse nozze” “Ninfe, Ninfe, venite”. Il testo poetico riporta sempre le maiuscole d'inizio verso, mentre nella parte vocale ciò è raro, segno che il compositore non è sempre rigoroso nel rispetto del testo originale. Ogni stanza ha una propria didascalia (questa è riportata solo in appendice alla musica con una dedica a ciascuna delle nove Muse. La prima stanza è a 2 soprani. Si trova nel Canto 1° a p.21 e nel Canto 2° p.19]. Clio, prima musa, canta: *Ecco che all'apparire Ecco che all'apparire / di coppia sì leggiadra / dipon le armi e prende con desire / ogni celeste squadra / Mille cetre canore / Cantando, cantando amor, amore.* Mentre *Enterpe* seconda musa inizia la seconda stanza con *Amor, amor si canti*; si comprende così che la *Corona* non si riferisce all'intero verso ma solo alle parole finali/iniziale delle singole strofe.

398 Si tratta di una cospicua raccolta di ben 41 brani musicati da venti diversi compositori a *Quattro, a Cinque, a Sei, a Sette, & a Otto Voci*, *Novamente per Antonio Gardane Con ogni diligentia Stampate & date in Luce. LIBRO PRIMO*. Contiene 38 brani a 4 e 5 voci, una *Battaglia strathiotasca* a sei voci, due dialoghi a sette ed uno a otto voci.

399 Il Molino, autore dei versi del *Primo Libro Delle Greghesche*, così chiama la lingua delle sue poesie: *Musica sopra i miei Versi e Rime della Rumecca lingua nostra.*

400 CD EAN 8711801102238, Etcetera, editrice CODAEX Deutschland GmbH, München 2008.

401 Nuovamente date in luce. IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO. MDLXX. Fu ristampata nel 1572, 1578 e nel 1586.

tre ristampe, un numero che è testimonianza d'una fortuna e d'una circolazione non proprio limitata né occasionale. Un *Secondo libro* curato da Policreti non è da annoverarsi tra le edizioni collettive, bensì tra i libri soligrafici, in quanto i primi 17 brani (su 19 complessivi) risultano del Policreti stesso; l'aggiunta di due soli brani (musica di Domenico Micheli e di Ascanio Trombetti) in chiusura del libro rappresenta più un'occasionale partecipazione che un'organizzazione collettiva.⁴⁰²

Due raccolte assai poco conosciute furono compilate da Giovan Battista Mosto detto da Udine; Non vi ravvisiamo criteri compilativi artificiosi ma si tratta di raccolte con brani originali e dunque di edizioni collettive:

1577 - **IL PRIMO FIORE DELLA GHIRLANDA MUSICALE** ...⁴⁰³

1579 - **CORONA DE MADRIGALI A SEI VOCI**...⁴⁰⁴

Entrambe raccolgono opere d'ambiente prevalentemente veneto, entrambe si aprono con la musica di Claudio Merulo, entrambe portano un nome simile (*Ghirlanda - Corona*) non riferito ad una particolare forma poetica, quanto piuttosto ad un florilegio di tipo antologico. E' possibile che un'indagine approfondita illumini uno scorcio di vita veneziana ancor poco conosciuto.

1583 - **LI AMOROSI ARDORI** ... sono dedicati alla cantante Signora Livia Sighizzi Pia *Illustrate Padrona* di Cesare Corradi, compilatore non più incontrato in tutto il repertorio madrigalesco. La raccolta è rilevante per le ottime firme presenti in essa. È così denominata probabilmente per il 9° verso del primo testo... *Esci coppia felice / Poi ch'appagar ti lice / Scherzando in dolci nodi i tuoi desiri / E quai Tortore fide al caro Nido / Come già furo gl'amorosi ardori / Sien congiunti i pensier le voci e i cori*.⁴⁰⁵

402 **IL SECONDO LIBRO DELLE GIUSTINIANE A TRE VOCI**. Di Gioseph Policreti da Treviso et d'Altri *Eccellentissimi musici*. Nuovamente poste in luce. IN VINEGIA, Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. MDLXXV. (1575, NV2233) non segue né fa parte della serie avviata dal Bell'haver, bensì di una 'collana personale' avviata da Giuseppe Policreti con **IL PRIMO LIBRO delle Napolitane a tre voci, DI GIOSEF POLICRETTO, & altri Eccellentissimi Musici, CON UNA CANZONE ALLA Ferrarese del medesimo à quattro voci**. IN VINEGIA, APPRESSO GIROLAMO SCOTTO, MDLXXI. (1571). Il *Secondo libro* fu seguito dalle *Boscareccie Terzo Libro delle Canzoni. Di Gioseph Policreti, à tre voci* ... (NV2232 dello stesso anno 1575) libro di 32 brani, tutti del Policreti.

403 VE 1577,1 – RISM 1577/7. Dedicata e testi in Appendice DVD allegato. L'opera è rilevante per le presenze di numerosi compositori autorevoli, purtroppo ci è pervenuta incompleta, priva cioè delle parti di Tenore, Basso e 5°.

404 VE 1579,1 - RISM 1579/2. Libro rilevante di numerosi brani originali di grandi compositori, pervenutoci completo. Dedicata e testi in Appendice DVD allegato.

405 VE 1583,5 – RISM 1583/ 12. Sono compilati da Cesare Corradi. L'opera è completa

1586 - **ARMONIA DI SCELTI AUTHORI A SEI VOCI SOPRA ALTRA PERFETTISIMA ARMONIA** *Di Bellezze d'una Gentil donna Senese in ogni parte bella...*⁴⁰⁶

Quest'edizione collettiva che riunisce 22 brani di 12 autori diversi è notevole anche perché è l'unica raccolta madrigalesca dedicata a Giovanni Bardi conte di Vernio, escludendo l'*Euridice* cacciniana. Considerando che l'opera è priva di dedica e che l'unico autore senese è Andrea Feliciani reputiamo possibile che sia proprio questo il compilatore-dedicatario; in alternativa non è priva di fondamento l'ipotesi che il dedicatore sia il lucchese-fiorentino Malvezzi Cristofano, per la comprovata vicinanza artistica con Giovanni Bardi. Il libro è interessante anche perché molti brani portano una didascalia che, di volta in volta, elogia le bellezze dell'anonima gentil donna con formule sintetiche ma mirate: *Sopra i Crini, Sopra le chiome, Sopra gl'Occhi, Sopra la bocca, Sopra il Petto*.⁴⁰⁷

1586 – **FIAMMA ARDENTE**... probabilmente prende il suo nome dal primo brano *Ardo sì, ma non t'amo* che apre la stampa. E' improprio definirla edizione collettiva per l'esiguità nel numero dei partecipanti Caimo (18 brani), Varotto(8) e anonimo(4) forse coincidente col novarese G.B. Portio stesso, che nella lunga epistola dedicatoria illustra le ragioni della stampa e della collezione così eterogenea dal punto di vista formale.⁴⁰⁸

1591 **LA RUZINA** ...

è stata progettata per raccogliere le sette stanze della Canzone "Ecco ch'io veggio" di Canzone di Oratio Guarguante medico Fisico con musica di Philippe de Monte la *Canzonetta, composta in morte della Clariss. Sig. Bianca Ruzina Contarina; felice memoria*. Ad essa canzone risultano aggiunte 15 composizioni di otto diversi autori.⁴⁰⁹

1595 – **CANTO DI XII. AUTORI**...⁴¹⁰ contiene 21 madrigali a quattro voci; la dedica di Francesco Stivori al conte Carlo Pogiani, poco ci illustra le ragioni ultime della stampa; scrivendo *per segno, che le sia grata l'affettione mia, & per caparra dell'affettuosa servitù, ch'io le tengo* lo Stivori (che

⁴⁰⁶ È dedicata all' *Illustrissimo Signore Et Mio Padrone Osservan. Il Sig. Giovanni Bardi De Conti Di Vernio*.

⁴⁰⁷ Analoga forma di lode si nota anche nel *Canoro pianto Di Maria Vergine Sopra La Faccia Di Christo Estinto* (VE. 1613,5 – RISM 1613/3).

⁴⁰⁸ **FLAMMA ARDENTE DE MADRIGALI ET CANZONI à Cinque Voci, Con un Dialogo à Dieci de diversi soggetti, novamente raccolte, & datte in luce, per Gio: Battista Portio Novarese**. IN VENETIA Presso Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino...ad instantia Pietro Tini. L'opera, *on line* presso US-Wc esalta la fama e i merito di Michele Varotto maestro del compilatore.

⁴⁰⁹ *La RUZINA Canzone Di Filippo De Monte Insieme un'altra di Cipriano de Rore, Et altri Madrigali de diversi famosissimi Autori à Sei Voci. Novamente stampata et data in luce. Con Privilegio*.

⁴¹⁰ V.E. 1595,2 – RISM 1595/5.

chiude la raccolta con ben sei madrigali propri), segnala più una ricerca di buoni uffici che l'intenzione di una nuova stampa collettiva.

1596 – **VITTORIA AMOROSA**...⁴¹¹ purtroppo è mutila irrimediabilmente di Canto e Tenore; è un'ampia raccolta di 24 madrigali nella quale il nome Vittoria appare vergato in gran copia; verosimilmente attiva in ambiente milanese, noi non abbiamo identificato tale Vittoria; il dedicatore, Geronimo Vaiano, si giustifica nei confronti del dedicatario, il conte Teodoro Trivulzio per avergli indirizzato composizioni un tempo dedicate ad altra persona.⁴¹²

1601 – **I DIPORTI DELLA VILLA IN OGNI STAGIONE** *Spiegati in Quattro Canzoni*...⁴¹³

Sotto il profilo organizzativo è sicuramente tra le splendide edizioni collettive dell'intero repertorio; a molti punti in contatto con *Il Trionfo di Dori* e *i Madrigali Pastoralis* o per meglio dire con l'acuto e raffinato promotore-compiler, Leonardo Sanudo, artefice principale di quelle esperienze precedenti già descritte; la raccolta fu stampata da Angelo Gardano, su sollecitazione del Sanudo stesso, organizzata nei testi dal poeta Francesco Bozza (già presente in entrambe le raccolte precedenti) pensando già alla realizzazione musicale. Sono ventun madrigali complessivi, intonati su 4 distinte canzoni con struttura metrica aabccbDD, precedute dal proemio *Chi di gare e rancori* musicato da Gio. Maria Nanino. Le poesie sono dunque cinque, cinque sono le stanze delle canzoni, cinque gli autori, cinque le voci in cui tutti i brani sono intonati.

1609 – **SONETTI NOVI DI FABIO PEROZZI** *Romano sopra le Ville di Frascati ...*

L'ultima tra le edizioni collettive madrigalistiche esalta non solo 'i diporti' ma anche le 'ville' stesse; i monumenti e le 'pietre' di Fabio Petrozzi sono tredici sonetti encomiastici (l'ultimo, di Felice Anerio, il solo a otto voci) dedicati dal poeta al potente cardinal A[r]rigione *ridutti in Musica da principali Musici d'Italia a cinque, & a otto voci* “*in memoria di alcune Celebri Ville del Tuscolano, e di altri soggetti*”: si tratta d'una sorta di collaborazione poeta-musicisti finalizzata forse al procacciamento di buoni uffici nel ricco e variegato panorama nobiliare-prelatizio della Roma secentesca.⁴¹⁴



411 **VITTORIA AMOROSA DE DIVERSI AUTHORI A CINQUE VOCI; NUOVAMENTE STAMPATA.**

In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti 1596.

412 *Non potendo io nascondermi da V.S. Illustrissima, che le presenti compositioni Musicali non fossero à principio scielte da me per dedicarle alla persona, il cui nome in ogni parte d'esse risuona*".

413 V.E. 1601,3 - RISM 1601/7. Cfr. CIS-VIL. È il primo ciclo musicale a stampa d'un libro integralmente dedicato alle quattro stagioni.

414 **SONETTI NOVI ... altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici. con uno a otto in fine.** Cfr. MOR-PET.

II.13 - Antologie e meta-antologie: vere antologie e antologie di antologie

La denominazione che il lettore comune usa più frequentemente per identificare ciò che noi chiamiamo UBI è senza dubbio *antologia*: In campo musicale, la complessa sfaccettatura del termine *antologia* (ma ciò vale per molte altre discipline espressive) è dovuta al fatto che essa viene convalidata sia nel caso di raccolte di opere di uno solo che di più autori, sia nel caso che presenti opere omogenee ed eterogenee (per esempio, dal punto di vista formale, come madrigali, canzonette, mottetti e brani strumentali ma i punti di distinzione potrebbero essere molteplici), sia che si tratti di epoche, stili, organici e ancora di generi, funzioni, codici diversi.⁴¹⁵

L'inadeguata ed estesa mancanza di specificità che il lemma *antologia* sottintende ci ha fortemente convinti che, in via preliminare, sia fondamentale distinguere due aspetti fondamentali di tale questione, separare cioè le 'raccolte' di opere originali da quelle che contengono opere già note, contemplando eventualmente anche i casi promiscui, così da giudicarli e convalidarli al prevalere di una delle due componenti. Se una tale primitiva distinzione può accogliere l'approvazione di molti studiosi di letteratura, non così capita alla musicologia.

Alla generica e impropria denominazione 'antologica' appartengono infatti per consuetudine lessicografica molti studi che raccolgono opere assolutamente inedite o prevalentemente originali di molti studiosi (che si sono occupati di siffatto repertorio) come di Harrán le '*black-notes anthologies*', i '*Lauri ferraresi*' for *Laura Peperara* di Newcomb, *Gli Eccellentissimi musici di Bologna*, i *Madrigali siciliani in antologie transalpine* di Piperno, gli *Sdegnosi ardori* o i 'singoli' brani sparsi in numerosissime edizioni cinquecentesche di Lasso a cura Horst *Leuchtman* e molti altri casi ancora.

Fin dalle più remote bibliografie madrigalistiche ottocentesche (di cui Vogel e Eitner sono i più noti, ma non i soli), i termini *antologia*, *miscellanea*, *sammlungen*, *recueil*⁴¹⁶ o *anthology*, (più raramente *auswahl*) sono pressoché tutte le denominazioni accertabili dal moderno lettore per quei libri che contengono brani di più autori.

È in tutta evidenza che in passato era attribuita scarsa e minore attenzione a questo tipo di libri rispetto a quelli di un solo autore, non fosse altro per le difficoltà di accesso corretto e integrale agli esemplari UBI (e quindi alla conoscenza dei singoli libri collettivi); la conoscenza dei contenuti e dell'identità di brani ed di autori era spesso limitata e impedita dalla mancanza di

415 Ne tratto in maniera specifica in GIU3 e più sinteticamente in GIU1, pp. 5-17.

416 *Recueil* e *sammlungen* sono termini sufficientemente neutri da convalidare la nostra scelta.

repertori-indicatori bibliografici specifici per le raccolte collettive di cui qui ci occupiamo: talvolta, per la verità, era più facile accedere al 'nostro' repertorio tramite le ricerche già svolte sulle opere di un singolo autore che tramite il titolo esatto del libro di vari autori.⁴¹⁷

Tralasciando i fiamminghi, (in quanto non italiani, ai quali tuttavia non si può negare un ruolo fondamentale nella prima fase del madrigale), autori come Palestrina, Gabrieli, e molti altri madrigalisti (fanno eccezione Gesualdo e Monteverdi), hanno consegnato una parte cospicua della propria produzione proprio alle UBI. La questione in sé deriva dalla stessa centripeta visione-concezione bibliografica ottocentesca dell'arte e del compositore che la storiografia e la musicologia occidentale ha condiviso ed espresso fin troppo a lungo: una centralità dell'autore assoluta, non critica, che vuole l'universo musicale gravitare tutto attorno alla figura del grande inventore-compositore, relegando pari-pari documenti, protagonisti, istituzioni e forme anche sussidiarie di tradizione collettiva a marginali contenitori di brani dei grandi (e piccoli) autori: in effetti si evinceva che per gli studiosi del passato remoto, nelle 'antologie' vi si doveva guardare quasi solamente per consultare e completare il catalogo degli stessi grandi musicisti come Palestrina, Verdelot, Archadelt, De Rore, Lasso, De Monte, Gabrieli, Monteverdi eccetera. Tale prova evidente è che la prima indagine sui repertori collettivi fu subordinata all'inventario delle opere dei grandi compositori. Tali inventari, per necessità di completezza, dovevano includere anche i brani contenuti nelle stampe di vari autori, insomma solo tardi o molto tardi si è notato che proprio questi libri, se indagati nella loro singolare e variegata configurazione potevano rivelare una concezione dell'opera collettiva fino a quel tempo ignorata.

Ulteriore controprova della nostra polemica argomentazione su questa obsoleta visione 'geniocentrica' deriva dal fatto che una larga parte dei libri di vari autori ci è giunta incompleta: molto spesso ci mancano tutti i libri-parte dell'*editio princeps*, (ahimè, dedica compresa) nonché

417 Non è inopportuno segnalare che il RISM B/I denomina più genericamente *Recueils* e il V.E. *Collections* l'intero repertorio delle edizioni di vari autori; tali denominazioni sono sostanzialmente corrette, obiettivamente inoppugnabili e confortano l'idea che gli studiosi che li hanno preparati fossero consapevoli delle complesse problematiche sottese.

molti fascicoli delle ristampe.⁴¹⁸

In verità, fino ad oggi, non si è mai ritenuto necessario distinguere i gradi di originalità della compilazione e delle sue componenti, per quanto concerne la totalità del libro; ciò è forse dovuto al fatto che troppo spesso non era materialmente possibile, per edizioni come le UBI, indagarne la natura di opera, distinguendola da quella di antologia; ora però, in parte anche grazie a Bernstein (SCO-BER) e a Lewis (GAR-LEW) ma soprattutto al RIM possiamo distinguere quali libri contengano materiali inediti (o per lo più inediti) e quali no, perciò è giunto il tempo di stabilire dei marcatori certi tra ciò che si può considerare 'antologia' intesa come strumento divulgativo di repertori già noti e ciò che è *edizione collettiva*, la quale rappresenta appunto un'edizione inedita, originale, cioè un'opera vera e propria.

Nella presente indagine abbiamo sempre cercato di indicare quali siano edizioni collettive e quali antologie e in che cosa consistano le eventuali discrepanze rispetto alla prima edizione, perciò possiamo, qui ora, finalmente assegnare a questo paragrafo-sezione i libri UBI che rispondono fedelmente a criteri antologici e dunque indicare quali libri siano *antologie*.

Alla luce di tali considerazioni che noi poniamo a spartiacque del fenomeno, il caso dei libri-antologia italiani (qui si intenda 'stampati in Italia') non è così cospicuo, quantitativamente parlando, rispetto a quanto può apparire ad una prima disamina dell'intero repertorio collettivo; è giusto pertanto specificare che la maggior parte delle raccolte di vari autori dei primi due decenni di vita del madrigale stampato, pur apparendo come antologie, in realtà non sono tali, in quanto troppo eterogenee per appartenere ad una delle due categorie; esse nacquero da un presupposto non precipuamente estetico-selettivo, bensì editoriale-commerciale che potremo definire di rappresentanza tipografica; per tale casistica, assai rilevante sotto il profilo quantitativo, abbiamo appunto utilizzato il termine *miscellanea*, che per noi è termine specifico; in esse miscellanee l'editore riunisce brani vecchi e nuovi (così sono appunto i primi libri di Archadelt, Festa, Naich, Layolle, Willaert e moltissimi altri) accostando in maniera casuale e del tutto imprevedibile singoli madrigali, sulla base della 'disponibilità di magazzino' in quel momento e dell'opportunità editoriale, piuttosto che per dei criteri ponderati o per una scelta autentica di antologizzare un ben determinato repertorio. La maggior parte delle UBI del primo ventennio del madrigale, come abbiamo già spiegato, sono miscellanee e in questo corpus è particolarmente difficile indagare anche perché non abbiamo contezza di quali fossero le effettive prime edizioni!

418 Abbiamo lamentato fin dal 1983 (GIU1, e credo per la prima volta) l'inadeguatezza degli strumenti bibliografico-catalografici per il mancato rispetto, da parte di Vogel e Einstein, delle sequenze originali dei brani e degli autori nelle UBI.

La compilazione veracemente antologica di norma attende e sottintende che un repertorio acquisisca dapprima una propria tradizione e una certa divulgazione, nonché una 'recezione condivisa' insomma un'istituzionalizzazione nell'accostamento dei brani, il che è al contempo una sorta di identità storico-artistica, selezionata sulla base di un già definito senso professionale-ed estetico-sociologico. Solo in secondo momento, (grosso modo intorno alla metà del secolo) ha senso ripresentare una scelta (antologia) accostando brani diversi del tutto disgiunti dalle fonti originali, selezionandoli cioè per consegnarli alla tradizione esecutiva quale *monumentum / a* di stile, qualità e fama.

Nel primo studio su questi temi⁴¹⁹ - (GIU1-1983) – chi scrive ha affermato che *La consuetudine di stampare la musica madrigalesca in edizioni collettive o antologiche si afferma fin dalla nascita stessa del madrigale di tipo cinquecentesco...*; la distinzione tra 'antologia' ed 'edizione collettiva' all'epoca non risultava ancora inequivocabile; essa si è venuta a delineare meglio con l'edizione critica moderna de «I LIETI AMANTI» [Cfr. Giu4], già predisposta in dattiloscritto nel 1984, ben prima cioè dell'uscita in luce di PIP-ECC, ma in luce solo sei anni dopo. Che tale distinzione fosse già curata risulta tuttavia pienamente accertabile nello studio *Antologie, miscellanee, edizioni collettive nei secc. XVI e XVI* (GIU3) del 1988.

Nell'inopportunità di dilungarsi più oltre su tali questioni (qui date per accertate), si intende precisare che lo statuto di edizione collettiva non spetta solo a quelle raccolte i cui brani, tutti concorrono all'opera collettiva, ma anche a quelle stampe che documentano un'evidente prevalenza di originalità nei brani presentati; infine che non si possono considerare antologie (per il semplice fatto che contengono brani già noti) le ristampe più o meno fedeli delle edizioni collettive, ancorché contengano un'aggiunta, in quanto esse mantengono lo statuto di opera originale, legate come sono all'organizzazione complessiva dei brani, alle loro relazioni interne e alle intenzionalità comunicative che appaiono nella *princeps*, ancorché siano già noti i brani e non cambiano per un mero fatto di cronologia tipografica.

Ne consegue che anche il *Primo libro della Serena (1530-'33)*, le due raccolte de *Gli Eccellentissimi* dedicate ai Saraceno bolognesi (V.E. 1542,1 e 1542/2), i due libri della *Fama* del 1548, (ma che vanno considerati al singolare, cioè uno solo) ancorché contenenti brani già noti, debbano esser computate come edizioni collettive, alla stessa stregua dei libri delle *Muse* di Barré, di quelli di Giulio Bonagionta e di tutte e tre le raccolte dei musicisti di Baviera (§ n.09 → 1569, 1575, 1585).

⁴¹⁹ Quel saggio è una sorta di *abstract* della mia prima tesi di laurea discussa, presso il DAMS di Bologna, anno accademico 1980-1981: «*I lieti amanti, un'antologia ferrarese di madrigali*».

Ci preme inoltre qui sottolineare che, nei confronti dell'antologia, non intendiamo avanzare alcun discriminante giudizio di valore, né criterio estetico-qualitativo e che tale statuto antologico, ancorché privo di originalità nei singoli contributi può rivelarsi di straordinario interesse per lo studioso moderno: lo si nota per la formidabile capacità documentaria di circolazione-recezione-interpretazione dei brani contenuti, nonché per i criteri di selezione di essi brani, per il gusto, lo stile e la loro celebrità (anche in senso quantitativo) sottesi a tali compilazioni di tanti autori. Inoltre va sottolineato che se un libro è identificabile con sicurezza nella forma di *antologia* tutti i brani ivi contenuti, anche quelli apparentemente inediti o presunti tali andranno reputati di prevalente impianto antologico, diventando perciò potenziali marcatori di edizioni non pervenuteci.

Se dunque è difficile determinare con perentoria ed assoluta sicurezza lo statuto di antologia, quali sono gli esempi che abbiamo identificato nel repertorio UBI?

Il primo caso di antologia madrigalesca modernamente intesa che vogliamo indicare è la monumentale raccolta **LA ELETTA DI TUTTA LA MUSICA**.⁴²⁰ Già dal titolo si comprende che si tratta di una selezione estetica.

La Eletta è senza dubbio un modello di riferimento per tutte le successive antologie: essa rappresenta una sorta di prototipo dell'antologia stessa; di essa *Eletta* abbiamo effettuato una ricognizione identificativa completa sui suoi brani, eseguendo cioè tutti i riscontri comparativi (nel senso di collazione) possibili con le fonti bibliografiche a stampa dei singoli brani in essa contenuti, giungendo talvolta a dei risultati particolarmente interessanti, che possono dare risposte convincenti anche in quei casi ove le fonti fossero assenti o incerte o plurime, talvolta documentando in maniera diretta il pensiero e le intenzionalità compilative del curatore.

Evitando solo preliminarmente le questioni cronologiche legate alla distinzione miscellanea-antologia, soprattutto in quella vasta sezione protomadrigalesca che è di prevalente produzione fiammingo- oltremontana)- questioni che abbiamo pienamente accertato per gli anni '30 e '40 del '500 non solo dal frontespizio e dalla dedica, ma anche dal riscontro dei singoli brani - la prima vera antologia madrigalistica italiana, (*La Eletta* appunto) in luce nel 1569, raccoglie in prevalenza componimenti d'area veneziana.

420 Anna Maria Monterosso Vacchelli [MON-DON, p.55] nell'esaminare gli autori e le musiche del *Dialogo della musica* di A. Fr. Doni (V.E. 1544,1) sosteneva che: "...l'importanza maggiore del *Dialogo* deriva essenzialmente dalla antologia musicale che esso contiene. Si tratta di un pregevole corpus di ventotto madrigali [! in verità alcuni sono motetti e uno è una mascherata] di cui parecchi in due parti [...] compresa una sestina..." Alla luce del fatto che la grande maggioranza dei 'madrigali' (24 su 28) sono *unica* e che nessun brano (eccettuata la sola parte del Canto e del Tenore del quodlibet "Il bianco e dolce cigno" "Trist'Amarilli" e "Con soave parlar" di Verdelot, compare prima del 1544, noi non possiamo ritenere 'antologia' il *Dialogo* quanto piuttosto una edizione collettiva coordinata dal Doni stesso.

Nel frontespizio l'area del titolo e, ancor più l'area delle note editoriali sono assolutamente originali e singolari rispetto alle convenzionali disposizioni gardaniane e scottiane; ma vediamole più in dettaglio:

LA ELETTA DI TUTTA LA MUSICA INTITOLATA CORONA / DI DIVERSI NOVAMENTE STAMPATE LIBRO PRIMO [In venetia, ?Zorzi Zuan J.]. All'Insegna del Cagnolo.MDLXIX.⁴²¹ [V.E. 1569,3a RISM 1569/20.]



La lettera dedicatoria di Zuan [=Giovan] Iacomo di Zorzi ad ANTONIO ZANTANI CONTE E CAVALIER MERITISSIMO ce ne dà contezza: [...] di questa [la musica] adunque dilettrandomi io sommamente & avendo raccolto & fatto una Eletta de cose notabile & onorate in questa materia così stampate come non stampate ho voluto darle al mondo, ma sotto il nome celebre di V. S. Clarissima, percioche dovendosi proportionare il dono alla persona a cui se dona io non ho trovato niuno altro mio Signore che sia piu meritevole a questo presente di V. S. Illustre; conciosia che si noi discorremo le belle qualità dell'animo V. S. & le onoratissime parte che sono in lei: vedremo una mirabil Musica non solamente nella proportion del suo corpo ma anco dell'animo; la qual Musica è così dilettevole a coloro che conoscono la S. V. ch'ella è bastante a farveli obligati in eterno come sono io, dall'altro canto: vi si conviene anco questo presente: percioche per

421 In fine al libro si legge il privilegio di stampa: MDLXIX /STAMPATO IN VINEGIA CON GRATIA / ET PREVILEGIO DELLO ILLUSTRISSIMO /Senato Veneto per anni dieci & altri Principi. /ALLA INSEGNA DEL CAGNIOLO. L'indice dei brani posti in ordine alfabetico precede di una pagina il colophon: TAVOLA DELLA ELETTA DELLI MADRIGALI/DEL PRIMO LIBRO A QUATTRO,/Numero SESANTA[!].

consentimento d'ogniuno V. S. è il padre de Musici: de i letterati de gli Scultori, de gli architetti, de Pittori, Antiquarij; & finalmente d'ogni altra sorte di uomini honorati la onde meritamente vi si debbe, ella adunque con la mano della sua smisurata cortesia aggradisca la mia bona volontà: la quale in questo & in ogni altra cosa è prontissimo a ogni volere di V. S. illustre alla quale umilmente mi raccomando.

[brani 1~14]:

Si tratta di una copiosa raccolta dal frontespizio graficamente 'ragguardevole' (qui eccezionalmente riprodotto, per evidenziarne la singolarità), ampio e ben disegnato, ricco di simbologie e di grande enfasi barocca ma privo di riferimenti musicali in senso stretto; contiene 61 brani di dodici noti compositori;⁴²² le musiche, nei rigli musicali sono qui presentate con un'inusuale veste grafica, sia nei capilettera che nelle stesse note musicali dell'intera edizione.

La testa di queste ultime è stranamente a forma di goccia anziché di losanga, (tranne le longhe e le brevi) quasi si trattasse di un'incisione tipografica su lastra di rame incisa a mano o copiata 'fotograficamente' da un manoscritto; ciò fa supporre la creazione di un nuovo set di caratteri per l'editoria musicale o l'esistenza *ante litteram* di un tentativo di stampa in due sole (o addirittura una) impressioni/e distinte/a (musica prima, testi e parole dopo oppure musiche e testi insieme); una tale interessante novità meriterebbe uno studio più approfondito di quanto possiamo qui fare. L'antologia si apre con le opere di Adriano Willaert in bellavista; i primi 14 brani sono infatti tutti suoi: otto di essi, già usciti nel 1559 in *Musica nova*, costituiscono quattro sonetti nella prevalentissima disposizione in due parti, gli altri sei sono desunti dal Libro dello stesso compositore *Madrigali a quattro voci ... con alcune napolitane* [NV3000], uscito in luce nel 1563, pochi mesi dopo la di lui morte e probabilmente proprio per questo qui disposti in assetto onorario.⁴²³

[15~19]

I cinque madrigali di Donato che seguono i quattordici di Willaert sono tutti presi dal *Secondo Libro de Madrigali a quattro voci* dello stesso Donato, un indizio ineludibile della prevalente 'territorialità veneziana' dei compositori di questa stampa. Considerando che con i successivi

422 Ribadiamo che il suesposto concetto di 'brano' ci permette di identificare più correttamente il numero dei componimenti contenuti in libro in quanto spesso sonetti, canzoni e madrigali poetici sono suddivisi in due o più parti dal punto di vista musicale, ciascuna delle quali può avere circolazione autonoma (non è però questo della *Eletta* il nostro caso); così, ad es. il madrigale poetico di Fenaruolo *Chi brama di veder beltà divina* con musica di Contino (ne *La Eletta* a p.38), viene da noi conteggiato in due parti.

423 Questi brani di Willaert hanno una paginazione anomala con le lettere in ordine alfabetico all'inizio del libro fino alla lettera L (che corrisponde al 10° brano), poi si ricomincia da 1 (scritto 'I') con il brano *Se si posasse sotto el quarto nido* che è la seconda parte di *Quest'anima gentil*; ritengo che tutto ciò sia dovuto alla volontà di aggiungere *in extremis* i brani di Willaert, dopo cioè che la paginazione generale del libro era già stata fatta. Nel nostro studio indichiamo sia la posizione ordinale (es. 17° significa che il brano è in 17ª posizione) che la numerazione della pagina originale la quale comincia col n. 1 dopo i primi 10 brani di Willaert. Sulla polemica di questo editore con Gardano per il plagio dei 4 sonetti dalla *Musica Nova* cfr. Feldman M., FEL-VEN 1587, p.183.

madrigali si ha una ampia prevalenza di brani composti da autori di area veneta-padano orientale, se non si trattasse di 'antologia', collocheremo questo libro tra le edizioni collettive territoriali'.⁴²⁴

[20~25, 27]

I sette di Cipriano de Rore provengono tutti dal di lui *Primo Libro de Madrigali a quatro voci* del 1550 (NV2373), probabilmente utilizzando una o più ristampe successive di questa fortunatissima opera.⁴²⁵

Basciami, vita mia (26° posto), e *Deb, ferma, Amor, costui*, (29°) di Ferabosco, risultano, per la prima volta a stampa nel 1554 in *DE DIVERSI AUTORI IL QUARTO LIBRO DE MADRIGALI a Quatro Voci a note bianche* [V.E. 1554,1];

Di *Io mi son giovinetta e volentieri*, (28°posto), abbiamo già detto a proposito dei libri degli *Eccellentissimi* raccolti da Antonio Gardano per i due Saraceno[V.E. 1542,2].

[30~34]

Poi che nostro servir, e i quattro seguenti di Francesco Della Viola sono tutti presenti nei «*Madrigali della Fama*» del 1548.

35~42

Deb or foss'io col vago della luna [amatissima sestina conclusiva del Canzoniere del Petrarca, (237,6)] e tutti i sei seguenti di J. Nasco sono già in luce nel 1554 (NV 2004).⁴²⁶

43~52

Da mille gravi affanni, e i nove successivi sono tutti di Giovanni Contino e nessuno di essi compare in alcun altro libro. Il V.E. dimentica, (cioè omette) di registrare *Ma chi morir non vòle* (brano 49°, alle pp.38 - 39) che è 2ª parte di *Chi brama di veder beltà divina*. Riteniamo con molta convinzione, (in accordo con VET-CON) che questi dieci brani costituiscano una selezione ragguardevole del perduto *Primo Libro a quattro voci* di cui il compositore bresciano-mantovano fa esplicita menzione nella dedica del proprio *Primo Libro di Madrigali a cinque voci* [SCO-BER n.179]:

“[...] alla Illustre casa Calina, & da V.S, [Barbara][...] c'havendo io già dato in luce il mio Primo Libro di Madrigali a quattro voci sotto la protezione del suo chiarissimo nome, [...] ho eletto di mandare anco quest'altro a CINQUE con la stessa protettion

424 Il brano *Se quel dolor*, di Donato (brano 17° a p.7) dato come anonimo da V.E. è in realtà di B. Donato; non capisco come possa esser avvenuto ciò perché l'attribuzione a Donato appare segnata regolarmente a stampa e in bella evidenza in tutte quattro le voci nella parte alta della pagina.

425 Tre di questi brani sono apparsi anche in due diverse edizioni precedenti (la *Fama* V.E. 1548,1-2), ma la natura antologica de *La Eletta* e la presenza-vicinanza di tutti e sette brani ci convince, (ancorché non siano stati ben collazionati i vari libri, che la fonte più probabile sia proprio il *Primo Libro a quatro* di De Rore, nell'edizione del 1550. Il madrigale “*Charità di signore*” è 2ª parte di *Signor mio caro*.

426 Di Giovan Nasco *Il Primo Libro De Madrigali a quatro voci, Insieme la Canzon di Rospi et Rosignuol*[...], Gardano, 1554.

sua...”

Dopo il cospicuo contributo di Giovanni Contino, al 53° posto troviamo *Che giova saettar* di Jachet Berchem che, così come gli ultimi sei madrigali, (eccezion fatta per *Bella Guerriera mia*) non risultano pubblicati in alcun altro libro.⁴²⁷

il 54° brano della *ELETTA*, *Unica speme mia* è in *Henricus Schaffen nobil francese. Li suoi Madrigali a quatro voce a notte negre...*, (NV2587, Gardano 1549), uscito lo stesso anno anche ne *IL VERO TERZO LIBRO DI MADRIGALI DE DIVERSI AUTORI a note negre*, (V.E. 1549,2), edito da Girolamo Scotto.

55° *Pace non trovo* “De Ivo” si trova già nel *Quarto libro di madrigali a quattro voci di Archadelt* del 1539 e nella rist. del 1541, (posto in ultimissima posizione) ma riteniamo che la fonte della *Eletta* possa essere più verosimilmente lo stesso libro precedente quanto alla serie ma posteriore in quanto ristampa cioè *IL VERO TERZO LIBRO ... V.E. 1549,2*.

56° ~59

In quel ben nato avventuroso giorno[...], *Deb dolc'anima* [...] e *Deb dolc'anima* di Cambio Perissone sono privi di riscontri in altri libri, mentre *Bella guerriera mia* (il terzo di quattro) si trova anche in *DE DIVERSI AUTORI IL QUARTO LIBRO DE MADRIGALI a Quattro Voci a note bianche* (Gardano, V.E. 1554,1);

60~61

Anche *Vorrei pur dir amore* di Bertoldo Sperindio, (con la relativa seconda parte *Dillo tu dunque omai*) non ha riscontro alcuno in libri coevi. Dall'indagine incrociata sulle fonti accertabili grazie al testo poetico, (ma qui, in verità, non sempre è stato possibile fare una collazione completa delle musiche nei brani omotestuali, cioè con lo stesso testo), dalla sequenza dei brani e dall'occorrenza in altri libri, nonché dalla quantità dei brani contenuti, condotta sull'intero repertorio si può dunque accertare quali, di chi, quando e da dove provengano tali brani con una ben maggiore affidabilità.

Nel caso de *La Eletta* i primi tre quarti del libro (fino al 42° brano compreso) sono dunque

427 Indipendentemente dal fatto che quasi il 10% di questa collezione risulta inedito, riteniamo *la Eletta* comunque una vera antologia, (e non una miscellanea, né edizione collettiva) in quanto questi 5 brani inediti, (peraltro già denunciati nella dedica, dove si recita...“*Eletta de cose notabile e onorate in questa materia così stampate come non stampate...*”) compaiono in chiusura della stampa a mo' di appendice, essendo essi in qualche modo già annunciati come 'aggiunta' e soprattutto perché l'operazione di selezione viene esplicitata nella dedica del libro in modo tanto evidente.

certamente una vera antologia. Escludendo poi gli 'incerti' dieci brani di Contino (non computati solo in via prudenziale, ma che possiamo ragionevolmente considerare *reprints* e che portano al 90% i brani già noti in essa selezionati) solo cinque risultano essere del tutto nuovi; evidentemente quelle composizioni, che nella dedica il non meglio identificato editore *all'insegna del cagnolo* dichiara come opere 'non stampate' nel senso di 'inedite', sono proprio queste cinque appena dette. In pratica solo il 9,84% qui è 'novità editoriale' tutto concentrato nel finale del libro. La ricerca delle fonti fatta sui brani sull'*Eletta* è stata condotta con cura anche nelle altre antologie italiane (e in larga parte in quelle d'oltralpe) perché questo tipo di indagine ci consente di accertare lo statuto di 'antologia' anziché 'miscellanee' o edizione collettiva. Risparmieremo al lettore ulteriori noiose ricognizioni siffatte, (qui date soprattutto a scopo esemplificativo) nella convinzione che proprio e solo la predisposizione del RIM ha consentito a chi scrive un adeguato dominio analitico sull'originalità del materiale bibliografico oggetto della presente tesi.

Dopo la problematica stagione iniziale del madrigale, nella quale i libri risultano spesso miscellanee e dalle quali è quasi impossibile accertare l'originalità dei contributi e l'origine o le fonti utilizzate, è la prima volta, nella storia del Madrigale, che qualcuno, (nella fattispecie Zuan Giacomo de Zorzi), si assume ufficialmente la responsabilità di mettere in luce una selezione, cioè una vera antologia dichiarandolo esplicitamente; qui il corposo accostamento di brani di autori particolarmente famosi per l'orizzonte storico del secondo terzo del secolo XVI, (dalla *Serena* all'attività editoriale del Bonagionta) ci racconta, seppur in maniera non esaustiva, la stima coeva goduta da quegli stessi compositori in territorio veneto per i brani usciti in luce in massima parte tra il 1548 e il 1563, (si tratta dunque del ventennio precedente a *La Eletta*) e comunque del passato recente, ché nell'orizzonte selettivo del compilatore, tali sono i madrigali di Willaert,⁴²⁸ così come quelli di De Rore, di Donato, di Della Viola (ferrarese) o di Contino (mantovano), le cui fonti sono evidentemente stimate nel massimo grado in area padana orientale, anzi proprio veneziana. Come tali esse sono dunque fonti 'territoriali', lette, in ogni caso, attraverso le intenzionalità celebrative, il gusto e le volontà divulgatrici del compilatore della *Eletta*.

Colui che apre il capitolo veracemente antologico nella storia del madrigale (e ci riferiamo all'editore de *La Eletta*) ha una propria consapevolezza professionale, ben documentata dal *privilegio dello illustrissimo Senato Veneto per anni dieci & altri Principi...* e dalla dedica al nobile Conte Antonio Zantani, ma pratica un uso disinvolto delle fonti altrui, mentre il sottotitolo

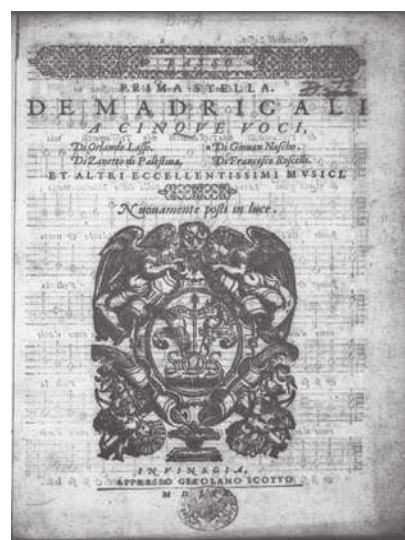
⁴²⁸ Giova ricordare che *La Eletta* è la 'terza stampa willaertiana' per importanza quantitativa di repertorio, dopo i 46 brani della *Musica nova del 1559*, costituiti da 21 sonetti e 4 dialoghi e i 22 brani dei *Madrigali* del 1563, che è il solo libro unigrafico edito dal grande compositore fiammingo-veneziano.

“*INTITOLATA CORONA*” che contrassegna l'omonimo elemento iconografico del frontespizio, (con il motto *SOLVS HONOR*) ci suggerisce altresì una vicinanza editoriale con lo stile di Girolamo Scotto il quale da lì a breve metterà in luce un trio di raccolte di napolitane così intitolate, (cioè denominate 'corone' che non sono tali dal punto di vista della struttura metrica come ad esempio la Corona di Annibal Caro, bensì solo nel senso di 'raccolte delle migliori composizioni') acquisendo il gusto per un'iconografia del frontespizio a piena pagina (senza, però riportare simbologie musicali di qualsivoglia tipo) che ci pare desunta dalla *Eletta* stessa.

2.

Procedendo in ordine cronologico nella ricognizione antologica poco dopo troviamo la:

***PRIMA STELLA DE MADRIGALI A CINQUE
VOCI, Di Orlando Lasso. Di Giovan Nascho. Di Zanetto di
Palestina. Di Francesco Roscelli. ET ALTRI
ECCELLENTISSIMI MUSICI... IN
VINEGIA, / APPRESSO GIROLAMO
SCOTTO / .MDLXX.***



Il titolo *Prima stella* e la breve lista di quattro degli otto compositori più in vista contenuti e presentati in maniera del tutto singolare già nel frontespizio), ci spinge a ritenere anche questo libro un'antologia e, apparentemente, ad una disamina superficiale ne riceviamo conferma, tuttavia questa raccolta non può essere stimata correttamente un'antologia perché, sulla base della collazione dei brani risulta essere la ristampa del gardaniano *Terzo libro delle Muse a cinque voci* del 1561.⁴²⁹ Forse proprio la nuova denominazione (*Prima Stella*) servì ad occultare il plagio - confermato tra l'altro dall'assenza della dedica - plagio operato dall'editore Scotto ai danni degli eredi di Antonio Gardano.

L'ipotesi che questo tipo di pirateria derivasse dalla convinzione che *Prima Stella* potesse essere

⁴²⁹ Rispetto alla prima edizione mancano quattro brani (quelli di Finot, Alessandro Romano e Gio. Domenico del Giovane da Nola (in due parti) mentre *Com'in più negre tenebre* di Palestrina è qui attribuito a Giovanni Cartolaio, portando a sette gli autori presenti. Dell'unico esemplare superstite, peraltro di modesta qualità, si conservano le sole parti di ALTO e BASSO.

riservata e indirizzata ad una clientela speciale, forse al di fuori dei circuiti tradizionali veneti, come ad esempio nei territori d'oltralpe, o all'interno di istituzioni 'aliene' non trova solidi supporti; del resto è facile ritenere che la morte di Antonio Gardano, avvenuta l'anno precedente, liberasse da vincoli e privilegi le edizioni 'paterne' e/o comunque rendesse più difficile scoprire ogni eventuale operazione di contraffazione.

Anche il titolo **PRIMO FIORE DELLA GHIRLANDA MUSICALE A CINQUE VOCI** *Con un Dialogo a nove*, [... V.E. 1577,1]⁴³⁰ ci suggerisce trattarsi di una stampa antologica, ma ciò è ancora una volta solo apparenza; in verità il controllo integrale sull'unico esemplare noto, sopravvissuto (peraltro incompleto nei soli libri-parte di CANTO e ALTO), ci consente di affermare con tutta sicurezza che si tratta piuttosto di un'edizione collettiva: tutti i suoi brani sono infatti originali, con la sola eccezione de *Il vag'è liet'aspetto* di B. Spontoni che apparve, otto anni prima e nella stessa veste musicale, anche ne *IL TERZO LIBRO DELLE FLAMME/MADRIGALI A CINQUE VOCI* [... V.E. 1568,2 - RISM 1568/12; cfr. paragrafo dedicato Bonagionta].

3.

Il terzo caso antologico che qui segnaliamo è una novità territoriale fiorentina:

Nel 1582 l'editore fiorentino Giorgio Marescotti mise in luce ***Della Scelta Di Madrigali de' piu eccellenti Autori De' Nostri Tempi A tre Voci Libro Primo.***

Questa *scelta* che può essere considerata la prima 'antologia' fiorentina; è libro di straordinario interesse per quanto riguarda il repertorio a tre voci; la maggior parte di questi brani (8) provengono da cinque diverse stampe già note:

IL PRIMO LIBRO DELLE MUSE A TRE VOCI ... Musica dilettevole, & piacevole da cantare [... Ve, 1562,4]⁴³¹; quattro sono contenuti in *Cinquanta. Canzoni. A quatro voci di M. Franciesco, De Layolle borganista fiorentino...* (NV1486) s.a. [1540?]; quattro si vedono in: *Libro Primo De Madrigali*

430 L'edizione fu curata da Giovan Battista Mosto detto da Udine che compare in 13^a, 24^a, 26^a e 28^a (ultima!) posizione, mentre l'apertura del libro è assegnata a Claudio Merulo coi primi tre brani. La dedica in Venezia il 20.7.1577 precisa che i brani videro la luce per volontà di Mosto e di Merulo: “*escano in luce le presenti da me scielte compositioni & dall' Eccellente M. Claudio da Correggio, già mio precettore*”. Sull'anomalia del brano di Spontone, che era uscito in prima posizione nel *Terzo Libro delle Fiamme* possiamo avanzare l'ipotesi che sia stato l'autore stesso ad inviare al compilatore quel brano perché presenta varianti musicali al 5° verso sulla parola 'fiamma' rispetto all'edizione precedente e quindi potrebbe trattarsi di una revisione significativa voluta dall'autore.

Si precisa, e ciò vale anche per molti casi analoghi, che l'uso della sigla V.E. seguita dal numero di anno ci esime dal ripetere l'anno di stampa della nota editoriale in quanto si la sigla contiene la stessa informazione.

431 Potrebbe trattarsi del perduto *Primo libro delle Muse di Barré*; in questo caso questo libro non sarebbe un'antologia, ma ristampa di un'edizione collettiva già considerata nel primo paragrafo della nostra ricognizione.

A Tre Voci, de Andrea Gabrieli ... NV1028 del 1575; tre sono in MADRIGALI A TRE VOCI DE DIVERSI RISM 1551/10. Un brano è anonimo (forse di Boyleau)⁴³² e due brani di Layolle non compaiono in libri noti.

La mancanza di informazioni e della dedica non ci consente di capire i criteri selettivi dei brani di questo libro ma l'arco storico di selezione che dal 1540 circa si spinge fino al 1575 (con il brano di Gabrieli) ci aiuta a comprendere l'orientamento estetico e le scelte istituzionali-territoriali del compilatore; tali scelte potrebbero essere dovute allo stesso editore fiorentino (Marescotti). L'episodio antologico fiorentino resta limitato nella sua realtà geografica e selettiva rispetto all'organico vocale a tre voci, ma grandi cambiamenti sono all'orizzonte proprio in quello stesso periodo.

A partire dall'anno successivo (1583) ha inizio quel rilevante fenomeno editoriale che chiamiamo 'antologie d'oltralpe'; esse sono vere antologie, libri cospicui e corposi di madrigali italiani stampati nei paesi fiamminghi e/o anglo-sassoni. È un fenomeno così rilevante da meritare una sottorubrica a sé stante (→), che esamineremo dopo l'ingente stagione della *SPOGLIA AMOROSA*, che è senza dubbio la più ampia, estesa (cronologicamente parlando) ed importante raccolta antologica italiana (nel senso di 'stampata in Italia'). Essa prende il via dall'anno 1584, mentre le prime tre antologie d'oltralpe, che erano venute in luce tutte l'anno precedente, evidenziano caratteristiche originali omogenee, ma anche del tutto particolari e differenti a seconda dell'editore, dell'anno e del compilatore-curatore che le hanno viste in luce, rispetto a quelle italiane.

4. V.E. 1584,11; RISM 1584/5.

Della ***SPOGLIA AMOROSA MADRIGALI A CINQUE VOCI DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI...*** stampata a Venezia presso l'Herede di Girolamo Scotto, (1584), conosciamo cinque ristampe pressoché uguali o con modestissime varianti (V.E. 1585,2 a 1588,5 e a 1590,6 -1602,1 e 1607,1 mentre una edizione molto diversa (ma con lo stesso titolo, almeno nella parte iniziale)⁴³³ apparve nel 1592 edita da Gardano⁴³⁴ (a sua volta questa stampa gardaniana vide almeno due ristampe (1594/5 e 1600/3).

Infine la *NUOVA SPOGLIA AMOROSA*, anch'essa diversa da tutte le precedenti, che vide la

432 CFR. *TEMPIO ARMONICO...* (1599) "Valli vicine e rupi," brano in posizione n. 133.

433 *SPOGLIA AMOROSA MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI Excellentissimi Musici*. Novamente Ristampata. In Venetia Appresso Angelo Gardano. M.DLXXXII. V.E. 1592,6; RISM 1592/15.

434V.E. 1592,6 - RISM 1592/15.

luce nel 1593 a cura di Giacomo Vincenti non ci risulta esser mai stata ristampata. È importante notare come non basti prestare attenzione o esaminare con cura il titolo: qui, con lo stesso titolo abbiamo contenuti diversi; complessivamente il fenomeno tocca dunque dieci libri in un arco di tempo di 23 anni.

SPOGLIA AMOROSA del 1584, ancorché libro antologico, (riproducente cioè una selezione di brani non originali o già noti) è opera di estremo interesse per gli studiosi del madrigale e per chi si occupa di estetica cinquecentesca: in essa trovano risposte convincenti molte questioni aperte sulla diffusione e sulla recezione dello stile del madrigale classico; Da essa conosciamo, per esempio, quali fossero i brani più noti ed apprezzati nell'ultimo terzo del '500 e come questi stessi madrigali abbiano condizionato il repertorio coevo, (ovviamente secondo il giudizio degli Scotto, che è giudizio tutt'altro che trascurabile di chi maneggiava quotidianamente e copiosamente il repertorio).

Il libro che si apre con il celeberrimo *Vestiva i colli e le campagne intorno di Palestrina*⁴³⁵ e che contiene anche alcuni notissimi madrigali di Lasso, Nanino, De Monte e Merlotti (= Merulo) nonché di Giovannelli, Wert e Striggio non ha avuto l'attenzione dovuta e merita senz'alcun dubbio una riedizione moderna che rispetti la sequenza originale dei brani, con una riflessione critica sulla recezione coeva; dalla sequenza compilativa ricaviamo una sorta di graduatoria di merito dei compositori e dei brani, espressa dal dedicatore della *Spoglia*, Francesco Landonio al dedicatario Ottaviano Scotto, Cavaliere di Santo Stefano il 16 aprile del 1584.

Il successo della *Spoglia* non fu né modesto né localistico se già l'anno successivo se ne fece subito una ristampa e in soli otto anni se ne videro almeno cinque impressioni; altre due ristampe uscirono all'inizio del nuovo secolo (1602,1607). Riteniamo che proprio il successo dell'iniziativa antologica di Landonio-Scotto del 1584 dovette spingere l'editore Angelo Gardano otto anni dopo a plagiare l'iniziativa con un titolo pressoché uguale, (indubbiamente emulo del precedente), ma dai contenuti largamente diversi sia dal punto di vista dei brani inseriti che degli autori rappresentati (nonostante la persistenza dei capolavori contenuti nella stampa del 1584 di cui abbiamo accennato qui sopra. I nuovi contenuti sono senza dubbio espressione di una nuova generazione di compositori, in particolare di coloro che acquistarono celebrità e autorevolezza proprio negli anni '80 del '500.

Ad ulteriore conferma del vasto apprezzamento e successo dell'iniziativa, una terza '*Spoglia*', uscì

435 Abbiamo già notato come la prima edizione del brano di Palestrina si vede nel 2° Libro del *Desiderio* del 1566 mentre la prima intonazione del testo, con modeste varianti poetiche è di Vittorio Raimondi (*Vettor Raimondo Maestro De'l Choro Del Domo Di Feltre*) nel di lui *Primo Libro di Madrigali a 4 voci* del 1560 (NV2899).

l'anno dopo quella gardaniana, nel 1593, col titolo “*Nuova Spoglia Amorosa Nella quale si contengono Madrigali à Quattro, & Cinque Voci Scielti dall'Opere de' più famosi & Eccellenti Musici*” questa volta voluta dall'editore Giacomo Vincenti. Anche in questo caso il repertorio si differenzia in misura notevole⁴³⁶ dalle due antologie precedenti e solo sette madrigali sono comuni ad entrambe le due diverse stampe di Scotto-Gardano. In termini quantitativi la *Nuova Spoglia Amorosa* ha una dimensione ragguardevole che è pressoché doppia (in termini di brani) rispetto alla prima stampa del 1584, e con il 70% di madrigali in più rispetto all'edizione gardaniana del 1592, ma ciò che è ancor più rilevante è che con la terza antologia (quella di Vincenti) cambia profondamente l'orizzonte estetico nella scelta degli autori e dei brani prescelti.⁴³⁷

Se si tratta, come abbiamo già detto, di vere antologie, è giocoforza convincersi che i brani contenuti siano stati attinti da altri libri; per poter confermare che si tratta di antologie abbiamo verificato tutte le fonti possibili di questi brani. In taluni casi, in verità piuttosto rarefatti, l'origine non è il libro unigrafico o soligrafico del compositore intestatario del brano, ma altra edizione collettiva. Poiché in tutti e tre i casi si tratta di antologie curate specificamente ed esclusivamente da editori, il riscontro che ne abbiamo è naturalmente più avvincente sotto un profilo commerciale.

Non ci è stato consentito uno studio analitico approfondito delle scelte operate dagli editori per queste tre diverse 'spoglie', abbiamo tuttavia indagato le fonti in quanto tutte entrano in un gioco di fine relazione estetica con le analoghe antologie d'oltralpe: per rendersene conto sarà sufficiente comparare le occorrenze delle stampe italiane con quelle transalpine.

5.

Una raccolta, che per un particolare aspetto può configurarsi come edizioni collettiva ma che è da annoverarsi senza esitazione tra le antologie (ed è l'ultimo episodio noto per quanto riguarda il repertorio UBI) è la **NUOVA SCELTA DI MADRIGALI DI SETTE AUTORI**. Messa in luce A Napoli da Gio. Giacomo Carlino, presenta una lettera dedicatoria a don Alfonso Basurto firmata da Marcello Magnetta nella quale si precisa la natura della selezione:

Dovendo hora dar in luce una nova Scelta di Madrigali di quei celebratissimi Musici, i quali con tanto grido di Virtuosi han con fama immortale sparso il lor nome per il mondo; ho voluto anco dedicar à V. S. non per compimento di tributo, che devo alla sua generosità, ma per continuar con quell'obbligo, che devo all'animo suo

436 Coincidono solo sette brani: di Palestrina “Vestiva i colli (con la 2^a parte)”, di Merulo “Mirami, vita mia”, di Marenzio “Che fa oggi il mio sole”, di Giovannelli “Che puoi tu farmi amore” e di Striggio “Invidioso amor”.

437 Riporta infatti 52 brani in massima parte assenti nelle precedenti *Scelte* e di cui abbiamo identificato quasi tutte le fonti.

gentilissimo, con che si è degnata di accettarmi per servidore. Riceva questo picciolo presente, per che se non è conforme al suo merito, almeno darà infinito gusto à quei, che si diletmano havendo per mezzo suo un tesoro di Madrigali trà migliori.

Stampata nel 1615, essa riunisce 21 brani di sette autori; ciascun dei quali è qui rappresentato con tre brani. Tutti questi brani della *NUOVA SCELTA* hanno riscontri diretti e probanti in singoli libri uni-soligrafici usciti in luce tra il 1594 (Gesualdo) e il 1609 (Nenna), tranne che per i tre di Scipione Stella; di lui possiamo ragionevolmente ritenere che i tre madrigali ivi contenuti (*Si dolci trov'ognor, Liete Ninfe e Vago augellin*), costituiscano le uniche testimonianze dirette del perduto *Libro Primo de Madrigali a cinque voci* o di altra simile stampa madrigalesca.⁴³⁸

Il caso della *NUOVA SCELTA* è singolare anche per la natura della compilazione e per la struttura gerarchica dei compositori selezionati; sarebbe stato facile infatti per l'editore Gio. Giacomo Carlino individuare due ulteriori autori napoletani (al posto di Pecci e del Fontanelli qui presentato come anonimo) da inserire nell'edizione in modo da costituire un 'antologia cittadina'. Ma non era quello l'intento, quanto piuttosto quello di celebrare l'eccellenza di sette compositori 'nobili' tutti cioè appartenenti all'aristocrazia del tempo; tale criterio compilativo è rafforzato da un preciso disegno architettonico nella sequenza dei primi sette brani che vede i cinque musicisti napoletani precedere i due 'stranieri' sopracitati.

L'etichetta gerarchica aveva previsto anche una sequenza nel grado di nobiltà degli autori selezionati (dapprima Gesualdo e Stella, quindi Nenna, Dentice e Genvino (Genuino),⁴³⁹ tutti con un solo brano; finita la prima carrellata araldica individuale, troviamo, subito dopo, una seconda con la stessa sequenza di autori ma questa volta con due brani ciascuno. È inoltre curioso che tutti i sette musicisti non vengano mai identificati col nome proprio (Del Venosa, Stella, Dentice... Senza nome, ecc.).

Nell'organizzazione del libro antologico, qui entra in gioco, evidentemente, il criterio compilativo-selettivo dell'appartenenza al ceto nobiliare (unico caso tra le UBI); in ultima analisi, anche prescindendo dagli aspetti strettamente musicali e poetici, ciò rappresenta un motivo per individuare nel libro stesso una natura organizzativa indiscutibilmente originale, tanto da

438 Uscito in luce presso G. B. Sottile nel 1605, l'unico libro-parte testimone di un non infecondo compositore, qual fu Scipione Stella, è andato definitivamente perduto; Emil Vogel aveva segnalato l'esistenza della sola parte del Canto presso La Biblioteca privata Wolffheim e il NV mette a repertorio quell'edizione (senza però riportarne gli incipit) al n.2646. Si ha ulteriore notizia di questo libro e di almeno altri tre di madrigali a cinque voci dello stesso Stella da una lettera di H. Schütz del 26.6.1629 nella quale il musicista tedesco richiedeva l'acquisto e l'invio di libri di madrigali italiani e napoletani recenti: "S. Stella 1.2.3.4. libro di madrigali a 5. Cfr. R. Casimiri, "Enrico Sagittario (Heinrich Schütz) alla Scuola di Giovanni Gabrieli, in «NOTE d'ARCHIVIO», XV, (1938) p.90.

439 Quando uscì in luce la *NUOVA SCELTA* erano già deceduti Tomaso Pecci (1606), Pomponio Nenna (1609), e Carlo Gesualdo (1613).

assegnare la *NUOVA SCELTA*, per questo tratto singolare, alle edizioni collettive, venendo dunque a determinare un interessante caso ibrido tra vera antologia e impropria edizione collettiva.

Antologie di madrigali italiani stampate all'estero.

Il più imponente *corpus* di antologie di madrigali italiani (nell'accezione tecnica che noi abbiamo indicato per questo genere di edizioni col termine UBI) non fu stampato in Italia, bensì all'estero; il centro di indiscussa eccellenza è la città di Anversa; il primato editoriale assoluto spetta alla casa editrice Pietro Phalesio & Giovanni Bellerio cui segue la tipografia di Catherina Gerlachii a Norimberga.

Prima di procedere con la disamina di questo enorme repertorio è necessario distinguere fra diverse tipologie di antologie. Se teniamo per saldo il criterio utilizzato che procede dal minimo grado di selezione al grado più elevato dobbiamo includere fra le antologie anche un nutrito caso di libri musicali i cui brani sono desunti da libri italiani con testi tradotti/adattati ad altre lingue. Già da una prima disamina sommaria si comprende che la tipologia delle antologie può presentarsi in maniera significativamente variata, sia per i brani, sia per la casistica formale che per la rappresentanza degli autori e per altro ancora. Vi rientrano a vario titolo non solo quelle che attingono dai vari libri uni/soligrafici ma anche quelle che travestono/traducono /contraffanno brani italiani.

Il fenomeno è particolarmente importante per quanto riguarda la lingua inglese e soprattutto per quella tedesca, mentre è pressoché assente per lo spagnolo, il francese e le altre lingue 'minori'; possiamo affermare in tutta franchezza che gli inglesi hanno conosciuto il madrigale proprio (e soprattutto) attraverso le cinque sillogi londinesi di Yonge (2 libri) Watson e Morley(2 libri):

1588: *MUSICA TRANSALPINA. Madrigales translated...[a 4,5,6 voci] chosen out of divers excellent authors...*⁴⁴⁰

1590: *The first sett Of Italian Madrigalls Ensglished By Thomas Watson*⁴⁴¹...

1597: *MUSICA TRANSALPINA. THE SECOND BOOKE... translated out of sundrie Italian Authors & NEWLY PUBLISHED By Nicolas Yonge...*⁴⁴²

1597: *Canzonets. Or Little songs to faure voices celected out of the best and approved Italian authors By*

440 V.E. 1588,1 – RISM 1588/29

441 V.E. 1590,4 - RISM 1590/29.

442 V.E. 1597,3 - RISM 1597/24

Morley.⁴⁴³

1598: *MADRIGALS To five voyces Celected out of the best approved Italian authors By Thomas Morley...*⁴⁴⁴

Anche se probabilmente non sapremo mai quali fossero le ragioni effettive e profonde che hanno spinto questi tre compilatori a scegliere quei 147 brani italiani complessivi⁴⁴⁵ che vi sono contenuti, (e non altri) possiamo ricavare un quadro assai interessante, assai poco indagato, delle preferenze estetiche coeve inglesi relative al repertorio italiano circolato in area londinese;⁴⁴⁶ un'ulteriore indagine, (da sviluppare in altra sede) potrebbe definire meglio le relazioni tra il 'repertorio londinese' e quello anvertino di Pietro Falesio il quale funge, in ogni caso, da coraggioso apripista di genere, attestando senza reticenze il più glorioso esempio della fortuna del madrigale italiano oltralpe con stampe e ristampe che perdurano per ben 52 anni.

Per questa ragione è importante per noi chiarire che la denominazione 'antologia' (tra le UBI come da noi indicate, oltre ai tipi precedenti) non viene convalidata nei casi seguenti, cioè quando siano messi in luce in:

- libri di travestimenti spirituali (da testi italiani a testi non italiani);⁴⁴⁷
- libri di *contrafacta* (da testi italiani a testi in Latino, corrispondenti pertanto a Mottetti);⁴⁴⁸
- libri di adattamenti lirici di testi profani (cioè da testi italiani a testi in altra lingua);⁴⁴⁹
- libri uni/soligrafici composti da brani che utilizzano una o più parti vocali di altri compositori

443 V.E. 1597,6 - RISM 1597/23

444 V.E. 1598,31- RISM 1598/15

445 Tre brani sono in lingua francese, altre due canzonette inglesi contenute nell'ultima delle quattro stampe in 8ª e 9ª posizione non hanno riscontro con testi italiani oggi noti.

446 Si noti che il fenomeno inglese si concentra nell'arco di un solo decennio e inizia col 1588, cinque anni dopo le prime antologie falesiane, quando il fenomeno era già consolidato in territorio fiammingo-tedesco; segnaliamo perciò che, per gestire in maniera corretta le informazioni all'interno della nostra base di dati, i brani (non solo in inglese ma anche in alte lingue) travestiti o i *contrafacta* sono stati inseriti secondo la duplice corrispondenza linguistica così da consentirne (ove possibile) anche l'identificazione delle fonti italiane. Ciò però genera un'anomalia ipertrofica nel computo totale delle *usi*. Si è perciò segnalata tale duplicazione dei records con la dicitura 'brano duplicato per ragioni testuali' in modo da poter ovviare (con un filtro o con una *query*) a tale anomalia.

447 È il caso di molte raccolte di Laudi e più specificamente delle due monumentali raccolte anciniane del "Tempio armonico del 1599 e delle *Nuove laudi ariose* del 1600.

448 Ciò vale anche per le tre copiose raccolte devote tedesche *Hortus musicalis Variis Antea Diversorum Authorum Italiae Floribus Consitus...* [1606-1609]. Ricco e variegato repertorio antologico di *contrafacta* (un primato assoluto del territorio milanese), tra cui segnaliamo la *Scielta De Madrigali A Cinque Voci de diversi eccel. Musici, Accomodati in Motetti da Orfeo Vecchi...* i tre libri " ... della musica di Claudio Monteverde a cinque voci fatta spirituale da Aquilino Coppini..." quattro edizioni distinte di R. P. F. Girolamo Cavaglieri[] tra cui tre libri de *La Nova Metamorfofi* (1600, 1605, 1610) e i *Madrigali de diversi auttori, accomodati per Concerti Spirituali* infine i due libri de "Le Fatiche spirituali" di Simone Molinaro (1610). Anche il *Triumph de Dorothea* [ovvero il *Trionfo di Dori*] non illà Italico Profana sed angelico-coelesti del 1619 (ma un altro episodio si vede ancor prima in V.E. 1612,1) documenta come non solo italiano, il fervore di questo fenomeno nei primi anni del '600.

449 Si veda tra le altre: *Neue Teutsche Canzonetten mit dreyen Stimmen, von den fürtrefflichsten italianischen Componisten...* V.E. 1608,1 – RISM 1608/22.

(ma più di due);⁴⁵⁰

- Livre de *Meslanges* ⁴⁵¹.

Tutti queste cinque tipologie di libri sono senza dubbio delle antologie, ma che non rispondono ai requisiti propri delle UBI, in base a quanto sopra specificato. Questo elenco ci aiuta, in ogni caso a comprendere le ragioni per le quali alcune UBI non compaiono tra le 'antologie' pur essendo tali a pieno titolo; nel primo caso perché figurano tra le raccolte di Laudi, nel secondo e terzo perché sono intonate su testi non italiani; nel quarto e nel quinto caso perché i brani sono rielaborati e composti da un solo compositore pertanto non sono più libri 'collettivi'.

Sembra paradossale ma la più cospicua (anzi si può osare) colossale attività di antologizzazione dei madrigali italiani non è opera di un italiano in Italia ma di un fiammingo ad Anversa.

Se è lecito pensare che la musica italiana dell'ultimo quarto del '500 fosse oltremodo gradita al pubblico oltremontano possiamo essere altrettanto certi che, senza l'attività editoriale straordinaria di Phalèse, il canto polifonico non sacro in italiano non avrebbe certo avuto la fama e l'onore che ebbe fin quasi alla metà del '600. Bisogna sottolineare infatti che la circolazione delle stampe anvertime non si limitò all'area fiamminga ma raggiunse pressoché l'intera area tedesca e molte zone di lingua slava. Lo documenta in parte l'esistenza di numerosissime copie oggi superstiti in area tedesca, polacca e perfino svedese.

Per comprendere meglio l'effettivo contributo falesiano alla diffusione del madrigale a Nord delle Alpi abbiamo esaminato tutte le raccolte e i brani ivi contenuti e predisposto una tabella che riassume in sinossi tutte le UBI antologiche stampate all'estero tra il 1583 e il 1634. Anche solo in ordine al rilievo quantitativo del fenomeno l'importanza madrigalesca di Anversa è di assoluta eccellenza; seguono quindi, ma a notevole distanza, le città di Nürberg, Copenhagen e Leyden. Abbiamo indicato anche le relative ristampe che ci sono note e il numero dei brani contenuti. Anche quest'ultimo dato è significativo ancorché sia più corretto esaminarlo unitamente al criterio formale, perché non di rado, dopo la prima trilogia anvertina (1583-1585) vi si trovano spesso

450 Casistica molto variegata e complessa: cfr. “*Li Madrigali a quattro voci Opera Decima. Di Pietro Maria Marsolo...*” NV 1733 del 1614, i tre libri di *Furti* di Girolamo Belli, gli *'Essercizj'* (Ludovico Balbi 1589).

451 Cfr. *Livre de meslanges contenant un recueil de chansons a quatre parties choisy des plus excellens auteurs de notre temps, par Jean Castro musicien, mis en ordre convenable suyvant leurs tons* V.E. 1575,3 -RISM 1575/4.

canzonette a 4-5 voci.

Sommando i brani delle 23 edizioni identificate qui sopra ne risulta un *corpus* di 1205 brani, sufficienti a riempire ben sessanta libri di madrigali tradizionali.⁴⁵²

A questo punto, una volta compresa l'entità del fenomeno, i dati numerici potrebbero apparire di scarso rilievo, ma non è così, perché lo studioso che esprima delle considerazioni/inferenze, relativamente ad un repertorio complesso come quello madrigalesco, può basarsi su un insieme omogeneo di dati per trarne ulteriori deduzioni. Ciò è possibile solo se è ben chiara l'identità del brano e del suo autore come abbiamo inteso fare nel RIM.

Franco Piperno [PIP-ECC, pp. 16-42] “*per il rilevamento dei dati [...ha] tenuto in considerazione le sole antologie contenenti madrigali. Escludendo quindi canzonette, villanelle, napoletane, greghesche ecc. pubblicate dai soli stampatori italiani nel periodo compreso fra il 1530 ed il 1620*” ma questi criteri non risultano accertabili (né convalidabili) sia perché molte delle edizioni comprese contengono canzonette e simili, sia per il fenomeno opposto (molte delle escluse contengono madrigali), sia perché quella “*certa elasticità resa necessaria dalla difformità ed individualità dei singoli casi*” è in verità un alibi per 'tabulare' acriticamente un repertorio di libri esaminandolo solo sotto il profilo, peraltro inadeguato, delle presenze denunciate da RISM BI/V.E.⁴⁵³ Vi manca infatti un'indispensabile distinzione stemmatica tra *princeps* e ristampe osservata dall'interno e soprattutto una disamina non superficiale dei brani effettivamente contenuti, trovandosi per esempio che una semplice denominazione diversa di un libro, (pur contenente brani identici con qualche minima aggiunta od omissione), sia omologabile e consenta l'idoneità all'inserimento; di contro manca qualsiasi considerazione critica sull'inserimento dei *contrafacta* e dei travestimenti, si escludono irragionevolmente alcune stampe successive al 1620 ma, soprattutto, si escludono gli stampatori non italiani.

Non ci è consentito entrare più in dettaglio sui limiti di tale impostazione; ci rammarichiamo

452 Dei 1210 enumerati tre sono strumentali, due latini; solo quattro sono i brani che compaiono in almeno tre edizioni, nessuno ci risulta essere presente in quattro o più di questi libri! Abbiamo identificato quattro casi di coincidenze in tre diversi libri: *Che fa oggi il mio sole* di Marenzio, *S'io esca vivo* di R. de Lassus (V.E. 1583,1 – 1588,2 – 1605,2); *Dolci alpestre parole* di G.B. Mosto V.E. 1583,4 -1591,1 – 1597,2; *Mio cor se vera sei* di F. Anerio (V.E. 1600,2 – 1605,2 – 1610,1). Di tutti questi 1200 brani si sono trascritti i testi completi confrontandoli, dove possibile, con le edizioni originali.

453 Nello studio di Piperno ci pare grave l'omissione d'una lista, foss'anche in forma ipersintetica di sole sigle bibliografiche sul modello del RISM B/I o del V.E. delle 157 “*antologie madrigalistiche pubblicate fra il 1530 ed il 1620*” ch'egli riferisce d'aver individuato secondo i discutibili criteri che vi espone (cfr. PIP-ECC, pp.19-42 e in particolare nota 63 p.19), perché ciò impedisce una seria valutazione della validità dei criteri selettivi e la coerenza stessa dei dati offerti.

piuttosto del fatto che l'esclusione delle antologie madrigalesche oltremontane (vere antologie!) sia stato deliberatamente espunto senza considerare che proprio questo è il *corpus* antologico più importante, omogeneo per certificare la fortuna di una così vasta serie di repertorio e dei rispettivi compositori.

Non ci soffermeremo su tanti aspetti di particolare interesse che emergono dalla tabulazione complessa da noi effettuata sui 1210 brani di un *corpus* di 22 vere antologie d'oltralpe, assegnate a questo repertorio,⁴⁵⁴ perché si potrà meglio indagare dalla tabella di database allegata al DVD. Lo scopo di questa ricerca è infatti un'indagine mirata sull'organizzazione interna delle UBI.

Rinviamo perciò ad altra sede una tipologia di ricerca che ci sta molto a cuore e che potrà offrire, occasioni importanti di approfondimento, considerando la fitta rete di fenomeni culturali che individua: è un certificato della dimensione veracemente europea del fenomeno madrigalístico, sia nella veste di antologia di compositori che di edizione unigrafica di singoli autori.

454 Non abbiamo incorporato le ristampe di edizioni collettive italiane come *Il Trionfo di Dori*, *I madrigali Pastorali* o *Il Lauro Verde*; ancorché quest'ultimo nella ristampa di Phalesio presenti l'aggiunta di due altri brani a 8v. Si ritiene non possa esser considerato come 'nuova' antologia.

CONCLUSIONI

Giunti alla fine di questo percorso di indagine sui libri (e dentro i libri) di musica pratica in italiano del '500/'600, corre l'obbligo di riassumere le linee guida delle nostre argomentazioni che partono dall'indagine critica degli strumenti fino ad oggi utilizzati per fornire un primo grado di conoscenza dei brani contenuti nei libri di vari autori, sulle modalità compilative e sugli effetti prodotti, in capo artistico musicali, da siffatto repertorio. È un percorso nel quale abbiamo inteso toccare e, in vario modo descrivere, tutte le edizioni collettive e tutte le antologie oggi note.

All'interno dell'intero *corpus* librario appena detto, individuando ed isolando la tipologia di libri che denunciano o che dimostrano un'effettiva volontà di operosità d'*équipe*, determinando un preciso segmento storico-cronologico ed una effettiva organizzazione compilativa, ci siamo “assunti l'onere della prova che esiste un'organizzazione interna deliberata” e che la giustapposizione dei brani nelle UBI va esaminata ed individuata nella sua variegata e libera architettura, anche se spesso non simmetrica, né esclusiva e/o non prevedibile. Questi sono questi tratti ed elementi determinanti nella conoscenza dell'opera musicale del '500/'600 se vista nella sua complessa varietà; da qui evinciamo un segmento importante del ricco percorso artistico dell'intera società rinascimentale. Abbiamo cioè cercato di esplicitare gli elementi che dimostrano come la modalità di compilazione dei brani contenuti in una UBI siano opera raffinata, complessa e profonda, fatta da sapienti uomini lungimiranti, dalla viva intelligenza e sensibilità, attenti ai gusti, agli stili e ai cambiamenti sociali del proprio tempo.

I cambiamenti intercorsi dalle origini del madrigale all'avvento della monodia accompagnata è, in qualche modo, registrato e segnato anche nelle modalità di riunire i testi e le musiche; tutti gli operatori (e sono molti) risultano coinvolti nell'operazione editoriale di predisporre quei libri (veracemente) collettivi.

L'aver colto queste sollecitazioni nel loro divenire storico e nella loro grande varietà di proposte è, per noi, (oltre che motivo di soddisfazione) espressione identificativa di talune caratteristiche del *modus operandi* dei compositori dell'intera civiltà musicale rinascimentale.

Altri studiosi potranno giudicare se esista davvero un filo ideale che guidi la complessa casistica

organizzativa che abbiamo scelto di esplicitare in 12,13 tappe da *La Serena* romana alle *Risonanti sfere* (del 1629 pur'esse romane), ben consapevoli che una risposta definitiva non possa venire da questo nostro studio, ma da un più approfondito concorso di ricerche.

Siamo fiduciosi però d'aver proposto un più ampio campo per il dibattito storico-letterario-musicologico e d'aver lanciato qualche spunto per la conoscenza ulteriore della musica italiana dal 1530 al 1629, letta proprio attraverso i contributi dei brani nei libri collettivi.



Ghirlanda de fioretti, 1589: particolare del frontespizio

Quindici specie di animali ascoltano attentamente la musica di Orfeo.

A P P E N D I C E

CATALOGO DEI FRONTEPIZZI MUSICALI NELLE UBI*

* [Edizioni di autori vari
di musica vocale profana
stampata dal 1501 al 1700]

Madrigali Novi de diversi excellentissimi musici Libro Primo de la Serena.



[Colophon (alla fine) Dorico M. Valerio da Bressa. [Dorico] A di primo de Mazo:
nel Anno M.D.XXXIII.

V.E.:1533¹ [= 1533,1]

RISM B/I 1534¹⁵ [= 1533/15]

Non sono note altre ristampe dopo il 1533.

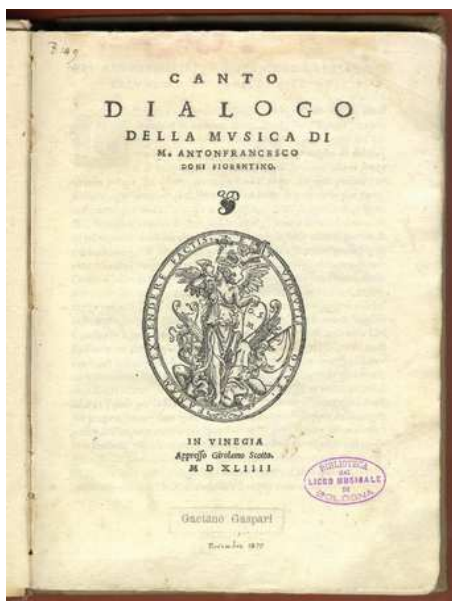
Esemplari esistenti: D-Msb: S.B.§: Mus. Pr.49 [Il segno '§' sta per "segnatura"]
L'esemplare completo [di quanto sopravvissuto cioè Sup.(= Canto) e Basso] è OnLine:
https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/pdf_download.pl?id=bsb00053973.

Sirena bicaudata [Logo editoriale della Sirena]

Il frontespizio del volume presenta il titolo in campo aperto, nella parte superiore della pagina; la figura della Sirena, logo editoriale dello stampatore, è raffigurata al di sotto del titolo, nella parte inferiore della pagina. Il significato dell'immagine (Sirena) secondo l'acuta disamina di Campagnolo (CAM-MUS) farebbe riferimento allo stemma della famiglia Colonna, probabile dedicataria dell'edizione; in tal caso l'interesse musicale risulterebbe secondario. Più estese informazioni sul libro e sulla storia del simbolo si leggano al paragrafo III. 01.1 e in particolare alla nota 26 della dissertazione].

Sul frontespizio una mano 'cinquecentesca' ha scritto una quartina di versi alessandrini come segue:
Quando che io bene me penso admiro et maraveghio / nel mondo delle belle e ben tre orte [create? trovate?] figure / Altro spasso, legrezza [allegrezza?] et contento non trovo ne piglio / Che da una bella donna Netta et pura.
Forse perfettamente uguale nell'immagine, il frontespizio della 1ª edizione del 1530 è oggi irreperibile; la sua perdita è remota e il front. non risulta mai descritto dai bibliografi.

DIALOGO DELLA MUSICA DI M. ANTONFRANCESCO DONI FIORENTINO.



IN VINEGIA Appresso Girolamo Scotto. 1544

V.E.: 1544,1; NV 857.

RISM 1544/22. BER-SCO: n.40-1544.(Fama I tipo)

Edizione unica, senza ristampe. 4 Libri-parte: solo il Canto contiene il *Dialogo* letterario (oltre ai 36 brani complessivi: 28 italiani, 7 latini e 1 francese); gli altri tre libri-parte contengono solo la musica.

L'esemplare completo è *On Line*:

http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_B/B149/

Esemplari esistenti:

I-Bc.§:B149; §:B 62

I-VEaf.§:N.50-51

A-Wgm: C.

F-Pc.§: C.RéS. 370 Bis

GB-Lbm: C.

I-Fc: C.

I-Fr: C.

I-Pu: T.

I-Vnm: C.T.

Conchiglia musicale

Fama intenta a suonare la conchiglia.

La Fama, raffigurata al centro dell'ovale del simbolo editoriale, occupa il centro della pagina, fra il titolo della raccolta (in campo aperto) e le note editoriali.

La Fama, ritratta come una fanciulla alata con seno semiscoperto, sostiene con la sinistra l'ovale dello stemma editoriale degli Scotto (O. S. M. *Octavianus Scotus Modoetiensis*) e riserva la destra all'atto di esecuzione sonoro-musicale con una conchiglia. Con il piede sinistro, in segno di potere, la Fama preme il petto nudo di un uomo, mentre due personaggi maschili, barbuti e canuti, inginocchiati in secondo piano, ai piedi della figura allegorica reggono entrambi faretra e arco; un Mercurio alato, con il caduceo nella sinistra e il cui piede sinistro sporge in maniera discreta ma singolare dal bordo esterno del medaglione, vola al di sopra del capo e incorona la Fama. L'intera figura è contornata da doppio bordo ornato con il motto:

FAMA EXTENDERE FACTIS EST VIRTUTIS OPUS. [Virg. Eneide, X].

Questo stesso *signum*-figura musicale era già stato utilizzata due anni prima dallo stesso Scotto per il proprio *Primo Libro di Madrigali a quattro voci* del 1542.

III. 1548

MADRIGALI DE LA FAMA A QUATTRO VOCE COMPOSTI NOVAMENTE DA DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI CON JUDICIO RACCOLTI ET CON DILIGENTIA STAMPATI. *Fora del solito modo corretti, come a ciascuno Facendone prova sarà palese.*



VENETIIS M D XLVIII / APRESSO HIERONIMO SCOTTO

V.E.: 1548,1

RISM BI 1548/7; BER-SCO: n.72-1548.(Fama II tipo)

**Tromba- Bùccina dritta tenuta sulla spalla sinistra.
Fama che porta la tromba sulla spalla sinistra**

Nella mano sinistra la Fama regge una fiamma; si appoggia colla punta del piede destro sulla sfera del mondo su cui è impresso il marchio tipografico degli Scotto O S M.

Il titolo, in campo aperto, è disposto in modo da formare un triangolo rovesciato, con la base in alto; i vertici sono le due foglie (Dx – Sx) e la sfera in basso; la figura è incastonata nel testo, sotto il titolo; le note editoriali, sono disposte in modo singolare: VENETIIS a sinistra.; MDXLVIII a destra; l'editore, in basso, rappresenta una linea di forza, quasi un piedistallo dell'architettura frontespiziale. L'organizzazione e l'interazione delle linee testo - immagini sono di interesse geometrico- *eidetico*.

Si noti inoltre l'evoluzione scottiana della rappresentazione del mondo (cioè del globo) dinamica e curiosa, fino agli straordinari mappamondi delle raccolte bonagiuntine degli anni '60.

Unico esemplare superstite completo in:

D-Mbs.§4°Mus. Pr.96/1.

[L'edizione è senza dedica, né privilegio. contiene gli stessi brani dell'omonima edizione di Antonio Gardano [VE 1548/1 - RISM 1548/8] Lewis-Gardano 1:139.] ma con cinque varianti di rilievo].

[La ristampa coeva di Antonio Gardano, (1548) non ha frontespizio di rilievo 'figurato musicale'.]

Esemplare completo OnLINE: → http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F%2F7Edb%2Fmets%2Ffbs00071899_mets.xml

IV. V. 1555. I LIBRI DELLE MUSE.

VI. VII.1557. [VIIbis. 1555]



1. Front. del I libro delle muse a 4 voci (Roma,1555)



2. Frontespizio del II Libro delle muse a 4 voci del 1557

IV. PRIMO LIBRO DELLE MUSE A QUATTRO VOCI MADRIGALI ARIOSI DI ANT. BARRE ET ALTRI DIVERSI AUTORI, NVOVAMENTE STAMPATI

CON GRATIA ET PRIVILEGIO. [Colophon] IN ROMA APPRESSO ANTONIO BARRE'. 1555.

V. PRIMO LIBRO DELLE MUSE A CINQUE VOCI MADRIGALI DE DIVERSI AUTHORI NOVAMENTE STAMPATI CON GRATIA ET PRIVILEGIO.

IN ROMA APPRESSO ANTONIO BARRE' 1555

VI. SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A CINQUE VOCI, MADRIG. D'ORLANDO DI LASSUS CON UNA CANZONE DEL PETRARCA.

[Colophon] IN ROMA APPRESSO ANTONIO BARRE' 1555.

VII. SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A QUATTRO VOCI.

MADRIGALI ARIOSI, DE DIVERSI. IN ROMA APPRESSO ANTONIO BARRE' 1557

VIIbis SECONDO LIBRO DE LE MUSE A TRE VOCI CANZONI MORESCHE DI DIVERSI...IN ROMA...BARRE' 1555.

IV. = V.E.: 1555,3 - RISM 1555/27

V = V.E.: 1555,1 - RISM 1555/26

VI = V.E.: 1557,1 - RISM 1557/22

VII= V.E.: 1558,1 - RISM 1558/13

VIIbis - V.E.: 1555,5 - RISM 1555/26



3. Frontespizio del II Libro delle muse a 3 voci del 1555

Strumenti rilevati:

Cornamusa

viola da braccio

Liuto

cembalo ad anelli

sistro-Triangolo)

Organo portativo

tamburo

Flauto di pan

tromba dritta e curvata

Lira (nel centro)

Soggetti rilevati:

**Apollo e le Muse (al centro) attorniate da numerosissimi strumenti musicali).
'Mostra' di strumenti musicali pendenti ai lati del frontespizio.**

Si tratta di uno tra i più interessanti frontespizi con figure musicali dell'intero repertorio!

Riprende abbastanza fedelmente il celebre affresco nella stanza vaticana delle Segnature del *Parnaso* di Raffaello Sanzio¹ letto però senza alcun dubbio dalla copia dell'incisore Marcantonio Raimondi che fu Roma negli anni '20 del '500.

Questo spiegherebbe la diversità degli strumenti musicali, rispetto all'affresco stesso.

Il frontespizio è riprodotto pressoché identico in tutte le UBI in prima edizione di Antonio Barré (e sono almeno cinque) ovvero nel *Primo libro* e nel *Secondo libro* a 4 voci e nei due omologhi libri a 5 voci e nel *Secondo ... a tre voci*.

La densità di simboli e di oggetti musicali è pari alla complessità della simbologia raffaellesca raffigurata. L'intero riquadro è racchiuso nel testo, fra il titolo e il privilegio di stampa. Nell'edizione del 1558 Barré usa l'indicazione 'TENORE' per 'legare' anche lateralmente il 'rettangolo musicale'. [vedi figura 2, in alto a dx].

La scena musicale è tutta racchiusa in un'ampia cornice rettangolare, dominata da un mascherone taurino in alto al centro, dalle cui corna (o forse dalle orecchie asinine) pendono drappaggi e due semicorone floreali fissate ai vertici del riquadro: a sinistra, appesi ad una corda, a partire dal basso troviamo un nutrito gruppo di strumenti: un triangolo-sistro, un cembalo a dischetti, un libro musicale aperto, liuto e viola da braccio uniti e una cornamusa; all'estremità destra, dal basso, si vedono il flauto di pan, (o siringa) una sorta di lira marmorea, una tromba ricurva, un oggetto in posizione obliqua non identificato (forse salterio rettangolare[???], e un organo positivo con ampio mantice.

In basso a sinistra un giovane vigoroso è seduto sopra un altro salterio e sostiene il grande medaglione ovale delle Muse; sul lato opposto un altro giovane (con la stessa funzione), è seduto sul fianco di un tamburo (probabilmente militare), quasi a relegare il tamburo all'ultimo posto tra gli strumenti musicali.

Nel centro, dentro l'ovale, contrassegnato dal motto: *AFFERUNT MALORUM OBLIVIONEM SOLATIUM CURARUM*² si nota Apollo che suona la cetra [?] fra le Nove Muse; (se ne distinguono nitidamente solo otto; la nona si individua solo grazie alla conoscenza dell'affresco opera di Raffaello, sembrando più una macchia tra la testa di Apollo e quella di una musa! Di queste, una,



Marcantonio Raimondi da Raffaello, *Parnaso I*,
incisione dal primo progetto per l'affresco

¹ Una ricerca più approfondita ci ha consentito di accertare che non si tratta dell'affresco di Raffaello bensì di un'incisione di Marcantonio Raimondi, citata dal Vasari, che descrive il progetto originario del Sanzio (*Parnaso I*), con alcune differenze, anche sostanziali. Ne parla John Shearman, *Studi su Raffaello*, edizione italiana a cura di Barbara Agosti e Vittoria Romani, Electa, Milano 2007, pagg. 29-39.

² Fonte non identificata.

(probabilmente si tratta di Euterpe, al fianco destro di Apollo) esibisce con orgoglio lo strumento musicale che nella mitologia corrisponde al Flauto ma che a noi qui pare piuttosto una tromba; un piccolo angelo[?] vola sulla testa di Apollo forse per incoronarlo d'alloro o per simboleggiare una musica celeste.

Fermo restante che la raffigurazione musicale è uguale in tutte le prime edizioni di Barré, si è scelto per la miglior qualità, quella del *Secondo libro delle Muse a quattro voci. Madrigali ariosi...* del 1558 (rist. V.E.: 1558,1] . Dal Terzo libro in poi l'effigie musicale cambia e vengon meno i temi musicali.

Gli esemplari superstiti delle rispettive schede sono i seguenti:

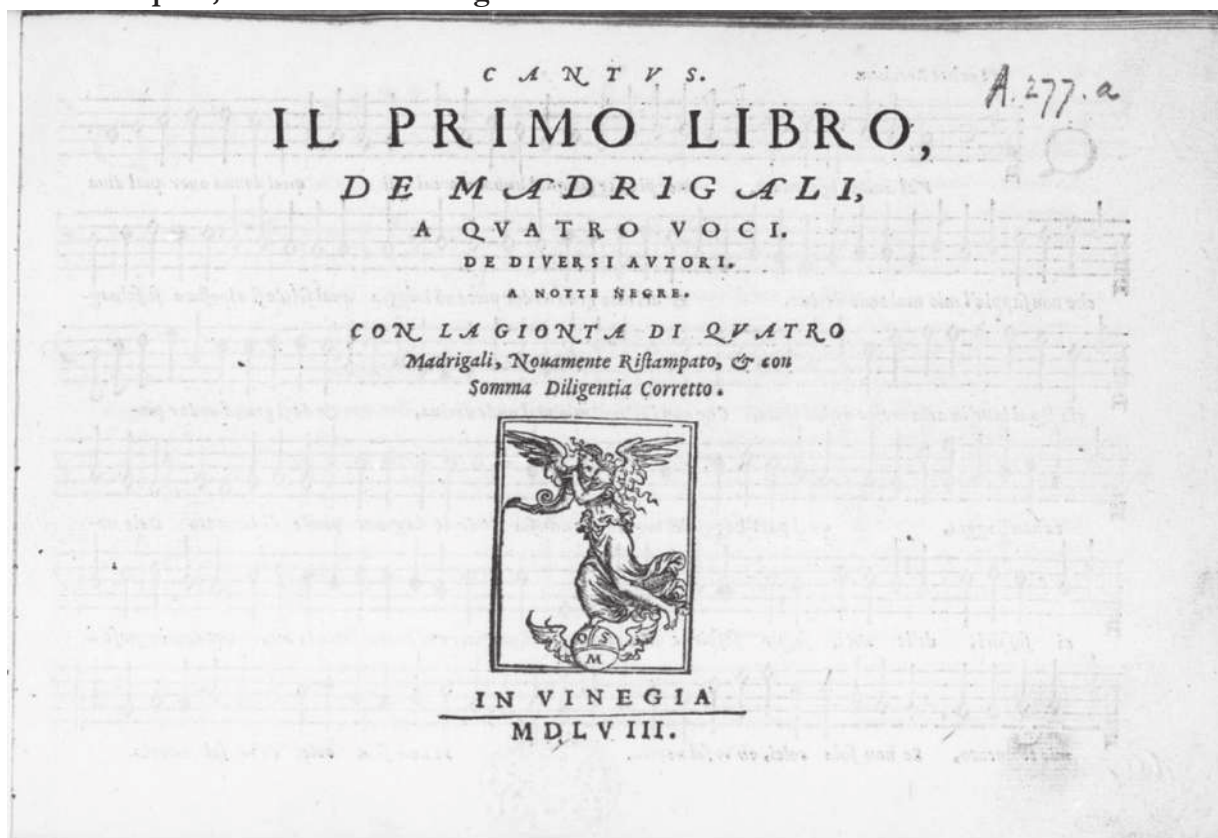
- IV. E-V; H-SY:B. (mancano pp. 31-32)
- V. F-CH: 5.
I-Rsc: A.T.B. [manca in entrambi gli esemplari, la parte del CANTO].
- VI. I-Bc.S.312; US-Cn: C.A.T.B.; I-Rsc: A.T.B.; Boetticher 747.
- VII. GB-Lbm.; I-Bc.§:R.203 (MF.: num. 3259); I-Vnm: C.T.B.; I-Fn:T. (?).
- VII bis H-SY: B.

Le edizioni barreiane presentano un altro elemento iconografico di interesse musicale, non riguardante però il frontespizio: l'ultima pagina nei fascicoli degli esemplari verificati, riporta al centro un'immagine pastorale - musicale: si tratta senza dubbio di Orfeo, posto al centro di un'edicola sorretta da due fauni (satiri) musici, che ammansisce le fiere col suono e col canto sulla lira. In alto sopra il frontone, due giovani suonano rispettivamente Lira e Liuto. La posizione degli strumenti suggerisce ulteriori organizzazioni gerarchiche da approfondire nelle sedi opportune. Dei libri di Barré non risultano esemplari online.

Alla Scheda XXIX questa immagine ingrandita è posta in sinossi con l'incisione curata da Verovio nel frontespizio della *Ghirlanda a tre voci* del 1589.



**IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI, A QUATRO VOCI DE DIVERSI AUTORI.
A NOTTE NEGRE. CON LA GIONTA DI QUATRO Madrigali, novamente
Ristampato, & con Somma diligentia Corretto.**



IN VINEGIA [Girolamo SCOTTO] MDLVIII.

0,1558 [Esemplare ignoto al V.E.]

RISM B1: 1558/11. BER-SCO: n.163-1558. [Fama IV tipo]

Strumento: **Bùccina ricurva**

Soggetto: **Fama alata intenta a suonare la tromba (Buccina).**

Titolo in campo aperto. L'immagine musicale(signum editoriale risulta incorniciata sui quattro lati].
L'editore non è registrato, ma si tratta di Girolamo Scotto; non vi sono dubbi: lo si evince dallo stemma della 'Fama' apparso in numerose altre stampe coeve. Questo libro non è stato registrato né riportato da V.E. ma la figura è sostanzialmente uguale a V.E. 1546,1.

La stessa raffigurazione si vede anche in V.E. 1548,3 e in altri successivi; per un accertamento completo di questo 'signum' si rende necessario indagare anche il repertorio strumentale e quello sacro in latino. Bernstein (BER_SCO) assegna questo logo alla Fama di *IV tipo*.

Esemplare superstite:

GB-Lbm: C.T.B.§:A.277.a. Esemplare online.

Rist. con identica figura: V.E. 1558;

V.E. 1560,1 Scotto

V.E. 1567,2 Scotto.

IX. 1558.

MADRIGALI AIEROSI A QUATTRO VOCI COMPOSTI DA DIVERSI ECCELL. AUTORI, NOVAMENTE CON SOMMA DILIGENTIA RISTAMPATI. Libro Primo delle Muse a quatro voci.

In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. MDLVIII

V.E. 0,15581 [Scheda assente da V.E.] - RISM B1: 1558/12. BER-SCO: n.164-1558.

IXbis. 1559.

SECONDO LIBRO DELLE MUSE, A QUATTRO VOCI. MADRIGALI ARIOSI, DE DIVERSI ECCELL. AUTORI CON DUE CANZONI DI GIANNETTO.

Di nuovo raccolti & dati in luce. In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. 1559.

V.E. 0,15591 [Scheda assente da V.E.] - RISM B1: 1559/17. BER-SCO: n.172-1559.

X. 1559.

MADRIGALI A TRE VOCI DE DIVERSI ECCELL. AUTTORI, Novamente dati in Luce, & con ogni diligentia stampati: & corretti. Con la nuova GIONTA ...

In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto.

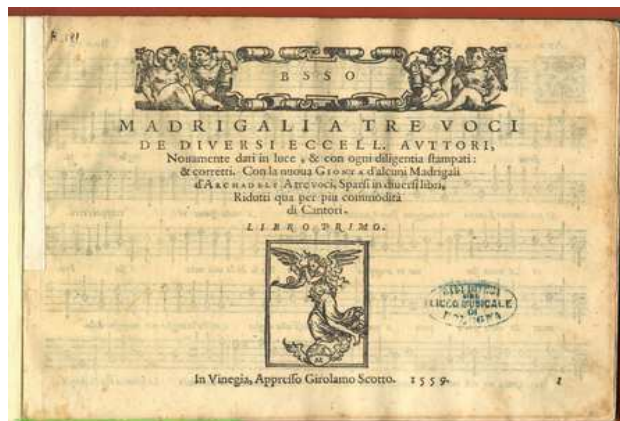
V.E.1559,3 - RISM 1559/20. BER-SCO: n.173-1559

XI. 1560.

IL PRIMO LIBRO DE VILLOTTE ALLA PADOANA. Con alcune Napolitane à Quattro voci, intitolate Villotte del fiore, Novamente con ogni diligentia ristampate & corette.

In Venegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560.

V.E.1560,2a - RISM 1560/11.



Esemplari:

IX: GB-Lbm:C.T.B.
RISM B1: 1558/12

IXbis: D-Mu: T.
RISM 1559/17

X: I-Bc: B.
RISM 1559/20

XI: D-Mbs. (esemplare completo)
V.E.1560,2a - RISM 1560/11.



[particolare del frontespizio delle schede VIII~XI]

Strumenti:

Bùccina ricurva

Soggetti:

Fama alata intenta a suonare la tromba (Buccina)

Stesso '*signum*' editoriale di Scotto Girolamo; è uguale al precedente, [Fama IV tipo] ma qui il frontespizio è presentato con un frontalino a bandiera con 4 angioletti apparentemente non coinvolti in attività musicali. Nel frontalino non c'è alcuna evidenza di attività musicale.

Stessa immagine del frontespizio in altri libri di madrigali!

[Quest'edizione, quanto al contenuto è pressoché identica a VE 1557/3 di Gardano.

La sola parte del TENORE della scheda n. X e l'intero libro a 4 voci della scheda XI sono disponibili *online* presso D-Mu all'indirizzo:

<http://epub.ub.uni-muenchen.de/11767/1/Cim.44l.pdf> [da p. 79]

XII. 1563

MUSICA SPIRITUALE, LIBRO PRIMO. DI CANZON ET MADRIGALI, A CINQUE VOCI. COMPOSTA DA DIVERSI COME QUI SOTTO, Raccolta già dal Reverendo messer Giovanni dal bene nobil veronese à utilità delle persone christiane, & pie, nuouamente posta in luce Da Ian Nasco. Da Lamberto courtoys. Da Adriano Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. [e da Mestre Ian da Ferrara (scritto a penna)]



In Vinegia appresso Girolamo Scotto. 1563.

VE.: 1563,1
RISM 1563/7
BER-SCO: 243

Nell'esempl. in I-Bc: R 212.: Basso. "e da Mestre Ian da Ferrara" è aggiunto a penna.]
Bernstein (BER_SCO) assegna questo logo alla Fama III tipo.

Si distingue la Fama III perché tiene la fiamma sulla mano sinistra: il globo (OSM) è alato.
[Il frontespizio è in campo aperto.]

Strumenti

Tromba-Bùccina dritta corta (sulla spalla destra)

Soggetti:

Fama che porta la tromba sulla spalla destra

esemplari superstiti:

E-V: Completo!

I-VEaf: C.A.T.

I-Bc: B.§R.212.

XIII. IL PRIMO LIBRO DE VILLOTTE ALLA PADOANA Con alcune Napolitane a Quattro voci, intitolate Villotte del fiore, Novamente con ogni diligentia ristampate & corette.

XIV. IL SECONDO LIBRO DE VILLOTTE ALLA PADOANA a quattro voci. Con alcune Napolitane e Madrigali intitolate Villotte del fiore, novamente ristampate, et con diligentia corette.



XIII. In Venegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560.

VE1564,3a

RISM 1564/14a

BER-SCO: 250

Esemplare unico in: D-Mbs.A. Online.

XIV. In Venegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560.

VE1564,4

RISM 1564/15.

BER-SCO: 251

Esempl.: A-Wn:C.A.T.; D-Z: C.T.; D-Mbs.A. È online.

Strumenti:

Tromba-Bùccina dritta 'corta' (sulla spalla destra)

Soggetti

Fama che porta la tromba sulla spalla destra

Repertorio qui accolto prudenzialmente (ma di Filippo Azzaiolo e di altri autori).

Frontespizio con logo scottiano, come in scheda precedente (VE.:1563,1) ma in campo semi-aperto. [frontalino superiore a Bandiera].

IL PRIMO LIBRO DE CANZON NAPOLITANE A TRE VOCI, CON DUE
ALLA VENETIANA DI GIULIO BONAGIONTA DA S. GENESI,
Et d'altri Auttori di nouo poste in luce. CON GRATIA ET PRIVILEGIO.



IN VENETIA Appresso Girolamo Scotto. MDLXV.
Non repertoriato in V.E. - Nuovo Vogel: (NV) 380.
RISM 1567/18]

Logo scottiano uguale a V.E. 1563,1 e 1564,3a ma con frontalino diverso.

Strumento:

Tromba-Bùccina dritta 'corta' (sulla spalla destra)

Soggetto:

Fama (III tipo) su globo alato con la tromba nella destra e fiamma a sinistra.
[Frontespizio, Dedicà completi, Ristampa e testi NV380.]

Esemplari:

S-LI

GB-Lbm.

I-Bc: T. (R354) *Online*.

XVI. (= XVII e XX). 1564.

SECOND RECUEIL. DES RECUEILS. composé à quatre parties de plusieurs auteurs.
Imprimé en quatre volumes A PARIS.



A PARIS. / Par Adrian le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs / du Roy. / 1564. / Avec priuilege de sa maiesté. / Pour dix ans.

[Si tratta di un'antologia francese (notevole la dizione '*recueil des recueils*') qui posta perché contenente un madrigale italiano di J. Archadelt.]

V.E. 1564,2
RISM 1564/14

Strumenti : *Liuti*
Lira
aulos

soggetti: Fauno[Dioniso] con aulos e Apollo con lira; Libri musicali.

Stupendo frontespizio, probabilmente il primo a riprodurre la dualità Apollo/Dioniso, è notevole anche per la densità degli eventi musicali! *Cfr. scheda XVII.*

[Suggeriamo questa lettura: Apollo (a sinistra) sta alle forme classiche tipiche del Madrigale, così come Dioniso (a destra) sta alle forme 'altre' quali Chanson, Napolitane, villanesche, moresche, Canzonette e forme affini].

Source British Library K.11.e.3.(22.) [*On line fac-simil*]
GB-Lbm.A.T.B.
US-SFsc(De Bellis: T.

Identico frontespizio per le schede n. XVII e XX.

XVII [—> vedi XVI e XX.] 1565

IL PRIMO LIBRO DI VILLANELLE ALLA Napolitana novamente stampate. A TRE VOCI.



IN PARIGI. Apreſſo Adriano el Re e Roberto Ballard. ſtampatori del Re. 1565.
Con priuilegio di S. M. Chriſtianiſſima per diec'anni.

V.E.: 1565,2

[Libro Non segnalato in RISM B/I.]

Strumenti:

Liuti

Lira

aulos (Siringa)

Soggetti:

Fauno[Dioniso] con aulos e Apollo con lira; Libri musicali.

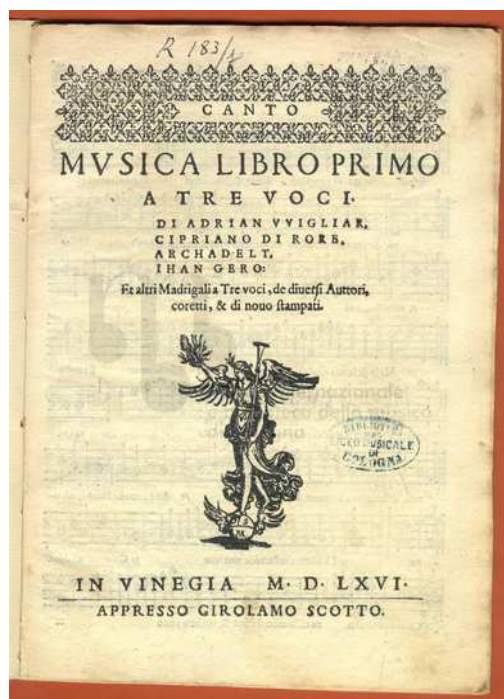
Frontespizio di notevole rilievo storico che coniuga il repertorio villanesco italiano con l'editoria chansonistica parigina. È unico esemplare conosciuto con brani (di anonimo) tutti italiani.

In alto due putti con liuto e partitura sovrastano allegramente le due figure di Apollo e Dioniso posti ai lati estremi in un' evidente virtuale competizione musicale: mito classico e romantico qui sembrano rappresentati attraverso la musica e i suoi strumenti più tipici ed anzi Apollo pare osservare l'avversario' (e non viceversa) con sguardo inquirente quasi a riconoscerne le virtù.

Esemplare unico in : GB-Lbm: C.¶k.2.b.12. ONLINE
NO RISM.

XVIII. 1566

**MUSICA LIBRO PRIMO A TRE VOCI DI ADRIAN VVIGLIAR, (=Willaert)
CIPRIANO DI RORE, ARCHADELT, IHAN GERO: Et altri Madrigali a Tre voci,
de diversi Auttori, coretti, & di nouo stampati.**



IN VINEGIA M.D.LXVI
APPRESSO GIROLAMO SCOTTO.

V.E.: 1566,6

RISM 1566/27

BER-SCO: 281 [Fama V tipo;

Strumento:

Tromba-Bùccina dritta ('lunga') sulla spalla sinistra, in posizione molto dritta.

Soggetto:

La Fama con la tromba tenuta verso l'alto con la mano sinistra-

[Scotto riutilizza un logo già usato nel 1539 (3° L. di madrigali Archadelt e Festa)].

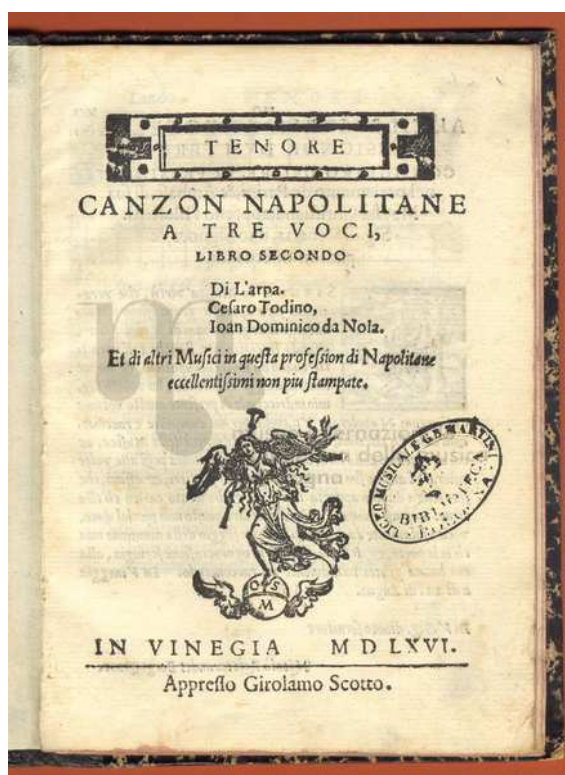
Questa edizione è in verità una ristampa di un libro collettivo di Madrigali a tre voci di Antonio Gardano (VE.: 1551,1), dove i brani di Animuccia, Ghibelli e quattro "*Rare gratie*", "*Pensier che*", "*Desio gentil*" e "*Leggiadri amanti*" di Jhan Gero vi sono omessi.

Il Frontespizio ha rilievo eidetico per le figure geometriche che si possono rilevare nell'architettura generale: vi è una base (quasi un piedistallo) propria delle note editoriali, evidentemente 'consapevole', perché corroborata da una linea divisoria e dall'inversione della posizione dell'anno di stampa (anticipato alla riga superiore delle note editoriali) che dà corpo ed equilibrio all'immagine complessiva quasi contrapponendosi, in alto, con il *florissant* e denso frontalino della voce del CANTO; testo e figura della Fama, (che con la tromba a mo' di lancia pare rinviare il lettore all'attenzione al titolo) enfatizzano i quattro grandi compositori presenti nel libro.

Esemplari: D-Mbs; D-W; I-Bc: C.B.

XIX. 1566

CANZON NAPOLITANE A TRE VOCI, LIBRO SECONDO Di L'Arpa. Cesare Todino, Ioan Dominico da Nola. *Et di altri Musici in questa profession di Napolitane eccellentissimi non più stampate.*



IN VINEGIA MDLXVI.(1566) Appresso Girolamo Scotto.

V.E.:1566,5
RISM 1566/10

Strumento:

Tromba-Bùccina dritta 'corta' (sulla spalla destra)

Soggetto:

Fama (III tipo) su globo alato **con la tromba** nella destra e fiamma a sinistra.

[Questo è '*Libro Secondo*'; il primo libro di questa serie non ha oggetti musicali ma il simbolo della pace. Qui si nota un frontalino (come in scheda XII-XIII) che si differenzia per la presenza non irrilevante di una nitida linea divisoria nelle note editoriali e del fatto che 'editore' ed 'anno' sono in posizione invertita; ciò determina una sorta di base-piedistallo per la Fama e una semi-cornice (basso-alto) nel frontespizio complessivo, in cui il testo del frontespizio stesso (fino a questo momento in campo aperto) ricostruisce immaginari contorni in armonia con la figura musicale; inoltre la figura della Fama (con la tromba-Bùccina) risulta più grande rispetto alle precedenti 'fame'.

Esemplari

I-Bc. §:R.66 (m. 1587.

Facsimile: FC.R.66 [Becker]

XX. [cfr. anche —> XIV e XVII] 1567

PREMIER RECUEIL DES RECUEILS. composé à quatre parties de plusieurs auteurs. Imprimé en quatre volumes.



A PARIS. Par Adrian Le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs Du Roy. 1567
Avec priuilege de sa majesté. Pour dix ans.

V.E.: 1567,3a
RISM 1567/12 [Cfr. rist. RISM 1573,14.]

Strumenti: **Liuti**
Lira
aulos

Soggetto:
Fauno (Dioniso) con aulos e Apollo con lira; Libri musicali.

Note: cfr. Scheda **XVI** e **XVII**.
Anche questa stampa contiene un brano in lingua italiana (*O passi sparsi* di C. Festa).

Esemplari:
CH-L cortot:C.
F-BG:A.T.
F-Pn:T.
F-Pthibault: A.T.B.
GB.Lbm:T.
I-Bc:B.
NL-DHgm:T.

XXI. [= XXII e XXXI]. 1576

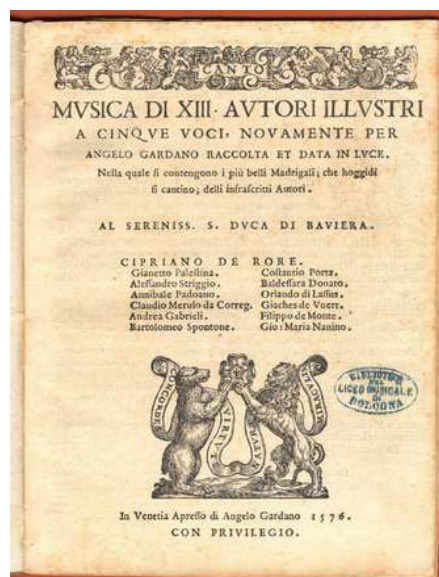
MUSICA DI XIII. AUTORI ILLUSTRI A CINQUE VOCI, NOVAMENTE PER ANGELO GARDANO RACCOLTA ET DATA IN LUCE.

Nella quale si contengono i più belli Madrigali; che hoggidì si cantino degli infrascritti autori.

AI SERENISS. S. DUCA DI BAVIERA.

In Venetia Apresso di Angelo Gardano 1576
CON PRIVILEGIO.

V.E.: 1576,1
RISM 1576/5



Strumenti: **Liuti (Alto), violino, viola da gamba** (notevole il frontespizio del Tenore).

Soggetti:

Angeli cantori con spartiti musicali (generici, e non leggibili);

“Concerto vocale”: sei angeli nel Canto, sei angeli diversi nell'Alto, quattro nel Tenore che è l'unico ad avere un frontalino solo strumentale, quattro angeli nel Basso, quattro aquile o simile volatile rapace nel Quinto.

Questo frontespizio è notevole anche per il solo fatto che è il primo caso di figure musicali dell'intera dinastia editoriale dei Gardano. [Ci riferiamo al solo al repertorio profano collettivo]. Ogni libro-parte presenta un diverso frontalino sopra al titolo del libro. Si notano strumenti musicali solo nell'Alto e nel Tenore; Nel Canto tutti sei i piccoli angeli possiedono uno spartito e sono, perciò, in evidente attività esecutiva. Altro frontespizio solo vocale è quello del Basso con 'solo' quattro angeli; il Tenore è strumentale con un violino (caso unico), tre viole da gamba in due diverse dimensioni e formato; il Quinto è il più curioso perché gli esecutori sono quattro ... aquile, fornite di regolare spartito a copia l'una di fronte a l'altra.

Tutte e cinque i frontalini sono riprodotti ingranditi alla pagine seguente;

la fonte è l'esemplare in D-Mbs *on line* all'indirizzo: <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?>

Gli esemplari sopravvivo in:

A-Wn

D-As

D-HR:B.

D-Mbs

F-Pc

I-Bc:C.A.§:R.226

I-FA:5

I-MAg:5

I-MOe

I-Vnm:A.B.5

PL-GD:T.B.5

US-NYp:5.

Cfr. Rist. 1589 (scheda XXXI).

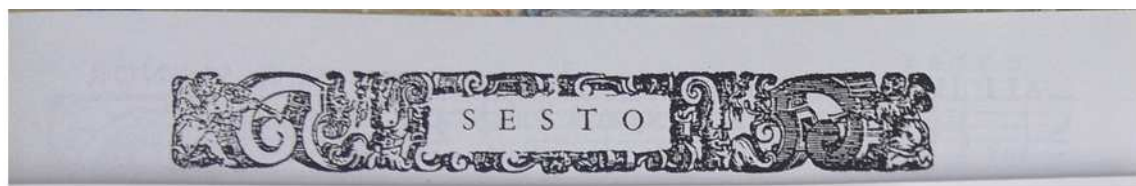
Questo libro è a cinque voci; ma vi è il caso di libri a sei che presentano anche il sesto frontespizio con un proprio frontalino diverso da tutti gli altri. Le edizioni collettive qui registrate a sei voci decorrono solo dal 1592 (*Il Trionfo di Dori*) e 1594 (*Madrigali pastorali intitolati il bon bacio*) ma riproduciamo qui sotto in sinossi, tutti e sei i frontalini desumendoli dal IV Libro a sei voci di Ippolito



Tutti e cinque i frontalini in sinossi comparativa

Baccusi del 1587, evidenziando come qui non muti l'immagine a secondo dell'opera bensì in base al singolo libro parte e avvertendo il lettore che quest'antologia del 1576 NON ha un libro parte del Sesto. Anche l'apparato iconografico immediatamente adiacente all'indicazione della voce (es.: ALTO) come i mascheroni, i bordi del campo bianco e persino il campo bianco in cui risulta scritta la voce, è diverso in ogni libro parte.

[Nelle edizioni che contemplano la parte del Sesto il frontalino relativo è il seguente:



Copia del frontalino del libro parte del Sesto da un'edizione di Gardano del 1587

XXII. - XXII bis

1582: IL QUARTO LIBRO DELLE MUSE A CINQUE VOCI, COMPOSTI DA DIVERSI Eccellentissimi Musici, Novamente ristampati, Intitolati BENIGNI SPIRITI. CON PRIVILEGGIO. In Venetia...[Ang. Gardano. 1583].
VE.: 1582,3 - RISM 1582/6

Esemplari: GB-Lwa.; I-Bc.§:R.195 (mf.:num. 2609) Esempl. *Online*. I-Fn. I-MOe. I-Rsc.

1583: VILLOTTE MANTOVANE A QUATTRO VOCI

Novamente date in luce.

VE 1583, 7 – NON REPERTORIATO IN RISM.

Esemplari: GB-Lbm: A.T.



Stessi frontalini, stessi strumenti, stessi soggetti per entrambe le edizioni.

Si differenziano dalle edizioni gardaniane precedenti per il taglio di linea nelle note editoriali che iconizzano il frontespizio e per l'inconsueta simmetria testo/immagini: i margini laterali del frontalino sono minori della prima riga di testo del titolo in entrambi i casi (meno vistoso nelle *Villotte*). Le villotte mantovane qui rappresentate (e ciò vale per la maggior parte del repertorio canzonettistico anche devoto-spirituale) sono state prudenzialmente assegnate al repertorio collettivo, ma essendo anonime non è possibile averne certezza.

Strumenti:

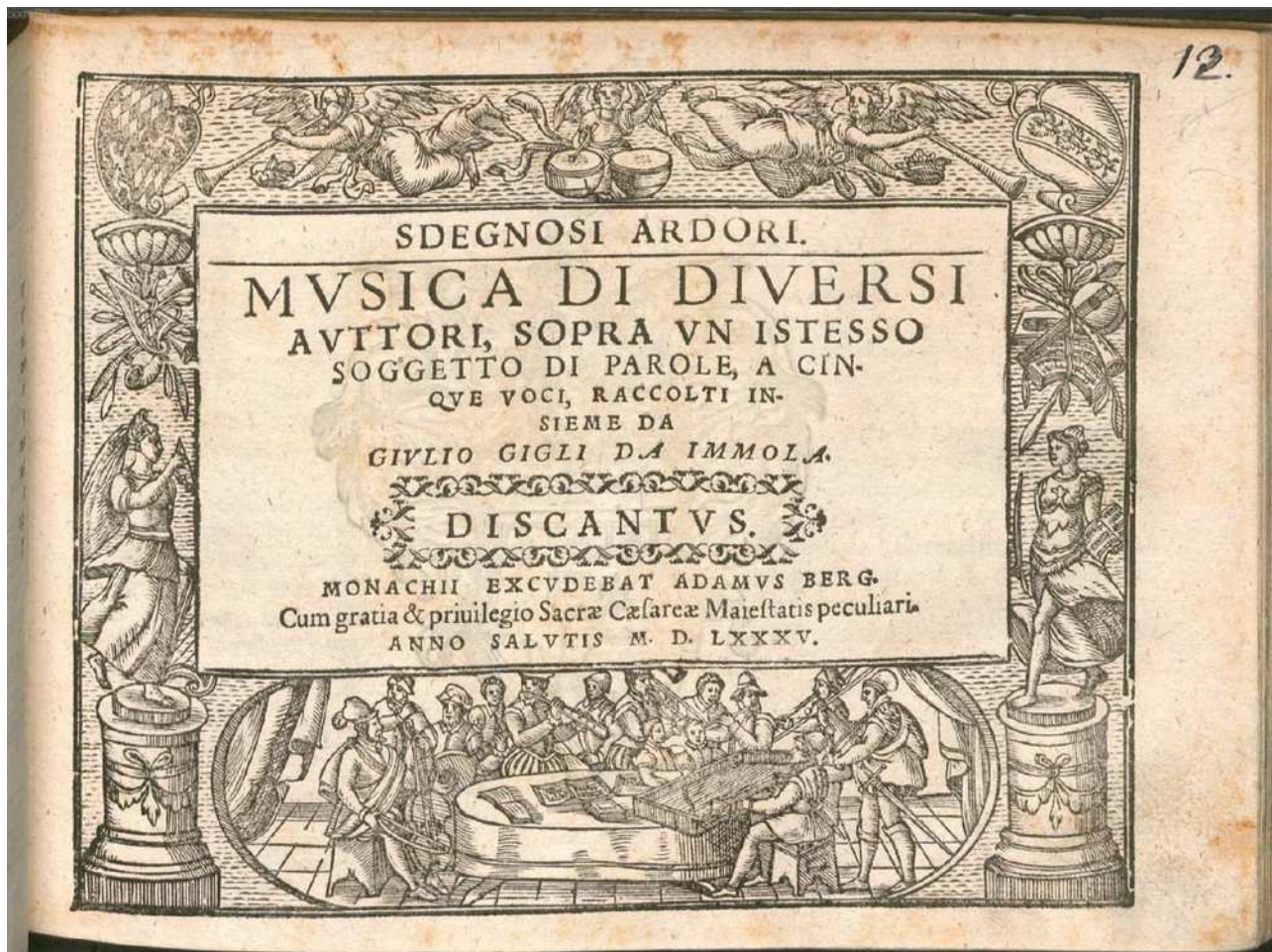
Cfr. Scheda XXI. (precedente).

Soggetto:

Cfr. Scheda XXI. (precedente).

XXIII.
1585.

SDEGNOSI ARDORI. MUSICA DI DIVERSI AUTTORI, SOPRA UN ISTESSO SOGGETTO DI PAROLE, A CIN-/QUE VOCI, RACCOLTI IN-/SIEME DA GIULIO GIGLI DA IMMOLA.



MONACHII EXCVDEBAT ADAMVS BERG.
Cum gratia & priuilegio Sacrae Cæsareæ Maiestatis peculiari (1585).

V.E. 1585,3 . RISM 1585/16.

[rist.???] V.E. [1586,7? Tenore]. RISM 1585/17.

Strumenti: **Spinetta, ottoni, cornetti, liuti, viole da braccio e da gamba, tamburi, triangolo, lira.**

Soggetto: **Concerto di 14 musicisti (5 donne!).**

Eccezionale frontespizio!!! I musicisti di Baviera e gli strumenti musicali); probabilmente il più bel frontespizio musicale del Catalogo. Lo si confronti col celebre dipinto dei *Musici di Baviera* alla pagina seguente.

D-As
D-Hes:C.T.
D-Mbs.

D-Hs.
D-Kl.
GB-Lbm:5.

XXIV = XXIII

[Il Tenore porta la data del 1586 (a differenza delle altre parti che datano 1585); V.E. ha inteso ciò come trattarsi di un esemplare di ristampa, ma RISM B/I l'ha interpretato (a nostro avviso correttamente) come libro-parte della 1ª ed. uscita a cavallo d'anno].Frontespizio per il resto identico.

XXIV [cfr. XXIII]

1586

SDEGNOSI ARDORI MUSICA DI DIVERSI ... [idem come sopra]



Particolare del CONCERTO dal frontespizio precedente: scheda XXIII.

[]

VE.: 1586,7

NO RISM

Si è pensato trattarsi di una vera ristampa, uscita nel 1586, l'anno successivo della princeps, ma più probabilmente si tratta solo di un libro parte della prima edizione uscito in luce qualche giorno dopo gli altri quattro e dunque con l'anno nuovo 1586, oppure potrebbe trattarsi di un semplice refuso tipografico.

In ogni caso è sorprendente l'affinità con la celebre riproduzione dei Musici di Baviera all'opera sotto la guida di Roland de Lassus.



XXV.

1586

**MUSICA SPIRITUALE COMPOSTA DA DIVERSI ECCELLENTISSIMI MUSICI
A CINQUE VOCI, Con due Dialoghi a Dieci, Novamente posta in luce.**



In Venetia, Appresso Angelo Gardano M.D.LXXXVI.

VE 1586,10

RISM 1586/1

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**

“Frontalini musicali” come in VE 1576,1; contempla l'uso di liuti;
La parte sinistra è pressoché simmetrica alla destra.

[N.B. la sigla VOGEL-Einstein 1586¹⁰ nel nostro database è stata convertita in RIM 1586,101]
Edizione è priva di dedica; si può ipotizzare che si tratti di una ristampa. L'edizione moderna delle musiche è in corso di stampa a cura di Marco Giuliani];

PL-GD.¶: Ee 1815.8°

Non vi sono esemplari *online*.

XXVI - XXVII.
1586.

DILETTO SPIRITUALE CANZONETTE A tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi Musici. Raccolte et scritte Da Simone Verovio Scrittore in ROMA. 1586.

Martin van Buyten incidit.



V.E. 1586,10a - RISM 1586/2
rist. 1590/11, rist. 1592/7 [Te Deum laudamus come a dx]

V.E. 1586,11 - RISM 1586/3

VE.: 1586,1011 [= VE 1586^{10a}
RISM 1586² = 1586/2.

Strumenti:

**Viola da braccio (in alto
Arpa (Lira).**

Soggetti e personaggi:

**partitura di *Laudate dominum*" perfettamente leggibile.
Re David.
Mosé.(??)**

La prima edizione (a sinistra) contrassegnata da V.E. 1586^{10a} è stata convertita numericamente in VE 1586,1011 (in quanto il sistema informatico non accetta lettere) da non confondere con VE1586,101!

I due frontespizi sono quasi uguali ma con tre distinzioni importanti edizioni (in sinossi):

1. In alto, al centro, nella finestrina a bandiera del primo frontespizio manca la scritta "*Te deum laudamus*" che si vede nel secondo [VE1586,11 e in rist. 1592,7].

2. Il testo del primo frontespizio è più breve; coincide nelle prime sei righe, ma dalla settima in poi è del tutto diverso: "Raccolte et scritte Da / Simone Verovio / Scrittore in / ROMA. / 1586.

3. In basso, fuori dalla cornice del frontespizio, al disopra del canone nel secondo caso non c'è la scritta in caratteri minuscoli "Martin van Buyten incidit." che invece esiste nel primo frontespizio.

La cornice (come tutti gli strumenti e i personaggi contenuti) sono uguali.

La dedica (nei due diversi libri) è uguale.

I due personaggi sono Il Re David con la biblica cetra e probabilmente Mosè.

Sia Re Davide che Mosè, secondo due diverse tradizioni, sono entrambi 'inventori' della musica; evidentemente di quella sacro-spirituale, qual'è appunto il contenuto di questi due libri!

In alto due piccoli angeli sorreggono la vuota didascalia a bandiera che nel secondo frontespizio riporta la scritta *Te Deum Laudamus*.

Uno dei due piccoli angeli stringe con la sinistra una sorta di tromba; si nota inoltre una viola da braccio appoggiata, a ridosso del secondo angelo che stringe l'archetto.

Eccettuata le note musicali del canone a quattro voci *Te Deum Laudamus* [si veda il particolare ingrandito alla pag. successiva] non ravvisiamo altri elementi musicali, ma la complessità dei temi presenti nel frontespizio merita ulteriori, specifici approfondimenti.

Gli esemplari sono:

I-Bc.§R253-R254-R255- R258

I-Bu.§:Raro D44

I-BRq:5a.G.III.18m10 [? Non verificato di quale tiratura si tratti]

On Line ben tre esemplari:

I-Bc

D-Mbs

GB-Lm

Le ristampe (tutte e solo di Simone Verovio) sono:

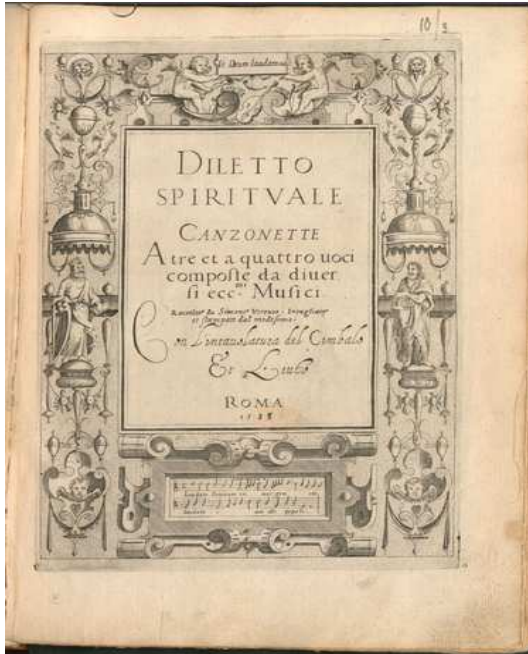
V.E.: 1586/11 - **RISM 1586/3**

V.E.: 1590/11 - NO RISM: [esemplare in PL-LEtpn]

V.E.: 1592/7 - **RISM 1592/16** [esemplare in I-Bc.]

XXVII.
1586.

DILETTO SPIRITVALE CANZONETTE A tre et quattro voci composte da diversi ecc.mi Musici Raccolte da Simone Verovio Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del Cimbalo Et Liuto.



Roma [Simone Verovio] 1586.
[Immagine in sinossi alla scheda precedente numero XXVI]
A destra il dettaglio ingrandito del canone a quattro voce.

1586,11 [= VE 1586¹¹ – RISM 1586³]

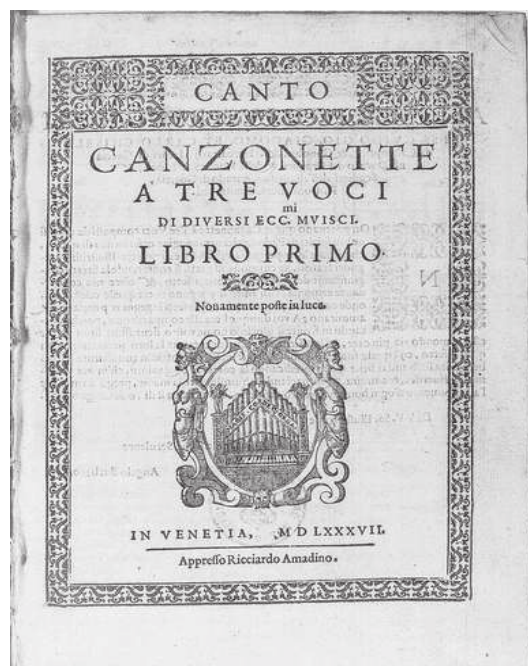
Nelle due edizioni del 1586 le figure musicali dei rispettivi frontespizi sono uguali.

Gli esemplari superstiti sono:
I-Bc.§R253-R254-R255- R258
I-Bu.§:Raro D44 [Ignoto ai repertori bibliografici]

Ristampe:

V.E.: 1586/11 - **RISM 1586/3**
V.E.: 1590/11 - NO RISM: [esemplare in PL-LEtpn]
V.E.: 1592/7 - **RISM 1592/16** [esemplare in I-Bc.].

1587. CANZONETTE A TRE VOCI DI DIVERSI ECC.MI MUSICI PRIMO LIBRO.



1588. Novelli ardori. PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A QUATRO VOCI [...]

MDLXXXVII.
Appresso Ricciardo Amadino.

V.E.: 1587,1
RISM 1587,7.

MDLXXXVIII.
Appresso Ricciardo Amadino.

V.E.: 1588,6
RISM 1588,18.

[Cfr. VE 1589,7 - RISM 1589/10]

Strumenti:

Organo [*Signum* editoriale di Amadino], **Violino e Liuto** [?].

Soggetti

Due Angeli che suonano [violino e Liuto] posti sulle canne più laterali.

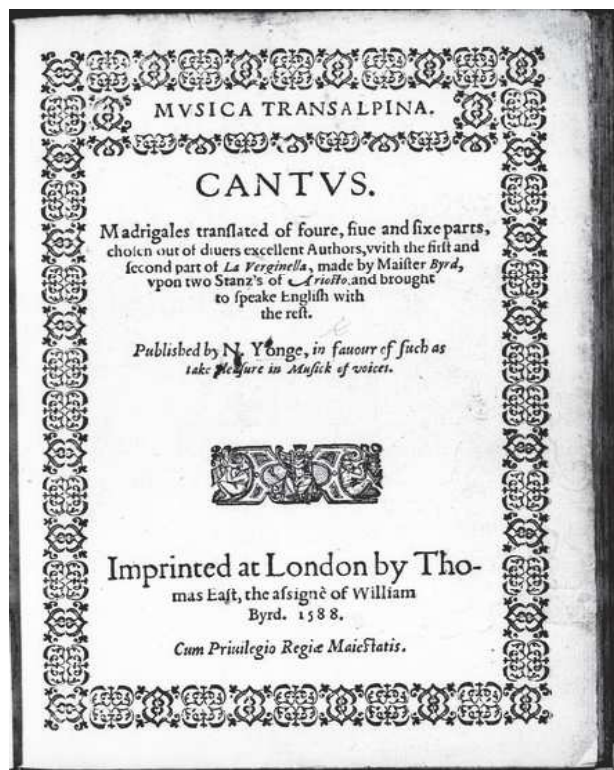
Questo libro è la prima edizione (con uguale frontespizio) della ristampa di cui alla scheda n. XXX. È la prima stampa profana collettiva di Amadino come editore autonomo dopo il triennio con Vincenti. Nelle precedenti stampe collettive figurava infatti sempre associato con Vincenti e con il di lui *signum* ('la pigna').

1587: Esemplare unico superstite in PL-GD, segnato Ee.1189 8°

1588: PL-GD.§:Ee.1189 8° adl.4.
I-VEaf:C.A.B.

XXVIIIbis
1588.

MUSICA TRANSALPINA. Madrigales translated of foure, five and six parts, chosen out of diuers excellent authors, vwith the first and second part of La Verginella, made by maister Byrd, vpon two stanz's of Ariosto, and brought to speake English with the rest East Thomas the assignè of W. Byrd.



Particolari musicali nel signum di East nel frontespizio

Imprinted at London by Thomas East, the assignè of William Byrd. 1588 Cum privilegio Regiæ Maiestatis.

VE.: 1588,1
RISM: 1588,29

Auloi e Arpa (o

Re David? [Apollo?]. Fauni.

[Simbologie musicali: Due fauni con auloi e Apollo (o Re David) con la lira.]

[la dedica inglese completa e i testi originali in inglese (EN.-IT.) si leggono in A. Orbetello, *Madrigali italiani in Inghilterra*, V.Bompiani, Milano 1949].

EIRDm:C.A.T.B.
GB-Cu
GB-Eu
GB-Ge
GB-Lam
GB-Lcm
GB-Mp
GB-Ob(2 ex.)
GB-Lbm.

GB-Och
I-Rsc:A.B.5
US-Cn
US-CA(incompl.)
US-NH:5
US-SM
US-U: A.B.5.T. inc.)
US-Wc:B
US-Ws.

XXIX.

1589

GHIRLANDA DI FIORETTI MUSICALI Composta da diversi Ecc.ti Musici a.3 voci
Con l'intavolatura del Cimbalo, et LIUTO. Raccolte et stampate da Simone Verovio.



Ghirlanda...: Orfeo, particolare della vignetta superiore del frontespizio

In Roma 1589.[S. Verovio]
Con Licenza de' Superiori.

1589,6
RISM 1589/11

Strumenti:

Cembalo (o spinetta)

Liuto

Lira

Soggetti:

Orfeo

Musica! Notevole la raffigurazione degli strumenti e il numero (Ben quindici specie) di animali che ascoltano Orfeo. La raffigurazione del Liuto e del cembalo sul frontespizio corrobora l'indicazione del contenuto con un curioso effetto *naïf*.

In sinossi comparativa col colophon di un'ed. romana di A. Barrè del 1558.



Barrè 1558, 2°L.delle Muse a 4v. Orfeo, con fauni ecc.

[Frontespizio, dedica e testi completi e fac-simil on line in D.Mbs:

<http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165649268>

B-Br.

D-Bds

D-Mbs.

F-Pc.

GB-Lbm

I-Bc.§:R.256 (mf. num. 0399.)

I-Pca

I-Rc.

Rist. [1591/6-7-8]

1601/4

1607/2]

XXX.

1589

CANZONETTE A TRE VOCI DI DIVERSI ECC.MI MUSICI PRIMO LIBRO.



Particolare: I due angeli alla sommità delle due canne.

Novamente Ristampate.
In Venetia MDLXXXIX.
Appresso Ricciardo Amadino.

V.E.: 1589,7

RISM 1589,10.

[Idem di VE 1587,1 - RISM 1587/7]

Cfr. Scheda n. XXVIII e XXVIIIbis

Strumenti:

Organo [*Signum* editoriale di Amadino], **Violino e Liuto** [?].

Soggetti

Due Angeli che suonano [violino e Liuto?] posti sulle canne più laterali.

Al centro, fra il titolo del libro e il *signum* editoriale vi è un elemento grafico decorativo di separazione, di irrilevante interesse musicale, ma non inconsistente quanto alle linee geometriche esterne del testo che 'dialoga' con quelle più interne generate dalle canne dell'organo.

[Questo libro è ristampa con medesimo frontespizio (qui omissa, ma con ha un brano in più rispetto a V.E.1587,1) la quale è la prima stampa profana collettiva di Amadino come editore singolo. Il frontespizio della prima edizione esistente come *unicum* in PL-GD non è qui disponibile.

L'editore Amadino, nelle precedenti stampe, collettive figurava sempre associato con Vincenti e con il di lui *signum* ('la pigna').

I-Bc §:R 261 (Neg. 1307)

D-Kl: C.

GB-Lbm:B.

Rist. VE 1594,6 (RISM 1594/9)

Rist. VE 1594/6: *Canzonette a tre voci di diversi eccellentissimi Musici. Primo Libro. Novamente Ristampate.* In Venetia MDXCIII. Appresso Ricciardo Amadino.

Esemplari: D-Kl: T.B.

XXXI. [= XXI e XXII]

1589.

MUSICA DI TREDECI AUTORI ILLUSTRI A CINQUE VOCI, Per Angelo Gardano Raccolta & data in luce, & di novo Ristampata, Nella quale si contengono i più belli Madrigali; che hoggidì si cantino degli infrascritti autori [...]

CON PRIVILEGIO.



In Venetia Appresso Angelo Gardano.
M.D.LXXXIX.

[Non c'è dedica; il contenuto come 1576/1].

V.E.1589,3

RISM 1589/6.

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**.

È da rilevare che i compositori della lista sul frontespizio sono davvero illustri: la centralità di De Rore che è posto in stampatello maiuscolo, risulta in netta evidenza sugli altri.

CIPRIANO DE RORE.

Gianetto Palestina.

Alessandro Striggio.

Annibale Padoano.

Claudio Merulo da Correg.

Andrea Gabrieli.

Bartolomeo Spontone.

Costantio Porta.

Baldessara Donato.

Orlando di Lassus.

Giaches de Vuert.

Filippo de Monte.

Gio: Maria Nanino.

Esemplari:

A-WN: A.B.5.

GB-Lbm.

I-MOe:5.

F-Pn:A.

I-Bc.§:R.227

I-VEcap.

Un altro esemplare con il solo Canto era segnalato nel Catalogo n.26 della Biblioteca Antiquaria Mediolanum, p.33 scheda 56.

Esempl. *Online* all'indirizzo:

http://digirep.rhul.ac.uk/file/9c2424a4-da80-b044-dc4d-e85530a9aa0c/1/K3g11_001.jpg

XXXII. [= XXI e XXII]

1589.

LE GIOIE. MADRIGALI A CINQUE VOCI DI DIVERSI ECCEL. mi MUSICI DELLA COMPAGNIA DI ROMA. Novamente posti in luce. LIBRO PRIMO.



In Venetia, MDLXXXIX
Appresso Ricciardo Amadino.

VE.: 1589,5
RISM 1589/7.

Strumenti:

Organo
due cordofoni [violino? Liuto?]

Soggetti:

Due Angeli che suonano [violino e Liuto?] alle estremità laterali delle canne.

[Musica: nel '*signum*' di Amadino: si vede un organo positivo con la tastiera in bellavista e con due angeli molto piccoli ai lati che suonano probabilmente violino e Liuto [?] rispettivamente con il motto editoriale: "Magis corde quam orga.[no]"

Anche in questo caso la scelta di anticipare la posizione dell'anno di edizione appare calcolata.

[La parte dell'Alto in US-BE completa quella in I-Bc che risulta incompleta nel fascicolo del Quinto.]

Esemplari in:

GB-Lbm:5.

I-Bc:C.T.B.5.A.(incompl. §:R.260; (mf.: num. 2115. a)

I-Fm:5.

ES-BE:A.

XXXIII.

1590.

DIALOGHI MUSICALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI, A Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci & Dodici voci, Novamente posti in luce. CON DUE BATTAGLIE A OTTO VOCI, Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Podoano & di Andrea Gabrieli, già Organisti della Serenissima Signoria di Venetia in San Marco. CON PRIVILEGIO.



In Venetia Appresso Angelo Gardano. MDLXXXX.

VE.: 1590,1
RISM 1590,11

Strumenti:

Liuti(3)
Viole da braccio(3)

Soggetti:

Concerto: Angioli musicanti:
cantanti (11 totali) partiture (non leggibili)
con figura di direttore.

La parte alta della cornice ('il soffitto' cfr. particolare qui sotto) è tutta dedicata alla musica con un concerto di nove angeli, sorretti ai lati da altri due con la funzione di cariatidi (o di telamone-atlante qualora li si pensi al maschile). Il richiamo al numero nove delle Muse prevale sul numero massimo di voci del libro che è dodici; dobbiamo ritenere che questo frontespizio sia stato disegnato ed inciso appositamente per questa sontuosa e importante edizione, senza dubbio la più imponente, e significativa raccolta collettiva cinquecentesca di dialoghi musicali e policoralità profana. Tutte e dodici i libri parte hanno identica cornice.



Particolare del soffitto della cornice.

Rist. :

cfr. 1592 e 1594.

Nell'Anastatica ALAMIRE (n.29), condotta sull'esemplare di Bruxelles, si collaziona la parte del Canto della *princeps* del 1590 con le altre 11 parti della ristampa del 1592! [Non v'è alcuna dedica; è verosimile che sia esistita una prima edizione anteriore al 1590, forse concepita per onorare la memoria di Andrea Gabrieli, morto nel 1585 e che essa sia andata perduta.

[Frontespizio, nelle tre stampe note identico, (eccetto la data), con la stampa del 1590].

A-Wn:(manca solo il T.)

GB-Lbm: A.5.

B-Br: (manca solo il C.)

I-VEaf: 10 [Libro-parte del Decimo].

D-As:(mancano C. e Alto)

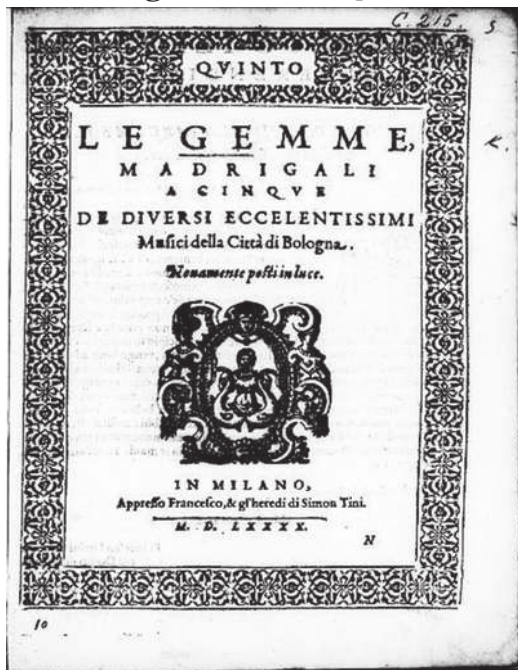
Rist. VE 1594/1; - - [No RISM] %0. Olim D-Berlin: cfr. Cat. Kohn CXXIII, 1878, p.9) il solo Alto.
On line (Royal Holloway rist. 1592)].

XXXIV.

1590

**LE GEMME MADRIGALI A CINQUE VOCI DE DIVERSI
ECCELENTISSIMI**

Musici della Città Di Bologna. Novamente posti in luce



IN MILANO
Appresso Francesco, & gl'heredi di Simon Tini.
M.D.LXXXX.

VE.: 1590,8
RISM 1590/13

Non vi sono strumenti musicali.

Soggetto:

Sirena bicaudata [*Signum* editoriale con Sirena bicaudata]

Sono da indagare possibili relazioni tra questo editore e l'editore del *Primo libro de la Serena* del 1533.]

Questo logo (e in particolare proprio la Sirena) ha subito modifiche non irrilevanti tra il 1580 e il 1620 che meritano una più attenta disamina.

La presenza delle ali nei due personaggi femminili con le code di tritone del logo dell'editore londinese Thomas Este, ci ha indotto ad escludere che si tratti di 'sirene'; perciò abbiamo escluso dal catalogo il frontespizio *Madrigals To five voyces Celected out of the best approved Italian authors By Thomas Morley...* del 1598.

Esemplari:

GB-Lbm:5. §:C.215
I-LOc: C.A.T.
US-BE:A

Esemplare del Quinto *On line* :

http://digirep.rhul.ac.uk/items/7f632d01-91e6-e518-3fc0-7db32d9398e1/1/?tempwn.b=access%2Fsearch.do%3Fpg.e%3Dtrue%26pg_pp%3D10%26pg_pg%3D19%26hier.topic%3D52facdbd-19ce-2b92-dbd5-434289d29e8b%26qs.tq%3D%26sort_s%3DRANK%26she_canDisplay%3Dchecked

XXXV.

1590

**LE GIOIE. MADRIGALI A CINQUE VOCI DI DIVERSI ECCEL.mi MUSICI
DELLA COMPAGNIA DI ROMA. LIBRO PRIMO. Novamente posti in luce.**

[Immagine non disponibile, ma uguale
a VE.:1589,5. **Cfr. scheda n. XXXIII!**
Per le figure musicali cfr. Scheda XXII e XXX].

In Venetia, MDLXXXIX Appresso Ricciardo Amadino.

0,159011 [Esemplare ignoto a VE]
RISM 1590,14.

Strumenti:

Organo
due cordofoni [violino? Liuto?]

Soggetti:

Due Angeli che suonano violino[?] e Liuto[?] alle estremità laterali delle canne.

Per le considerazioni sul logo di Amadino si veda la scheda XXX (V.E.: 1589,7).
cfr. inoltre la scheda XXXII del 1589.

[On line la parte del Quinto nella princeps del 1589 all'indirizzo:
http://digirep.rhul.ac.uk/items/e4dde56c-7360-229a-06c6-f6c31570ec86/1/?tempwn.b=access_%2Fsearch.do%3Fpg.e%3Dtrue%26pg_pp%3D10%26pg_pg%3D20%26hier.topic%3D52facdbd-19ce-2b92-dbd5-434289d29e8b%26qs.tq%3D%26sort_s%3DRANK%26she_canDisplay%3Dchecked

XXXVI.

1591.

La RUZINA Canzone Di Filippo De Monte Insieme un'altra di Cipriano de Rore, Et altri Madrigali de diversi famosissimi Autori à Sei Voci.

Novamente stampata et data in luce. Con Privilegio.



In Venetia Appresso Angelo Gardano. 1591

V.E.: 1591,2
RISM1591/23.

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**.

Presenta anche il libro-parte del Sesto .

Per i dettagli musicali della cornice cfr. anche la scheda **XXXIX**.

Ristampe:

Non si conoscono ristampe.

Il Frontespizio è diverso da VE.:1590,1(Dialoghi) (Scheda **XXXIII**).

Esemplari:

B-Bc: C.B.6.

D-As.

D-Kl.§(antica):Mus Quarto 78,4.

D-KNu.

D-Rp:C.A.T.5.

GB-Lbm:C.

I-ASs[?]

I-Bc:A.§R.266

I-Fn:A.B.5.6.

I-Rsc:C..A.B.5.6

XXXVII.

1591.

CANZONETTE A quattro Voci. Composte da diversi Ecc.ti Musici, Con L'intavolatura del Cimbalo et del LIUTO.



Particolare del riquadro superiore del frontespizio

In Roma 1591. Con licenza de Sup.
Verovio Simon Roma.

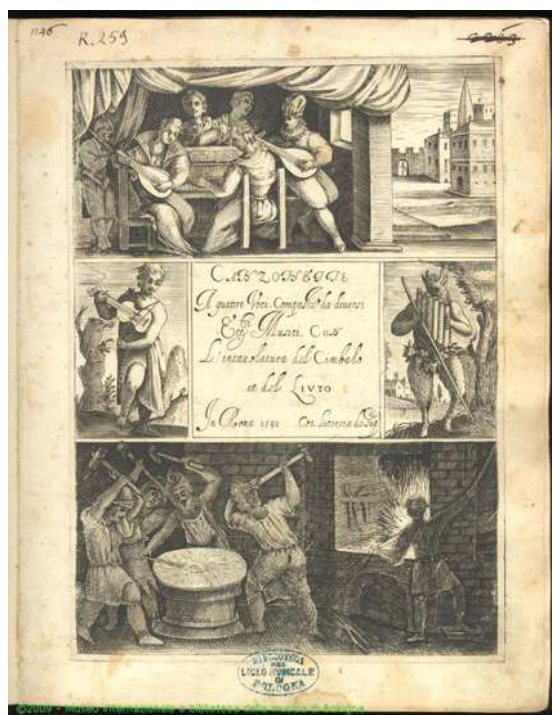
V.E.: 1591,6
RISM 1591/12

Strumenti:
**Clavicembalo, (spinetta), Flauto di Pan,
Liuti, Viola da braccio.**

Soggetti:
Suono di martelli (Iubal)
Concerto (tre voci e tre strumenti
Al centro Apollo con viola da braccio e
Dioniso.

[Secondo la trattatistica (e la leggenda) la musica fu inventata da Iubal dal calcolo del suono di martelli].

Frontespizio riccamente figurato; Tra i più rilevanti del catalogo!



La tavola (nell'ultima pagina) presenta però vari errori nella sequenza dei brani e ne omette l'ultimo.]

Esemplari:

D-LEm.

GB-Lbm.

I-Pca.

D-Mbs.

I-Bc. §: R259

US-R

Esemplari: *Online* del GB-Lbm. e della D-Mbs [quest'ultimo di migliore qualità grafica].

XXXVIII.

XXXVIII. [cfr. scheda XXXIII e XXXXVIII]

1592. [Ristampa; cfr. scheda XXXIII]

DIALOGHI MUSICALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI, A Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci & Dodici voci, Novamente posti in luce. CON DUE BATTAGLIE A OTTO VOCI, Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Podoano & di Andrea Gabrieli, già Organisti della Serenissima Signoria di Venetia in San Marco.



CON PRIVILEGIO.
In Venetia Appresso Angelo Gardano.
M.D.LXXXXII.

VE.: 1592,1
RISM 1592/10

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI, XXXIII.**

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI, XXXIII.**

Questo frontespizio presenta figure musicali nella parte alta della cornice ed è uguale al frontespizio dell'omonima edizione del 1590 (scheda XXXIII) di cui è fedele ristampa.

[*On line* (Royal Holloway rist. 1592)].

A-Wn: (manca il Tenore.)

D-As: (mancano C. e l'Alto)

I-VEaf: 10.

B-Br: (manca il Canto)

GB-Lbm: A.5.

[Frontespizio è identico per tutte le parti anche nelle ristampe].

XXXIX.

1592.

IL TRIONFO DI DORI DESCRITTO DA DIVERSI, / Et posto in Musica à Sei Voci, da altrettanti [!]Autori.



In Venetia Appresso Angelo Gardano.
M.D.LXXXII.

VE 1592,2
RISM 1592/11.

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**.

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**.

[Almeno 10 ristampe sono sopravvissute (considerando anche le traduzioni in Inglese e tedesco)].

La ristampa del 1599 presenta un 'soffitto' della cornice del tutto diverso da questo; per questo motivo viene repertoriata alla scheda XXXXVIII].



Esemplari:

D-Kl.§:Mus. quarto 78,1

I-Bc.§R.271

I-VEaf:C.A.B.5.

US-Wc.

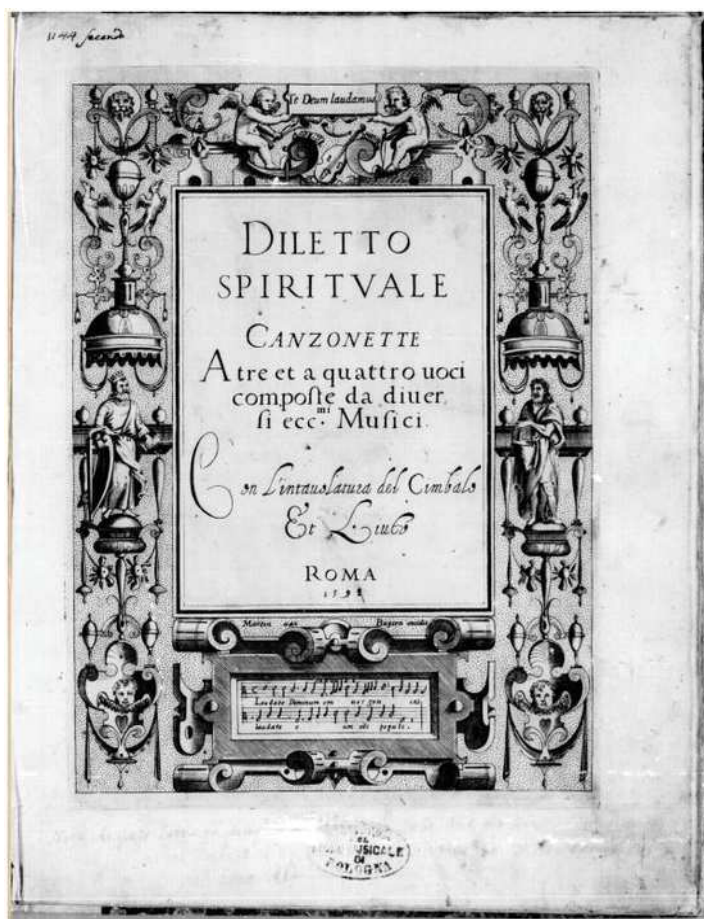
OnLine (Google) la ristampa anvertina del 1596 che non ha frontespizio con figure musicali].

XXXX³.

1592

DILETTO SPIRITUALE CANZONETTE A tre et a quattro voci composte da diversi ecc.mi Musici.

Con l'Intavolatura el Cimbalo Et Liuto. ROMA. 1592.



Esempl. in I-Bc (1592)

[Valgono le considerazioni relative alle schede XXVI- XXVII del 1586]

V.E.: 1592,7

RISM 1592/16.

Strumenti:

Tromba

viola da braccio

Lira (o arpa)

Soggetti:

partitura di Laudate dominum".

Re David.

Mosè.(??)

[Stesso frontespizio di 1586/11 (cambia solo l'anno) per ulteriori note editoriali Cfr. VE1586,10a e VE1586,11 [testo latino]

Unico esemplare in I-Bc.§R255.

3 Si è scelta la lezione 'XXXX' anziché 'XL' perché la prima consente un corretto ordinamento informatizzato.

XXXXI.

1593.

FLORINDO, E ARMILLA CANZON PASTORALE, ORNATA DI MVSICA DA DIVERSI de più Celebri Compositori de tempi nostri, & con altri Madrigali novamente posta in luce. A CINQUE VOCI.



IN VENETIA, Appresso Ricciardo Amadino. MDXCIII.

VE.: 1593,3
RISM 1593/3

Cfr. scheda XXVIII e sgg.
strumenti:

Organo

Soggetti:

Due Angeli che suonano violino[?] e Liuto[?]alle estremità laterali delle canne.

In questo frontespizio lo stemma editoriale di Amadino presenta il motto "MAGIS CORDE QUAM ORGANO" senza l'abbreviazione 'ORGA.' come appariva ordinariamente nelle stampe precedenti.

[Cfr. scheda **XXX** e sgg. ; il primo esemplare di autori vari è VE 1587,1 – RISM 1587,7 *omissis*]

[Questa raccolta collettiva intona le diverse stanze della Canzone di Domenico Venier a cura di altrettanti compositori; anche Giovanni Cavaccio nel 1585, (NV 521) si cimenta su questi testi lasciati.

Esemplare unico (incompleto): I-VEaf: C.5.

XXXXII. [= L (con Immagine)]

1594

MADRIGALI PASTORALI da Diversi Et Posti In Musica Da altri tanti Autori a Sei Voci Intitolati Il BON BACIO. Novamente stampati.

[immagine: cfr. scheda L (50)]

In Venetia, Appresso Angelo Gardano. MDLXXXIII.

VE.: 1594,4
RISM 1594/6

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**.

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**.

Esemplare unico:

D-Kl.

Ristampa:

VE 1600,1 - RISM 1600/7: *Madrigali Pastoralis Descritti da Diversi Et Posti In Musica Da altri tanti Autori a Sei Voci Intitolati Il BON BACIO. Di novo Ristampati., & Corretti.*

In Venetia, Appresso Angelo Gardano. MDC.

Esemplare unico in I-Bc.

Ristampa:

VE 1604,1 - RISM 1604/10: *MADRIGALI PASTORALI A SEI VOCI descritti da diversi et posti in Musica da altri tanti Auttori. DI NOVO STAMPATI.*

IN ANVERSA Appresso Pietro Phalesio MDCIV.

Esemplari:

B-Gu:A.B.6.

D-Mbs:C.

GB-Lbm:T.

NL-At:5

[La ristampa di Phalèse del 1604 non ha frontespizio con figure musicali].

XXXXIII.

1594.

CANZONETTE A TRE VOCI DI DIVERSI Eccellentissimi Musici PRIMO LIBRO.
Novamente Ristampate.



In Venetia MDLXXXIX. Appresso Ricciardo Amadino.

VE.: 1594,6
RISM 1594/10.

Cfr. Scheda XXVIII-XXVIIIbis
Strumento: **Organo**

Soggetto: **Due Angeli che suonano [violino e Liuto?] alle estremità laterali delle canne.**
Cfr. Scheda XXX e sgg.

[Il motto editoriale di Amadino è disposto in modo più leggibile e 'ORGANO' è scritto *in extenso*.
È ristampa di Amadino del 1589,7 (cfr. scheda XXXX).

Esemplare unico: D-KI: T.B

XXXXIII. [= scheda XXXIII e XXXVIII][= (con Immagine)]

1594

DIALOGHI MUSICALI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI, A Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci & Dodici voci, Novamente posti in luce. CON DUE BATTAGLIE A OTTO VOCI, Per sonar de Istrumenti da Fiato, di Annibale Padoano & di Andrea Gabrieli, già Organisti della Serenissima Signoria di Venetia in San Marco.

[immagine non disponibile ma verosimilmente uguale alla scheda XXXVIII]

[L'unico esemplare individuato risulta ora disperso].

VE.: 1594,1
RISM: NO.

Strumenti

Liuti(3)

Viole da braccio(3)

Soggetto:

Concerto di Angeli musicanti;
cantanti (11 totali), numerose partiture (non leggibili) con figura di direttore.

Il frontespizio 'presunto' presenta figure musicali nella parte alta della cornice del frontespizio e, a parte l'anno, si ritiene uguale al frontespizio dell'edizione del 1590 (scheda XXXIII) e del 1592.

%0 Olim D-Berlin: cfr. Cat. Kohn CXXIII, 1878, p.9) il solo Alto.
No RISM.

[Si ipotizza un frontespizio uguale a quello del 1590 e del 1592].

XXXXV.

1597

MADRIGALI A TRE VOCI DE DIVERSI ECCELLENTISSIMI Autori Novamente dati in Luce, & Con ogni diligentia stampati & Corretti. LIBRO PRIMO.



IN VENETIA, Appresso di Antonio Gardane. 1597.

VE.: 1597,7

RISM 1597,16.

[Non si rilevano strumenti musicali.]

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI**.

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI**.

L'esemplare londinese in GB-Lbm presenta molti disegni manoscritti (di mano non priva di qualche perizia) sia sul frontespizio che sulla tavola finale.

[Non v'è dedica; di questo libro si contano almeno sette stampe (comprendendo questa) oltre a "Fantasia et ricercari" del 1549 che può essere ritenuta la prima edizione poiché i dieci brani vocali ivi contenuti sono tutti riprodotti nella 'ritenuta' *princeps* del 1551]. Solo questa (del 1597) però contiene figure musicali. Di questo libro non conoscono ristampe ulteriori dopo questa.

Esemplari in: GB-Lbm:B Online
I-Bc. B.
I-PCd.(Completo)

XXXXVI. (*Bis, ter, quater*)

1597 [1610, 1613, 1616]

**IL VAGO ALBORETO DI MADRIGALI ET CANZONI A QUATTRO VOCI, DI
DIVERSI ECCELLENTISSIMI AUTORI.**

Novamente Raccolti & posti in luce.

[*idem*: **NOVI FRUTTI MUSICALI** (1610,1), **IL PARNASSO** (1613,1) E **IL HELICONE** (1616,1).



IN ANVERSA. Nella Stamperia di Pietro Phalesio. M.D.XCVII.(1597) Con Gratia & Privilegio.

VE.: 1597,4

RISM 1597/15

Stesso Logo in *Novi Frutti Musicali* (1610,1), *Il Parnasso* (1613,1) e *Il Helicone* (1616,1).

Strumento:

Arpa (lira)

Soggetto:

Re David con 'arpa' (o cetra) nel signum editoriale quadrato, con il moto, disposto in formato circolare: LAUDATE DOMINUM PSALTERIO ET CYTHARA.

[Si tratta della prima figura musicale nei frontespizi collettivi di Phalèse; il dato andrà verificato e comparato con le altre edizioni anvertime unigrafiche, così da motivare e datare meglio le ragioni di siffatto simbolo, vista la ripresa in *Novi Frutti Musicali*(1610,1), *Il Parnasso* (1613,1) e *Il Helicone* (1616,1).

Il presente libro contiene quasi tutti i brani della precedente edizione di R. Amadino "*Di XII autori. Vaghi E Dilettevoli Madrigali A Quattro Voci...*" del 1595; qui sono stati omessi quattro brani di Stivori e uno di Ferrai; ne sono aggiunti molti altri per un totale di 49 brani complessivi.

A c. 28v. (ultima) si individua il privilegio di stampa!]

esemplari:

B-Br.

D-Rp:A.T.B.

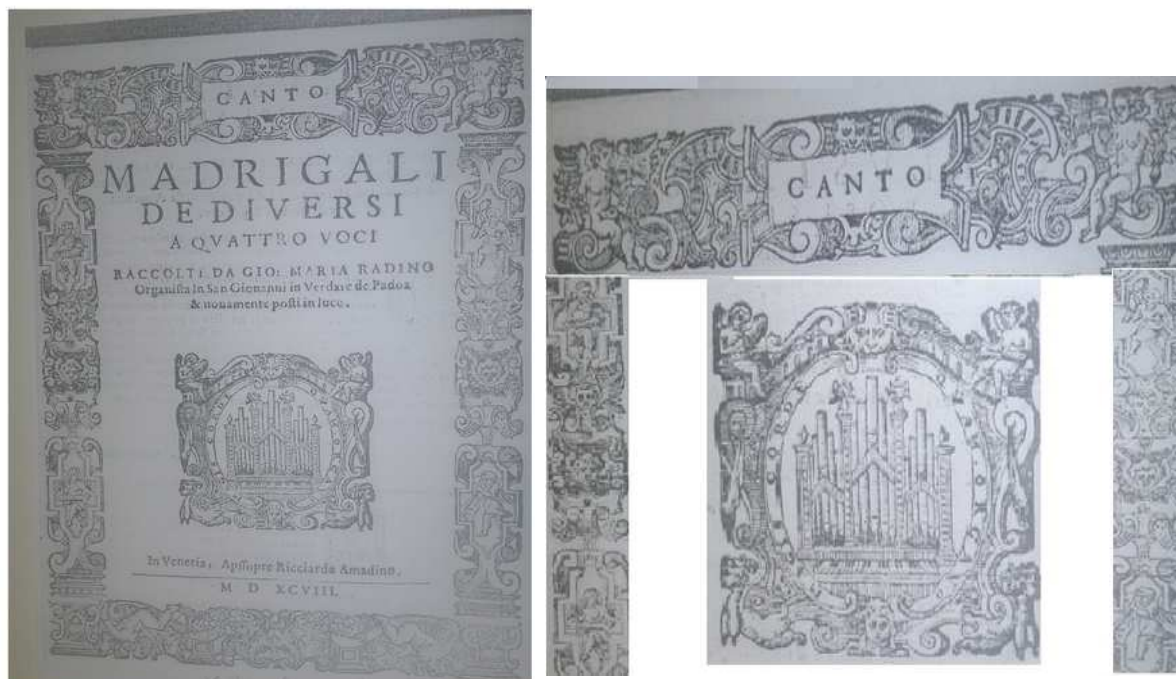
NL-DHgm:T.B.

[Nessun esemplare è attualmente *online* ma un *facsimil* è disponibile in cartaceo a cura di Éd. Culture et Civilisation, Buxelles,1970]

XXXXVII.

1598

MADRIGALI DE DIVERSI A QUATTRO VOCI RACCOLTI DA GIO. MARIA RADINO
Organista in San Giovanni in Verdare a Padoa & novamente posti in luce.



In Venetia Apssopre[!] Ricciardo Amadino. MDXCVIII

VE.: 1598,4

RISM 1598/9

Strumenti:

Flauto (o tromba) , Organo, Liuto[?], Violino[?]

Soggetti

Angeli che suonano cordofoni.

Angeli cantanti con partitura.

Questo frontespizio risulta profondamente modificato nell'impianto iconografico rispetto ai precedenti dello stesso Amadino, (Cfr. XXVIII sgg.) non solo per la presenza di un'importante cornice, densa di soggetti, solo in parte musicali, ma anche per la revisione del *signum* editoriale che subisce un'espansione sia nel senso di 'panorama' che di profondità della prospettiva. Si nota inoltre una più accurata riproduzione della tastiera, lo spostamento verso l'interno dei due angeli che sormontano le canne estreme dell'organo, l'aggiunta di due ulteriori angeli sulla parte esterna del logo editoriale (uno con lo spartito, presumibilmente cantore, l'altro con un aerofono). Anche le canne dell'organo, risultano modificate e così la posizione dei due angeli, non più sulle due canne estreme ma su due più centrali. Difficile è l'identificazione dei loro strumenti che probabilmente si confermano nel liuto e nella viola da braccio precedenti; ulteriori quattro personaggi sono raffigurati più nitidamente nelle due colonne della cornice; uno solo (a destra in basso) con uno strumento musicale forse un flauto; i tre (non strumentisti) tengono in mano un libro non meglio identificabile (che potrebbe essere uno spartito, in tal caso si configurerebbero come un vero e proprio concerto a quattro, lo stesso delle voci di questo libro. Questa terza modifica del logo (in breve spazio di tempo) denota un'evidente sensibilità ai temi iconologici di Amadino che andrà approfondita negli altri frontespizi particolarmente in quelli sacri e nella trattatistica musicale.

Unico esemplare superstite:

A-Wn:C.A.

Olim Königsberg (Kalingrad): C.A.B.)

XXXXVIII. (48)

1599.

IL TRIONFO DI DORI DESCRITTO DA DIVERSI ET POSTO IN MUSICA A Sei Voci da altritanti[!] autori. Novamente Ristampato, & con diligenza Coretto.



In Venetia Appresso Angelo Gardano. 1599! [in cifre].

VE.: 1599,1.

RISM: 1599,10.

Cfr. schede XXI e XXXI..

Strumenti:

Cfr. scheda XXI.

Soggetto:

Cfr. Scheda XXI.

[Il frontalino 'a nuvola' è uguale a 1576,1 (Scheda XXI).

Si tratta di un curioso fenomeno 'regressivo' di *repechage*, forse perché il 'Concerto' qui scelto e rappresentato sopra al titolo del libro è a sei voci e non generico come nella *princeps*. Lo conforterebbe l'evidenza di una certa 'inadeguatezza' nella dimensione orizzontale (rispetto al titolo) del frontalino stesso, anche in considerazione altresì che il formato del libro non è 'in verticale' come nel 1592 o nella scheda XXI del 1576, ma è 'in oblungo'.

[No dedica.

Esemplari:

D-As. [Secondo V.E. esiste un esemplare compl. in A-Wn. non segnalato dal RISM].

XXXXVIII. (49)

1599

TEMPIO ARMONICO della Beatissima Vergine N.S. fabricatoli per opra del R. P. Giovenale A[ncina]. P[adre]. della Congr[egazione]. dell'Oratorio.

[Un Tempio (Chiesa) sormontato dalla Vergine col bambino, e col moto sul frontale, sopra la porta]:
ET IN TEMPIO EIUS OMNES DICENS GLORIAM



Prima Parte à Tre voci stampata in Roma
Da Nicolò Mutij 1599.

VE.: 1599,2. - RISM 1599/6.

Strumenti (13):

Organo

Flauti

Soggetti:

S. Cecilia all'organo e, sul fianco opposto una Figura femminile che suona un flauto. Coro di angeli; Le colonne della cornice fungono da mostra (*exhibition*) organologica.

Cornetti

Liuti

Lira

tamburello a dischetti

viole da braccio

Trombe ricurve

Straordinario frontespizio tra i più rilevanti del catalogo per qualità dell'incisione, numero di figure musicali e per fedeltà delle riproduzioni. Esso riprende in parte la concezione delle *Muse* del Barré (1555, schede IV~VII, entrambe edizioni romane!), considerata la disposizione degli strumenti con evidenza di intenzionalità gerarchiche sulle colonne laterali. Dentro la cornice il solo elemento musicale che abbiamo identificato è il coro angelico alle spalle della Vergine, ma vi sono molti particolari degni di ulteriore attenzione. E' da ritenere che anche la progettazione di questo frontespizio sia da attribuire a Giovenale Ancina, promotore, compilatore e autore di questa monumentale antologia di oltre 160 brani), propugnatore energico della spiritualità filippina ma anche compositore, teorico e convinto assertore del ruolo della musica nella fede e nell'arte.

BO0310 I-Bc

NA0079 I_Nn

NA0075

PG0040 Bibl. Lud. J.Semin. Vesc.-Foligno

PR0072 Biblioteca Palatina - Parma

RM0313 I-Rc (soprano 1°)

RM0266 I-Rsc

RM0281 I-Rv (4 copie).

VE0049 I-Vnm

VE0203 I-Vul

F-Pn.

GB-Lbm: due esempl., il 2° privo del C1°.

D-Müu.

A-Wn.

L. (50)

1600 [rist. da 1594]

Madrigali Pastorali Descritti da Diversi Et Posti In Musica Da altri tanti Autori a Sei Voci Intitolati IL BON BACIO. Di novo Ristampati., & Corretti.



In Venetia, Appresso Angelo Gardano. MDC.

V.E.: 1600,1
RISM 1600/7.

Strumenti:

Cfr. scheda **XXI.**

Soggetto:

Cfr. Scheda **XXI.**

Anche in questo caso il numero delle voci dei *Madrigali Pastorali* coincidono col numero degli angeli cantanti nella parte superiore del Canto della cornice del frontespizio, tutti dotati di spartito ed intenti in attività di esecuzione musicale.

Per la parte del Sesto si veda la riproduzione in calce alla Scheda **XXI.**
Si confrontino inoltre le omologhe schede **XXII, XXXI.**

[Ristampa senza dedica]

Esemplare unico:

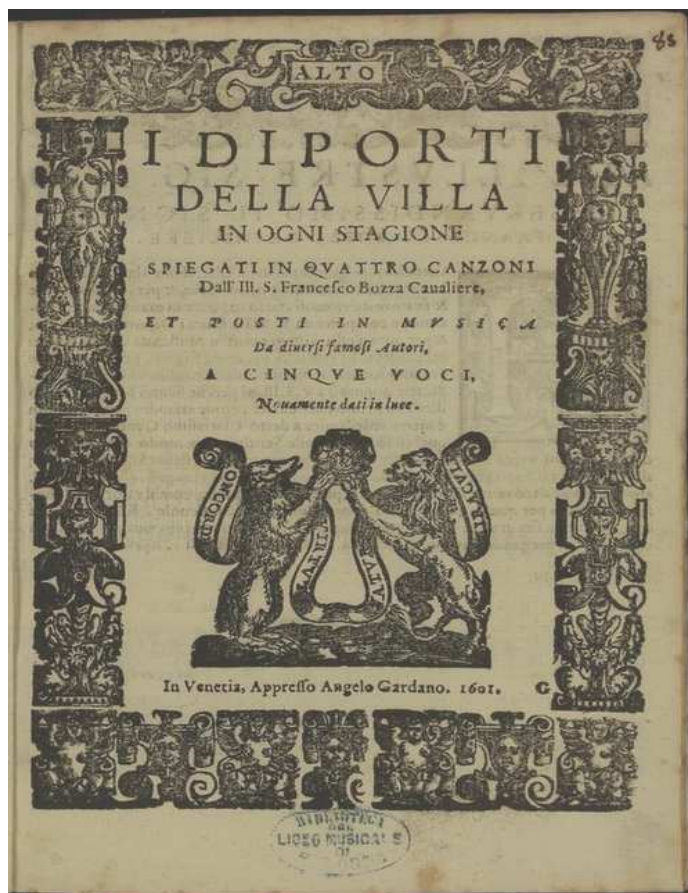
I-Bc.

On line l'esemplare della ristampa avvertina di Phalèse del 1604 (privo del libro del Sesto, così come di ogni figura musicale, ma pregevole per le numerose lettere parlanti e un per un piacevolissimo decoro figurato.

LI.

1601

I DIPORTI DELLA VILLA IN OGNI STAGIONE SPIEGATI IN QUATTRO CANZONI Dall'Ill. S. Francesco Bozza Cavaliere, **ET POSTI IN MUSICA** Da diversi famosi Autori, **A CINQUE VOCI**, Novamente dati in luce.



In Venetia, Appresso Angelo Gardano. 1601.

VE.: 1601,3
RISM 1601/7.

Strumenti:
cfr. Scheda **XXI sgg.**

Soggetti:
cfr. Scheda **XXI sgg.**
Si conferma che le figure dei cinque (o sei) frontalini sono diverse e legate al tipo di voce.

Valgono le considerazioni di cui alla scheda precedente.

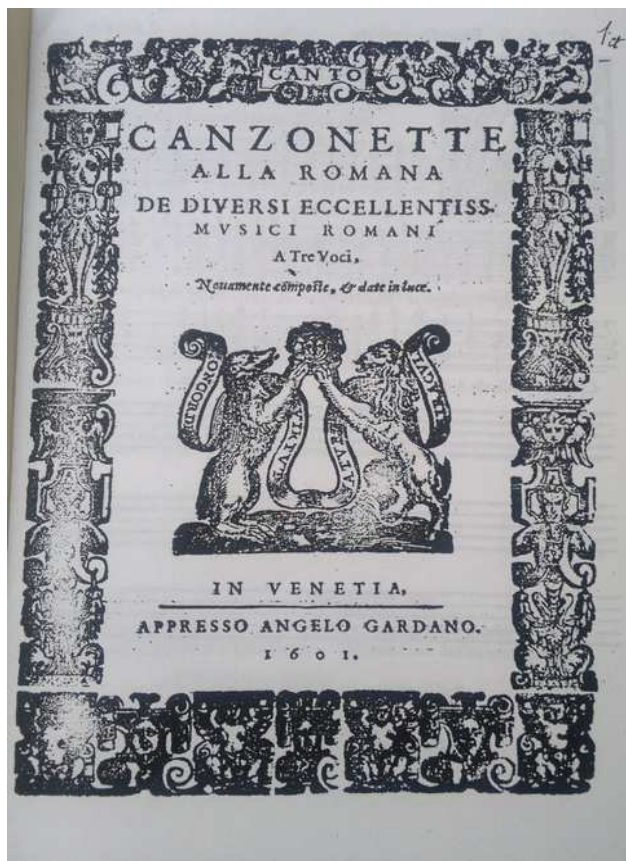
Esemplare unico in I-Bc.§:V112. Online all'indirizzo:
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=8121>

Non si conoscono ristampe.

LII.

1601

CANZONETTE ALLA ROMANA DE DIVERSI ECCELLENTISS. MUSICI ROMANI A Tre Voci, Novamente composte, & date in luce.



IN VENETIA Appresso ANGELO GARDANO 1601.

VE1601/4
RISM 1601/8.

Strumenti:
cfr. Scheda **XXI Sgg.**
Soggetti:
cfr. Scheda **XXI Sgg.**

Repertorio di brani proveniente da *Ghirlanda di Fioretti...* (1589/6) e successiva rist. in VE1607/2].
esemplari in:

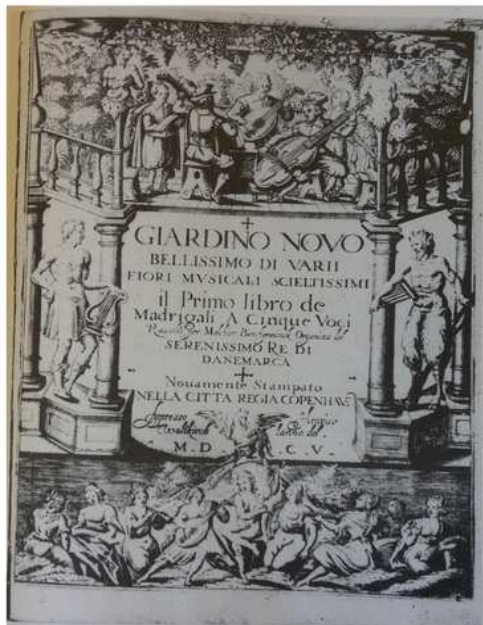
D-Kl.§4^omus. 58a
GB Lbm:C.T.
KÖNISBERG (U.B.):T.?
Cologna (Heyer, later Cat. Poppe, n.51, item 2066:C.?)

Si confrontino inoltre le omologhe schede XXI, XXII, XXXI. e sgg.

LIII.

1605

**GIARDINO NOVO BELLISSIMO DI VARI FIORI MUSICALI SCIELTISSIMI il
Primo libro de Madrigali A Cinque Voci Raccolti per Melchior Borchgrevinck
Organista del SERENISSIMO RE DI DANEMARCA**



Novamente Stampato
NELLA CITTA REGIA COPENHAGHE[N]. Appresso
Henrico / Waltkirch l[?]anno del M.D.C.V. [I libro]

V.E.: 1605,3 RISM 1605/7. [rist. V.E.:1606,1]

Al centro le figure di **Apollo e di Dioniso (Bacco)**
con i rispettivi strumenti: **Lira e Flauto di Pan.**

Nella parte alta un **Concerto strumentale a 5 voci:]**
Contrabbasso! Viole, Flauti, Liuti.

Nella parte inferiore: **Concerto delle Muse a 9 voci:**
con strumenti vari tra cui ancora liuti e flauto.

Incomparabile frontespizio figurato (che imita i piani musicali del teatro) tra i più interessanti e ricchi di informazioni organologiche e di simbologie pubblicitarie di tutta la letteratura rinascimentale.

Esemplari in:

D-Kl

D-Rp:T.B.5.

D-W:T.

GB-Lbm.



Particolare del Concerto nella parte superiore del frontespizio



Particolare del Concerto delle Muse nella parte inferiore del frontespizio

LIV.

1609

BICINIA, SIVE CANTIONES SUAVISSIMÆ DUARUM VOCUM TAM DIVINAE MUSICES TYRONIBUS QUAM EIUSDEM Artis Peritoribus magno usui futura, nec non & quibus suis Instrumentis accomodatae: Ex praeclaris huius aetatis Auctoribus collectae: quarum Catalogum pagella sequens explicat.



ANTVERPIAE Apud Petrum Phalesium ad insigne Davidis Regis. MDCIX.

VE.: 1609,3
RISM 1609/18

Strumento:

Arpa(Lira).

Soggetto:

Re David

Esemplari:

B-Br
D-As.



Il Motto è: LAUDATE DOMINUM IN PSALTERIO ET CYTHARA

Per tutte le considerazioni sul logo cfr. scheda XXXVI.

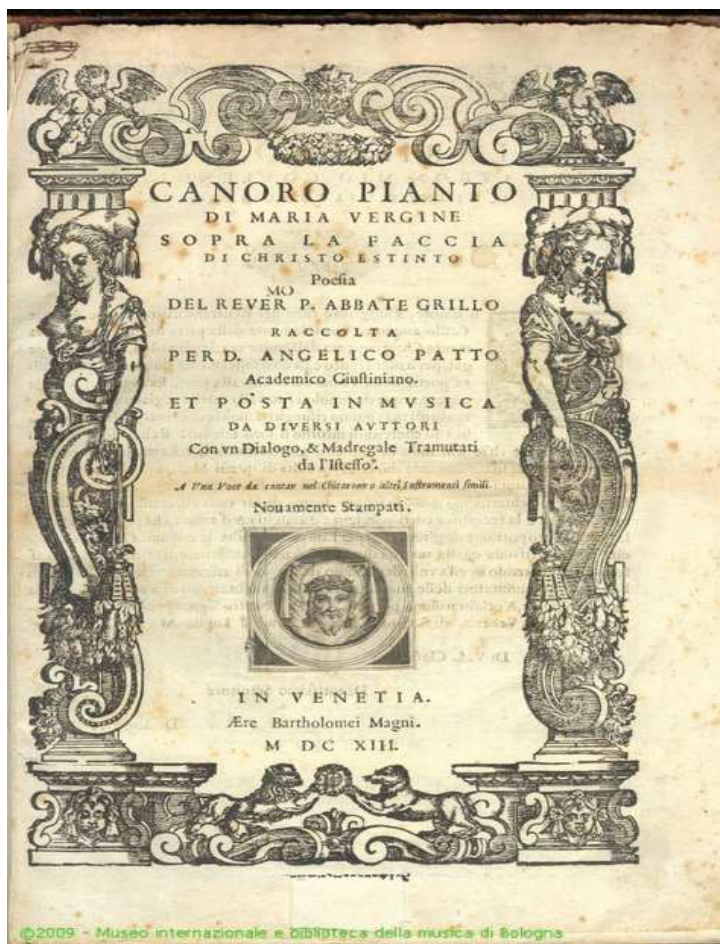
[Il libro è ristampa di VE 1590,10 (=1590/10 - RISM 1590/19) con frontespizio diverso; rispetto alla precedente stampa vi sono 12 omissioni di brani ma anche l'aggiunta di tre pezzi italiani (oltre ai sette già noti nella precedente stampa del 1590)].

LV.

1613

CANORO PIANTO DI MARIA VERGINE SOPRA LA FACCIA DI CHRISTO ESTINTO Poesia DEL REVER.^{MO} P. ABBATE GRILLO RACCOLTA PER D. ANGELICO PATTO Academico Giustiniano.

ET POSTA IN MUSICA DA DIVERSI AUTTORI Con un Dialogo, & Madregale Tramutati da l'Istesso. A Una Voce da cantar nel Chitarone o altri Instrumeti simili.



Novamente Stampati.
IN VENETIA. Aere Bartholomei Magni. MDCXIII.

V.E.: 1613,5
RISM 1613/3

Strumento:
Flauto e Tromba.

Soggetto:
Due Angeli che suonano la tromba (ma due diversi strumenti; quello a sinistra sembra più grave). Si nota che la posizione delle due belve nel logo di Bartolomeo Magni (erede di Gardano) è stata invertita rispetto ai *signa* di Angelo, ripristinando l'antica posizione che avevano fino al 1569 con Antonio il capostipite della più importante casa editrice musicale di tutto il '500. Proprio in questo stesso anno Magni stampa il 1°Libro di Madrigali a 5v. di Gregorio Francia, un interessante logo musicale, ricco di nuovi strumenti musicali attorno ad una figura femminile (forse S.Cecilia).

Esemplari: CD-Pu
I-Bc. §:V125. Questo esemplare è online.

LVI.

1616

LODI SPIRITUALI SCIELTE Per uso in leggere, o in cantare delle persone pie così religiose, e di congregazioni, come secolari, E per tutti i luoghi dove s'insegna la Dottrina Christiana.



Particolare del *sigillum* gesuitico di Pizzamiglio

IN TORINO, Appresso Luigi Pizzamiglio, Stampator Ducale, & Archieuefcopale 1616.
Motto: **LAUDABILE [EST] NOMEN DOMINI.**

VE.: non segnalato.

RISM.: non segnalato.

RIM: 0,1616

Strumenti:

Viola da gamba, Liuto, triangolo grande e flauto traverso.

Soggetti:

Quattro personaggi ai quattro vertici del riquadro in atto musicale (concerto).

Assolutamente singolare la raffigurazione di questa raccolta gesuitica di laudi, unica nel suo genere, tra tutte le raccolte di laudi conosciute, ivi comprese quelle filippine, ad accogliere la musica e i musicisti nelle simbologie frontespiziali.

L'immagine del logo di Pizzamiglio è stata individuata grazie allo studio di Daniele Torelli in TEM-ANC_2006, (pp.209-248) dove il frontespizio è stato riprodotto (in bianco e nero) alla tavola 30.

Esemplari ignoti alle principali bibliografie (ma cfr MRZ-LAU) [761]:

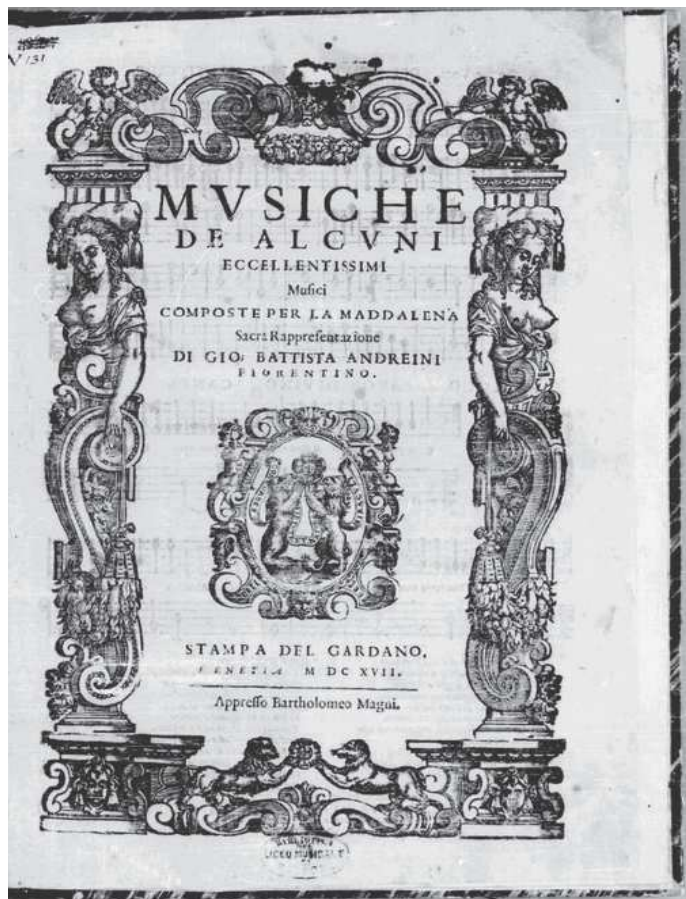
I-Tu. §:EXIII.429.

I-Roma Biblioteca privata di Boris Christoff.

LVII.

1617

MUSICHE DE ALCUNI ECCELLENTISSIMI Musici COMPOSTE PER LA
MADDALENA. Sacra Rappresentazione Di Gio. Battista Andreini Fiorentino.



Stampa del Gardano VENETIA MDCXVII
Appresso Bartholomeo Magni.

VE.: 1617,1
RISM 1517,3

Strumento:

Tromba.

Soggetto:

Due Angioletti nel ruolo della Fama, che suonano la tromba.

Interessante la prospettiva 'in profondità' sull'ormai logoro *signum* editoriale gardaniano, qui dato in forma duplice, su due diversi piani visivi e con l'immagine delle belve in posizione invertita! Si tratta dell'unico frontespizio di musiche teatrali presenti nel catalogo con qualche (pur modesta) simbologia musicale. La brutta cornice barocca sembra esibire più volentieri le generose grazie femminili che l'armonia musicale spirituale della Maddalena, quasi a monito degli orientamenti commerciali secenteschi dell'editoria veneziana già incanalata al tramonto della sua straordinaria storia di civiltà e cultura.

Esemplare unico: I-Bc.5:V.131. Online.

[Frontespizio come il precedente ma con lo stemma del Gardano al centro anziché il medaglione con la faccia di Cristo estinto.] FINE delle Schede.

INDICE DEGLI STRUMENTI E DEI TEMI MUSICALI

(In numeri romani la posizione nelle Schede)

STRUMENTI

Arciliuto	IL.
Cembalo ad anelli	IV-VII, IL.
clavicembalo(spinetta)	XXIII,XXIV,XXIX, XXXVII.
Cetra (di David)	XXVI-XXVII, XXVIII, XL, XLVI, IL, LIV.
Conchiglia	II.
Contrabbasso (o violone)	LIII.
Cornamusa o zampogna	IV-VII.
Cornetto	XXIII,XXIV, IL.
Flauto (e Flauto traverso)	IV-VII, XXVI, XXVII, LV, LVI.
Flauto di pan (siringa)	IV-VII, XIV, XVII, XX.
Lira (apollinea)	IV-VII,XIV, XVII, XX,XXIII,XXIV,XXIX.
Liuto	IV-VII, XIV, XVII, XX,XXIII-XV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXIII, XXXVI-XL, IL-LIII, LVI,LVI.
Mandola (o Bouzuki)	XXIII, XXIV.
Organo	IV(V-VI-)VII XXVIII XXX XXXV XLI XLII XLVII IL.
Sistro(Triangolo)	IV-VII, XXIII, XXIV.
Tamburo	IV-VII, XXIII, XXIV.
Tromba dritta	III,XII-XIV, XXIII, XXIV, XLVII, LV, LVII.
Tromba curva(Bùccina)	IV-X, IL.
Trombone	XXIII, XXIV.
Viola da braccio	IV-VII, XXVI, XXVII, XXXIII, XXXVI-XL, IL.
Viola da gamba	XXIII,XXIV, LVI.
Zampogna (o Cornamusa)	IV-VII. [cfr. supra]

[Alcune incertezze parziali permangono per i nn. XXIII-XXIV, IL (donna al centro-sinistra) e, LIII].

INDICE DEI TEMI, PERSONAGGI ed EVENTI MUSICALI

(In numeri romani la posizione nelle Schede)

Angeli che suonano	XXVIII, XXX.
Apollo con la lira	IV~VII, XIV, XVII, XX, XXXVII, LIII.
Concerto	XXIII-XXIV, XXXVII, LIII.
Ensemble di putti alati (frontalini edit.) [?]	IX-XI, XIV, XVII, XX-XXVII, XXXI, XXXIII, XXXVI, XXXVIII-XXXX, XLII, XLIV, XLVIII, L - LII.
Dioniso o fauni	XIV, XVII, XX, XXVIII, XXXVII, LIII.
Fama che suona tromba (Bùccina)	VIII, IX, X-XI, XVIII, XXIII-XXIV.
Fama con conchiglia musicale	II.
Fama con Tromba a sinistra a spalla	III.
Fama con Tromba a destra	XII-XIII, XV, XVI, XIX.
Fama con la tromba a sx verso l'alto	XVIII.
Fama in atto di suonare	II, VIII~XI, XXIII-XXIV.
Iubal	XXXVII.
Logo editor. in riquadro (Ovale, rett. ecc.)	II, IV(V-VI-VII), VIII~XI, XXX, XXXV, XLIII, XLVI, XLVII, LIV, LVI.
Mosè	XXVI, [= XXVII, X L.]
Muse	IV(V-VI-VII), LIII.
Mostra di strumenti appesi a corda	IV(V-VI-VII), XXIII-XXIV.
Orfeo con lira	XXIX.
Re David con la cetra (Arpa)	XXVI-XXVIII, XL, XLVI, LIV
Santa Cecilia all'organo.	II.
Partiture musicali identificabili	XXVI-XXVII, XL [è la stessa]
Partiture musicali non identificabili	XIV, XVII, XX, XXI-XXIV, XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVIII, IXL, XLIV, XLV, XLVII, IL-LII
Motto o sigla editoriale	II, VIII-~XIV, XV-XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXV, XXX-XXXI~XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XLI-XLVIII, L~LII, LVI.
Sirena bicaudata	I, XXXIV.
Titolo del libro in campo aperto	II~V, VIII, XII, XIII, XLVI,
Titolo del libro in campo semi-aperto	IX~XI, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXV, XXXI, XXXII, XLV, XLVIII.
Titolo del libro in campo chiuso	XIV, XVII, XX, XXIII, XXIV, XXIX, XXVI ~ XXX, XXXII~XLIV, XLVII, LI~LVI.
Tubal ---> Cfr Iubal	XXXVII

* = si intenda ogni *Ensemble* di angioletti che manifestano attività musicali.

ABSTRACT

Scopo di questa ricerca è indagare, conoscere ed esplicitare meglio **il repertorio della musica vocale profana**, cioè **i canti polifonici e monodici italo-fonici stampati tra il 1530 e il 1630**, dal punto di vista dei **libri di più autori**.

Questo studio riguarda i **libri collettivi** di madrigali, canzonette e brani devoti italiani, messi in musica nel tempo in cui vissero Palestrina e Monteverdi. Tali libri, in quanto scrigni di tesori musicali di un'epoca affascinante e di un popolo straordinariamente ricco di sensibilità artistica e di talento espressivo, hanno polarizzato l'attenzione di moltissimi studiosi fin dal secolo XIX. Beninteso, si tratta di un popolo in un'accezione molto più vasta di quella comunemente intesa che, nonostante l'incredibile varietà di campanilismi, ha una dimensione europea ed una rete incredibile di relazioni artistiche sovranazionali. Gli italiani erano consapevoli dell'eredità fiamminga, ma erano anche proiettati verso un uso raffinato ed esclusivo della lingua italiana dentro alla musica.

Dalla seconda metà dell'Ottocento il complesso mondo del madrigale e della canzonetta italiani ha vissuto un interesse crescente non solo per quanto riguarda la conoscenza diretta del repertorio musicale ma anche per quanto riguarda la ricerca bibliografica che ne descrive le fonti superstiti e ne indaga il contenuto.

È del tutto inutile soffermarsi sull'importanza degli studi bibliografici come strumenti basilari della ricerca musicologica se non si vuole perdere di vista gli obiettivi 'finali' propri di tale disciplina, ma a tali strumenti noi abbiamo riservato un'indagine piuttosto approfondita (Cap. I.1) che riteniamo non ingrata agli studiosi delle generazioni più giovani specie quelli che si avvicinano gradualmente a queste tematiche di storia della musica; anche per essi abbiamo scritto **una storia della bibliografia della musica italiana profana** (secolare) dai libri di Petrucci al 1700.

Chi si avvicina al mondo cinquecentesco rimane senza dubbio sbalordito dalla vastità e la varietà del fenomeno che per la prima volta è stato esplorato identificato e descritto da EMIL VOGEL nella sua *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*, (1892), quindi rivisto e ampliato da Alfred Einstein, *PRINTED COLLECTIONS IN CHRONOLOGICAL ORDER*, Hildesheim, Olms, 1962. 2 voll., (2ª parte del 2º vol., pp.601 – 833, abbreviato in V.E.) e, infine revisionato ulteriormente ed aggiornato da

François Lesure e Claudio Sartori con la celebre *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., (Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977) denominata comunemente Nuovo Vogel (NV). Molti altri importanti repertori bibliografici integrano e ampliano la conoscenza dei libri musicali italiani; tutto ciò rende evidente che proprio la qualità e l'affidabilità di tali strumenti guidano e condizionano ogni studio delle musiche di questi libri che sono antiche dal punto di vista del tempo trascorso ma anche moderne dal punto di vista della sensibilità storica e pubblicistica che sottintendono e della concezione dell'arte poetico-musicale che implicano.

Indagare in modo esauriente l'intero fenomeno descritto da tali bibliografie è operazione sovrumana, trattandosi di un corpus di almeno 3000 libri che contengono oltre 60.000 brani! In questo studio ci siamo occupati prevalentemente di una parte quantitativamente vicina al 15% di tale oceano musicale che nel passato è stata sempre descritta separatamente dall'intero repertorio elencato per ordine alfabetico dei compositori: per comodità e brevità abbiamo definito questi libri «UBI» (abbreviando ulteriormente l'acronimo U.B.I.V.A., cioè **U**nità **B**ibliografiche a stampa di polifonia-monodia **I**taliana di **v**ari autori).

Impossibile sarebbe anche studiarne i circa 10300 brani contenuti nei soli libri collettivi, senza l'ausilio della tecnologia informatica, ausilio che però non può prescindere dall'operazione materiale della predisposizione di softwares strutturati appositamente per tali ricerche; più ricca sarà la struttura della base dei dati, più efficace e funzionale sarà lo strumento finale di indagine. La tecnologia informatica di cui parliamo è una base di dati denominata R.I.M. che abbiamo ideato fin dai primi anni '90 per questo scopo precipuo: studiare le UBI, appunto le raccolte collettive, cioè libri di autori vari, stampati fra il 1530 e il 1630, contenenti madrigali e canzonette.

La straordinaria fortuna editoriale del repertorio madrigalistico e canzonettistico italiano, polifonico prima e quindi monodico poi si legge e si comprende anche attraverso l'analisi e l'identificazione delle relazioni di accostamento dei brani e l'indagine sui “programmi di compilazione dei singoli brani” nelle UBI.

Questa ricerca ha radici ampie e molto profonde sia nel tempo che nello spazio. Ha vissuto il fascino per il mondo *reservato* e lontano del madrigale cinquecentesco, per le ancor misteriose sorgenti che lo han fatto nascere, che lo hanno cullato, nutrito e fatto adulto, per il suo straordinario sviluppo nella storia della civiltà musicale rinascimentale e per la sua straordinaria diffusione sovranazionale: una seduzione andata di pari passo con il crescere della conoscenza della storia della musica cinque-secentesca. È un interesse di gioventù

mai tradito, che nasce alla fine degli anni '70, iniziato per gioco con la messa in partitura moderna delle tre, quattro, cinque, sei voci separate dei libri cinquecenteschi, ma soprattutto rinvigorito ed entusiasmato dalla frequentazione sistematica della terza bibliografia del Vogel con il suo ingente corpo di protagonisti e di apparati informativi.

E tutto ciò per il desiderio di averne una visione d'insieme più esauriente ed articolata e per l'esigenza, sempre più viva, di disporre di ulteriori conoscenze derivanti dall'entusiasmo di poter accedere, con la rapidità e l'efficacia propria degli strumenti informatici, direttamente alle fonti delle informazioni sui documenti originali. È un interesse che nasce (nel 1977) contestualmente con la prima tesi di laurea dello scrivente sui *Lieti amanti* e i *Lauri* (tre UBI ferraresi, rispettivamente del 1586, 1582 e 1583) che aprirono amplissimi squarci luminosissimi ed entusiasmanti sulla vita rinascimentale in un complesso e riservato mondo di poesia per musica, di attività musicali professionali, di relazioni mecenatistiche e di libri-parte che non attendevano altro che una messa in partitura per coglierne l'essenza e il significato storico... un mondo (quello delle UBI in modo particolare) occultato a tutte le bibliografie de passato a causa proprio di una predisposizione non rispettosa delle fonti originali nelle bibliografie moderne!

Cogliere il problema consente di individuare una soluzione e lo strumento informatico perciò è stato motivo di esaltazione.

Tramite il computer, nel modo di conoscere la storia e la musica profana abbiamo vissuto, (lo affermiamo con presunzione di piena consapevolezza) una rivoluzione crediamo pari, se ci è consentito, a quella dell'avvento della scrittura prima, o della stampa e quindi della stampa musicale poi.

Considerando gli strumenti utilizzati, ci siamo interrogati qui sul senso della 'nuova conoscenza informatica del Rinascimento musicale'; ciò potrebbe apparire inopportuno e noioso, forse troppo retorico o persino fuorviante, ma per comprendere le motivazioni e lo sviluppo di questo lavoro, svolto in oltre trentacinque anni di studi è necessario evidenziarne le principali caratteristiche *ab origine*, che solo con una visione dall'alto del fenomeno (e quindi il graduale passaggio dal cartaceo al digitale) nella sua articolata complessità e nella consapevolezza dei rapidi ma pur sempre gradual progressi informatici. Oggi è più facile comprendere il percorso che la tecnologia ha impresso alle nuove conoscenze, ma quando, 25 anni fa, si preparava la struttura di un database non era possibile ancora sapere quale futuro avesse il progetto. Queste riflessioni mettono a nudo il modo stesso di conoscere di oggi e indagano il significato e lo scopo ultimo della conoscenza *tout court*, che abbiamo definito “*Sorgente inesauribile di benessere materiale e spirituale*,

desiderio profondo di partecipazione al patrimonio di cultura, storia e vitalità artistica che illumina tutti i rinascimenti, specialmente quelli musicali, specie quelli più intimi e personali di ogni uomo”.

La preoccupazione principale di questi 'anni di galera' era proprio quella di individuare il tipo di organizzazione presente in questi libri di vari autori, cioè secondo quali direttive fossero state composte le poesie, quali criteri avessero rispettato i compositori e in che modo fossero stati compilati e messi insieme i singoli pezzi per costituire un libro: una UBI!

L'esperienza diretta della musica tardocinquecentesca, provata nelle innumerevoli vigilie passate a trascrivere le note (chi scrive ha trascritto in modo integralmente dodici raccolte madrigalesche collettive) i documenti e i testi storici dentro ai libri di questa ricerca, è stata fonte di vivissimo benessere intellettuale, pervasivo ed entusiasmante, perché abbiamo compreso che il fondamento di ogni conoscenza non è che un gesto consapevole di partecipazione alla vita, vero atto d'amore, onnipresente, disinteressato, armonioso.

Ed è proprio questa consapevolezza di graduale acquisizione della conoscenza umana, cioè meta-conoscenza, che induce e produce più o meno direttamente tutte le invenzioni materiali e spirituali dell'umanità come la Musica. Nei segni, nel linguaggio, nell'interpretazione e nell'esecuzione 'artistica' dei suoni, letti e interpretati nella dimensione della loro organizzazione umana, nei luoghi e nei tempi e nelle forme che oggi indaghiamo, questa consapevolezza (conoscenza e meta-conoscenza) della creazione artistica e musicale ci insegna che ogni pensiero umano strutturato e quindi ogni gesto ed ogni oggetto musicale, pensato e creato ha un valore 'in sé' e uno 'oltre sé'. Il pensiero poetico-musicale di cui ci siamo occupati nelle UBI - consapevoli dei limiti dolorosi del linguaggio, che fissa e cristallizza impietosamente alcuni momenti dinamici della rappresentazione della realtà - si esprime in livelli di massima complessità in una fitta rete di relazioni tra i singoli componenti di singoli autori, nei quali è difficile cogliere e riconoscere l'effettiva dimensione globale del messaggio e l'unità finale del libro che fa perdere di vista le specificità di ogni singolo brano: è una fitta rete di relazioni che ha oggettive ricadute artistiche sull'individuo e sulla società.

La creazione musicale, soprattutto secondo l'angolazione cinquecentesca della poesia per musica che qui abbiamo indagato, è per noi occasione e momento fondamentale di conoscenza della vita umana, talvolta cristallizzato in un documento scritto in quanto compendia non solo l'atto individuale della singola composizione ma anche quello collettivo del libro nella sua integrità. Solo di questi documenti ci possiamo occupare, non di quelli, forse altrettanto numerosi andati perduti; ma, pur condizionati dal tempo e dal

territorio in cui nacquero e si diffusero, quegli stessi documenti di pensiero organizzato hanno potuto attraversare ogni luogo ed ogni tempo fino ai nostri giorni in un bagliore di eternità. **Noi oggi li leggiamo e riteniamo di comprenderli (almeno nella loro principale evidenza) alla distanza di quasi mezzo millennio.**

Nell'arte musicale si può comprendere il divenire del pensiero umano anche solo esaminando i modi dell'organizzazione, della divulgazione e della recezione del suono organizzato nelle opere che la storia della musica, coi suoi innumerevoli documenti e con la tecnica compositiva che oggi possiamo evincere, ha saputo trasmetterci.

Ci siamo occupati principalmente di indagare alcune forme di tale organizzazione nel libro e nella musica e i modi della sua tradizione, dall'opera singola a quella collettiva, cercando di evidenziare l'ordinamento materiale dei brani nella loro disposizione originale e studiando l'uso di codici non verbali, trasversali all'invenzione musicale. **Limitandoci ad esaminare quelle opere alla cui costituzione hanno collaborato più autori-musicisti (UBI) abbiamo escluso i libri in latino liturgico, le musiche solo strumentali e la trattatistica inoltre non abbiamo considerato i libri di un solo compositore, focalizzando in special modo quelle opere in cui la 'collaborazione collettiva' è frutto evidente di una preventiva volontà (non necessariamente preventiva tra i musicisti). L'edizione collettiva vera e propria è un segmento di questo vasto repertorio collettivo: essa è determinata da un compilatore-dedicatario che è quasi sempre coordinatore e regista dell'unità del libro e della sua costruzione materiale.**

Quella tra UBI e non UBI è una limitazione solo apparente vista l'impressionante casistica di interrelazioni, dal momento che tutte le forme di conoscenza artistica e musicale sono tendenzialmente onnicomprensive dell'agire di una comunità di compositori e non la semplice somma dell'operato di alcuni autori ancorché tra i più celebri. Queste edizioni collettive accettano, approvano e promuovono convenzioni linguistico-musicali e categorie compilative ancor oggi sorprendenti, anche se spesso tutt'altro che originali ed esaustive dal punto di vista strettamente compilativo. Nel XVI secolo e nel primo '600, queste 'collaborazioni a più mani' in campo musicale sono state solo in piccola parte indagate a causa, noi crediamo, dei limiti delle vecchie bibliografie.

Una siffatta ricerca rivela una complessità che non è comprensibile solo dall'alto numero delle edizioni musicali cinque-secentesche indagate - che disseminano già da sé sole la storia musicale di innumerevoli autori, forme, territori, operatori-utenti e studiosi antichi - ma anche dal fatto che ogni singolo libro è costituito da un elevato numero di singoli brani i quali hanno valore di individualità in se stessi: sono cioè potenzialmente singole opere

dentro l'opera ed ogni siffatta 'operina' coinvolge simultaneamente, in un complesso sistema di relazioni artistico-professionali, storico-geografico, socio-economiche e stilistico inventivo, un grande numero di poeti e 'compositori'. L'ambito di cui ci siamo occupiamo è infatti tra i più complessi ed estesi se si considera il sistema di relazioni che la musica in lingua italiana instaura con le altre discipline artistiche nel XVI e XVII secolo in tutta Europa, fino all'invenzione del melodramma di corte.

Abbiamo argomentato tali questioni nell'introduzione; nel primo capitolo invece abbiamo esaminato più dettagliatamente la questione da un punto di vista metodologico consegnando al secondo capitolo l'individuazione, la classificazione e la disamina dell'individualità organizzativa delle unità bibliografiche selezionate.

L'inadeguatezza degli strumenti bibliografici esistenti (ivi compreso quello che un tempo rappresentò il Nuovo Vogel) sia per quanto riguarda l'indicizzazione dei brani e degli autori che delle note didascaliche interne, l'assenza di un esaustivo quadro storico-geografico di riferimento relativamente alla committenza e al mecenatismo, la penuria classificatoria poetico-musicale e la carenza di bio-bibliografie che facessero il punto di quanto fosse già edito in notazione moderna (e di quanto fosse rimasto silente nelle antiche stampe) sono senz'altro, tecnicamente parlando, tra i limiti principali che si ravvisavano nel RISM B/I e nei tre Vogel. Si aggiunga anche l'inadeguatezza e la grave scarsità di testi musicali originali e di lettere dedicatorie, l'impossibilità di mettere in relazione molti dati musicali con quelli storici e geografici, la difficoltà di accesso e/o l'assenza di aggiornamenti sull'esistenza degli esemplari superstiti, nonché la carenza d'un quadro completo dei dedicatori, dei dedicatari e dei compositori, la limitata disponibilità di un accesso informatizzato alle note didascaliche nelle pagine interne dei libri musicali e molto altro e comprenderemo i motivi che hanno indotto chi scrive a progettare e a creare, sul finire degli anni '80 del secolo scorso, un strumento informatico che ovviasse a tali limiti e che fosse di supporto anche per lo studio del repertorio non UBI.

Questo strumento è il **RIM. (Rinascimento Musicale Italiano)**

Già nel 1993 chi scrive aveva prodotto i primi risultati con la pubblicazione del catalogo dei **Dialoghi musicali** (oltre 800 casi, - considerando anche le più parti di un solo testo - sono stati segnalati all'interno dell'edizione moderna dell'edizione collettiva dei *MADRIGALI PASTORIALI INTITOLATI IL BON BACIO* Venezia 1594, rist. 1600, 1604), il catalogo delle **Mascherate** e il successivo **catalogo delle villanelle e delle forme minori** (1995).

Il RIM, in origine fu chiamato *Archivio dei madrigali e delle canzonette* è stato poi rinominato in *Vogel-elettronico*, *Vogel 2000*, *Vogel 2k*, *Vogel-Giuliani* e *REM*. Esso è stato compilato in forma di tabella con il software ACCESS della Microsoft, un database relazionale capace di interagire meglio di qualunque altro con il più diffuso word-processor di quei tempi (WINWORD) della stessa software house U.S.

Il RIM è il frutto integrato di oltre vent'anni di progettazione, di inserimento di dati e di continui ripensamenti funzionali alla ricerca musicologica della struttura del database; solo di recente esso ha raggiunto un grado di completezza idoneo alla ricerca dottorale sulle UBI che qui presentiamo; oggi è finalmente disponibile grazie anche all'impegno di questo lungo ciclo dottorale e di chi ha consentito, sostenuto e diretto questa ricerca.

Con il RIM lo studioso d'ambito rinascimentale può venire a conoscenza diretta del repertorio musicale italiano a stampa dei primi due secoli di attività (fino al 1701) in misura molto più completa e corretta di quanto sia stato possibile fino ad ora. Nel RIM son stati inseriti e disposti secondo le sequenze originali gli oltre diecimila testi poetici delle UBI; inoltre in esso sono presenti in modo pressoché completo i testi delle dediche, le note editoriali e le informazioni delle pagine interne dei libri musicali, oggetto del nostro studio. Ciò consente di migliorare la conoscenza di un'importante fetta di repertorio madrigalesco e canzonettistico italiano e completa i repertori di musica rinascimentale esistenti. Con circa 50 edizioni moderne di musica rinascimentale inserite (con la partitura di oltre mille brani), dodici delle quali specificamente UBI, l'identificazione di molte attribuzioni anonime o incerte e la messa in relazione potenziale di questi dati storico-geografici, letterari e professionali, d'ora in poi si potrà meglio individuare e indagare la variegata tipologia organizzativa della storia della musica rinascimentale italiana.

E' questo un lavoro che è stato possibile solo grazie al concorso di studi, ricerche e sforzi formidabili di tanti grandi studiosi di un passato remoto e prossimo. Ne abbiamo ampia consapevolezza.

Tra le almeno 407 UBI registrate nel V.E.(1562) abbiamo selezionato in modo particolare solo quelle che, sulla base di partecipazioni attive di più artisti-artefici e sulla base delle conoscenze bibliografiche che oggi possediamo, rivelano una identificabile volontà compilativa, una consapevolezza organizzativa e un'evidenza collaborativa documentabile. Fatta questa selezione, il numero di tali libri collettivi, nonostante la drastica riduzione di livelli da noi sopra citata, supera comunque, seppur di poco, le centocinquanta unità

bibliografiche.

Questi libri, 'pensati e fatti' contemporaneamente a più mani, sono costituiti da brani generalmente progettati da uno o più personaggi degni di rilevanza storica: non vi sono infatti solo i musicisti e i poeti, ma anche nobili mecenati, autori di selezione, letterati, compilatori antologici, e finanziatori e finalmente tipografi-editori che concorrono ad un risultato unitario sempre più qualificato.

Tanta complessità, che forse è più semplicemente 'pluralità' è da noi documentata direttamente attraverso le fonti originali, soprattutto grazie ad una lettura attenta e completa dei frontespizi e delle lettere dedicatorie; essa pluralità fu propria delle forme più tipiche della polifonia vocale cinquecentesca dapprima, e della monodia secentesca poi: tali forme sono i madrigali, le canzoni-canzonette, villanesche, villotte e altre minori, tipiche delle molteplici espressione vocali rinascimentali, vestite dalle specifiche esigenze e dalle funzioni richieste da quegli stessi gesti artistico-comunicativi.

L'esperienza dell'invenzione collettiva rinascimentale sotto il profilo editoriale nasce nel '500 con la nascita stessa della stampa, (nei libri di frottole petruciani la presenza dei compositori pare esser opera esclusiva della selezione effettuata dall'editore) ma si perfeziona e si definisce al massimo grado nell'epoca del madrigale; tale 'invenzione a più mani' non sarà mai più superata né eguagliata nelle epoche successive; tutto ciò potrebbe mostrare e dimostrare come anche oggi, in un'epoca tanto individualista, la capacità di operare insieme, cioè di lavorare in gruppo anche in campi artistici, possa generare sviluppo culturale di grande rilievo sotto il profilo creativo e professionale.

Molti dei brani tra i più famosi del nostro '500, quali, *I' mi son giovinetta* di Domenico Ferrabosco (1542), *Anchor che col partir* (1547-'48) di Cipriano de Rore, *Vestiva i colli e le campagne intorno* di Palestrina 1566), nati 'dentro' libri di vari autori, sono stati al centro di profondo interesse da parte degli studiosi, quasi mai attenti però al contesto e alle problematiche del libro collettivo da cui provenivano, o meglio, dal libro in cui e per cui erano nati.

Quei brani così come gli altri, sono stati spesso posizionati in maniera precisa e deliberata, quasi sempre per esprimere una funzione comunicativa che spesso non si può cogliere dall'analisi dei pezzi individuali: quegli stessi brani rivelano, seppur in maniera non sempre evidente, un sorprendente grado di organizzazione compilativa.

Nella nostra ricerca, quando parliamo di '**organizzazione**', ci riferiamo in modo particolare a quella compilativa-editoriale, cioè al modo in cui vengono raccolti, disposti e assemblati

tutti gli elementi che costituiscono un'edizione di vari autori (non solamente i brani!) che essa edizione contiene: anche il frontespizio, la dedica, gli avvisi, le note interne alle singole pagine identificano un vasto apparato di soggetti diversi protagonisti o co-protagonisti del libro collettivo.

Definire subito il concetto di 'organizzazione compilativa' nelle UBI - ci deve indurre a ripensare ed anzi, ancor prima a creare costantemente dei piani classificatori ben strutturati, in solidi livelli gerarchizzati che possano interagire in modo sistematico tra gli stessi livelli tassonomici e le 'intenzioni compilative' più evidenti. Un criterio organizzativo prevalente in un determinato libro come la sequenza narrativa dei brani, per esempio, può risultare secondario in un altro e questo fatto, pur mantenendo alta la centralità del testo poetico (è il caso di edizioni costruite sulla diversa intonazione della stessa poesia) mette in risalto la pluralità e la diversità delle intonazioni musicali, spesso con occhio vigile alla territorialità dei compositori che hanno messo in musica tale/i testo/i.

È evidente che ogni libro, ogni autore o brano, rientreranno sempre e comunque in un qualche minimo livello organizzativo e tale livello indica la natura e la ragione per la quale quei determinati brani sono finiti vicini in un determinato libro.

Se l'operazione fu svolta da un editore, specie se si tratta di *reprints*, possiamo comprendere facilmente che le cause siano di tipo commerciale, ma quando un qualsiasi personaggio si cura di scegliere, produrre o far comporre alcuni testi e distribuisce tali testi a musicisti incaricati di metterli in musica per compilare un nuovo libro, si comprende che non si tratta di una pura azione pubblicitaria: poiché molte sono queste UBI, altrettanto numerose e interessanti saranno le domande che andremo a porci sulle ragioni di tale compilazione.

Sulla base dell'indagine sistematica dei libri rubricati dal V.E. abbiamo suddiviso e classificato l'intero repertorio in tre gruppi che abbiamo denominato ***miscellanee, antologie ed edizioni collettive*** vere e proprie. Di queste ultime, in quanto create appositamente per qualche occasione poetico-musicale, (ma anche civile, nuziale, celebrativa o per un semplice gioco accademico) siamo rimasti affascinati, convinti che è proprio l'individuazione dei programmi in esse esistenti indagati nel secondo capitolo della tesi, a darci un qualche tipo di risposta.

La distinzione delle UBI in tre categorie è il frutto di riflessioni originate dalla disamina preliminare di numerosi casi simili curata dallo scrivente dopo l'individuazione dell'occulto

programma scoperto ne *ILJETI AMANTI* messi in luce a Venezia nel 1586); proprio quel lavoro ha suggerito di estendere lo studio alle consimili raccolte cinquecentesche e ai programmi in parte già resi noti e già discussi in altre sedi musicologiche.

Tale classificazione non ha incontrato fino ad oggi alcuna opposizione o critica, anzi pare esser stato condiviso ampiamente dagli studiosi di musica rinascimentale, soprattutto per quanto riguarda il concetto di **edizione collettiva**; va in ogni caso considerato che questa articolazione ternaria è orientativa e non tassativa: essa individua il fenomeno 'dei brani di vari autori' come un *continuum* che procede dalle miscellanee alle edizioni collettive propriamente dette, cioè dal minor al maggior grado di ordine, dalla sedimentazione di repertori occasionali a opere di alto, strutturato e consapevole profilo organizzativo intellettuale e progettuale, opere che coinvolgono spesso molte decine di compositori alla volta.

Parimenti anche le raccolte di **secondo livello organizzativo** che sono le **antologie**, hanno una rilevanza musicologica sorprendente sotto molteplici punti di vista: ne abbiamo considerati alcuni, (da noi forse un po' arbitrariamente interpretati come principali o prevalenti) per il valore rappresentativo dei brani contenuti, la circolazione e la recezione di essi, l'effetto di veicolo pubblicitario e l'attestazione di gusto coevo che esprimono; non abbiamo trascurato nemmeno le valenze didattiche di questo importante segmento di repertorio in quanto le 'problematiche antologiche' in esse implicite sono in ogni caso legate alla circolazione del repertorio delle *mesi*; in ambito scolastico e accademico le riflessioni sull'antologia come strumento divulgativo hanno avuto e permangono saldamente ancorate a studi passati che paiono ampiamente superati o non conclusivi: noi invece crediamo che sull'antologia (quella raccolta che mette in modo brani già noti) non sia ancora stata detta l'ultima parola e che essa sia tuttora imprescindibile, seppur raramente accertato criticamente di accesso al sapere storico-musicale; la sua compilazione condiziona ogni genere di disciplina e di conoscenza umana: le riflessioni critiche sul suo uso, sulla sua portata ideologica e sulle modalità e tecniche compilative con cui viene realizzata, sono deboli, rarefatte e poco note.

Val la pena di segnalare che nel classificare su tre livelli questo repertorio, rientra a pieno titolo anche il caso delle **miscellanee** nelle quali il livello di '**coerenza aggregativa**' è **debole**, spesso prossima al limite minimo, per quanto riguarda la dislocazione dei brani.

In questo studio, abbiamo perciò deciso di dare la massima attenzione alle *edizioni collettive*, libri, cioè, che noi riteniamo documenti comprovati di intenzionalità organizzative unitarie e coerenti e in subordine alle *antologie*; di contro abbiamo trascurato e nient'affatto preso in

considerazione le *miscellanee* proprio perché tali intenzionalità organizzative non vi sono (o non sono per noi ravvisabili se non in senso strettamente commerciale), condividendo in ciò largamente l'operato di Alfred Einstein (e prima ancora di Emil Vogel) sull'assegnazione di molti libri di Verdelot, Archadelt, Festa, Gero e altri compositori a questa tipologia di raccolta di autori vari.

Tale identificazione tripartita è, (e deve risultare), precedente anche nel senso di preliminarizzare ad ogni successiva azione investigativa che determini o spieghi la natura compilativa dell'oggetto-libro; non si deve, inoltre, dimenticare che un libro è, in ogni caso, un'entità comunicativa' che può cambiare significato anche profondamente sotto il suo profilo dei contenuti, della linearità narrativa, degli accostamenti interni e della sua contestualizzazione a causa di molteplici relazioni che si instaurano, più o meno deliberatamente, con oggetti simili o con parte di essi.

È evidente che per poter effettuare consapevolmente l'assegnazione di un libro-UBI ad una delle tre categorie è necessario studiare con cura tale libro, verificando dopo il frontespizio anche la lettera dedicatoria ed ogni altro elemento documentario interno al libro.

Se la prima difficoltà sta nel fatto che un libro può non essere assegnabile ad una predeterminata categoria e/o presentarsi polimorfo (ad es. contenere sezioni o parti prevalenti per questa o quella tipologia, (intendo in ciò miscellanee, antologie o edizioni collettive) ancora più arduo sarà classificarlo in base ai brani contenuti se non si cura una casistica dei modelli predeterminati. Così l'organizzazione di un libro di musica vocale profana cinque/secentesca spesso esula da un contesto 'prevedibile'; tutto ciò ci ha prescritto di predisporre preventivamente una tassonomia solo orientativa.

Un secondo livello di difficoltà si incontra nella diversa classificazione delle tipologie organizzative dentro le edizioni collettive: talune riflessioni ci hanno portato all'individuazione di una dozzina di 'classi' tra le varie edizioni collettive, ben distinte dalle antologie che pure presentano casistiche variegata, una individuazione, sia detto in via cautelare del tutto orientativa.

Se dunque possediamo 12 diverse casistiche, per nulla coerenti sotto il profilo della scientificità classificatoria quale sarà la gerarchia espositiva?

Precisiamo subito che il criterio cronologico è per noi prevalente; ci è sembrato prioritario non solo per la natura lineare del tempo (e si badi bene, non necessariamente evolutiva) non solo per la consuetudine musicologica fino ad oggi consolidata, ma anche per la

necessità di distinguere all'interno delle singole classi, la circolazione geografica e artistico-professionale del repertorio e soprattutto di dare una datazione a questi atti. Da ciò deriva l'individuazione immediata ma subordinata delle edizioni in serie. Così come avviene nei libri di singoli compositori, quando prendiamo in considerazione un libro fatto da più mani che è il quarto o il quinto, o anche solo il secondo è evidente che siamo in presenza di un progetto editoriale complessivo, (anche se in origine tale idea progettuale era più o meno assente).

La necessità di diversificare il repertorio per forme musicali, la centralità del testo poetico, il tipo di legame interno tra i testi poetici selezionati, la territorialità dei musicisti, la funzione delle musiche sono ulteriori criteri selettivi da noi considerati e quasi sempre adottati. Un tale intento di sistematicità e di unità evidenzia anche una sorta di filo ideale che mira ad un ordine bibliografico (e argomentativo) complessivo del vasto *corpus* di ricerche musicologiche novecentesche specificamente dedicate alle raccolte di vari autori; gli studi cui ci riferiamo hanno già indagato svariati episodi editoriali collettivi.

Lo stesso intento di sistematicità ci ha suggerito e ci prospetta altresì innovativi itinerari di ricerca, sollecitando in noi approfondimenti ulteriori ed avanzando nuove proposte di ricerca. Dal momento che non si è mai indagato sistematicamente ed esaurientemente tale fenomeno secondo una visione complessiva, con qualche parziale e limitata eccezione, – e, alla distanza di un ventennio, se ne avvertono in tutta evidenza i suoi limiti - il criterio cronologico è per noi da preferire anche in una preventiva, articolata classificazione dei libri di vari autori.

V'è altresì bisogno di metodologia sistematica meglio determinata e di una progettualità investigativa che tenga nel giusto conto il variegato fenomeno dei programmi compilativi nei libri di più autori da un punto di vista globale. Ci riferiamo in modo particolare allo studio di Franco Piperno, (PIP-ECC, pp. 1-42) il quale dedica ampio spazio all'antologia madrigalista a stampa nel Cinquecento, della quale egli scrive “Si imponeva una prioritaria riflessione sul significato dell'antologia madrigalistica nell'estetica, nella produzione, nel consumo e nel mercato librario del '500 [...] proponendosi di impostare il problema, di sgrossare la materia, di verificarne la fecondità in sede di indagine storica e critica.”

Massificare tutto questo repertorio sotto la denominazione antologica, (e questo è solo uno dei limiti di tale studio), significa misconoscere l'ingente lavoro progettuale su tale repertori effettuato con dovizia di intelligenza, sensibilità e gusto dai compilatori-dedicatori del passato remoto e dai ricercatori e da bibliografi del passato prossimo.

Quanto a noi, notiamo che il fenomeno indagato tocca, all'incirca mille brani in più

(soprattutto del repertorio spirituale in italiano), di quelli indicati dalla bibliografia di riferimento del Vogel-Einstein; oltre il 99% di questi testi poetici sono ora disponibili nel nostro database RIM, con ciò evidenziando anche l'operazione preliminare dell'indagine da noi effettuata. È quindi necessario definire meglio come tale repertorio sia stato da noi concepito, organizzato e realizzato.

I cardini bibliografici (cronologici e metodologici) della presente ricerca sono stati fino ad oggi legati all'estesa, straordinaria, benemerita e per due volte aggiornata bibliografia vogeliana (=NV) ma per le UBI si collocano tra V.E. e RISM B/I.

La vasta revisione da noi operata su un corpus di circa i novemila brani - le **uesi** appunto, - (*u.e.s.i.c.i.* = *uesi* cioè **unità** espressive e **significative** di canti cinque-secenteschi in **italiano**) contenuti in circa 450 **UBI** fu aggiornata e predisposta per la stampa dopo il 2° conflitto mondiale, ma messa in luce nel 1962. Da allora V.E. non è mai stato revisionato, né indicizzato, né informatizzato mentre il RISM B/I ha avuto un'indicizzazione dei nomi condotta però sulla vecchia edizione del 1960. V.E. riporta tuttavia un notevole apparato di note informative anche relative alle edizioni moderne dei singoli brani e sugli esemplari oggi non più disponibili, che sono preziosissime per gli studiosi-utenti odierni: V.E. ha comparato i contenuti della quasi totalità delle stampe collettive verificando la natura di ristampa o di nuova edizione in quasi i casi.

Il presente studio si dilunga approfonditamente sulla necessità di un'identificazione corretta ed esaustiva delle UBI e sull'efficacia documentaria delle bibliografie oggi disponibili.

Il **RIM**, frutto dell'indagine bibliografica comparata e sistematica su tutto il repertorio di polifonia secolare italiana cinque-secentesca, ha guidato la ricerca partendo dal punto di vista delle esigenze del musicologo e del bibliografo, documentando anche attraverso 'angolazioni diverse' come la territorialità degli autori e l'indicizzazione biografica di musicisti, dedicatori, dedicatari o le fonti poetiche, le principali potenzialità implementate che possono risultare utili allo studioso informatizzato del XXI secolo.

Limiti e inadeguatezza delle bibliografie e degli strumenti d'indagine sono apparsi evidenti allo scrivente fin dai tempi remoti della propria tesi di laurea dedicata ad una UBI 'ferrarese' del 1586 (*I Lieti amanti*, GIU4) e discussa presso l'Università degli studi di Bologna nell'anno accademico 1980-1981; proprio a partire da quel libro particolare, originariamente classificato tra le antologie (ma in realtà edizione collettiva), è stato possibile svelare la singolare modalità compilativa sottesa e suggerito l'espansione dell'indagine alle altre raccolte di cui alla presente ricerca.

Nella nostra indagine la metodologia della ricerca è dunque basata sul **RIM** nel quale l'unità

di riferimento non è più il libro nella sua complessità di dati, spesso scarsamente comparabili, bensì il singolo brano cioè la *uesi*; ogni *uesi* è stata inserita nell'archivio secondo l'ordine originale della stampa in cui è posta e non secondo l'ordine alfabetico delle bibliografie precedenti, ordine che per V.E. e per certi versi anche per RISM B/I consistette in un'anomala, complessa e arbitraria adozione dell'elencazione alfabetica dei compositori; ciò risultava molto utile ad una prima sommaria identificazione del compositore ma si rivelava ben presto fuorviante per molti altri aspetti propri della ricerca storico-filologica.

Di contro, ogni *uesi* inserita nel RIM segue l'ordine di comparizione nelle rispettive UBI e dispone dei principali descrittori (campi) scelti e individuati sulla base delle più evidenti ed urgenti necessità musicologiche di identificare, informare, classificare, documentare e mettere in relazione i vari dati. In totale il RIM contiene oggi più di 61.500 *uesi*, per un totale di oltre un milione e seicentomila descrittori, tra cui circa 38.000 testi poetici e circa 1500 lettere dedicatorie complete.

La rilevazione, l'analisi, la comparazione, la classificazione delle UBI superstiti è stato dunque il primo, indispensabile impegno per procedere al censimento di ciò che è sopravvissuto fino ai giorni nostri. Il RIM ha consentito di evidenziare alcuni aspetti occulti della 'natura compilativa' delle UBI, cioè il modo in cui i brani venivano scelti ed accostati nella loro sequenza originaria; in conseguenza di ciò si è potuto indagare e definire meglio il tipo di organizzazione sotteso all'edizione originale.

Per semplificare e velocizzare questa ricerca si è avvertito il bisogno di elaborare un piccolo numero di neologismi, in merito alla descrizione normalizzata delle procedure compilative dei curatori rinascimentali delle UBI.

L'operato di chi scrive si è orientato e focalizzato verso una preliminare e sistematica elencazione cronologica del repertorio, integrata con le scoperte dei nuovi esemplari, la classificazione del fenomeno sul piano editoriale e il reperimento di **tratti organizzativi sistematici** circa la disposizione-compilazione dei brani all'interno dei singoli libri: il risultato è un *corpus* di circa 150 unità bibliografiche selezionate, pertinenti con il nostro assunto.

Questi tratti cui ci riferiamo sono in effetti la categorizzazione di 12 diverse modalità organizzative tra le edizioni collettive che sono descritte più approfonditamente nel secondo capitolo.

Un ulteriore aspetto paradigmatico di questa ricerca dottorale si esprime attraverso

l'indagine iconografica dei frontespizi delle UBI che ci consegnano le prime raffigurazioni musicali nella storia della stampa della musica pratica, al di là della notazione cinquecentesca tradizionale. Si tratta di un campo suscettibile di ben altri approfondimenti, che tuttavia si compiace di aver sondato il fecondo terreno e indicato possibili ulteriori itinerari di ricerca per la prima volta se si considera il corpus editoriale indagato e la secolare cronologia di comparazione del catalogo allegato in appendice.

Volendo sintetizzare ancor più, nel suo complesso, questo lavoro si preoccupa di indagare, descrivere e definire le modalità dell'organizzazione di queste unità bibliografiche sotto vari punti di vista, soprattutto nella sempre misteriosa e mai definitiva relazione della poesia con la musica - e della compilazione delle *uesi* in UBI, con particolare attenzione agli accostamenti prestabiliti *ab origine*.

Lo scopo principale di questa indagine è anche aiutare a comprendere, di tali UBI, la storia *tout court* in generale e quella musicale in particolare, il loro sviluppo espressivo ed artistico che rappresenta senza dubbio una porzione di invenzione artistica consistente, nell'epoca che potremo definire della 'prima modernità europea'.

La completa ricognizione bibliografica effettuata su tutte le bibliografie esistenti ci ha mostrato un grande varietà di compilazioni editoriali collettive; da qui è nata l'esigenza di dotarci preliminarmente di una terminologia più appropriata, estesa e completa, ripensata ed integrata alla luce delle esigenze che si sono manifestate via nella nostra ricerca.

Abbiamo chiarito e dato un nome ad es. alla differenza esistente tra un libro con brani di un solo autore (**unigrafico**) ed uno che contiene anche brani (ma pochi!) di altri compositori (libro **soligrafico**) che è cosa diversa da UBI.

È fondamentale distinguere tra raccolte a stampa di vari autori (come quelle che andiamo esaminando) e libri di singoli compositori che talvolta contengono, più o meno incidentalmente, anche brani di altro/i autore/i non risultante/i nel frontespizio. Vi sono infatti casi numerosi di 'presenze plurime' in libri il cui frontespizio riporta solo il nome del vero autore. Dalla bibliografia del RISM B/I questi libri (e sono molti!) sono tutti indistintamente assegnati alle 'antologie' (o meglio, ai *recueils*); da qui si evincerebbe che essi appartengono alle UBI quando in verità tali non sono; del resto sarebbe altrettanto improprio considerarli libri d'un solo autore soltanto perché il frontespizio li presenta in siffatta maniera. Spesso solo verificando il contenuto reale del libro si può accertare la presenza di uno o più autori diversi da quelli che appaiono nel frontespizio. Questi fatti,

dovuti per lo più a presenze occasionali, non devono ingannare il lettore perché quasi sempre si tratta di vere e proprie **edizioni uninominali**: in esse i brani aderiscono e corroborano senza dubbio il progetto editoriale dell'unico titolare del libro. Per queste ragioni abbiamo denominato *soligrafici* questi libri 'misti' distinguendoli da quelli *unigrafici* quelli cioè corrispondenti a libri con brani veramente di un solo autore.

Abbiamo quindi indagato l'insieme degli strumenti bibliografici utilizzati fin ad oggi dagli studiosi nell'ampio paragrafo 3 del primo capitolo, "Storicizzare e contestualizzare la ricerca" articolandolo in undici sotto-paragrafi, ciascuno dei quali corrispondente ad un diverso catalogo-repertorio. (Al punto I.3.6 viene descritto in dettaglio Il RIM (REM) o Vogel Elettronico).

Nel paragrafo successivo (I.4) abbiamo comparato le edizioni repertorate dal RISM B/I con quelle del V.E. in un'estesa tabella che copre un arco storico di 200 anni. La tabella va letta criticamente per chiarire che solo un certo tipo di UBI è stato oggetto di studio; in pratica solo una UBI su diciotto tra quelle elencate dal RISM B/I e solo una su tre tra quelle di V.E. sono state convalidate e qui esaminate.

Si precisa che neanche l'interessante gruppo di UBI denominato *contrafacta* (Orfeo Vecchi, Aquilino Coppini, Simone Molinaro, Girolamo Cavalieri) è stato accolto perché queste uesti non sono in italiano, bensì in lingua latina.

Procedendo oltre le operazione di censimento e di convalida all'interno delle edizioni collettive abbiamo espresso la volontà di stabilire i criteri classificatori e loro tratti distintivi; l'operazione è particolarmente complessa a causa delle condizioni di scarsa omogeneità e, in molti casi, della non comparabilità, dei criteri compilativi/organizzativi .

Si avverte finalmente l'urgenza di chiarire che cosa si intenda per *organizzazione* nel contesto delle UBI selezionate.

Per *organizzazione* intendiamo l'insieme delle azioni che determinano una disposizione intelligibile dei brani che costituiscono una raccolta di vari autori messa in stampa, ma intendiamo anche il lavoro preliminare e finale svolto da uno o più operatore per realizzarne la stampa.

È cosa evidente che la sequenza dei brani produce un determinato percorso di senso; ne consegue che le singole parti stabiliscono delle relazioni tra i brani che muterebbero se i brani risultassero disposti in modo diverso. L'Organizzazione di un'opera collettiva va intesa dunque in senso dinamico, in tutte le sue varie fasi costitutive e si attua in forme differenziate in base a svariati modelli di inventario che per comodità possiamo

semplificare in cinque tipologie:

storico - cronologici

geografico - istituzionali¹

stilistico - formali

letterario - musicali

sociale - professionali.

Riteniamo che proprio la consapevolezza di questa varietà di modelli e di punti di vista, unitamente ad altre complesse argomentazioni, ivi quelle comprese nei dibattiti accademici della Camerata fiorentina, porti direttamente alla novità dell'Opera in musica: dai testi organizzati al libretto in musica il passo è breve.

Era necessario passare attraverso questo complesso reticolo di relazioni testuali e musicali per maturare l'idea di una forma espressiva unitaria; basata su un libretto e sull'aggregazione sempre più raffinata di svariati codici espressivi, il melodramma ha conosciuto una stagione preliminare di straordinario dinamismo e di grande varietà compilativa.

La complessità nel definire un concetto così labile, effimero, lasso, insomma scarsamente determinabile qual è quello di 'organizzazione compilativa' ci deve indurre a ripensare e ancor prima a creare costantemente piani classificatori ben strutturati e solidi livelli gerarchici capaci di interagire in modo sistematico tra gli stessi livelli qui sopra individuati e le intenzioni rilevate nei libri di tale 'azione compilativa' che andiamo ad indagare e ad esplicitare in maniera diretta; tali esperienze guidarono con autorevolezza un percorso di maturazione graduale fino al libretto in musica.

In questo processo di gerarchizzazione organizzativa rientrano a pieno titolo anche le miscellanee nelle quali il livello compilativo è assai debole (cioè scarsamente o per nulla documentabile) e spesso prossimo a zero (almeno per quanto riguarda talune scelte come quella di accostare e porre in sequenza determinati brani e non altri); non prendiamo invece in considerazione, in ogni caso, l'accostamento generico di libri dovuto per lo più all'editore stesso e alla tipologia delle forme poetiche impiegate (ad esempio libri di madrigali, o libri di canzonette in quanto tali) a cui siamo soliti assegnare storiograficamente, formalmente e funzionalmente il primo livello di identità di oggetto materiale della creazione musicale umana collettiva. Semplificando, diciamo che non prenderemo in considerazione un libro

¹ Ogni istituzione ha in effetti una precisa collocazione territoriale da cui assume e che determina condizionamenti culturali (ma anche professionali e sociali come risulta al punto n.5 della lista) talvolta di notevole rilievo.

di vari autori solo perché costituito da brani composti in varia forma (come madrigale, canzonetta), ma per i nessi compilativi che riusciamo ad individuare nel libro stesso.

Nell'indagine da noi condotta anche la posizione dei brani nei libri, che in ultima analisi è anche la posizione degli autori ha un significato organizzativo.

Distinguere la gerarchia dei livelli compilativi in via generale non è sempre richiesto alla ricerca scientifico-musicologica del passato; ora sappiamo però che anche la posizione dentro il libro di determinati brani (ad esempio il primo e l'ultimo) può assumere qualche significato gerarchico; per noi ciò è aspetto importante che può essere molto utile e funzionale ad ulteriori approfondimenti legati alla storia della musica e alla biografia dei compositori, specie nel complesso panorama di tali collaborazioni editoriali. L'identificazione della tipologia del libro è in effetti operazione preliminare ad ogni successiva azione analitica in quanto determina ed esplica la natura compilativa del libro e dei suoi costituenti; non si deve mai dimenticare infatti che un libro è un oggetto della tradizione artistica e culturale (ciò vale ancor più nel caso di più autori) e che, pur non mutando la sua natura di significante, cambia profondamente sotto il profilo del significato individuale dei brani e a seconda delle relazioni che esso brani instaurano con brani simili di altri manufatti e delle relative parti di cui entrambi gli oggetti sono costituiti.

Così l'organizzazione di un libro di musica vocale profana cinque/secentesca esula da un contesto predeterminato e da astratti criteri, se non si individua e si statuisce a priori tale gerarchia di livelli. Intendiamo con ciò affermare che un singolo libro (nella fattispecie una UBI) può essere costituito da una sezione miscelanea, da un'altra antologica e perfino da una terza propria delle edizioni collettive. Nostro scopo pertanto non è di accertare a tutti i costi una priorità o una gerarchia di valori organizzativi, pensati sulla base di un modello prefigurato come il più perfetto, (quello dell'edizione collettiva) bensì descrivere e comprendere il fenomeno nella sua complessa pluralità.

Il Secondo capitolo rappresenta il *corpus* principale della tesi: esso espone la descrizione delle varie tipologie di edizioni collettive secondo un complesso sistema di livelli gerarchici che condividono la partenza dalla priorità anzi dalla centralità cronologica.

Ma ecco una lista delle operazioni effettuate nella predisposizione delle 13 classi qui esplicitate (12 +1 riferita alle antologie):

- Accertamento di serialità editoriali di singoli libri (es. le *Muse* o i sei libri di villotte).
- Chiarimenti nella serialità dei libri di Laudi filippine.

- Indagine sull'eventuale serialità nei libri di singoli curatori (talvolta si tratta dello stesso editore o di musicisti da lui incaricati come il Bonagionta).²
- Ricerca di serialità tra dedicatorio-dedicatore (es. I *Lauri* ferraresi).
- Determinazione formale dei brani (madrigali, canzonette, cantate).
- Individuazione e disamina dell'identità degli autori dei testi poetici.
- Studio delle titolazioni seriali o individuali e/o tematiche poetico-musicali.
- Esame di strutture organizzate contenute nei singoli testi.
- Ipotesi di strutture organizzate contenute in singoli testi o individuabili nei frontespizio o nelle lettere dedicatorie.
- Analisi di omogeneità territoriale dei compositori partecipanti.
- Inchiesta sull'appartenenza ad istituzioni dei compositori.
- Osservazioni sulle relazioni territoriali fra autori di poesia e compositori.
- Sondaggio di eventuali tipologie professionali dei compositori.
- Investigazione sulla coerenza dei brani (testi e musiche) in relazione agli eventi celebrativi che promuovono l'evento editoriale.

Le nostre scelte si sviluppano secondo 12 articolazioni classificatorie non tassonomiche che rinunciano cioè alle regole del rigore classificatorio scientifico, preferendo delineare in modo cronologico-seriale la descrizione dei programmi compilativi individuati all'interno delle UBI selezionate. Soffermandoci sul primo libro di madrigali, (*La Serena*) qui assunto a prototipo dell'edizione collettiva delle origini definita degli *Eccellentissimi* si viene gradualmente registrando l'evoluzione dei modelli seriali, le tipologie di raccolte di musiche per il teatro, la distinzione tra musiche devote laudistico canzonettistiche e devote-madrigalesche e così via.

Paradossalmente, dopo tanto disquisire sul lessico, sulle tipologie di UBI, sull'organizzazione interna, ma soprattutto sulla necessità di individuare criteri tassonomici rigorosi, abbiamo dovuto abbandonare ogni 'velleità tassonomica' e scelto di non dar seguito alcuno a questa 'presunta scientificità classificatoria' da noi tanto ricercata. La nostra lista utilizza infatti criteri tra i più diversi e per lo più non comparabili nella sequenza descrittiva dei tipi di organizzazione nelle UBI: com'è tipico del pensiero artistico anche l'organizzazione di tali programmi interni non è quasi mai classificabile in schemi chiusi!

La serialità ad esempio è spezzata dalla cronologia delle musiche per teatro; la funzione del

² Lo si evince dalla lettera dedicatoria.

teatro è seguita dal criterio formale delle canzonette e delle villotte (quelle stampate in una serie di sei libri differenti) che a loro volta sono incalzate dal repertorio spirituale, dopo di che presentiamo la figura del più grande compilatore e a seguire un corpus di stampe collettive territoriali tra cui quelle caratterizzate dall'appartenenza alla medesima istituzione (come la cappella musicale del duca di Baviera – München - che non è neanche italiana! e ancora il fenomeno delle canzonette alla romana, per arrivare finalmente alla ricerca sulle diverse modalità compilative dei testi poetici; le musiche policorali insieme alle raccolte 'varie concludono la lista delle edizioni collettive!

Abbiamo poi riservato il posto d'onore finale alle antologie. Fin dalle più remote bibliografie madrigalistiche ottocentesche (Vogel, Eitner, Israël, poi Einstein, RISM ecc), i termini *antologia*, *miscellanea*, *sammlungen*, *recueil*³ o *anthology*, sono pressoché tutte le denominazioni accertabili dal moderno lettore per quei libri che contengono brani di più autori.

È in tutta evidenza che in passato era attribuita scarsa o minore attenzione a questo tipo di libri rispetto a quelli di un solo autore, non fosse altro per le difficoltà di accesso corretto e integrale agli esemplari UBI. Fino ad oggi, non si è mai ritenuto necessario distinguere i gradi di originalità della compilazione e delle sue componenti, per quanto concerne la totalità del libro; ciò è forse dovuto al fatto che troppo spesso non era materialmente possibile, per edizioni come le UBI, indagarne la natura di opera, distinguendola da quella di antologia; ora però, in parte anche grazie a Bernstein (SCO-BER) e a Lewis (GAR-LEW) ma soprattutto al RIM possiamo distinguere quali libri contengano materiali inediti (o per lo più inediti) e quali no, perciò è giunto il tempo di stabilire dei marcatori certi tra ciò che si può considerare 'antologia' intesa come strumento divulgativo di repertori già noti e ciò che è *edizione collettiva*, la quale rappresenta appunto un'edizione inedita, originale, cioè un'opera vera e propria.

Nella presente indagine abbiamo sempre cercato di indicare quali siano edizioni collettive e quali antologie e in che cosa consistano le eventuali discrepanze rispetto alla prima edizione, perciò possiamo, qui ora, finalmente assegnare a questo paragrafo-sezione i libri UBI che rispondono fedelmente a criteri antologici e dunque indicare quali libri siano *antologie*. Alla luce di tali considerazioni che noi poniamo a spartiacque del fenomeno, il caso dei libri-antologia italiani (qui si intenda 'stampati in Italia') non è così cospicuo, quantitativamente parlando, rispetto a quanto può apparire ad una prima disamina dell'intero repertorio collettivo.

³ *Recueil* e *sammlungen* sono termini sufficientemente neutri da convalidare la nostra scelta.

Il più imponente *corpus* di antologie di madrigali italiani paradossalmente non è italiano (nell'accezione tecnica che noi abbiamo indicato per questo genere di edizioni col termine UBI) cioè non fu stampato in Italia, bensì all'estero; il centro di indiscussa eccellenza è la città di Anversa; il primato editoriale assoluto spetta alla casa editrice di Pietro Phalesio & Giovanni Bellero, cui segue la tipografia di Catherina Gerlachii a Norimberga. (Non abbiamo discusso sulle cinque sillogi londinesi di Yonge (2 libri) Watson e Morley (2 libri) che contengono 147 brani perché i canti contenuti sono travestimenti in inglese e non sono dunque oggetto della tesi.

Per comprendere meglio l'effettivo contributo falesiano alla diffusione del madrigale a Nord delle Alpi abbiamo esaminato tutte le raccolte e i brani ivi contenuti e predisposto una tabella che riassume in sinossi tutte le UBI antologiche stampate all'estero tra il 1583 e il 1634. Anche solo in ordine al rilievo quantitativo del fenomeno l'importanza madrigalesca di Anversa è di assoluta eccellenza; seguono quindi, ma a notevole distanza, le città di Nürberg, Copenhagen e Leyden. Abbiamo indicato anche le relative ristampe che ci sono note e il numero dei brani contenuti. Anche quest'ultimo dato è significativo ancorché sia più corretto esaminarlo unitamente al criterio formale, perché non di rado, dopo la prima trilogia anvertina (1583-1585) vi si trovano non madrigali bensì canzonette a quattro-cinque voci. Sommando i brani delle 23 edizioni identificate qui sopra ne risulta un *corpus* di 1205 brani, sufficienti a riempire ben sessanta libri di madrigali tradizionali.

La compilazione veracemente antologica di norma attende e sottintende che un repertorio acquisisca dapprima una propria tradizione e una certa divulgazione, nonché una 'recezione condivisa' insomma un'istituzionalizzazione nell'accostamento dei brani, il che è al contempo una sorta di identità storico-artistica, selezionata sulla base di un già definito senso professionale-ed estetico-sociologico. Solo in secondo momento, (grosso modo intorno alla metà del secolo) ha senso ripresentare una scelta (antologia) accostando brani diversi del tutto disgiunti dalle fonti originali, selezionandoli cioè per consegnarli alla tradizione esecutiva quale sorta di *monumentum* di stile, qualità e fama. Ci preme inoltre qui sottolineare che, nei confronti dell'antologia, non intendiamo avanzare alcun discriminante giudizio di valore, né criterio estetico-qualitativo e che tale statuto antologico, ancorché privo di originalità nei singoli contributi può rivelarsi di straordinario interesse per lo studioso moderno: lo si nota per la formidabile capacità documentaria di circolazione-recezione-interpretazione dei brani contenuti, nonché per i criteri di selezione di essi brani, per il gusto, lo stile e la loro celebrità (anche in senso quantitativo) sottesi a tali

compilazioni di tanti autori. Inoltre va sottolineato che se un libro è identificabile con sicurezza nella forma di *antologia* tutti i brani ivi contenuti, anche quelli apparentemente inediti o presunti tali andranno reputati di prevalente impianto antologico, diventando perciò potenziali marcatori di edizioni non pervenute.

L'identificazione di libri che sono antologie può esser fatto solo accertando una precedente fama o circolazioni dei brani contenuti. Nella tesi presentiamo alcuni esempi nei quali abbiamo indagato tutti i brani di un'antologia (*La ELETTA DELLA MUSICA*(1569), *SPOGLIA AMOROSA* (1584^{sgg.}) per dimostrare che anche l'individuazione delle fonte dei singoli brani si rivela indizio utile alla conoscenza del fenomeno.

Anche se l'importanza delle antologie è, per la storiografia musicale, enorme, la nostra attenzione è rivolta principalmente alle edizioni collettive; di esse crediamo poter dire d'aver offerto un quadro d'insieme più ampio, mai fino ad ora disponibile.

Leggerne le istanze organizzative unitarie – pluralità nell'unità - ci ha portati fin dentro l'età dell'OPERA il cui libretto, l'anima vera in fondo, ha non pochi debiti con l'organizzazione compilativa che siamo andati ad indagare.

Quali siano i modelli compilativi convergenti verso un'ideale unità poetico-musicale e quali modelli divergenti rispetto alla direzionalità di una struttura a 'Libretto d'opera' sono, in ultima analisi, l'interrogativo cruciale sotteso a tutto il nostro percorso di ricerca: ad esso non abbiamo potuto dare risposta, convinti che una risposta esauriente e convincente, qui solo suggerita, debba esser data dall'intera comunità musicologica.

Abbiamo riservato infine ad una sezione conclusiva (APPENDICE ICONOGRAFICA) uno studio catalografico sulle figure musicali contenute nei frontespizi delle UBI.

Mi è gradito infine qui ringraziare **Philippe Canguilhem** e **Nicoletta Guidobaldi**.

RESUMÉ

Le but de cette recherche est d'enquêter, connaître et mieux expliquer le répertoire de la musique vocale profane, c'est à dire les chants italiens laïques imprimés entre 1530 et 1630, du point de vue des ouvrages collectifs.

Cette étude se réfère notamment à tous les livres collectifs contenant plusieurs pièces (madrigaux, chansons et chants dévots italiens), mises en musique à l'époque où vivaient Palestrina et Monteverdi. Comme des coffres de trésors musicaux d'une époque fascinante et d'un peuple extraordinairement riche de sensibilité artistique et de talent expressif, ces livres ont attiré l'attention de nombreux chercheurs depuis le XIXe siècle. Bien sûr, c'est un peuple dans un sens beaucoup plus large que ce qui est communément admis; en dépit de l'incroyable variété de l'esprit de clocher, il y a déjà une dimension européenne et un réseau extraordinaire supranational de relations artistiques. Les Italiens étaient conscients de l'héritage flamand, mais également projetés dans une utilisation raffinée et exclusive de la langue italienne même dans la musique.

Dès la seconde moitié du XIXe siècle, le monde complexe du madrigal italien et de la *canzonetta* polyphonique a connu un intérêt croissant, non seulement en ce qui concerne la connaissance directe du répertoire, mais aussi en ce qui concerne la recherche bibliographique sur la littérature qui décrit les sources conservées et en étudie le contenu.

Il est tout à fait inutile d'insister sur l'importance des études bibliographiques comme outils de base de la recherche musicologique si on ne veut pas perdre de vue le but final, c'est à dire posséder les lignes directrices de l'histoire musicale, mais à ces instruments nous avons réservé une étude approfondie (Cap. I. 1) qui, nous le croyons, ne sera pas désagréable aux savants de la jeune génération, en particulier à ceux qui se rapprochent peu à peu de ces questions musicologiques; pour ces raisons, nous avons écrit une bibliographie de la musique profane italienne 'profane' (c'est à dire *non liturgique, laïque* mais aussi *devotionnelle*) des livres de Petrucci (1501) jusqu'à 1700. Qui se rapproche du monde du XVIe siècle est sans aucun doute abasourdi par l'immensité et la diversité du phénomène qui a été exploré, identifié et décrit pour la première fois par Emil Vogel dans sa *Bibliothek gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*, (1892), *PRINTED COLLECTIONS IN CHRONOLOGICAL ORDER*, Hildesheim, Olms, 1962. 2 voll., (2^a parte del 2^o vol.,

pp.601 – 833, en abrégé V.E.), et enfin avec une nouvelle révision mise à jour par François Lesure et Claudio Sartori, la célèbre *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., (Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977), communément connue sous le nom de *Nuovo Vogel* (NV). Beaucoup d'autres importants répertoires bibliographiques intègrent et étendent la connaissance des livres de musique italienne. Tout cela indique clairement que c'est la qualité et la fiabilité de ces instruments et les conditions de conduite de chaque étude de la musique de ces livres très anciens (en termes de temps passé), mais aussi modernes du point de vue de la sensibilité et de la divulgation historique moderne, qui sous-tendent la conception poétique de l'art - musique qu'ils impliquent. Une enquête approfondie sur l'ensemble du phénomène décrit par ces bibliographies est une opération surhumaine: il s'agit d'un *corpus* d'au moins 3000 livres contenant plus de 60.000 madrigaux et de 'canzonette'! Dans cette étude, nous nous sommes intéressé principalement à la seule partie *profane*, c'est à dire à près de 15 % de cet océan de musique qui dans le passé a toujours été décrit séparément de l'ensemble du répertoire des compositeurs classés par ordre alphabétique pour plus de commodité et de concision, nous avons défini, pour la première fois "UBI" (réduction de la U.B.I.V.A. Acronyme de *Unità Bibliografiche a stampa di polifonia-monodia Italiana di vari autori* /Unité Bibliographique imprimée de polyphonie-monodie italienne de différents auteurs). Il serait également impossible d'étudier les presque 10 300 chansons imprimées dans les ouvrages collectifs sans l'aide de la technologie informatique; on ne peut rien faire sans l'aide de l'application de logiciels structurés spécialement pour cette recherche; plus riche sera la structure de la base de données et plus efficace sera l'outil final d'enquête. La technologie informatique dont nous parlons est une base de données appelée RIM que nous avons développée depuis le début des années 1990 dans ce but précis: étudier les UBI. On peut comprendre le succès éditorial étonnant du répertoire polyphonique et monodique italien du XVIe siècle, (surtout après le milieu du siècle) à travers l'analyse et l'identification des relations qui lient les chansons individuelles entre elles dans les recueils et en enquêtant sur les " programmes de compilation de chansons individuelles " dans les collections de musique vocale à la Renaissance.

Cette recherche a des racines très profondes et larges à la fois dans le temps et dans l'espace. Elle a connu la fascination pour le monde *reservato* et éloigné du madrigal de la Renaissance, pour les sources mystérieuses qui l'ont fait naître, qui l'ont secouées, nourries et faites adulte, pour son développement extraordinaire dans l'histoire de la civilisation et

de la musique de la Renaissance, pour son extraordinaire diffusion dans l'Europe entière: une séduction qui est allée de pair avec la croissance de la connaissance de l'histoire de la musique des XVIe et XVIIe siècles. C'est un intérêt de jeunesse jamais trahi, né à la fin des années 1970, commencé comme un jeu avec la mise en partition moderne de trois, quatre, cinq, six voix séparées de livres du XVIe siècle, mais surtout revigoré et excité par la présence de la troisième bibliographie systématique de Vogel avec son énorme corpus des acteurs et des dispositifs d'information.

Et tout ceci pour le désir d'avoir une vue d'ensemble la plus complète et articulée que possible, pour la nécessité de plus en plus vivante d'avoir plus de connaissances résultant de la nouveauté de pouvoir accéder, avec la vitesse et l'efficacité des instruments informatiques, directement aux sources d'information sur les documents originaux. C'est un intérêt qui est né en 1977 en même temps que la première thèse du soussigné I *Lieti Amanti* [= Les Amoureux Heureux] et les *Lauri* (*Lauro Secco* et *Lauro verde*, trois UBI imprimées à Ferrara, respectivement en 1586, 1582 et 1583) qui a ouvert de très larges, lumineuses et passionnantes perspectives sur la vie à la Renaissance dans une vision complexe d'un monde débordant de poésie et musique, des activités artistiques-professionnelles, des complexes rapports dans un réseau de mécènes. Ces livres nous parlaient, ils attendaient d'être mis en partition afin d'en saisir l'essence et la signification historique. Il s'agit d'un monde (en particulier celui des UBI) caché dans toutes les bibliographies précédentes, en raison aussi de la prédisposition peu respectueuse des sources originales dans les bibliographies modernes!

Saisir le problème permet de trouver une solution: l'ordinateur a été la cause de l'exaltation! L'utilisation de l'ordinateur, dans la façon d'appréhender l'histoire et la musique profane que nous avons connu, (nous le disons avec une présomption pleinement consciente) nous a fait vivre une vraie révolution, comparable, croyons-nous, à l'invention de l'écriture, ou de la presse tout court, bien plus ... à la presse musicale.

En considérant les outils bibliographiques utilisés, nous nous sommes interrogé sur le sens de «nouvelles connaissances de la Renaissance musicale italienne»; cela peut sembler inapproprié et ennuyeux, peut-être trop rhétorique, ou trompeur, mais pour comprendre les motivations et le développement de ce travail, effectué en plus de trente cinq ans d'étude, il était nécessaire de mettre en évidence les principales caractéristiques *ab origine*, que seulement avec un point de vue au-dessus du phénomène (et donc la question est la transition progressive du papier au numérique) dans sa complexité articulée et dans la

connaissance du progressif mais très rapide progrès de l'information. Aujourd'hui, il est plus facile de comprendre la façon dont la technologie a donné de nouvelles connaissances, mais quand, il y a 25 ans, il se préparait la structure d'une base de données, il n'était pas encore possible de connaître l'avenir du projet. Ces pensées mettent à nu la manière même de savoir aujourd'hui et d'explorer le sens et le but ultime de la connaissance, (que nous avons défini comme *une source inépuisable de richesse matérielle et spirituelle, désir profond de participer à la richesse de la culture, de l'histoire et de la vitalité artistique qui illumine toutes les renaissances, en particulier celles de la musique, surtout les plus intimes et personnelles de l'homme.*

La principale préoccupation de ces '*anni di galera*' était précisément d'identifier le type d'organisation présente dans ces livres de différents auteurs: selon quelles directives avaient été composés les poèmes? Quels critères avaient respecté les compositeurs ? Comment ont été compilées et recueillies les différentes pièces pour former un livre collectif? L'expérience directe de la musique de la fin du XVIe siècle, éprouvée dans d'innombrables veillées passées à transcrire les notes musicales anciennes (nous avons transcrit intégralement plus de mille pièces parmi lesquelles douze UBI intégrales) les documents et les textes historiques dans les livres de cette recherche, a été une source de vif bien-être intellectuel, et omniprésent passionnant, parce que nous comprenons que le fondement de toute connaissance qui n'est qu'un acte de participation consciente à la vie, véritable acte d'amour, omniprésent, altruiste, harmonieux.

Et c'est précisément cette prise de conscience de l'acquisition progressive des connaissances humaines (*métacognition*), qui conduit plus ou moins directement et produit toutes les inventions de l'humanité, tant matérielles que spirituelles, comme la Musique. Dans les signes, la langue, l'interprétation et l'exécution artistique des sons, lus et interprétés dans la dimension de leur organisation humaine, dans les lieux, les moments et les manières qu'aujourd'hui nous enquêtons, cette prise de conscience (connaissance et *métacognition*) de la création de l'art et de la musique nous enseigne que toute la pensée humaine structurée, que chaque geste et chaque objet musical, pensés et créés, ont une valeur «en soi» et un «au-delà lui-même». La pensée musicale et poétique que nous avons utilisée dans l'UBI - conscience douloureuse des limites du langage qui cristallise impitoyablement des moments dynamiques de la représentation de la réalité - est exprimée en niveaux maximaux de complexité dans un réseau dense de relations entre les poèmes individuels des auteurs, dans lesquelles il est difficile de saisir et reconnaître la taille globale du message proprement dit et l'unité finale de l'ouvrage qui fait perdre de vue les spécificités de chaque pièce: c'est un réseau dense de relations qui ont un impact objectif sur la vie artistique de l'individu et

de la société.

La création de la musique, notamment en fonction de l'angle de la poésie pour la musique du XVI^e siècle que nous avons étudié ici, est pour nous une précieuse opportunité et un moment fondamental de la connaissance de la vie humaine. Elle est parfois cristallisée dans un document écrit: ce type de création dans les UBI incarne non seulement l'acte d'une composition individuelle mais aussi collective du livre dans son intégralité. Malheureusement nous pouvons travailler seulement sur les documents survivants, et non pas sur ceux, peut-être pareillement nombreux, qui ont été perdus: mais, bien que conditionnés par le temps et le territoire dans lequel ils sont nés et répandus, ces mêmes documents d'une pensée organisée ont pu passer par tous les lieux et tous les temps jusqu'à nos jours en un éclair de l'éternité. Aujourd'hui, nous les lisons et nous croyons les comprendre (au moins dans leur principale évidence) à une distance de près d'un demi-millénaire.

Dans l'art de la musique, on peut comprendre la transformation de la pensée humaine en regardant juste les manières de l'organisation, de la diffusion et de la réception du son organisé dans les œuvres que l'histoire de la musique, avec ses innombrables documents et avec sa technique de composition (qu'aujourd'hui, nous pouvons déduire) a su nous envoyer.

Nous nous sommes intéressés principalement à enquêter sur certaines formes de cette organisation dans le livre et dans la musique et les moyens de sa tradition, du morceau individuel à celui collectif, en essayant de mettre en évidence l'ordre matériel des chansons dans leur format d'origine et en étudiant l'utilisation de codes non - verbale, transversaux à l'invention musicale. Si nous nous limitons à examiner ces travaux faits de beaucoup d'auteurs-musiciens (UBI) nous avons exclu les livres (liturgiques) ne latin, la musique instrumentale et aussi les traités; en plus nous n'avons pas examiné les livres d'un seul compositeur, en se concentrant en particulier sur les travaux collectifs ou est évidente la volonté préventive (pas nécessairement préventive parmi les musiciens). L'édition collective elle-même est un segment de ce vaste répertoire collectif: elle est déterminée par un 'compilateur-dédicataire' qui est presque toujours coordonnateur et directeur de l'unité de l'ouvrage et de sa construction matérielle.

Il y a entre UBI et UBI une apparente limitation, vue l'étonnante série de interdépendants, depuis toutes les formes de la connaissance de l'art et de la musique ont tendance à être tout compris de l'action d'une communauté de compositeurs et pas la simple somme des

travaux de certains auteurs bien que les plus célèbres. Ces éditions collectives acceptent, approuvent et promeuvent les conventions linguistiques et musicales et les catégories compilatives toujours surprenantes, bien que souvent loines de l'original et non complètes du point de vue compilatif. Au XVI^e siècle et le premier '600, ces « collaborations avec plusieurs mains dans le domaine de la musique ont été étudiés seulement pour une petite partie, à notre avis, en raison des limites des anciennes bibliographies.

Cette recherche se révèle d'une complexité qui ne peut être comprise seulement par l'énorme nombre des éditions de musique du XVI-XVII^e siècle qui disséminent dans l'istoria musicale italienne innombrables auteurs, formes, territoires ou opérateurs-escuteurs-auditeurs anciens; cette complexité a due aussi par la fait que chaque livre est constitué par un grand nombre des morceaux qui ont valeur individual en eux-mêmes: c'est à dire qu'ils sont des œuvres potentiellement individuelles dans la UBI et que chaque pièces (37000 environ, au XVI^e siècle!) implique à son tour, dans un complexe système de relations artistique-professionnel, historique-géographique, socio-économique et stylistique un grand nombre de poètes et des compositeurs qui travaille sur chaque unique morceau. La portée de ce qui nous occupe, c'est en effet l'un des plus vaste et complexe si nous considérons le système de relations que la musique vocale italienne, établit avec d'autres disciplines artistiques dans les XVI^e et XVII^e siècles en Europe, jusqu'à l'invention du mélodrame de Peri, Caccini et Monteverdi.

Nous avons soutenu ces questions dans l'introduction de cette thèse: dans le premier chapitre nous avons examiné la question plus en détail d'un point de vue méthodologique en donnant à la deuxième chapitre la tâche de la classification et l'examen des caractéristiques organisationnelles de chaque UBI sélectionnée.

L'insuffisance des outils bibliographiques existants (c'est compris le NV) en termes d'indexation des pièces et des didascalies interne, l'absence d'un exhaustive cadre historique et géographique de référence pour ce qui concerne le patronage et la committence, la pénurie de classification poético-musical et le manque de bio- bibliographies qui ont fait le point de ce qui avait déjà été publié en notation moderne (et de ce, au contraire, qui reste silencieux dans les gravures anciennes) sont sans doute, en parlant dans une manière technique, entre les principales limites qui étaient perceptibles dans RISM B/I et les trois Vogel.

Il faut ajouter aussi l'insuffisance et la rareté grave de textes musicaux et de lettres dédicatoire. De cette même façon impossibilité de mettre nombreuses données musicales. Ces dernières se communiquent avec celles historiques et géographiques. La difficulté d'accès et / ou l'absence de rénovation illustre l'existence des exemplaires survivants. Ainsi, se réalise la pénurie d'un tableau complet des dédicatoires, des dédicataires et des compositeurs du travail survivant qui est dédié. La disponibilité se limite par un accès informatisés aux notes didascaliques dans les pages intérieures des livres etcetera. Nous comprendrons les raisons, car celles-ci conduisent l'auteur à conception afin de protéger et créer. A la fin des années 80 du siècle antérieur, un instrument informatique obviait à ces limites qu'il était également en charge pour l'étude du répertoire qui n'était pas lié à l'UBI. Cet instrument est le RIM. (Renaissance Musicale en Italie).

Déjà en 1993, celui qui écrit avait produit les premiers résultats avec la publication du catalogue des Dialogues musicaux (plus que 800 cas considérant également les différentes parties d'un même texte. Ceux-ci ont été signalés dans l'édition moderne d'une UBI; ce dernier (Dialogues) se présentent dans l'édition collective *MADRIGALI PASTORALI INTITOLATI IL BON BACIO* Venezia 1594, rist. 1600, 1604). Après ils ont suivi par le Catalogue de *Mascherate* et par le Catalogue des *villanelle* et des formes mineures (1995). Le RIM, en origine, a été intitulé *Archivio dei madrigali e delle canzonette*. Ceux-ci a été rebaptisé sous les titres: *Vogel électronique*, *Vogel 2000*, *Vogel 2k*, *Vogel Giuliani* et *REM*. Ces Archives digitales ont été compilées en forme de table avec le logiciel Access de Microsoft. Il s'agit d'une base de données relationnelle qui était capable d'interagir mieux de tout l'autre avec le Word-Procasseur plus populaire à l'époque (WINWORD mentionné de cette même software house américaine).

Le RIM est la production de plus de vingt ans de conception intégrée des données; il est les pensées, les doutes et les remarques continues de la structure fonctionnelle à la recherche musicologique: ce n'est que récemment que le RIM a atteint un degré de complétude adapté à la recherche de cette thèse sur les UBI que nous présentons ici: aujourd'hui le RIM est enfin disponible grâce aux efforts de ce long cycle de doctorat de ceux qui ont rendu possible, soutenu et dirigé cette recherche.

Avec le RIM la sphère étudiée de la Renaissance et le savant dans le domaine de la musique à la Renaissance peut venir directement à la connaissance du tout le répertoire italien imprimé dans les deux premiers siècles de l'activité de l'imprimerie (donc jusqu'à 1701) en mesure plus complète et précise que son illustration n'a été possible jusqu'à présent. Dans

le RIM, plus de dix mille poèmes de UBI ont été introduits et disposés par les séquences originales: aussi, il y a les textes qui sont présentés en manière presque complètes de dédicaces, les notes éditoriales et les informations des pages intérieures de livres liés avec la musique, l'objet de notre étude.

Cette exposition vous permet d'améliorer la connaissance d'une tranche importante du répertoire madrigal, le format de la chanson italienne et compléter le répertoire existant de musique de la Renaissance italienne. Vous avez 50 éditions modernes insérées avec la partition de plus d'un millier de morceau), dont douze spécifiquement des UBI. L'identification de nombreux attributions anonymes ou incertaines présuppose la messe en relation potentielle de ces données historiques, géographiques, littéraires et professionnelles. À partir de maintenant l'on pourra mieux identifier et enquêter la variée typologie organisationnelle selon l'histoire de la musique de la Renaissance italienne.

C'est un travail qui n'a été possible que grâce au concours des études, des recherches et des efforts formidable qui étaient développés par les grands savants du passé plus que parfait et antérieur. Nous l'avons large sensibilisation de conscience

Parmi d'au moins 407 UBI enregistré en V.E. (1562) en mode particulier, nous avons sélectionné la participation active de plusieurs artistes - artisans et la connaissances bibliographiques qu'aujourd'hui nous possédons la révélation de la volonté identifiable de compilation, la compréhension organisationnelle et une évidence collaborative de documents. Pour cette sélection, la quantité de tels livres collectifs supère les cent cinquante unités bibliographiques, malgré la réduction drastique des niveaux mentionnés dépasse, bien que légèrement.

Ces livres qui ont été conçus et fabriqués par plusieurs auteurs, sont constitués par nombreux écrivains prospectés à travers un ou plusieurs personnages d'importance historique; ne sont pas seulement des musiciens et des poètes, mais aussi illustrent certains mécènes, écrivains, compilateurs de l'anthologie, les prêteurs et les typographes éditeurs finalement qui, ensemble, contribuent à un résultat unifié de plus parfait toujours. Tant complexité, ce qui devient, peut-être, une «pluralité» définie. Celle-ci est documentée directement directement à travers les sources originales, principalement grâce à une lecture prudente et complète des frontispices et des lettres dédicatoires. Cette pluralité fut propre pour les formes plus typiques de la polyphonie vocale du XVIe siècle au début, puis selon la monodie du XVIIe siècle. Ces formes sont madrigaux, les chansons chansonnettes, grossières, de villosité et d'autre mineur, typiques de plusieurs expressions vocales de la Renaissance, habillés par les exigences spécifiques et des fonctions requises par ces mêmes

gestes et des actes artistique et communicatives.

Sous le profile éditorial, l'expérience de l'invention collective naît au XVI^e siècle avec la même naissance de la presse. Dans les livres de *Frottole* de Petrucci, la présence de plusieurs compositeurs devient l'œuvre exclusive de la sélection composée par l'éditeur. Mais cette même évidence se perfectionne et se définit surtout à l'époque du madrigal. Telle «invention pour beaucoup de mains» ne sera jamais surmontée ou égalé pendant les périodes successives. De quelle façon aujourd'hui encore à l'époque tant d'individualiste, tout ce que pourrait manifester, démontrer et stimuler la capacité de travailler ensemble. C'est-à-dire afin de travailler en équipe aussi dans les domaines de l'art, tout peut générer le développement culturel et obtenir une grande importance creative et professionnelle. Beaucoup de chansons parmi celles plus fameuses du XVI^e siècle (*I' mi son giovinetta* di Domenico Ferrabosco (1542), *Anchor che col partir* (1547-'48) de Cipriano de Rore, *Vestiva i colli e le campagne intorno* de Palestrina 1566), nées dans des livres de différents auteurs, se trouvent au centre de l'intérêt profond des chercheurs. Ces savants presque jamais sont mis en garde du contexte et des problèmes de livre collectif dont ces mêmes sources sont issus, ou plutôt, du livre dans lequel et pour lequel elles sont nées.

Ces chansons, ainsi comme les autres, ont été souvent placés de façon précise et délibérée, presque toujours afin d'exprimer une fonction communicative; souvent, on ne peut pas saisir l'analyse des pièces individuelles. Ces mêmes chansons révèlent, quoique en façon non toujours évidente, une degré surprenant d'organisation compilative interne.

Dans notre recherche, alors que nous analysons le concept d'«organisation», nous nous référons en manière particulière à cette même fonction éditoriale compilative, c'est à dire au mode dont tous les éléments sont collectées, organisés et assemblés; en effet il est très intéressant la manière dont a constituéé une édition de plusieurs auteurs: le frontispice, la dédicace, les avertissements, les notes dans les pages internes identifient le grand apparat des différents éléments qui deviennent protagonistes ou co-protagoniste de l'entière ouvrage collective.

Maintenant il faut définir le concept d'«organisation compilative» dans l'UBI ; ceci doit nous conduire à repenser en effet et encore à créer constamment des classificateurs stratifiés toujours bien structurés dans solides niveaux qui peuvent interagir de façon systématique entre les mêmes niveaux taxonomiques plus évidents et les principes «intentions de compilation». Un critère organisé en vigueur dans un livre donné comme la séquence narrative des chansons, par exemple, peut être secondaire à une autre et cette évidence, tout en conservant une centralité du texte poétique (il est le cas d'éditions construites sur l'intonation différente de la même poésie) met en résultat la pluralité et la diversité de l'intonation musicale, souvent avec un œil vigilant pour la territorialité des compositeurs qui ont mis la musique telle / les textes / s.

Il est clair que chaque livre, chaque auteur ou la pièce, tombent toujours dans un certain niveau d'organisation minimale et ce niveau indique la nature et la raison pour laquelle ces chansons en particulier sont finis proches dans un livre déterminé. Si l'opération a été amenée par un éditeur, surtout quand il s'agit de réimpressions, nous pouvons facilement comprendre que les causes soient de nature commerciale, mais quand n'importe quel personnage se soutient afin de choisir, produire ou faire composer quelques textes et distribue ces textes pour les musiciens chargés pour les mettre en musique afin de la compiler un nouveau livre, se comprend que ne se traite pas de une action pure de publication: car les plupart est ces mêmes UBI, autant que celle-ci nombreuse et intéressante sera les demandes, alors que nous irons poser les questions sur les raisons de cette même compilation.

Sur la basé de la recherche systématique des livres indexés par le V.E. nous avons divisé et classifié tout le répertoire en trois groupes que nous avons intitulé *miscellaneae*, *antologie* et *edizioni collettive* (c'est à dire éditions collectives réelles et propre). Parmi ces derniers, car ils sont créées spécifiquement pour quelque occasion poético-musicale (mais aussi civile, de mariage, de célébration ou pour un simple jeu académique), nous sommes restés fascinés, convaincus qu'il est proprement l'identification des programmes existants à intérieure d'eux même, qui étaient analysées dans le deuxième chapitre de notre thèse, afin de nous donner quelque sorte de réponse.

La distinction de l'UBI en trois catégories est le résultat de réflexions qui ont origine de l'évaluation préliminaire de nombreux cas similaires traités par l'auteur après la détection d'un programme occulte et découvert dans *I LIETI AMANTI* né à Ferrara et imprimé à Venise en 1586); que leur travail a suggéré d'étendre l'étude à des collections similaires du XVIe siècle et pour les programmes partiellement déjà divulgués et discutés dans certaines autres analyses musicologiques. Jusqu'à nos jours, cette même classification n'a rencontré aucune opposition ou critique, en effet semble avoir été largement partagée par les spécialistes de la musique de Renaissance. En particulier, en ce qui concerne le concept de l'édition collective; cette classification doit être prise en compte dans tous les cas que cette articulation ternaire est orientée et non exhaustive : celle-ci identifie le problème «des chansons de plusieurs auteurs différents comme un continuum qui procède des divers éditions collectives divers mentionnées, c'est à dire du degré inférieure à celui plus élevée selon certain ordre. À partir de la sédimentation de répertoires occasionnels à certains travaux de niveau haut structurées et conscient une conception intellectuelle de profile organisationnel, des travaux qui impliquent souvent plusieurs dizaines de compositeurs à la fois.

Aussi également, les collections de deuxième niveau d'organisation, qui sont les anthologies, ont une pertinence surprenante de musicologie sous nombreux points de vue: nous avons considéré certains, (par nous peut-être un peu arbitrairement interprété comme principale ou prépondérante) pour la valeur représentative des chansons avec les contenus, la circulation et la réception entre eux, l'effet de véhicule journalistique et l'attestation de goût de leur époque qui expriment:

nous n'avons pas encore négligé même les valences didactiques de ce segment important du répertoire comme dans les «problèmes anthologiques». Ces dernières sont implicites dans chaque cas lié à la circulation du répertoire de uesi. En volume scolaire et académique, les réflexions s'appuient sur l'anthologie comme un instrument populaire avaient eu et restent équilibrés ancrés à certaines études passées qui semblent surmontées ou conclusives en grande partie ou concluante. Plutôt, nous croyons que, sur l'anthologie, (la collection qui met des chansons déjà en notes) ne était pas encore déterminée le dernier mot et que celui-ci était toujours essentiel, bien que il y avait rarement vérifié une évaluation critique de l'accès au savoir musical et historique. Sa compilation conditionne chaque genre de discipline et de connaissance humaine. Les réflexions critiques sont faibles raréfiés un peu en notes et présentées sur son utilisation, sur sa idéologique portée et sur les modalités et sur la technique de compilation avec laquelle l' idéologique vient réalisée. Il est valable d'indiquer la classification du répertoire sur trois niveaux. Aussi réintégré, en pleine intitulée, le cas différent, dans lequel le niveau de «cohérence agrégative» est faible. Entièrement, cette dernière s'approche souvent de la limite minimale, par combien concerne la dislocation des pièces. Donc dans cette étude, nous avons décidé de donner la plus grande attention aux éditions collectives des livres afin de savoir que nous croyons certains documents prouvé des intentionnalités organisationnelles, unitaires et cohérentes et en alternative aux anthologies. En revanche, nous avons négligé et pas du tout pris en considération de la diversité propre parce que cette intentionnalité organisationnelle n'y sont pas (ou ne sont pas visibles pour nous si ce n'est pas plus en sens strictement commercial), en partageant cette évidence dans le grand travail d'Alfred Einstein (et avant c'était commencé par Emil Vogel) sur l'affectation de nombreux livres de Verdelot, Archadelt, Festa, Gero et d'autres compositeurs appartenus à ce type de collecte d'auteurs variés. Cette identification est tripartite, (et doit résulter), également aussi dans le sens préliminaire à chaque suivante action d'enquête que l'on déterminait ou expliquait la nature en compilation de l'objet - livre: en outre, l'on ne doit pas oublier aussi que un livre est, en

tout cas, une «entité communicative » qui peut changer signification aussi profondément sous le profile des contenus, le linéarité narrative, des combinaisons internes e de sa contextualisation à cause de multiples relations qui s'établissent, plus ou moins délibérément, avec certains objets similaires ou avec une partie d'entre eux. Il est évident que, afin de porter effectuer sciemment l'affectation d'un livre - UBI à l'une des trois catégories. Il est nécessaire d'étudier attentivement ce même livre, en vérifiant après frontispice aussi la lettre dédicatoire et chaque autre élément documentaire à l'intérieur du livre. Si la première difficulté se trouve dans le fait qu'un livre ne peut pas être assignable à une catégorie prédéterminée et / ou se présenter polymorphe (par exemple: contenir certaines sections ou partis dominants pour cette ou telle typologie, (il est compréhensible de présenter, en diversités, certaines anthologies ou éditions collectives) encore la domination plus ardue sera classée selon les chansons, si ne se dirige pas une casuistique des modèles prédéterminés. Ainsi, l'organisation d'un livre de musique vocale a pratiqué du Ve / au XVIIe siècle, souvent se situe en dehors d'un contexte « prévisible ». Tout celui-ci a prescrit de prédisposer préventivement une taxonomie d'orientation seulement. Un deuxième niveau de difficulté se rencontre dans la classification des différents typologies organisationnelles dans les éditions collectives: certaines réflexions nous ont amenés à une à l'identification d'une douzaine de «classes» entre les différentes éditions collectives, distincte des anthologies afin de présenter études de cas variés, une identification, que cette même douzaine de «classes» soit dite en mesure selon supervision de toutes les orientations.. Si, donc, nous possédons 12 différents études de cas, pour nulle de cohérents sous le profile de la classification scientifique qui sera la hiérarchie d'exposition? Nous précisons tout de suite que, pour nous, le critère chronologique est prévalent: il semblait certaine priorité non seulement pour la nature linéaire du temps (selon l'esprit, cette nature n'est pas nécessairement évolutive) non seulement pour la coutume musicologique jusqu'à nos jours consolidés. Mais aussi pour la nécessité de distinguer dans les classes singulière, il y a la circulation géographique et le répertoire artistique et professionnel. Et surtout il est possible de donner une date pour ces actes. D'où, l'identification dérive la détection immédiate mais subordonnée des éditions en série. Ainsi, comme celle-ci se produit dans les livres de compositeurs, alors que considérons un livre, fait par les mains, ceux-ci devient le quatrième ou le cinquième, ou seul le deuxième, ce livre devient évident que nous sommes en présence d'un projet éditorial complexité (bien qu'à l'origine de cette idée du projet était plus ou moins absent.

Il y a la nécessité de diversifier le répertoire de formes musicales, la centralité du texte poétique, le type de liaison interne entre les poèmes sélectionnés, la territorialité des musiques. Tout ce complexe reflète certains critères sélectifs par nous, car nous les considérons presque toujours adoptés. Une telle intention systématique d'unité illustre aussi une sorte de fil idéal qui a le but lié avec un ordre bibliographique (et argumentatif) le total des vastes corpus de recherches musicologiques du XXe siècle spécifiquement. Ces mêmes études se consacrent aux recueillis de divers auteurs; nous référons les études qui ont déjà enquêté sur plusieurs épisodes collectifs lié avec édition. La même intention systématique nous a suggéré et nous promet également les itinéraires renouvelés de recherche, en sollicitant en nous les approfondissements ultérieurs, car nous avançons nos nouvelles propositions de recherche. Depuis le moment, qui n'a jamais été enquêté systématiquement par les études exhaustives selon une vision complexité avec quelques exceptions partielles et limitées - et, à une distance de vingt ans, en toutes certaines évidences se perçoivent ses limites, – pour nous, le critère chronologique doit préférer une classification des livres des différents auteurs aussi dans une articulation préventive. Il est également nécessaire de méthodologie mieux systématique et d'un projets de recherches déterminés qui, selon le conte juste, gardait le phénomène variés des programmes de compilation dans les livres de plusieurs auteurs à partir d'un point de vue global. En manière particulière, nous nous référons par l'étude de Franco Piperno (PIP- ECC, pp. 1-42) qui consacre un grand espace pour l'anthologie de madrigaliste imprimée au XVIe siècle, dans laquelle Franco Piperno écrit: « S'imposait une réflexion prioritaire sur le sens de l'anthologie de madrigaliste dans l'esthétique, dans la production, dans la consommation et dans le marché des livres du XVIe siècle [...] se proposait de fixer le problème, de simplifier la matière, de vérifier leur fertilité en place d'étude historique et critique. » Afin de standardiser tout ce répertoire sous la dénomination anthologique (et ce n'est que l'une des limites de cette même étude), ce répertoire signifie la compréhension incorrecte du grand travail de projet sur ce répertoire effectué avec certaine richesse de l'intelligence, la sensibilité et goût de compilateurs consécuteur par les compilateurs du "passé loin" et les chercheurs et les bibliographes d'aujourd'hui.

Quant à nous, nous notons que le phénomène étudié touche plus ou moins un millier de chansons en plus (en particulier du répertoire spirituel en italien), de celles indiquées par la bibliographie de référence du Vogel- Einstein; outre 99% de ces textes poétiques sont maintenant disponibles dans notre banque de données RIM, en soulignant ainsi également

l'opération préliminaire de l'étude effectuée par nous. Il est donc nécessaire de mieux définir comment un tel répertoire a été par nous conçu, organisé et réalisé.

Les charnières bibliographiques (chronologiques et méthodologiques) de la présente recherche ont été jusqu'à ce jour liées à la bibliographie étendue, extraordinaire, louable et deux fois mise à jour de Vogel (=NV), mais pour les UBI, elles se situent entre V. E. et RISM B/I.

La grande révision par nous opérée sur un corpus d'environ neuf mille chansons - les *uesi* précisément, - (*u.e.s.i.c.i.* = *uesi* à savoir **u**nités **e**xpressives et **s**ignificatives de chants du XVI-XVIIe siècles en **i**talien) contenues dans environ 450 **UBI** a été mise à jour et préparée pour l'impression après la 2e Guerre mondiale, mais imprimée en 1962. Depuis alors, V. E. n'a jamais été remanié, ni indexé, ni informatisé, tandis que le RISM B/I a eu l'indexation des noms, conduite, cependant, sur l'ancienne édition de 1960. V. E. reporte, cependant, un important appareil de notes d'information également relatives aux éditions modernes des chansons individuelles et sur les spécimens aujourd'hui non plus disponibles, qui sont précieuses pour les chercheurs-utilisateurs d'aujourd'hui: V. E. a comparé le contenu de presque toutes les impressions collectives, en vérifiant la nature de la réimpression ou d'une nouvelle édition dans presque les cas.

Cette étude se développe en profondeur sur la nécessité d'une identification correcte et exhaustive des UBI et sur l'efficacité documentaire des bibliographies disponibles aujourd'hui.

Le **RIM**, un fruit de l'enquête bibliographique comparative et systématique sur tout le répertoire de polyphonie séculaire italienne du XVI-XVIIe siècles, a conduit la recherche, en partant du point de vue des besoins du musicologue et du bibliographe, en documentant également à travers des 'angulations différentes' telles que la territorialité des auteurs et l'indexation biographique des musiciens, des dédicatoires, des dédicataires ou les sources poétiques, le principal potentiel mis en œuvre, qui peut être utile à l'érudit informatisé du XXI siècle.

Des limites et une insuffisance des bibliographies et des instruments d'enquête ont paru évidentes à celui qui écrit depuis les temps éloignés de son mémoire d'études supérieures, consacré à une UBI 'ferrarese' du 1586 (*I lieti amanti*, GIU4) et discuté à l'Université des études de Bologne pendant l'année scolaire 1980-1981; justement à partir de ce livre

particulier, initialement classifié parmi les anthologies (mais en fait édition collective), il a été possible de dévoiler le singulier mode compilatif sous-jacent et a suggéré l'expansion de l'enquête aux autres recueils dont on parle dans cette recherche.

Dans notre enquête, la méthodologie de la recherche est donc basée sur le **RIM** dans lequel l'unité de référence n'est plus le livre dans sa complexité de données, souvent mal comparables, mais la seule chanson qui est la *uesi*; toutes les *uesi ont* été insérées dans les archives selon l'ordre original de la presse dans laquelle elle est placée et non pas selon l'ordre alphabétique des bibliographies précédentes, un ordre qui pour V. E. et dans certains égards même pour RISM B/I a consisté dans une adoption anormale, complexe et arbitraire de la liste alphabétique des compositeurs; ce qui apparaissait très utile à un premier résumé d'identification du compositeur mais qui se révélait bien tôt peu trompeuse pour beaucoup d'autres aspects propres à la recherche historique philologique.

Inversement, chaque *uesi insérée* dans le RIM suit l'ordre d'apparition dans les UBI respectives et dispose des principaux descripteurs (champs) choisis et identifiés sur la base des plus évidents et urgents besoins de musicologie d'identifier, d'informer, de classifier, de documenter et de mettre en relation de différentes données. Au total, le RIM contient aujourd'hui plus de 61.500 *uesi*, pour un total de plus d'un million six cent mille descripteurs, y compris 38.000 textes poétiques environ et presque 1.500 lettres dédicatoires complètes.

La détection, l'analyse, la comparaison, la classification des UBI survécues a été donc le premier, indispensable engagement pour procéder au recensement de ce qui a survécu jusqu'à nos jours. Le RIM a permis de mettre en évidence certains aspects occultes de la 'nature compilative' des UBI, c'est-à-dire la manière dont les chansons étaient choisies et rapprochées dans leur séquence d'origine; à la suite de cela, on a été en mesure d'enquêter et de mieux définir le type d'organisation sous-tendu à l'édition originale.

Pour simplifier et accélérer cette recherche, s'est mise en garde la nécessité d'élaborer un petit nombre de néologismes sur la description normalisée des procédures compilatives des conservateurs de Renaissance des UBI.

L'œuvre de celui qui écrit s'est orientée et axée vers une préliminaire et systématique liste chronologique du répertoire, intégrée avec les découvertes des nouveaux spécimens, la classification du phénomène sur le plan de rédaction et la récupération de traits d'organisation systématiques à propos de l'agencement-compilation des chansons à

l'intérieur des livres individuels: le résultat est un *corpus* d'environ 150 unités bibliographiques sélectionnées, pertinentes avec notre hypothèse.

Ces traits auxquels nous nous référons sont en fait la catégorisation de 12 différentes modalités organisationnelles entre les éditions collectives qui sont décrites plus en détail dans le deuxième chapitre.

Un autre aspect paradigmatique de cette recherche doctorale est exprimé par l'enquête iconographique des frontispices des UBI qui nous livrent les premières représentations musicales dans l'histoire de l'impression de la musique pratique, au-delà de la notation traditionnelle du XVI-XVIIe siècle. Il s'agit d'un champ susceptible de bien d'autres approfondissements, qui est cependant heureux d'avoir sondé le sol fructueux et indiqué de possibles routes supplémentaires de recherche pour la première fois si on considère le corpus éditorial enquêté et la séculaire chronologie de comparaison du catalogue joint à l'annexe.

En voulant faire la synthèse encore plus, dans son ensemble, ce travail est préoccupé d'enquêter, de décrire et de définir le mode de l'organisation de ces unités bibliographiques en vertu de divers points de vue, en particulier dans le toujours mystérieux et jamais définitif rapport de la poésie avec la musique et de la compilation des *uesi* dans UBI, avec une attention particulière aux approches préétablies *ab origine*.

Le but principal de cette enquête est donc d'aider à comprendre de ces UBI l'histoire *tout court* en général et celle musicale en particulier, leur développement expressif et artistique qui représente sans doute une partie d'invention artistique considérable, à l'époque que nous pourrions définir de la 'première modernité européenne'.

Toute la reconnaissance bibliographique réalisée sur toutes les bibliographies existantes nous a montré une grande variété de compilations de rédaction collective; ici, il est né le besoin de nous doter à l'avance d'une terminologie plus appropriée, étendue et complète, repensée et intégrée à la lumière des besoins qui se sont produits pendant notre recherche.

Nous avons clarifié et donné un nom, par exemple, à la différence entre un livre avec des chansons d'un seul auteur (**unigraphique**) et celui qui contient également des chansons (mais peut!) d'autres compositeurs (livre **soligraphique**), ce qui est différent de UBI.

Il est fondamental la distinction entre des recueils à impression de divers auteurs (comme ceux que nous examinons) et des livres de chaque compositeur, qui contiennent parfois, plus ou moins incidemment, des chansons également d'autres auteurs qui ne résultent pas à

la page de titre. Il y a, en fait, de nombreux cas de 'présences plurielles' en livres dont la page de titre ne montre que le nom du véritable auteur. À partir de la bibliographie du RISM B/I, ces livres (et il y en a beaucoup!) sont tous sans distinction attribués aux 'anthologies' (ou mieux, aux *recueils*); à partir de cela, on pourrait faire la conclusion qu'ils appartiennent aux UBI, alors qu'en vérité, ils ne le sont pas; du reste, il serait autant inapproprié de les considérer des livres d'un seul auteur seulement parce que la page de titre les présente ainsi. Souvent, seulement en vérifiant le véritable contenu du livre, on peut voir la présence d'un ou plusieurs auteurs différents de ceux qui apparaissent à la page de titre. Ces faits, en raison principalement de la présence occasionnelle, ne doivent pas tromper le lecteur parce que presque toujours il s'agit de réelles **éditions uninominales**: en elles, les chansons adhèrent et corroborent sans doute le projet éditorial de l'unique titulaire du livre. C'est pourquoi, nous avons appelé *soligraphiques* ces livres 'mixtes', en les distinguant de ceux *unigraphiques*, ceux, c'est-à-dire, correspondants à des livres avec des chansons vraiment d'un seul auteur.

Nous avons ensuite étudié l'ensemble des instruments bibliographiques utilisés jusqu'à aujourd'hui par les chercheurs dans le grand paragraphe 3 du premier chapitre, "Historiciser et contextualiser la recherche", en l'articulant en onze sous-paragraphes, dont chacun est correspondant à un différent catalogue-répertoire. (Au point I.3.6, il est décrit en détails Il RIM (REM) ou Vogel électronique). Dans le paragraphe suivant (I.4), nous avons comparé les éditions répertoriées par le RISM B/I avec celles du V.E. dans un vaste tableau couvrant un arc historique de 200 ans. Le tableau doit être lu critiquement pour clarifier que seulement un certain type de UBI a fait l'objet d'étude; pratiquement, seulement une UBI sur dix-huit parmi celles énumérées par le RISM B/I et seulement une sur trois parmi celles de V.E. ont été validées et ici examinées.

Il faut noter que même le groupe intéressant de UBI, appelé *contrafacta* (*Orfeo Vecchi, Aquilino Coppini, Simone Molinaro, Girolamo Cavalieri*) a été accueilli parce que ces uesi ne sont pas en italien, mais en langue latine.

En procédant au-delà de l'opération de recensement et de validation au sein des éditions collectives, nous avons exprimé la volonté d'établir les critères classificateurs et leurs traits distinctifs; l'opération est particulièrement complexe à cause des conditions de pauvre homogénéité et, dans de nombreux cas, de la non-comparabilité, des critères compilatifs/d'organisation. On met en garde enfin l'urgence de clarifier ce qu'on entend par *organisation* dans le cadre des UBI sélectionnées.

Par *organisation*, nous entendons l'ensemble des actions qui déterminent une disposition intelligible des chansons qui constituent une collection de divers auteurs, mise en impression, mais nous entendons également le travail préliminaire et final fait par un ou plusieurs opérateurs pour en réaliser l'impression.

Il est chose évidente que la séquence des chansons produit un certain parcours de sens; il s'ensuit que les parties individuelles établissent des relations entre les chansons qui changeraient si les chansons résultaient disposées en manière différente. L'Organisation d'une œuvre collective devrait être comprise, par conséquent, dans un sens dynamique, dans toutes ses différentes étapes constitutives et se met en œuvre dans les formes différenciées sur la base de plusieurs modèles d'inventaire que pour plus de commodité nous pouvons simplifier en cinq types:

historiques - chronologiques

géographiques - institutionnels¹

stylistiques - formels

littéraires - musicaux

sociaux - professionnels.

Nous croyons que justement la conscience de cette variété de modèles et de points de vue, avec d'autres arguments complexes, y compris ceux inclus dans les débats académiques de la Camerata florentine, porte directement à la nouveauté de l'Opéra en musique: depuis les textes organisés à la brochure en musique, le pas est court.

Il était nécessaire de passer par ce complexe réseau de relations textuelles et de la musique pour faire mûrir l'idée d'une forme expressive unitaire; basé sur un livret et sur l'agrégation de plus en plus raffinée d'une variété de codes expressifs, le mélodrame a connu une saison préliminaire de dynamisme extraordinaire et d'une grande variété compilative.

La complexité dans la définition d'un concept si labile, éphémère, las, en un mot, à peine déterminable, qui est celui d'"organisation compilative" doit nous conduire à repenser et encore avant à créer constamment des plans classificateurs bien structurés et de solides niveaux hiérarchiques en mesure d'interagir dans une manière systématique entre les mêmes niveaux identifiés ci-dessus et les intentions détectées dans les livres de telle 'action

¹ Chaque institution a en effet un placement précis territorial à partir duquel on suppose et qui détermine un conditionnement culturel (mais aussi professionnel et social ainsi qu'il ressort au point n. 5 de la liste) parfois d'un relief considérable.

compilative' que nous enquêtons et rendons explicite dans un mode direct; ces expériences ont mené avec autorité un chemin de la maturation progressive jusqu'à la brochure en musique.

Dans ce processus de hiérarchisation d'organisation rentrent à titre complet également les mélanges dans lesquels le niveau compilatif est très faible (c'est-à-dire mal ou pas du tout documentable) et souvent à côté du zéro (au moins en ce qui concerne certains choix comme celui d'approcher et de mettre en séquence certaines chansons et non pas d'autres); nous ne prenons pas, d'autre part, en compte, dans tous les cas, la combinaison générique de livres en raison principalement de l'éditeur lui-même et du type des formes poétiques utilisées (p.ex. catalogues de madrigaux, ou catalogues de canzonette telles quelles) auxquelles nous sommes habitués à attribuer historiographiquement, formellement et fonctionnellement le premier niveau d'identité d'objet matériel de la création musicale humaine collective. En simplifiant, nous disons que nous ne tiendrons pas compte d'un livre de divers auteurs seulement parce qu'il se compose de chansons composées dans de différentes formes (telles que madrigal, canzonetta), mais pour les liens compilatifs que nous pouvons localiser dans le livre lui-même.

Dans l'enquête par nous conduite également la position des chansons dans les livres, qui en fin de compte est également la position des auteurs a un sens d'organisation. Distinguer la hiérarchie des niveaux compilatifs en façon générale, ce n'est pas toujours demandé à la recherche scientifique musicologique du passé; maintenant, nous savons, cependant, que même la position à l'intérieur du livre de certaines chansons (par exemple, la première et la dernière) peut prendre un certain sens hiérarchique; pour nous, cela est un aspect important qui peut être très utile et fonctionnel pour des ultérieurs approfondissements liés à l'histoire de la musique et à la biographie des compositeurs, en particulier, dans l'ensemble du panorama de ces collaborations éditoriales.

L'identification du type du livre est en fait une opération préliminaire pour chaque ultérieure action d'analyse car elle détermine et explique la nature compilative du livre et de ses composantes; on ne doit jamais oublier en fait qu'un livre est un objet de la tradition artistique et culturelle (ce qui s'applique encore plus dans le cas de la plupart des auteurs) et qui, tout en ne changeant pas sa nature du signifiant, change profondément en termes de la signification individuelle des chansons et en fonction des relations que les chansons établissent avec des chansons similaires d'autres artefacts et des parties pertinentes dont les objets sont constitués.

Donc, l'organisation d'un livre de musique vocale profane du XVI/XVIIe siècles se situe en dehors d'un contexte prédéterminé et des critères abstraits, si on n'identifie pas et on règle a priori cette hiérarchie de niveaux. Nous entendons avec cela affirmer qu'un seul livre (dans ce cas une UBI) peut être constitué par une section de mélange, par une autre anthologique et même par une troisième propre des éditions collectives. Notre objectif est donc n'est pas de déterminer à tout prix une priorité ou une hiérarchie de valeurs organisationnelles, conçues sur la base d'un modèle préfiguré comme le plus parfait, (celui de l'édition collective), mais de décrire et de comprendre le phénomène dans sa complexe pluralité.

Le Deuxième chapitre représente le corpus principal du mémoire: il expose la description des différents types d'éditions collectives selon un système complexe de niveaux hiérarchiques qui partagent le départ à partir de la priorité, en vérité, de la centralité chronologique.

Mais voici une liste des opérations effectuées dans la préparation des 13 classes ici expliquées (12 +1 visée aux anthologies):

- Évaluation de la publication de série des livres particuliers (par exemple, les *Muse* ou les six livres de *villotte*).
- Clarifications dans la sérialité des livres de *Laudi filippine*.
- Enquête sur la sérialité possible dans les livres de curateurs individuels (parfois il est le même éditeur ou les musiciens engagés par lui comme le *Bonagionta*).
- Recherche de sérialité entre le dédicataire-dédicatoire (par exemple. I *Lauri ferraresi*).
- Détermination formelle des chansons (madrigaux, *canzonette*, cantate).
- Identification et discussion de l'identité des auteurs des textes poétiques.
- Étude des titres de série ou individuels et/ou thèmes poétiques et musicaux.
- Examen de structures organisées dans les textes individuels.
- Hypothèses de structures organisées contenues dans les textes individuels ou identifiables à la page de titre ou dans les lettres dédicatoires.
- Analyse de l'homogénéité spatiale des compositeurs participants.

- Enquête sur l'appartenance à des institutions des compositeurs.
- Observations sur les relations spatiales entre les auteurs de poésie et les compositeurs.
- Enquête sur les différents types de compositeurs professionnels.
- Examen de la cohérence des chansons (paroles et musique) en relation avec les événements festifs qui favorisent l'événement de l'édition.

Nos choix sont élaborés en conformité avec 12 joints de classification non taxonomiques qui renoncent, c'est-à-dire, aux règles de la rigueur scientifique de classification, en préférant décrire en mode chronologique sérial des programmes compilatifs identifiés au sein des UBI sélectionnées. En faisant une pause sur le premier livre de madrigaux (*La Serena*) supposé ici à un prototype de l'édition collective des origines, définie des *Eccellentissimi* sera défini progressivement en enregistrant l'évolution des modèles de série, les types de collections de musique pour le théâtre, la distinction entre la musique dévouée de laudi, de canzonette et dévoué de madrigaux et ainsi de suite.

Paradoxalement, après tant de chicane sur le lexique, sur les types de UBI, sur l'organisation intérieure, mais en particulier sur la nécessité d'identifier les critères taxonomiques rigoureux, nous avons dû abandonner chaque 'ambition taxonomique' et choisi de ne pas agir sur cette 'classification scientifique présumée' si recherchée par nous. notre liste utilise en fait des critères parmi les plus différents et surtout non comparables dans la séquence descriptive des types d'organisation dans les UBI: comme il est typique de la pensée artistique également, c'est que l'organisation de ces programmes intérieures n'est presque jamais être classifiable dans les schémas fermés!

La sérialité par exemple est cassée par la chronologie de la musique pour théâtre; la fonction du théâtre est suivie par le critère formel des canzonette et des villotte (celles imprimées dans une série de six livres différents) qui, à leur tour, sont exhortées par le répertoire spirituel, après quoi, nous présentons la figure du plus grand compilateur et, à suivre, un corpus de tirages collectifs territoriaux y compris ceux caractérisés par l'adhésion à la même institution (tels que la cappella musicale du duc de Bavière - München - qui n'est pas même italienne! et encore le phénomène des canzonette à la romaine, pour arriver enfin à la recherche sur les différentes modalités compilatives des textes poétiques; la musique

polychorale ainsi que les recueils 'divers' concluent la liste des éditions collectives!

Nous avons ensuite réservé la place d'honneur finale aux anthologies. Depuis les bibliographies les plus éloignées de madrigaux du XIXe siècle (Vogel, Eitner, Israël, puis Einstein, RISM etc.), les termes *anthologie*, *mélange*, *sammlungen*, *recueil* ou *anthology* sont presque toutes les dénominations vérifiables par le lecteur moderne pour les livres qui contiennent des chansons de plusieurs auteurs.

Il est bien évident que dans le passé, il était attribué une pauvre ou une mineure attention sur ce type de livres par comparaison à ceux d'un seul auteur, ce qui n'est dû à autre chose qu'aux difficultés d'un accès correct et intégral uxy échantillons UBI. À ce jour, on n'a jamais jugé nécessaire de distinguer les degrés de l'originalité de la compilation et de ses composantes, en ce qui concerne la totalité du livre; cela est peut-être en raison du fait que trop souvent, ce n'était pas matériellement possible, pour les éditions comme les UBI, d'en enquêter la nature de travail, en la distinguant de celle d'anthologie; maintenant, cependant, en partie aussi grâce à Bernstein (SCO-BER) et à Lewis (GAR-LEW) mais surtout au RIM, nous pouvons distinguer quels livres contiennent des matériaux non publiés (ou plus souvent non publiés) et quels non, donc, c'est l'heure d'établir des marqueurs certains parmi ce qui peut être considéré comme 'anthologie' comprise comme un instrument de la diffusion des répertoires déjà connus et ce qui est *édition collective* qui est précisément une édition non publiée, originale, c'est-à-dire un travail réel.

Dans la présente enquête, nous avons toujours essayé d'indiquer quelles sont les éditions collectives et quelles sont des anthologies et en quoi consistent les divergences possibles par rapport à la première édition, c'est pourquoi nous pouvons, ici, maintenant, enfin attribuer au présent paragraphe-section les livres UBI qui répondent fidèlement à des critères anthologiques et, donc, d'indiquer quels livres sont des *anthologies*. Compte tenu de ces considérations que nous mettons à des bassins versants du phénomène, le cas des livres-anthologies italiens (ici qu'on l'entende 'imprimés en Italie') n'est pas si bien en vue, en parlant quantitativement, par rapport à ce qui peut apparaître à un premier examen de l'ensemble du répertoire collectif.

Le plus impressionnant *corpus* d'anthologies de madrigaux italiens, paradoxalement, n'est pas italien (dans le sens technique que nous avons indiqué pour ce genre d'éditions avec le terme UBI), à savoir, n'a pas été imprimé en Italie, mais à l'étranger; le centre d'excellence incontesté est la ville d'Anvers; la primauté éditoriale absolue est pour la maison d'édition de Pietro Phalesio & Giovanni Bellerio, à laquelle suit la typographie de Catherina Gerlachii

à Nuremberg. (Nous n'avons pas discuté sur les cinq sillogi londoniens de Yonge (2 livres) Watson et Morley (2 livres) qui contiennent 147 chansons italiennes parce que les chants contenus sont des déguisements en anglais et ne font donc pas l'objet du mémoire.

Pour mieux comprendre la contribution réelle de Phalesio à la propagation du madrigal au Nord des Alpes, nous avons examiné tous les recueils et les chansons contenus dans celui-ci et préparé un tableau qui résume en synopsis toutes les UBI anthologiques imprimées à l'étranger entre 1583 et 1634. Même seulement en ordre au relief quantitatif du phénomène, l'importance de madrigal d'Anvers est d'une absolue excellence; il suit ensuite, mais à distance considérable, les villes de Nürberg, Copenhague et Leyden. Nous avons également indiqué les réimpressions qui nous sont connues et le nombre de chansons. Même cette dernière donnée est importante même s'il est plus correct de l'examiner ainsi que le critère formel, parce qu'il n'est pas rare, après la première trilogie d'Anvers (1583-1585), on y trouve non pas des madrigaux mais des canzonette à quatre-cinq voix. En additionnant les chansons des 23 éditions identifiées ci-dessus, il en résulte un *corpus* de 1205 chansons, suffisantes pour remplir soixante catalogues de madrigaux traditionnels.

La compilation vraiment anthologique normalement prévoit et implique qu'un répertoire acquière d'abord sa propre tradition et une certaine divulgation, ainsi qu'une 'réception partagée', en somme, une institutionnalisation dans la combinaison des chansons, ce qui est en même temps une sorte d'identité historique artistique, sélectionnée sur la base d'un déjà défini sens professionnel et esthétique sociologique. Seulement en plus tard, (plus ou moins au milieu du siècle), il est logique de présenter à nouveau un choix (anthologie), en combinant de différentes chansons tout à fait disjointes des sources originales, en les sélectionnant, c'est-à-dire, pour les livrer à la tradition exécutive qui est une espèce de *monumenta* de style, de qualité et de renommée. Il nous presse également ici de souligner que, à l'égard de l'anthologie, nous n'avons pas l'intention d'avancer tout jugement de discrimination de valeur, ni critère de qualité esthétique et qu'une telle loi anthologique, même si dépourvue de l'originalité dans les contributions individuelles, peut se révéler d'un intérêt extraordinaire pour le savant moderne: il est connu par la formidable capacité documentaire de circulation-réception-interprétation de chansons contenues, ainsi que par les critères de sélection de ces chansons, par le goût, le style et leur célébrité (même dans le sens quantitatif) sous-jacents à ces compilations de plusieurs auteurs. En plus, on souligne que si un livre est identifiable avec la sécurité sous forme d'anthologie, toutes les chansons qu'il contient, même celles apparemment non publiées ou présumées telles, seront réputées

de système d'anthologie de vigueur, en devenant ainsi des marqueurs potentiels des éditions qui ne nous ont pas atteints.

L'identification a priori de livres qui sont des anthologies peut être faite seulement en assurant une précédente renommée ou des circulations des chansons. Dans le mémoire, nous présentons quelques exemples dans lesquels nous avons étudié toutes les chansons des anthologies italiennes (*La ELETTA DELLA MUSICA*(1569), *SPOGLIA AMOROSA* (1584.sgg.) etc.. pour montrer que même l'identification de la source des pistes individuelles se révèle un indice utile à la connaissance du phénomène.

Même si l'importance des anthologies est, pour l'historiographie musicale, énorme, notre accent est principalement sur les éditions collectives; sur elles, nous croyons pouvoir dire d'avoir offert un aperçu plus large, jamais jusqu'à maintenant disponible.

En lire les instances d'organisation unitaires - la pluralité dans l'unité - nous a portés jusqu'à l'âge de l'œuvre dont la brochure, l'âme vrai au fond, n'a pas peu de dettes avec cet organisme.

Quels sont les modèles compilatifs convergents vers une idéale unité poétique musicale et quels sont des modèles divergents par rapport à la directivité d'une structure à 'Brochure d'œuvre sont, finalement, la question cruciale sous-tendue à tout notre chemin de recherche: à elle nous n'avons pas pu donner une réponse, convaincus qu'une réponse ici seulement suggérée, devrait être donnée par l'ensemble de la communauté musicologique.

Enfin, nous avons réservé une place importante à une section iconographique finale nommée **APPENDICE ICONOGRAFICA**; elle est un catalogue de 58 fiches (pages non numérotée) sur toutes les figures musicales identifiées, contenues dans les frontispices des UBI.

Enfin, je suis heureux de remercier mes professeurs et directeurs de recherche, **Philippe Canguilhem** et **Nicoletta Guidobaldi**.

Marco Giuliani

BIBLIOGRAFIA

A) BIBLIOGRAFIE DI CONSULTAZIONE: CATALOGHI, DIZIONARI, ENCICLOPEDIAE, REPERTORI.

(OPERE principali di carattere enciclopedico, di riferimento tematico generale,
di rilevanza primaria in ordine alfabetico per autore).

[Quattro titoli sono in **grassetto** perché tali opere sono poste a fondamento della ricerca.

←
↓ - ↑
→

[NB tutte le voci dei singoli compositori registrate nelle enciclopedie e nei dizionari bibliografici musicali qui sotto riportati non vengono elencate, ma si rinvia direttamente alle fonti principali tra le quali segnaliamo RISM, RILM, GRO2001, DEUUM, MGG].

- BER-SCO BERNSTEIN JANE A., *Music printing in Renaissance Venice : the **Scotto** Press, 1539-1572*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1998.
- BER-VEN BERNSTEIN JANE A., *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford, Oxford University press, 2001.
- BOO-PET BOORMAN S., *Ottaviano **Petrucchi**: catalogue raisonné*, Oxford University Press, Oxford New York 2006. [→ SAR-PET]
- CAR-INC CARBONI FABIO, ***Incipitario della lirica italiana dei secoli XV-XX***, 7 voll., Città del Vaticano, 1982-1990.
- CENSUS ***Census-catalogue of Manuscript Source of Polyphonic Music 1400-1550***, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag 1979.
- CMM ***Corpus Mensurabilis Musicae***, (a cura) American Institute of Musicology, Roma- Dallas 1947 sgg. <http://www.corpusmusicae.com/cekm.htm>
- DBI ***Dizionario Biografico degli Italiani***, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1960 sgg.
- DEI SARTORI CLAUDIO, ***Dizionario degli Editori Italiani***, Olschki, Firenze, 1958.
- DEUMM ***Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*** (a cura di Alberto Basso, Sez. I: 4 Voll. Il Lessico; sez. II: 8 voll. Le Biografie + *Appendice*, UTET, Torino, 1980 sgg.

- EITN1 EITNER ROBERT, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig 1900-1904, Breitkopf & Hartel, Reprints New York 1947.
- EITN2 EITNER ROBERT, *Bibliographie der MusikSammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Lieppmannssohn, Berlin, 1877. (Reprints Hildesheim, Olms, 1963).
- FETIS FÉTIS F. J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, 1837-1844 - Deuxième édition entièrement refondue et augmentée, Paris, 1860-65, 8 voll.; Pougis A. Supplément et complément, 2 voll., Paris 1878-1880.
- GASPARI GASPARI GAETANO, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Bologna, Romagnoli Dall'acqua Edit., 1889; 5 voll. Bologna 1890-1905) rist. Forni, 1961; (dove non meglio specificato, ci si riferisce al vol. III interamente dedicato alla musica profana).
- GIU-CAT GIULIANI MARCO, *Catalogo - repertorio delle villanelle alla napoletana : canzonette e forme affini e minori in ordine alfabetico: database-incipitario poetico-musicale e bibliografico di 13.000 titoli disponibile anche per una consultazione informatizzata*, Trento, Nova scuola musicale, 1996.
- GIU-RIM GIULIANI MARCO, *RINASCIMENTO MUSICALE ITALIANO-VOGEL DIGITALE*, data base multimediale della musica vocale in italiano a stampa dal 1501 al 1700, edizioni Nova Scuola Musicale, Trento 2000 sgg.**
 [Questo titolo è in grassetto perché l'opera, con altre quattro, è posta a fondamento della ricerca; quest'opera include anche le informazioni presenti nel titolo precedente GIU-CAT ma contempla un'organizzazione di dati utile ad indagini di tipo formale].
- GRO2001 *The new **Grove** dictionary of music and musicians*, a cura di Stanley Sadie, 2ª ed. (29 voll.) New York, Grove's Dictionaries of Music, 2001.
- IUPI SANTAGATA MARCO, *Incipitario unificato della poesia italiana*, Modena, Edizioni Panini, 1988.
- LEW-GAR LEWIS, MARY SUSAN, *Antonio **Gardano**, Venetian music printer, 1538-1569: a descriptive bibliography and historical study*, New York-London, Garland, 1988; (Lewis-Gardano)
- LEW-GER LEWIS, Mary Susan, *Editing Music in Early Modern **Germany***, Aldershot [u.a.] Ashgate, 2007.
- LIN-TIM LINCOLN HARRY.B., *The **Italian Madrigal** and Related Repertories: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New Haven - London, Yale University Press, 1988. (Lincoln -Index).
- MGG *Die **Musik** in **Geschichte** und **Gegenwart**: allgemeine Enzyklopedie der Musik*, (BLUME, Friedrich) 17 vols. Kassel: Bärenreiter, 1949-86.
- MIS-IND MISCHIATI OSCAR, ***Indici**, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Olschki, Firenze, 1984.
- MIS-2ANT DEL SILENZIO RUGGERO, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli 16. e 17. , opere in **antologie***, L.S. Olschki, Firenze, 2002.

- MIS-BRE MISCHIATI OSCAR, *Bibliografia delle opere dei musicisti **Bre**Sciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740, Opere di Singoli autori*, a cura di M. Sala E. Meli, 2 voll., Firenze Olschki, 1992.
- MIS-VER MISCHIATI OSCAR, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti **veronesi** nei secoli XVI-XVIII*, Torre d'Orfeo, Roma, 1993.
- MYE-CYC MYERS PATRICIA ANN., *An analytical study of the Italian **cyclic** madrigals published by composers working in Rome ca. 1540-1614*, Torre d'Orfeo, Roma, 1993; [Doc. Diss. University of Illinois, 1971; Ann Arbor : UMI, 1984]
- NV **VOGEL EMIL, EINSTEIN ALFRED, LESURE FRANÇOIS, SARTORI CLAUDIO, *Bibliografia della musica italiana Vogel) vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff 1977.***
 (=Nuovo Vogel) Sostituisce il Vecchio Vogel (1892), *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*, (2 Voll.), Berlin 1892.
 [Questo titolo è in grassetto perché l'opera è fondamentale nella presente ricerca. Alle pp. v-xiii del NV Lesure e Sartori forniscono informazioni bibliografiche sugli studi principali cui hanno attinto per la realizzazione del *Nuovo Vogel*. Per questo omettiamo di riportare i contributi individuali colà segnalati; a p. xii si precisa l'importante decisione: “*Abbiamo invece trascurato la parte riguardante le Antologie...*” che ha portato all'esclusione delle edizioni di vari autori dal NV stesso].
- QUO-ARC *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, a cura di Amedeo Quondam, Roma LEXIS Progetti Editoriali, 1997, 1, CD-ROM, (Archivio italiano: strumenti per la ricerca storica, Filologica e letteraria).
- QUO-SPI QUONDAM AMEDEO, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, testo disponibile online all'indirizzo www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/QUONDAM.pdf ; il documento è disponibile nel DVD allegato nella sezione Testi.
- RePIM **Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700** a cura di Angelo Pompilio (Ex Archivio del madrigale): cfr. Netgrafy → <http://repim.muspe.unibo.it/>
- RILM *Répertoire International de Littérature Musicale.*
 Il Repertorio Internazionale di Letteratura musicale più esteso e completo esistente è ora disponibile in rete all'indirizzo: <http://www.rilm.org/>
- RISM A I *Répertoire International des Sources Musicales: Einzeldrucke vor 1800*, Redaktion: K. Schlager, 9 voll. Bärenreiter, Kassel 1971-1981; *Addenda et Corrigenda* 1986, 1992.
- RISM B I **Répertoire International des Sources Musicales *Recueils imprimés XVI-XVII siècles - Ouvrage publié sous la direction de F. Lesure, I Liste Chronologique, Henle, München-Duisburg, 1960.***
 [RISM B/I 1586¹⁰ = RISM B/I 1586,10 = *I Lieti Amanti Primo Libro de Madrigali A Cinque Voci Di Diversi ...*, Venezia, Amadino-Vincenti, 1586].

- RISM B VI *Ecrits imprimés concernant la musique* - Ouvrage publié sous la direction de F. Lesure, 2 voll., Henle, München-Duisburg, 1971.
- SAR2 SARTORI CLAUDIO, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Olschki, Firenze, 1952.
- SAR2b SARTORI CLAUDIO, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Olschki, Firenze, *Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici*, Olschki, Firenze, 1968.
- EIN-TIM EINSTEIN ALFRED, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1949.
- VE (V.E.) **VOGEL Emil, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500 - 1700*, (1892) rev. Alfred Einstein, Hildesheim, 2 voll., (2^a parte pp.601 – 833). Olms, 1962.** Quest'opera è basilare nel presente studio.
 [(VE 1586,6 or V.E. 1586,6) = VE 1586⁶ = *I Lieti Amanti Primo Libro de Madrigali A Cinque Voci Di Diversi ...*, Venezia, Amadino-Vincenti, 1586].
 [Dove non specificato per V.E. si intende la sola parte delle raccolte di vari autori, cioè la seconda parte della presente opera da p.601 a p.833!]
- VOG1 VOGEL EMIL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700 : enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.*, Berlin, A. Haack 1892. (si tratta del 'Vecchio Vogel' ovvero del 'Vogel,1892').

**B) OPERE DI INTERESSE GENERALE RELATIVE ALLE
COMPOSIZIONI MUSICALI DI VARI AUTORI A STAMPA**

(OPERE principali di riferimento tematico specifico
ad edizioni di vari autori d'epoca rinascimentale e barocca,
di rilevanza primaria
in ordine alfabetico per autore)

<·>

- ALB-CAT ALBERICI Fra GIACOMO, *Catalogo breve de gl'illustri Scrittori Venetiani, quali tutti hanno dato in luce qualche opera, ... raccolto dal R. P. F. Giacomo Alberici...*, Bologna, Rossi 1605.
- ALA-ORA ALALEONA DOMENICO, *Studi sulla storia dell'Oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908.
- ALL-DRA ALLACCI LEONE, *Drammaturgia di Leone Allacci, divisa in sette indici*, In Roma. Per il Mascardi, 1666.
- AMA-NAP AMATO MAURO, *Le antologie di arie e di arie e cantate tardo-seicentesche alla biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli*, Tesi di dottorato di ricerca in filologia musicale, Scuola di paleografia e filologia musicale di Cremona [S.l.] : [S.n.], 1998. [2 voll. 7. ciclo].
- BIA-NAP BIANCONI LORENZO, BOSSA L.,(a cura) *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983.
- BIA-SUS BIANCONI LORENZO, *Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», VII, 1972, pp. 3-38.
- COL-HON COLZANI Alberto, "Honor Et Amori Georgii Gruberii" di Giovanni Gabrieli e Leo Hassler, in Appendice di «*Il madrigale oltre il madrigale*», Atti del IV Convegno Internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, AMIS, Como, 1994 pp..333-346.
- DON-MI DONÀ MARIANGELA, *La stampa musicale a Milano fino al 1700*, Olschki, Firenze, 1961.
- FEN-ARM FENLON IAIN, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento* a cura di Mario Armellini, Milano, S. Bonnard, 2001; (trad. di Mario Armellini di *Music, print and culture in early sixteenth-century Italy*).
- FEN-HA1988 FENLON IAIN, HAAR JAMES, *The Italian Madrigal in «The Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation»*, Cambridge London, Cambridge University Press 1988.
- FER-IND FERRARI TOMASO, *Indice degli autori del volume Recueils imprimés 16.-17. siècles*, RISM, I., (Cologno Monzese : Maxcopy), Febra, 1984.

- FIO-CAN FIORE JOHN JOSEPH, *The Canzonetta Spirituale in the late Sixteenth Century in Italy*, diss. Chicago University of Chicago Illinois, 2009.
- FOR-ANW FORNEY KRISTINE K., *Antwerp's Role in the Reception and Dissemination of the Madrigal in the North.* In atti del XVI Congresso ISM, Bologna 1987, vol. 1, (Round Tables), pp. 239–53., Discussion p.326-336.
- GIU2 GIULIANI MARCO, *Bibliografie dimenticate ed esemplari ritrovati in «Fontes Artis Musicae»*, n. 33/4, 1986, pp. 275 – 280.
- GIU3 GIULIANI MARCO, *Antologie, miscellanea, edizioni collettive nei secc. XVI e XVII*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1988, n.1, pp. 70-76.
- GIU-SPI GIULIANI MARCO, *Musica spirituale di eccellentissimi autori (1586) un itinerario devoto collettivo nel mondo del Madrigale*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVII, (2002) n.2, pp.219-248.
- LAR-NAP LARSON KEITH, POMPILIO ANGELO, *Cronologia delle Edizioni musicali napoletane del Cinque-Seicento in BIA-NAP (Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo)*, pp.103-139 (con indice degli autori), Firenze, Olschki, 1983.
- LEU-BIB LEUCHTMANN HORST, *Zur Bibliographie von Musikdrucken der zweiten Hälfte des 16. Jabrunderts*, in «Ars Jocundissima» Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag (by Herausgegeben von Horst Leuchtmann und Robert Münster) pp.189-200.
- LUI-RIN LUISI FRANCESCO, *La musica vocale nel Rinascimento Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli 15. e 16.*, Torino, Eri 1976.
- MAN-REP MANGANI MARCO, *Il repertorio vocale profano nelle raccolte a stampa del secolo 17.* Roma : Torre d'Orfeo, 1993.
- MRS AA.VV., *Musiche Rinascimentali Siciliane*, Roma- Firenze, 1970 sgg.,
Cfr. http://www.webalice.it/g.collisani/La_musica_in_Sicilia_BIBLIOGRAFIA.html
- MSL COLZANI A., LUPPI A., PADOAN M., *La musica sacra in Lombardia nella Prima metà del Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, A.M.I.S. Como, 1987.
- NEW-FER NEWCOMB, ANTHONY, *The madrigal at Ferrara : 1579-1597*, Princeton (N.J.), Princeton University press 1980.
- POM-NAP POMPILIO ANGELO, *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinquece-Seicento in BIA-NAP (Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo)*, pp.79-102, Firenze, Olschki, 1983.
- POM-GUA POMPILIO ANGELO, *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di Angelo Pompilio, LIM, Lucca 1997.
- POM-STR POMPILIO ANGELO, *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in Atti del XVI Congresso ISM, Bologna 1987, vol. 1, (Round Tables), pp. 239–53.

- QUO1974 QUONDAM AMEDEO, *Petrarchismo mediato, Per una critica della forma 'Antologia'...* Roma, Bulzoni 1974.
- SAR-DUO SARTORI CLAUDIO, *Le musiche dell' archivio del Duomo di Milano - Catalogo delle musiche dell' Archivio*, Milano, 1957.
- SAR- PET SARTORI CLAUDIO, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Olschki, Firenze 1961. [Cfr. BOO-PET ←].
- SEI1987 COLZANI A., LUPPI A., PADOAN M., *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Atti III del Convegno Internazionale di Studi sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII, A.M.I.S. Como, 1987.
- TAD1974 TADDEO EDOARDO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1974.
- VAC-OSS VACHELLI MONTEROSSO ANNA MARIA, *Alcune osservazioni sulla tecnica compositiva di Heinrich Isaac*, in «*La musica a Firenze al tempo di Lorenzo Il Magnifico*», Congresso Internazionale di studi Firenze, 15-17 giugno 1992, a cura di P. Gargiulo, Olschki, Firenze 1993.
- VAS-TAS VASSALLI ANTONIO, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in «*Tasso, La musica, i musicisti*» a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Olschki, Firenze 1988.

C) TESTI SU SPECIFICHE RACCOLTE DI VARI AUTORI MISCELLANEE, ANTOLOGIE, EDIZIONI COLLETTIVE

(OPERE principali riferite a specifiche
edizioni collettive, antologie o miscellanee di polifonica
con la siglatura, ove possibile V.E. e di RISM).

←
↓ - ↑
→

ANT-BNM *The Anthologies of black-note madrigals*, (6! voll.), in *Corpus Mensurabilis Musicae*, edited by Don Harran, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1978-1991.
CMM n.73:

ANT-BLK1 73.1, = V.E. 1542² = V.E. 1542,2 = RISM B/I 1542¹⁷ = RISM 1542/17
ANT-BLK1b 73.2, = V.E. 1542,2 = RISM 1542/17 (brani dal 22 a 52).
ANT-BLK2 73.3, = V.E. 1543,1 = RISM 1543/17
ANT-BLK3 73.4, = V.E. 1549,2 = RISM 1549/30
ANT-BLK4 73.4, = V.E. 1549,3 = RISM 1549/31
sgg. <http://www.corpusmusicae.com/cmm.htm>

ANT-BLK → ANT-BNM

BAR-TEO BARRÉ ANTONIO, *Madrigali ariosi a quattro voci: note introduttive e trascrizione di Paolo Teodori*, Roma, Pro musica studium 1988.

BER-MIS BERARDI ANGELO, *Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi da S. Agata Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo divisa in tre parti Doue con dottrine si discorre delle materie più curiose della Musica: Con Regole, et essempij si tratta di tutto il Contrapunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li Professori Armonici...*Bologna, Monti 1689.

BLA-FAG BLAZEY DAVID, *Carlo Maria Fagnani's Anthology of Motteti Sagri a Voce sola con Instrumenti (Bologna, 1695)*, in Atti del IV Convegno Internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Como, 1991 pp. 201-255.

BOM-LAU BOMBI ANDREA, *Laudi d'amore : madrigali a cinque voci de diversi eccellenti musici di Padova edizione dei testi e delle musiche a cura di A. Bombi; con un'introduzione storico-critica di Alessandra Andreotti*, Padova, CLuebb, 1995. [V.E. 1598,2 - RISM1598,8]

BRI-LAU BRIZZI BRUNO, *Il «Lauro verde»: questioni relative alla trascrizione dei testi polifonici del Cinquecento*, in *L'Edizione critica*, pp.17-43. [V.E. 1583,3 - RISM1583,10]

CAM-SER CAMPAGNOLO STEFANO, *Il 'Libro Primo de la Serena' e il madrigale a Roma*, in «Musica Disciplina», L (1996), pp.95-133.
[V.E. 1530,1- RISM1530,2; rist. V.E. 1533,1 – rist. RISM1534,15]

- CAM-P&M CAMPAGNOLO STEFANO, *Problemi e metodi della filologia musicale: tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, LIM, Lucca 2001.
- CAM-MUS CAMPAGNOLO STEFANO, *La Danza delle Muse*, Cromografica, Roma 2009.
- CAR-RIS CARAPEZZA PAOLO EMILIO, *Le Risa a vicenda, vaghi e dilettevoli Madrigali a cinque voci, posti in musica da diversi autori, e dati in luce da Giovan Pietro Flaccomio-1598*, MRS, XII, Olschki 1993. **[V.E. 1598,1; RISM1598,8]**
- CAR-VIL CARDAMONE G. Donna, *Gli esordi della «canzone villanesca alla napoletana» in «Il Madrigale tra cinque e Seicento»* a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino 1988, p. 157-185. **[V.E. 1537,1-RISM1537,5 ecc.]**
- CAV-MET CAVALIERI GIROLAMO *Della nova Metamorfofi dell' infrascritti autori. Opera del R.P.F. G. Cavaglieri con alcuni mottetti ... Lucio Castelnovato ...* (A. Tradate, 1600); *Nova Metamorfofi de diversi autori .. libro III a 6 v. .* Milano er. di A. Tradate, 1610 - **[V.E. 1600,1; RISM1600,11; V.E. 1610,1; RISM1610,10 (NO V.E.)]**
- CIS-VIL AAVV., *I Diporti della Villa in ogni stagione di Francesco Bozza ; posti in musica a cinque voci da diversi autori*: trascrizione in notazione moderna di SIRO CISILINO., «Collana di musiche veneziane inedite o rare», Milano, Carish 1961. **[V.E. 1601,3; RISM1601,7]**
- CMD-FRO CESARI G.-MONTEROSSO R.-DISERTORI B., *Le Frottole nell'Edizione Principe di Ottaviano Petrucci*, Cremona 1954.
- COP-MON COPPINI AQUILLINO, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, a 5-6 voci, e fatta spirituale da A. Coppini [...]* M. et her. di Agostino Tradate, 1611. **[V.E. 1598,1; RISM1598,8]**
- DES-ANC DE SANTIS MILA, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, in «Problemi e metodi»
- DES-GAB DE SANTIS MILA, *Questioni di prassi ecclotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli, in «L'Edizione critica», pp.57-68. In L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del Convegno Internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992) a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 57-68.*
- DON-MAL DONI ANTON FRANCESCO, *Dialogo della musica di Anton Francesco Doni*, a cura di G. Francesco Malipiero. *Messi in partitura i canti da Virginio Fagotto* (Collana di musiche veneziane inedite e rare), Vienna, Universal Edition, [1964]; altra riedizione a cura di Anna Maria Monterosso Vacchelli, Cremona, Aetenaem Cremonese, 1969, (*Instituta e Monumenta*, S. ii, 1→ MON-DON). **[NV857, V.E. 1544,1 RISM1544/22]**
- FAV-COR FAVA GIULIA, *Corona della morte di Annibal Caro: poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568)*, Bologna, Ut Orpheus, 2001. **[V.E. 1568,1; RISM1568,16]**

- FRE-IVC FABBRI P., POMPILIO A., VASSALLI A., *Frescobaldi e le raccolte con composizioni a voce sola del primo Seicento*, in FRE - **4°C.**, Firenze, Olschki 1986, pp.233-260.
- GAL-DAM GALLICO CLAUDIO, *Damon pastor gentil Idilli cortesi e voci popolari nelle «Villotte mantovane» (1583)*, Mantova, Arcari Gianlugi, 1980. [V.E. 1583,7; NO RISM]
- GIU1 GIULIANI MARCO, *I lieti Amanti, un'antologia ferrarese di Madrigali*, in «Giornale Filologico ferrarese», VI, (1983), n.3 pp. 73-80 e n. 4, pp. 107-113. [V.E. 1586,6; RISM1586,10]
- GIU4 GIULIANI MARCO, *I lieti amanti, madrigali di 20 musicisti ferraresi e non, Firenze*, Olschki, 1990. [V.E. 1586,6; RISM1586,10]
- GIU5 GIULIANI MARCO, *Aut Concilium aut Studium, considerazioni poetiche e musicali su una raccolta collettiva di liriche dedicata a Cristoforo Madruzzo [...] di Trento*, in «Subsidia Musica Veneta», VIII, (1990-91), A.M.I.S. Verona 1992, pp. 13 –25.
- GIU-MIL GIULIANI MARCO, *Gli eccellenti musici della città di Milano : considerazioni estetiche sull'editoria collettiva in Italia e a Milano, con un dizionario dei musici di Milano del '5-'600 e l'edizione critica dei 36 brani di Gio. Giacomo Gastoldi (...): Il primo libro della musica a due voci (1598)*, Trento : Nova scuola musicale, 1994 [RISM1598/13]
- GIU-PAS AAVV., *Madrigali pastorali, descritti da diversi, et posti in musica da altri tanti autori à sei voci, intitolati Il bon bacio, novamente stampati in Venetia appresso Angelo Gardano, 1594, rist. 1600, 1604 a cura di Marco Giuliani : con l'aggiunta del Catalogo dei dialoghi musicali del 16.-17. secolo*, Cles, Scuola musicale C. Eccher, 1993. [V.E. 1594,4; RISM1594/6]
- GIU-TEM GIULIANI MARCO, *Il Tempio Armonico. Storia di un ciclopico progetto edificante e del relativo apparato celebrativo: fonti, collazioni e contenuti*, in «Il tempio armonico: Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo» Convegno internazionale di studi organizzato dall'Istituto per i beni musicali in Piemonte, Saluzzo, Scuola di alto perfezionamento musicale, 8-10 ottobre 2004 », a cura di Carla Bianco, Lucca, Libreria musicale italiana, 2006, pp.3-48. [V.E. 1599,6; RISM 1599,6]
- GIB-LUC GIBELLI VITTORIO, *La raccolta del Lucino (1608) e lo stile concertante in Lombardia* in «La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento», Atti del Convegno Intern.le di Studi, A.M.I.S., Como 1988 pp- 61-77. RISM 1608,13 sgg. (no V.E.]
- JAC-BRE JACKSON ROLAN-D, *A Neapolitan festa a ballo "Delizie di Posillipo Boscarecce e Marittime" and selected instrumental ensemble pieces from Naples Conservatory MS 4.6.3*, edited by Roland Jackson, A-R, Madison XXV, 1978. [contiene cod. Identificativo SBN: IT\ICCU\LO1\0396620].
- JEP-FRO JEPPESEN KNUD, *La frottola. Zur bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, II, Aarhus-København, Hansen 1969.
- JEZ-SIG JEZ TOMASZ, *Significance of Madrigals Anthologies in the Reception of European Repertory in Northeastern Europe* Institute of Musicology, University of Warsaw; online : http://www.academia.edu/1095855/Significance_of_Madrigals_Anthologies_in_the_Reception_of_European_Repertory_in_Northeastern_Europe?

- KIN-DIA KING JENNIFER L., *The Proposta E Risposta Madrigal, Dialogue, Cultural Discourse, and the Issue of Imitatio*, ProQuest, 2007.
- LEN-DIS LENNEBERG HANS, *The Dissemination of Music: Studies in the History of Music Publishing, Studies in the History of Music Publishing*, Psychology Press, 1994 .
- LEU-DTB LEUCHTMANN HORST, *Sdegnosi ardori: "Zornesgluten"; d. bayer. Hofmusiklers Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal "Ardo sì*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden, West Germany. 1989. [Volume 7 di DENKMAELER DER TONKUNST IN BAYERN; Volume 2 di Musik der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. [V.E. 1585,5 (Tenore: 1586,7); RISM1585,17]
- LIC-CON RISM 1608/1 *Concerti de diversi excell. auttori, à due, tre, & quattro voci, raccolti dal R.D. Francesco Lucino musico nella Chiesa Metropol[itana] di Milano... con la partitura per l'organo*, (Milano, herede di S. Tini & F. Lomazzo, 1608), (rist. 1612 ... con bella aggiunta de diversi concerti raccolti da Francesco Lucino)... [RISM1612/8, 1612/9, 1616/18, 1617/2).
- LIN-AMO LINCOLN HARRY.B., *The Madrigal collection « Amorosa Hero*», New York, State University Press, 1988. [V.E. 1588,7; RISM1588,17]
- LUC-BAR LUCIANI S.A., *Il primo libro e Secondo libro delle villanelle alla Napolitana a 3 voci de diversi Musici di Bari*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, a cura di A. Luciani, Roma 1940. [V.E. 1574,2-,3; RISM1574,5-,6]
- MAT-GIA MATERASSI MARCO, *La musica sotto torchio: Il Giardino de Madrigali prima stampa musicale veronese* in «Musica a Verona, Studi in ricordo di Carlo Bologna, ed. By Marco Materassi Venezia, Neri -Pozza, (1998).
- MAY-ARI MAYER BROWN HAWARD, *Verso una definizione dell'armonia nel xvi secolo: sui «Madrigali ariosi» di Antonio Barré*, in «RidM» XXV/1 (1990), pp.18-60.
- MIS-INT MISCHIATI OSCAR, *L'Intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino, Catalogo ragionato «L'organo»* , IV , 1963, pp. 1-154.
- MON-DON MONTEROSSO VACCHELLI, ANNA MARIA, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1969. [NV857; V.E. 1544,1 - RISM1544/22]
- MOR-PET MORELLI Arnaldo, *Una raccolta madrigalistica del 1609: I Sonetti novi di Fabio Petrozzi sopra le ville di Frascati*», Atti del IV Convegno Internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Como, 1991, pp.159-174. - [V.E. 1609,1; RISM.1609,17]
- MOR-TEM MORELLI ARNALDO, *Il Tempio Armonico musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma, 1575-1705*, in «Analecta Musicologia» Laaber, Laaber-Verlag, 1991. - [V.E. 1609,1; RISM.1609,17]
- NEW-LAU NEWCOMB, ANTHONY, *The the three anthologies for Laura Peverara, 1580-1583*, «RidM», X, 1975, pp. 329-345.

- ONG-VEN ONGARO GIULIO MARIA, *Venetian Printed Anthologies of music in the 1560s and the role of the Editor*, in LEN-DIS, [Psychology Press, 1994] pp.43-70.
- PAS-ANT PASSADORE FRANCESCO, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in «Tradizione e stile» atti del II Convegno Internazionale di Studi sul tema La musica sacra in area Lombardo-padana nella seconda metà del '600, (pp. 221 - 254). [RISM.1679,1; 1681,1; 1692,1]
- PAS-ARD PASSADORE FRANCESCO., «*Ardo sì, ma non t'amo*» *Fortuna di un testo cinquecentesco in area Lombardo-Padana nel Seicento*, in «Seicento inesplorato» op. cit. pp. 425 - 479. [V.E. 1585,5; RISM.1585,17]
- PIP-1 PIPERNO FRANCO, *Musicisti e mercato editoriale nel '500: le antologie d'ambiente di polifonia profana*, in «Musica/ Realtà», IV, dicembre 1984, pp. 129-152.
- PIP-ECC PIPERNO FRANCO, *Gli Eccellentissimi musici della Città di Bologna, con uno studio sull'antologia del Cinquecento*, Firenze Olschki, 1985. [V.E. 1590,8; RISM.1590,13]
- PIP3 PIPERNO FRANCO, *Il madrigale italiano in Europa. Compilazioni antologiche allestite e pubblicate oltralpe: dati e appunti in «Il madrigale oltre il madrigale»*, Atti del IV Convegno Internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Como, 1991, AMIS, Como 1994, pp.19-48.
- PIP-SIC PIPERNO FRANCO, *Madrigali siciliani in antologie transalpine, 1583-1616*, Firenze, L. S. Olschki, 1991.
- PIR-MUS PIRROTTA NINO, GIALDRONI GIULIANA, *I Musici di Roma e il madrigale*, LIM, Lucca 1994. [V.E. 1582,2; RISM.1582,4; - V.E. 1589,5; RISM.1589,7]
- PIR-ORF PIRROTTA NINO, *Li due Orfei*, Einaudi., Torino 1969. (rist. Einaudi, 1981).
- PAR-MUS AAVV. *Parnassus Musicus Ferdinandens in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arteprorsus admirabili, & divina ludunt 1.2.3.4.5. vocum a Johanne Baptista Bonometti ...*, Venezia, G.Vincenti, 1615. [RISM.1615,13]
- POW-DOR POWLEY E.H., *Il trionfo di Dori: A critical edition*, (3 voll.) diss. Rochester University of Rochester, 1974. [V.E. 1592,2 - RISM1592,11]
- RAS-VII RASCH Rudolf. *The 'Livre septième'* in Atti del XVI Congresso I.S.M., Bologna 1987, vol. 1, (Round Tables), pp. 306–318. Bologna, EDT 1990. [1° testo italiano in V.E. 1570,10 – RISM 1570/8, V.E.1576,3; 1598,8; 16094; 1613,4; 1620,2; 1636,1 e RIM 0,1644 - RISM 1644,3]
- SCH-ARD SCHUETZE G.C., *Settings of "Ardo sì" and its related texts*, 2 voll., Madison, A-R Editions, 1990. [V.E. 1585,5 (Tenore: 1586,7); RISM1585,17]
- SCH-HYM SCHUYT Cornelio, (Annegarnd Alfons), *Hymeneo overo Madrigali nuptiali et altri amorosi a sei voci. Con un Echo doppio a dodici di Cornelio Schuyt*, [by Annegarnd Alfons, 1982, (VNM)] Utrecht (NL), Royal Society for music History of the Netherlands, 1982. [NV 2590]

- SCW-FRO SCHWARTZ R., *Frottole, Buch I und IV*, Lipsia, 1935. [V.E. 1504,2 - RISM1504,4]
- WAK-FLO WAKELIN EMMA HILARY, *De Floridi virtuosi d'Italia: A Study of Three Italian Madrigal Anthologies of the 1580s.*" 2 vols. Ph.D. diss., Royal Holloway, University of London.
[V.E. 1583,2 , 1585,3, 1586,3, 1600,2 – RISM 1583/11, 1585/16, 1586/9, 1600/8]
- WAL-PEL WALKER D.P., GHISI, F., *Musiques de La Pelegrina* (Intermedii et Concerti),
Parigi, 1963. Id. e. Intermedi et Conserti...(no V.E.), NV 1555 - RISM 1591,7]

D) ALTRI TESTI

(OPERE con riferimento occasionali o frequenti
al tema della presente ricerca
in ordine alfabetico per autore)

- AAV-BON AA.VV., *Giulio Bonagionta da San Ginesio Il suo tempo, la sua musica*, [a cura di Mario Baldassari, Emiliano Finucci, Donna G. Cardamone, Lucia Fava, Giulio M. Ongaro, Giulio Tallè] Città Ideale Edizioni, Recanati, 2003.
- APE-NOT APEL WILLI, *La notazione della musica polifonica : dal X al XVII Secolo*, Sansoni, Firenze 1984. [si tratta dell'ed. italiana nella traduzione curata da Piero Neonato; l'ed. originale *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig, Breitkopf& Härtel, 1962].
- ATT-VIL **VILLANELLA NAPOLITANA CANZONETTA**. *Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*, a cura di M. Paola Borsetta e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999. (Convegno del 9.12.1994, Arcavada di Rende -Rossano Calabro).
- BH-ARIO BALSANO MARIA ANTONELLA - HARR JAMES, *L'Ariosto in Musica*, in «L'Ariosto: La musica, i musicisti: Quattro studi e sette madrigali ariosteschi» a cura di Maria Antonella Balsano, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki 1981.
- BAL-3-6 BALSANO MARIA ANTONELLA, *I madrigali di Ludovico Ariosto messi in musica a tre, quattro, cinque e sei voci*, in *Musica*, in BH-ARIO, Firenze, Olschki 1981.
- BIA-SIC BIANCONI LORENZO, *Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», VII, 1972, pp. 3-38.
- BRO-INS BROWN H. M., *Instrumental Music Printed Before 1600*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1965.
- CAN-ACC CANOBBIO ALESSANDRO (di Verona) *Breve trattato di M. Alessandro Canobbio, sopra le Accademie. A. i Mag. Sig. Accademici novelli di Verona*. In Venetia, appresso Andrea Bòchino, et fratelli, 1571. [GASPARI : “Tratta l'opuscolo delle veronesi accademie Filarmonica, dei Moderati e dei Novelli, le quali tutte alla poesia e alla letteratura accoppiavano gli esercizi della musica, Venezia, Bochino & f.lli, 1571”].
- CAN-FRO CANGUILHEM PHILIPPE, *Fronimo de Vincenzo Galilei*, Paris, Minerve – Tours, CESR-Ricercar, 2001.
- CAR-BAL CAROSO FABRIZIO (DA SERMONETA), *Il Ballarino di M. Fabrizio Caroso da Sermoneta, diviso in due Trattati; Nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti, et mouimenti che interuengono ne i Balli: & con molte Regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi*.

Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di Balli, et Balletti sì all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte Figure. Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della laica nella sonata di ciascun Ballo. Opera nuouamente mandata in luce. Alla Seren.ma Sig.ra Bianca Cappello De Medici, Gran Duchessa di Toscana. Con Privilegio. In Venetia, appresso Francesco Ziletti. 1581.

- CAR-NOB CAROSO FABRIZIO (DA SERMONETA **Nobiltà**, di Dame del S.r Fabrizio Caroso da Sermoneta, Libro altra volta chiamato il Ballarino. Nuouamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuoui Balli, di belle Regole, & alla perfetta Theorica ridotto: Con le creanze necessarie à Cauallieri, e Dame. Aggiuntoui il Basso, & il Soprano della Musica: et con l'Intauolatura dei Liuto à ciascun Ballo - Ornato di vaghe et bellissime figure in rame. Alli Ser. mi Sig. ri Duca, et Duchessa di Parma, e di Piacenza, ecc. Con licenza de' Superiori, et, Priuilegi. In Venetia, Presso il Muschio, 1600.
- CAR-TAS CARAPEZZA PAOLO EMILIO, **Tasso e la seconda pratica**, in «Tasso la musica, i musicisti» a cura di M.A. Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki 1988.
- CAS-MAG CASONI GUIDO (DA SERRAVALLE), *Della **Magia** d'amore, composta dal sig. Guido Casoni da Serravalle, nella quale si dimostra come Amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico, Geometra, Aritmetico, Grammatico, Dialetico, Rettore, Poeta, Historiografo, Jurisconsulto, Politico, Ethico, Economico, Medico, Capitano, Nocchiero, Agricoltore, Lanificio, Cacciatore, Architetto, Pittore, Scultore, Fabro, Vitreario, Mago naturale, Negromante, Geomante, Hidromante, Aeremante, Piomante, Chiromante, Fisionomo, Augure, Aurispice, Ariolo, Salitore Genitliaco. Dialogo Primo. Con una copiosissima Tauola di tutte le cose notabili.* In Venetia, appresso Agostin Zoppini, e nepoti, 1596.
- CAS-PAD CASIMIRI RAFFAELE, *Musica e Musicisti nella cattedrale di **Padova** nei sec. XVI, XV, XVI.* in «Note d'Archivio», XVIII, 1941, pp.1 sgg. e XIX, 1942, pp. 49 sgg..
- DAL-COR DALMONTE ROSSANA, *Camillo **Cortellini** Madrigalistic Bolognese*, in «Historia Musicae Cultores» Biblioteca, XXXIV, Firenze, Olschki 1980.
- DAM-ANC DAMILANO PIERO, *Giovenale **Ancina** musicista Filippino (1545 - 1604)*, Firenze, Olschki, 1956.
- DEF-MAR DEFORT I. RUTH, **Marenzio and the villanella alla romana**, in «ERLY MUSIC, XXVII/4 (NOV.1999), pp.535-552.
- DEF-VEC DEFORT Ruth, *Orazio **Vecchi** The Four-Voice Canzonettas with Original Text and Contrafacta by Valentin Haussmann and Other*,(2 voll). Part I: Historical Introduction, Critical Apparatus. Texts, Contrafacta, edited by Ruth I. DeFord. Part II: The Music. Madison Wisconsin, A-R- EDITION, INC., 801 Deming Way. Madison Wisconsin 53717, 1993.
- DEL-BIF DELL'AMORE FRANCO, *Il Maestro Di Cappella Giuseppe **Biffi**: Dalla corte Transilvana a quella Napoletana*, in «Momenti di storia musicale tra Italia e Polonia [...]», Bologna, AMIS 1990, pp.19-34.
- DUR-CRO DURANTE ELIO, MARTELLOTTI ANNA, **Cronistoria del Concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este**, SPES, 1979, Rist. con aggiunta SPES, Firenze 1989.
- DUR-GRI DURANTE ELIO, MARTELLOTTI ANNA, *Don Angelo **Grillo** O.S.B., alias Livio Celiano : poeta per musica del secolo decimosesto*, SPES, Firenze 1989.

- DUR-PEP DURANTE ELIO, MARTELOTTI ANNA, *Giovinetta peregrina: la vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze: Olschki, 2010 (con CD contenente "Madrigali per Laura Peperara").
- DUR-TAS DURANTE ELIO -MARTELOTTI ANNA, *Tasso, Luzzaschi e il principe di Venosa*, in «Tasso la musica, i musicisti» a cura di M.A. Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki 1988.
- FAB-TEA FABBRI PAOLO, **Teatralità «non apparente» de l'«Armida» di Francesco Eredi (1629)**, in «Tasso la musica, i musicisti» a cura di M.A. Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki 1988.
- FAB-BEN FABRIS DINKO, *Mecenati e musicisti : documenti sul patronato artistico dei **Bentivoglio** di Ferrara nell'epoca di Monteverdi, 1585-1645*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999.
- FAB-BAR FABRIS DINKO, *La musica a **Bari** : dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, Bari, Levante, 1993.
- FAL-REL FALCONE ANTONIO (COSENTINO) **Relatione del successo, seguito in Palermo tra Achille Falcone Musico Cosentino e Sebastian Raualle Musico Spagnolo. Alli Signori Musici di Roma.** (Senz'anno, luogo, e nome di stampatore).
- PRI-FAL FALCONE ACHILLE, *Madrigali, mottetti e ricercari : madrigali a cinque voci, con alcune opere fatte all'improvviso a competenza con Sebastian Raval, maestro della Cappella reale di Sicilia, con una narrazione come veramente il fatto seguisse, Venezia, Giacomo Vincenzi (1603)*, a cura di Massimo Privitera, con i canoni enigmatici risolti da Giovanni Doro, Firenze, Olschki, 2000.
- FAV-BON FAVA GIULIA, *Giulio **Bonagionta** da San Ginesio*, in AAV-BON, pp.86-97.
- FED-MEM FEDI ROBERTO, *La **Memoria** della Poesia |Canzonieri,Lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno Editore, Roma 1990.
- FEL-VEN FELDMAN MARTA, ***Venice** and the Madrigal in the mid-Sixteenth Century*, Ph D.Diss. University of Pennsylvania 1987, anche in U.M.I. Ann Arbor 1990 e ora in *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley, University of California Press, 1995. On line <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft238nb1nr&brand=ucpress>
- FEN-PAT FENLON IAIN, *Music and **Patronage** in Sixteenth Century Mantua*, 2 voll. Cambridge University Press, Cambridge, 1980 e ora *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino 1992.
- FER-CHI FERRARI S., *Gabriello **Chiabrera** e la "Corona di Apollo"* in «Giornale linguistico», 1888, pp. 266-276.
- MAG-FER MAGINI ALESSANDRO, *Le monodie di Benedetto **Ferrari** e L'incoronazione di Poppea: un rilevamento statistico comparativo*, in Rivista Italiana di Musicologia, XXI, 1986 n.2, pp.266-299, Firenze, Olschki 1986.
- FOL-COM FOLLINO D. FEDERICO, ***Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia.*** In Mantova, presso Aurelio et Lodovico Osanna 1608.

- FPV-FRE FABBRI P., POMPILIO A., VASSALLI A., *Frescobaldi e le raccolte con composizioni a voce sola del primo Seicento*, in FRE-IVC., pp.233-260, Firenze, Olschki 1986.
- FRE-IVC AA.VV., *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, a cura di Sergio Durante e Dinko Fabris, Firenze, Olschki, 1986.
- GIA-APP GIAMBULLARI, PIER FRANCESCO, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor Duca di Firenze, & della Duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, & intermedij, in quelle recitati...*, Firenze, Benedetto Giunta, 1539.
- GIU-DIS GIUSTINIANI VINCENZO, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi di Vincenzo Giustiniani marchese di Bassano*. MDCXXVIII. Lucca, tipografia Giusti, 1878.
- GUA-VAG GUALTEROTTI RAFFAELLO, *Vaghezzze sopra Pratolino*, Firenze, Giunti [?] 1579.
- GIU6 GIULIANI MARCO, *I cinque libri di canzonette, villanelle et arie alla napolitana a 3 voci di L. Marenzio con il catalogo delle villanelle e delle canzonette del XVI e XVII secolo*, Nova Scuola Musicale, Trento 1994-95.
- GIU-RA1 GIULIANI MARCO, *I quattro libri di canzonette, madrigali e arie alla romana: per cantare e suonare con il chitarrone o spinetta del Radesca di Foggia, organista della Metropolitana di Torino*, LIM, Lucca 2000.
- GIU-VIL GIULIANI MARCO, *Villanelle alla napolitana e canzonette alla romana: pretesti, testi e contesti per un archivio della canzonetta alla romana dal 1500 al 1700* in **ATT-VIL**, (1999), pp.59-115.
- GIU-CAL GIULIANI ROBERTO, *Calliope e le fortune musicali, Ricognizione bibliografica di edizioni contenenti madrigali testualmente omologhi* in Pappalardo Emanuele, *Poesia e Musica nel madrigale tra Cinquecento e Seicento*, (con Discografia e nastrografia) pp.185- 223, Edipian, Roma 1992.
- GRO-ACC GROTE INGA MAI, *Musik in italienischen Akademien: Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, in «Analecta Musicologica», pubblicazioni on line dell'istituto Storico Germanico, Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 2007.
http://www.dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/Groote/Analecta_Musicologica_bd_39.pdf
- GUI-ANT GUIDOBALDI NICOLETTA, *Presenze dell'antico nell'immaginario musicale del Rinascimento*, Venezia - Bologna, Il Mulino, 2007.
- HAR-SCI HARR JAMES, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton University press, Princeton, New Jersey 1998. [Contiene molti saggi reprint da precedenti riviste].
- HIL-FRE HILL J. W., *Le 'arie' di Frescobaldi e la cerchia del Cardinal Montalto*, in FRE-IVC., pp.215-232, Firenze, Olschki 1986. IND-ORA Ms. **H.6**, *Indice di Oratorj posti in Musica da diversi Autori*. Ms., in I-Bc.

- ING-RAP INGENGERI ANGELO, *Della Poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le tavole sceniche*. Discorso di Angelo Ingegneri. In Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore Camerale, 1598.
- JEP-FRO JEPPESEN KNUD, *La frottola. Zur bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Lieds um 1500*, II, Aarhus-København, Hansen 1969.
- KÄM-MSR KÄMPER DIETRICH, *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, traduzione italiana di Lorenzo Bianconi, ERI, Torino, 1976.
- KID-WIL DAVID KIDGER, *Adrian Willaert: A Guide to Research*, Routledge, NewYork, 2005.
- LAU-MUS LAURENZI FILIBERTO, *Musiche per la Finta Savia e Concerti et Arie*, a cura di Alessandro Magini, Firenze, SPES 2000.
- LAV-MAD LA VIA STEFANO, *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi Musicali», 19, (1990), pp. 33-70. Firenze, Olschki, 1990.
- LED-PIC LEDDA PRIMAROSA, *Giovanni Piccioni Da «Il Pastor Fido Musicale» Quattro Madrigali a 5 voci*, Rimini, A.M.I.S., 1968.
- LEE-PRO LEE KING JENNIFER, *The Proposta e Risposta Madrigal, Dialogue, Cultural Discourse, Discourse, and the Issue of Imitatio*, Ph.D., Musicology, Indiana University, 2007. xxi, 297 (Research director: Massimo Ossi, DDM Code: 31seKinJ; DA no.: 68/09; UM no.: 32-81647).
- LOC-RUF LOCKWOOD LEWIS, V. *Ruffo and musical Reform of the Council of Trient*. in «The Musical Quarterly» Vol. 43, No. 3, Jul., 1957.
- LUI-SAM LUISI FRANCESCO, *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrova silloge del Samboneto (Siena 1515)*, in «Studi Musicali», 28/1, (1999), pp. 65-115. Firenze, Olschki 1999.
- LUZ-MON LUZZI CECILIA, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte : 1580-1595*. Firenze, L. S. Olschki, 2003.
- MAY-ACC MAYLANDER MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, 5 voll., Bologna 1926-1930;
- MEN-CHI Menghini M., *Per i veri autori degli scherzi della Corona di Apollo*, in «Giornale linguistico», 1889, pp. 61-70.
- MIO-CIM MIOLI PIERO, *Bontade & leggiadria dei concerti ecclesiastici di G.P. Cima* in «La Musica sacra in Lombardia» pp.173 -191; in 4°, di 16 carte.
- MOM-MIL MOMPELLIO FEDERICO, *La cappella del Duomo di Milano dal 1573 al 1714* in «Storia di Milano», vol. XVI, Milano, 1962.
- MRZ-LAU MISCHIATI OSCAR, ROSTIROLLA GIANCARLO, ZANARDI DANILO, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma* Studi di Giancarlo Rostirolla Oscar

Mischiati e Danilo Zardin. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno, Roma, IBIMUS (Istituto di Bibliografia Musicale 2001).

- NOS-DIA NOSCKE FRITS., in *Saints and Sinner. The Latin Musical Dialogue in The 16th Century*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- OLS-CON LEO S. OLSCHKI, *Contribution à la bibliographie de la musique vocale italienne du genre profane des XVI et XVII siècles*, in «La Bibliofilia» vol. 8 (1906) p. 242-253.
- ORL-NOT ORLANDI PELLEGRINO ANTONIO (bolognese), *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte, raccolte da fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna, Carmelitano della cong. di Mantova, Maestro Dottore Collegiato di Sacra Teologia e Accademico Clementino*. In Bologna, 1714, per Costantino Pisarri all'Insegna di S.Michele, sotto il Portico dell'Arciginnasio. Bologna, Pisarri Costantino 1714.
- PAG-CES PAGANELLI SERGIO, *Catalogo delle opere musicali a stampa dal '500 al '700, conservate presso la Biblioteca comunale di Cesena*, in «Collectanea Historiae musicae» II, Firenze, 1956, pp. 322-324.
- PAG-DOC PAGANUZZI ENRICO, *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo*, in «Scritti in onore di Mons. Giuseppe Turrini» pp. 570-73. Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, 1973.
- PES-CAS PESKERELLI BEATRICE, *I Madrigali di Maddalena Casulana*, Olschki, Firenze, 1979, pp. 14-16.
- PIC-ATE PICINELLI FILIPPO, *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abate Don Filippo Picinelli milanese, nei Canonici Regolari Lateranesi Teologo, Interprete di Sacra scrittura e Predicatore etc.* In Milano, 1670. Nella stampa di Francesco Vigone, 1670.
- PIC-POR PICCARDI C., *Giovanni Porro e Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera in Lombardia [...]»* Atti del IV Convegno Internazionale di studi, Como 1985, Como, Amis 1987, op. cit. pp.313 - 356.
- PIT-GUI PITONI GIUSEPPE OTTAVIO, *Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni maestro di Cappella di S. Lorenzo in Damaso, e di S. Apollinare in Roma. Libro primo. s.n.e. 1689-1710?*
- POC-VER POCATERRA ANNIBALE, *Dui dialoghi della vergogna con alcune poesie e rime*, Reggio [Emilia], Bartoli Flavio e Flaminio 1607.
- POL-TIN POLLASTRI MARIA ROSA, *Note sulla Famiglia Tini*, in «AMIS» II, n. 4, (1986), pp. 4 - 9.
- QUA-STO QUADRIO ab. FRANCESCO SAVERIO, *Della Storia e della ragione d'ogni poesia di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù*. Bologna e Milano, 1739-1752.
- SAN-CAT SANTINI Fortunato, *Catalogo compendiato della musica sacra-profana madrigalesca ed istrumentale che si trova in Roma presso l'ab. Fortunato Santini*. Ms. autografo dello stesso Abate Santini in I-Bc, segnato M.225.

- SPI-POW AA.VV., *MUSICA SPIRITUALE, LIBRO PRIMO* (VENICE, 1563), A CURA DI Katherine Powers, A-R EDITIONS, INC., 2001.
- TIB-SIC TIBY, Ottavio, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palermo, Flaccomio, 1969.
- VAS-TAS VASSALLI ANTONIO, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in «Tasso la musica, i musicisti», a cura di M.A. Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki 1988.
- VAS-CHI VASSALLI ANTONIO, *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in «La scelta della misura Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano», Atti del Convegno di Studi su G.C. nel 350° anniversario della morte. Savona, 3-6 novembre 1988, a cura di Fabio Bianchi e Paolo Russo, pp.353-369. Genova, Costa & nolan, 1993.
- VEC-ACC VECCHI GIUSEPPE, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna, AMIS 1969.
- VET-CON CONTINO GIOVANNI, *MADRIGALI a quattro e cinque voci in antologie e intavolature*, a cura di Romano Vettori, Suvini-Zerboni, Milano, 1994.
- WER-RAR WERNER LUIGI, *Una rarità musicale...* in «Note d'archivio», VIII, (1931, n.2) pp.102-3.
- WAL-MUS WALKER PICHERING DANIEL, *Musique des intermedes de "La Pellegrina" edition critique par D.P. Walker; etudes par Federico Ghisi et D.P. Walker ; notes critiques par D.P. Walker et J. Jacquot*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1963; rist. «*Musique des intermedes de "La pellegrina" les fetes de Florence - 1589 [...]*, ibidem, 1986.
- ZAR-9MA ZARLINO GIOSEFFO (a cura di Cisilino Siro), *Nove Madrigali a cinque voci*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1963.
- ZII-LAU ZIINO AGOSTINO, *Testi Laudistici musicati da Palestrina* in «Atti del convegno Palestrina 28 settembre - 2 ottobre 1975», pp. 381-408, Pomezia-Palestrina, Staderini,1977.

Netgrafy: (work in progress)

RISM

<http://www.rism.org.uk/>

RISM B/I (*Recueils imprimés XVI-XVII siècles*) Indice dei compositori [...] a cura di Pietro Zappalà :
<http://www.rism.info/fileadmin/content/community-content/Zentralredaktion/RecueilsKomponistenindex.pdf>

RePIM Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 a cura di Angelo Pompilio

<http://repim.muspe.unibo.it/>

THE EARLY RENAISSANCE : 1420 – 1490: SECULAR MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r4.pdf>

THE EARLY RENAISSANCE : 1420 – 1490 : SACRED MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r5.pdf>

THE HIGH RENAISSANCE : 1490 – 1560 : SECULAR MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r6.pdf>

THE HIGH RENAISSANCE : 1490 – 1560 : SACRED MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r7.pdf>

THE LATE RENAISSANCE : 1560 – 1600: SACRED MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r7.pdf>

THE LATE RENAISSANCE : 1560 – 1600 : SECULAR MUSIC

<http://www.saulbgroen.nl/pdf/r8.pdf>

MARENZIO PROJET:

<http://www.marenzio.org/system/files/private/edition.html>

CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant

<http://cantusdatabase.org/node/235536?source=374049&folio=161r>

INTERNET CULTURALE

<http://www.internetculturale.it/>

INDICE

TABLE DES MATIÈRES

PREMESSA	1
INTRODUZIONE	5
CAPITOLO I - IMPIANTO METODOLOGICO	
Considerazioni preliminari	19
I.1 - Problemi e determinazioni lessicali	21
I.2 - Terminologia e neologismi	24
I.2.1 - UBI, <i>uesi</i> , edizioni <i>unigrafiche</i> e <i>soligrafiche</i>	25
I.2.2 - Riflessioni sul concetto di raccolta nelle UBI dal 1530 al 1629	30
I.3 - Storicizzare e contestualizzare la ricerca	33
I.3.1 - Il vecchio VOGEL	34
I.3.2 - RISM B/I	39
I.3.3 - Il VOGEL - EINSTEIN (V.E.)	41
I.3.4 - Altri contributi di 1 ^a e 2 ^a generazione	45
I.3.5 - Il Nuovo VOGEL (NV)	46
I.3.6 - Il RIM o Vogel Elettronico	50
I.3.7 - <i>The Italian Madrigal and Related repertoires</i> (LIN-TIM)	56
I.3.8 - REPIM (ex Archivio del Madrigale)	57
I.3.9 - <i>Antonio Gardano, Venetian Music Printer</i> (LEW-GAR)	57
I.3.10 - <i>Music printing in Renaissance Venice:</i> <i>the Scotto Press</i> (BER-SCO)	58
I.3.11 - Le risorse del WEB	58
I.4 - Ricognizione e definizione del repertorio e classificazione comparativa	61
I.4.1 - Tabella comparativa RISM B/I e V.E.	62
I.4.2 - Criteri classificatori e loro tratti distintivi	67
I.4.3 - Definizioni storico-cronologiche e geografico- professionali della ricerca	72
I.4.4 - Il concetto di organizzazione	73

CAPITOLO II - - IL LIBRO COLLETTIVO:	
UNA LETTURA ORGANIZZATA	77
II.1 I diversi “ <i>Eccellentissimi</i> ”	81
II. 1.1 <i>La Serena</i>	84
II. 1.2 Le due raccolte degli <i>Eccell.mi</i> dedicate ai Saracino	90
II.1.3 Una questione controversa: le antologie di <i>notte negra</i>	96
II.1.4 Dedicatari e dedicatore	97
II.1.5 Altri libri di eccellentissimi autori	98
II.2 Le <i>Muse 'ariose'</i> [1555 – 1587]	104
II.3 A Teatro	116
II.4 Napolitane, Villotte, Villanesche, Canzonette	124
II.5 I Cinque libri di Lodi e Laudi spirituali	131
II.6 Altre musiche (madrigali) spirituali	139
II.7 Le raccolte di G. Bonagionta e la titolazione tematica	146
II.8 Onorare lo spazio, celebrare il territorio: le raccolte cittadine e territoriali	162
II.9 Canzonette romane e alla romana La terza stagione romana	184 196
II.10 Giochi di testi	204
II.11 Dialoghi e concerti	215
II.12 Varie	226
II.13 Antologie e meta-antologie: vere antologie e antologie di antologie	234
Conclusioni	255
APPENDICE - CATALOGO DEI FRONTESPIZI MUSICALI NELLE UBI (n.n.)	[257]
ABSTRACT (It.)	[1 - 22 n.n.]
RESUMÉ (Fr.)	319
BIBLIOGRAFIA	343
INDICE	365
<i>Allegati: note sul DVD</i>	