

La fortuna di Fiorenzo Maschera Il caso della canzona *La Martinenga*

Cristina Cassia

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours
FNRS - Université Libre de Bruxelles
cristina.cassia@gmail.com

§ Tra le canzoni strumentali di Fiorenzo Maschera, *La Martinenga* sembra aver goduto di un particolare successo, se si considerano le numerose intavolature di cui è stata oggetto e l'omaggio esplicito nella composizione omonima di Floriano Canale. Questo contributo dapprima analizza *La Martinenga* nell'ambito dell'intera raccolta di canzoni di Maschera, soffermandosi in particolare modo sul titolo e sull'*incipit* musicale. In seguito, dopo aver passato in rassegna le intavolature per tastiera, liuto e cetera, cerca di proporre una possibile spiegazione di tale successo.

§ Among the instrumental canzonas composed by Fiorenzo Maschera, *La Martinenga* seems to have enjoyed great success, as the number of intabulations and the homage paid by Floriano Canale in his homonym canzona point out. This essay first analyzes *La Martinenga* within the whole anthology of canzonas by Maschera, particularly by highlighting its title and musical *incipit*. Then, after a survey of the keyboard, lute and cittern tablatures, it tries to offer a likely explanation of such wide popularity.

Introduzione

Fiorenzo Mascara fù uno de' primi che componesse canzoni Francesi sopra l'Organo. Nel quale istromento egli già quarant'anni si essercitò con molta lode. Nel tasteggiar le viole fù giudicato innimitabile. Sonò con premij honorati nelle maggiori Città d'Italia. Le sue compositioni sono stimate leggiadrissime & non è dubbio, ch'egli notabilmente giovò à gli Organisti. Morì ancor giovane infetto di mal Francese, & fù sepolto nel cimiterio del Domo.

CON queste parole nel 1620 l'erudito e rimatore Ottavio Rossi ricorda negli *Elogi storici*¹ Fiorenzo Maschera (1540/41²-1584³) e la fama di cui godeva ancora qualche decennio dopo la morte per le sue qualità di musicista e compositore. Se da un lato gli archivi hanno conservato traccia della lunga carriera organistica di Maschera, a Venezia presso il monastero di Santo Spirito prima e poi presso il Duomo di Brescia, dall'altro la sua produzione sembra limitarsi alle ventitré canzoni strumentali a quattro voci ad oggi conosciute.⁴ Il generico riferimento alle composizioni di Maschera negli *Elogi storici* non permette di sapere se l'autore del trattato fosse a conoscenza di altre opere a lui attribuibili; analogamente nemmeno la biografia sommaria tracciata da Cozzando nel 1694 e apparentemente basata proprio sull'opera di Rossi offre delucidazioni a tal proposito.⁵

¹ O. ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1620, p. 497. Alcuni studiosi ritenevano erroneamente che Maschera fosse di origini cremonesi; cfr. F. J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, deuxième édition, tome sixième, Firmin Didot, Paris 1867, p. 14 e, più recentemente, C. SARTORI, *Une pratique des musiciens lombards (1582-1639): l'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville*, in *La musique instrumentale de la Renaissance: journées internationales d'études*, Paris 28 mars - 2 avril 1954, éd. par J. Jacquot, CNRS, Paris 1955, pp. 305-312: 306. In EITNERQL, 6, p. 366, Maschera è detto originario di Firenze, probabilmente per il nome di battesimo (Fiorenzo). Maschera è definito «florentin» anche da Alfred Wotquenne nelle poche righe tracciate sul foglio di guardia del manoscritto di Washington M. 1490. M 39 Case, datate 1907.

² Nella polizza d'estimo presentata da Fiorenzo Maschera e dal fratello Aristide nel 1568 - riportata da P. GUERRINI, *Di alcuni organisti della cattedrale di Brescia nel Cinquecento*, «Note d'archivio per la storia musicale», 3 (1926), pp. 246-256: 252 - Fiorenzo è detto «d'età d'anni 27».

³ Nonostante non siano stati fino ad ora trovati documenti che attestino la morte di Maschera nel 1584, tale data è di norma fatta corrispondere alla nomina di Costanzo Antegnati come organista del Duomo di Brescia. V. BRUNELLI, *Musica e musicisti a Brescia*, in *Storia di Brescia*, 3, p. 912, afferma che Maschera, nato in data imprecisata, sarebbe morto dopo il 1603, ma non fornisce alcun riferimento alle fonti consultate. In ROSSI, *Elogi storici*, p. 497, accanto alle informazioni riguardanti Maschera appare la data 1580; tuttavia sembra improbabile che sia questo l'anno di morte del compositore, tenendo conto anche di altre discrepanze presenti nell'opera di Rossi tra i personaggi citati e le date che compaiono a fianco delle sezioni a loro dedicate.

⁴ A tal proposito in R. TIBALDI, s.v. *Maschera, Fiorenzo*, in DBI, 71 (2008) si segnala che l'attribuzione a Maschera di un libro di «madrigali o canzoni a 4 voci» in G.O. PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di C. Ruini, Olschki, Firenze 1988 (Studi e testi per la storia della musica, 6), p. 114 è da ritenersi un errore nato dal fraintendimento del catalogo Giunta del 1604. Cfr. MISCHIATI, *Indici*, p. 459 (n. 113) e p. 498 (n. 829).

⁵ L. COZZANDO, *Libreria bresciana*, Giovanni Maria Rizzardi, Brescia 1694, p. 84, parafrasando le informazioni fornite da Rossi, aggiunge che Maschera «Scrisse molt'opre, e portorno concetto di molto vaghe, e leggiadre. Io però altro non hò visto di questo nobile ingegno, che *Canzoni à quattro libro primo*, stampate in Venetia presso Bartolomeo Magni alla Stamparia Gardana». Il

Ventuno delle sopracitate canzoni sono contenute nel *Libro primo de canzoni da sonare, a quattro voci, di Florentio Maschera organista nel duomo di Brescia*, pubblicato da Vincenzo Sabbio a Brescia nel 1584;⁶ le restanti due canzoni apparvero postume nel 1608 a Venezia, per i tipi di Alessandro Raveri, nell'antologia *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque, et otto, con il suo basso generale per l'organo, novamente raccolte da diversi eccellentissimi musici, & date in luce. Libro primo*.⁷

A godere di maggiore fortuna furono le canzoni stampate da Sabbio, copiate a più riprese in manoscritti dell'epoca o intavolate per differenti tipologie di strumenti: l'intera raccolta annovera almeno sei ristampe tra 1588 e 1621.⁸

Tra queste ventuno canzoni un interessante caso di studio è rappresentato da *La Martinenga* che, insieme alla *Canzon quarta*, compare in un maggior numero di testimoni manoscritti, oltre ad essere stata intavolata in raccolte a stampa per cetera (1574), liuto (1593) e tastiera (1617).

Le canzoni strumentali e la raccolta di Maschera

Il *Libro primo de canzoni da sonare* di Fiorenzo Maschera occupa un posto di rilievo nella storia della canzone strumentale; esso è infatti considerato la prima raccolta di canzoni strumentali indipendenti da modelli vocali, preceduta solo dalla canzone *La bella*, contenuta nel *Quinto libro di madrigali a cinque voci* di Nicola Vicentino (1572), e dalle due *Arie di canzon francese per sonar* inserite nel *Secondo libro di madrigali a quattro voci* di Marcantonio Ingegneri (1579).⁹ Il termine *canzone*, infatti, faceva in origine riferimento

riferimento alle molte opere, di cui sembra che le canzoni costituiscano solo una parte, è probabilmente un'interpretazione soggettiva del cenno di Rossi alle composizioni di Maschera.

⁶ RISM A/I M 1205; verosimilmente si tratta della ristampa di un'edizione del 1582 andata perduta. Edizioni moderne: F. MASCHERA, *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci*, a cura di M. Giuliani, Scuola Musicale «C. Eccher», Cles 1994 (Quaderni della Scuola Musicale «C. Eccher» Cles, 11) e F. MASCHERA, *Libro primo de canzoni a quattro voci (Brescia 1584)*, ed. by Robert Judd, Garland, New York - London 1995 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 9). In quest'ultima si segnala però una erronea semibreve mi_3 (al posto del corretto re_3) nella voce di Alto (b. 62, I-II). Riproduzione in facsimile: F. MASCHERA, *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci (Brescia 1584)*, rist. anast. a cura di D. Lo Cicero, SPES, Firenze 1988 (Archivum musicum. Collana di testi rari, 69).

⁷ RISM B/I 1608²⁴; DEL SILENZIO, n. 168. Per la riproduzione in facsimile cfr. *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti*, A. Raveri, Venezia 1608, rist. Firenze 1992 (Archivum musicum. Collana di testi rari, 74); edizione moderna delle canzoni in *I 36 brani dell'edizione collettiva di Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti (Venezia, Raveri 1608)*, a cura di M. Giuliani, Nova scuola musicale, Trento 1997.

⁸ Ricciardo Amadino, Venezia 1588 (RISM A/I M 1206); Angelo Gardano, Venezia 1593 (RISM A/I M 1207); eredi di Francesco et Simon Tini, Milano 1596 (RISM A/I 1208; nel RISM questa ristampa è erroneamente attribuita ad Angelo Gardano. Si veda la riproduzione consultabile al sito: <http://gallica.bnf.fr>); Giacomo Vincenti, Venezia 1604 (RISM A/I M 1209), Alessandro Raveri, Venezia 1607 (RISM A/I M 1210); Bartolomeo Magni, Venezia 1621 (RISM A/I M 1211).

⁹ J. CALDWELL, s.v. *Canzona*, in *New Grove*², 5, pp. 75-78. Le canzoni di Ingegneri e Vicentino potrebbero però aver preso spunto da modelli vocali preesistenti: cfr. M. TOFFETTI, *Le due "Arie"*

all'adattamento strumentale di *chansons* francesi della prima metà del Cinquecento. Progressivamente, nella seconda metà del secolo, si poté assistere all'affrancamento dai modelli vocali e alla creazione di canzoni strumentali basate su idee originali e non più su materiale preesistente. Tali canzoni potevano circolare in parti separate, in intavolatura¹⁰ o in partitura ed essere affidate ad organici diversi ed in differenti contesti esecutivi.

Sebbene nessuna testimonianza concreta attesti l'utilizzo della canzone strumentale all'interno del rito romano fino al 1595,¹¹ è tuttavia noto che i principali compositori di questo genere erano organisti – è il caso dello stesso Maschera – ed è dunque possibile che le canzoni in origine trovassero la loro collocazione in ambito liturgico¹² e solo successivamente siano state riprese anche in contesti profani. D'altra parte l'assenza dei titoli delle due canzoni di Maschera nell'intavolatura per cetera di Paolo Virchi del 1574 potrebbe far supporre un'aggiunta posteriore dei titoli stessi legata proprio al nuovo utilizzo delle canzoni.¹³ In ambito privato, infatti, esse erano di norma eseguite in occasione di feste di famiglie importanti, alle quali i titoli stessi sembrano far esplicito riferimento.¹⁴ La prassi di intitolare una canzone ad una famiglia locale si sviluppa nell'Italia settentrionale tra 1582 e 1639, a partire proprio, a quanto sembra, dalla raccolta di canzoni di Fiorenzo Maschera.¹⁵

di canzon francese per sonar”. *Riflessioni sulle affinità melodiche e tecnico-compositive in alcune composizioni vocali e strumentali di Marc'Antonio Ingegneri*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzi, LIM, Lucca 1995, pp. 135-152. Edizione moderna delle canzoni in N. VICENTINO, *Opera omnia*, ed. by H.W. Kaufmann, American Musicological Society, s.l. 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 26) e M. A. INGEGNERI, *Il secondo libro dei madrigali a quattro voci*, a cura di M. T. Rosa Barezzi e M. De Santis, LIM, Lucca 1999 (Marc'Antonio Ingegneri, Opera omnia, Serie II, 2).

¹⁰ In quest'ultima forma ad esempio, furono stampati a Venezia i tre libri delle *Canzoni d'intavolatura d'organo* (1592, 1606, 1611) di Claudio Merulo, di cui Maschera sarebbe stato allievo secondo la testimonianza di C. ANTEGNATI, *L'arte organica*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608, c. 5 (rist. Mainz 1958).

¹¹ S. BONTA, *The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music», 18 (1990), pp. 519-525: 521.

¹² Per l'utilizzo della canzone-mottetto (e il caso specifico della canzone *La Maggia* di Maschera) cfr. R. TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il "Sacrum opus musicum" (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una Messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, LIM, Lucca 1999, pp. 313-349. La collocazione dei brani strumentali all'interno della liturgia è prescritta in A. BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Riccardo Amadino, Venezia 1611, p. 45.

¹³ Si veda per l'ambito milanese la situazione analoga descritta da M. TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*»: titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, atti del convegno internazionale di studi, Palestrina - Velletri, 12-14 giugno 1992, a cura di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione «Giovanni Pierluigi da Palestrina», Palestrina 1998, pp. 601-636: 633.

¹⁴ Cfr. TOFFETTI, *Le due "Arie di canzon francese per sonar"*, p. 144.

¹⁵ SARTORI, *Une pratique*, p. 306.

La prima edizione delle canzoni di Maschera è purtroppo andata perduta; nel frontespizio della stampa di Vincenzo Sabbio del 1584¹⁶ compare la dicitura «Di nuovo con diligenza ristampate» e la dedica della raccolta è datata 2 marzo 1582, presumibilmente l'anno della prima pubblicazione. Oltre all'edizione di Sabbio sono note, come già accennato, sei ristampe della raccolta; pur restando invariato in esse il contenuto musicale, la dedica è talvolta assente o riformulata dallo stampatore e anche le tavole che elencano le composizioni presentano talora alcune varianti.¹⁷

Nelle edizioni di Vincenzo Sabbio (Brescia 1584) e Ricciardo Amadino (Venezia 1588) la silloge è dedicata al sig. Antonio Maria Uggiero,¹⁸ di cui Maschera si dichiara «obbligatissimo servitore»; come la data ivi presente sembra indicare si tratta verosimilmente della dedica originale preposta all'edizione del 1582. Nella ristampa degli Heredi di Francesco et Simon Tini (Milano 1596), invece, sono gli stampatori stessi a prendere la parola e rivolgendosi «A gl'amatori delle virtù» affermano:

[...] Le presenti Canzoni, che noi à beneficio publico mandiamo hora in luce, sono state altre volte stampate; & essendo sempre piaciute molto à quelli, che le sentivano, arecando tuttavia maggior diletto à tutti che se n'intendono, è stato forza ristamparle di nuovo, per non privarli del piacere, che ne provano, & deufradarli del desiderio che n'hanno [...].

Ciò rende un'ulteriore testimonianza dell'ampia fortuna di cui l'opera di Maschera godeva già nell'ultimo decennio del Cinquecento.

Le tavole in cui sono elencate le composizioni restano identiche per le prime sei edizioni conosciute: solo nove delle ventuno canzoni sono provviste di titolo mentre soltanto una è dotata di dedica esplicita.¹⁹ Nella ristampa di Alessandro Raveri (Venezia 1607) la *Canzon seconda* è denominata *La Martinenga* e nell'edizione successiva (Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1621) anche le rimanenti dieci canzoni portano un titolo, con tutta probabilità aggiunto dall'editore stesso in omaggio a famiglie o singoli personaggi di sua conoscenza.²⁰

¹⁶ Negli anni '80 del Cinquecento i tipografi bresciani si dedicarono quasi esclusivamente alla stampa di musica vocale; l'unica eccezione sembra essere proprio la raccolta di Maschera stampata da Sabbio nel 1584. M.T. ROSA BAREZZANI, *La musica nelle antiche stamperie bresciane*, in *La musica a Brescia*, a cura di A. Mazza, Grafo, Brescia 1979, pp. 138-148: 142-143.

¹⁷ Cfr. MISCHIATI, pp. 642-652 (nn. 336-342).

¹⁸ Con tutta probabilità dedicatario della *Canzon duodecima L'Uggiera*.

¹⁹ MISCHIATI, p. 650, nel riportare la tavola dell'edizione di Vincenti del 1604 posiziona il titolo *La Foresta* accanto alla *Canzon vigesima prima* e non alla *Canzon vigesima* come in tutte le altre edizioni. Non avendo a disposizione una riproduzione del testimone, non mi è stato possibile verificare se si tratta di un errore prodottosi nella trascrizione o attribuibile a Vincenti.

²⁰ Cfr. MISCHIATI, pp. 642-652; tra i vari titoli si segnalano in particolare *Canzon terza La Gardana* e *Canzon quarta La Magni*, autocelebrazione degli stampatori stessi. Un caso analogo riguarda le *Canzoni* di Girolamo Frescobaldi, pubblicate dall'allievo Bartolomeo Grassi nel 1628; è l'editore stesso a spiegare, nella postfazione *Alli studiosi dell'opera*, di aver voluto omaggiare alcuni amici e mecenati, soprattutto lucchesi, dando i loro nomi alle canzoni del proprio maestro. Cfr. C. JEANNERET, *I dedicatari di B. Grassi*, in G. FRESCOBALDI, *Il primo Libro delle Canzoni*

Nonostante la sopracitata testimonianza di Rossi che riconosce in Maschera uno dei precursori delle «canzoni francesi sopra l'organo», le composizioni in questione non sono da eseguirsi necessariamente su uno strumento a tastiera; la stampa in parti separate anziché in partitura sembra al contrario privilegiare in origine esecuzioni polistrumentali. La scelta degli strumenti da utilizzarsi dipendeva in gran parte dalle tradizioni del luogo in cui le canzoni strumentali dovevano essere eseguite; nel caso specifico di Brescia la loro esecuzione era prevalentemente affidata a strumenti ad arco – alla cui tessitura le canzoni di Maschera ben si adattano – oltre che all'organo.²¹

La canzone *La Martinenga*

Il titolo *La Martinenga* rappresenta un caso curioso: esso, infatti, non compare in nessuna delle quattro tavole delle quattro voci dell'edizione del 1584, ma è già presente nel libro-parte del Basso, all'inizio della canzone sopra il primo pentagramma.²² Del resto tale denominazione compare già nel manoscritto oggi conservato a Bruxelles, datato 1582, e successivamente in quelli di Washington e Bologna, sia nelle tavole riassuntive sia all'inizio della composizione.

Anche se comunemente si ritiene che i titoli delle canzoni alludano in modo generico ad una famiglia della nobiltà bresciana,²³ il riferimento a Pompeo Coradello nel titolo della *Canzon settima* e i due nomi propri citati nei titoli nel manoscritto di Bruxelles lasciano supporre che le canzoni potessero essere intitolate a singoli personaggi piuttosto che alle intere famiglie. Nel caso della *Martinenga* due sembrano essere i possibili dedicatari. L'ipotesi più probabile è che il titolo alluda a Marcantonio Martinengo, conte di Villachiara (che, forse non a caso, è anche il titolo – *La Villachiara* – di un'altra canzone della raccolta), dedicatario tra l'altro di opere di Vincenzo Ruffo (*Capricci in musica a tre voci*, Milano 1564), Claudio Merulo (*Ricercari d'intavolatura d'organo. Libro primo*, Venezia 1567) e del bresciano Lelio Bertani (*Il primo libro di madrigali a 5 voci*, Brescia 1584). Marcantonio Martinengo, oltre a dedicarsi alla carriera militare, si interessò anche a musica e poesia²⁴ e fu inoltre

(1628-1635), a cura di E. Darbellay, Suvini Zerboni, Milano 2002 (Monumenti musicali italiani, 22), pp. XXI-XXVIII.

²¹ E. FERRARI BARASSI, *La musica «violinistica» a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, atti del convegno, Salò, 7 ottobre 1990, vol. II, a cura di R. Cafiero e M. T. Rosa Barezzani, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 17-41: 25-26. D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1976 (ed. orig. *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Böhlau, Köln - Wien 1970), p. 236 ritiene che le canzoni di Maschera siano destinate all'organo più che ad ensembles strumentali.

²² Cfr. il facsimile, p. 2.

²³ SARTORI, *Une pratique*, p. 307.

²⁴ Per maggior dettagli biografici cfr. G. BENZONI, s.v. *Martinengo, Marcantonio*, in DBI, 71 (2008).

promotore di una gara musicale nella quale diciotto compositori musicarono il suo componimento poetico *Ero così dicea*.²⁵

«Martinenga» è però anche il cognome di Claudia, nobildonna bresciana citata nel *Giuoco piacevole* del letterato mantovano Ascanio de' Mori, pubblicato a Mantova nel 1575.²⁶ In quest'opera l'autore immagina che a Brescia, durante il carnevale del 1566, quattro donne e quattro uomini «con un virtuoso giovane detto messer Florenzio da loro condotto a posta con un suo clavicordo» si fossero riuniti nel palazzo di una nobildonna bresciana²⁷ e che, dopo aver danzato al suono dello strumento,²⁸ fossero stati intrattenuti dalla padrona di casa con un gioco letterario imperniato sull'uso di tautogrammi. Il «messer Florenzio» citato, di cui non compare il cognome, è ritenuto essere proprio Fiorenzo Maschera che nel 1566, a circa 25 anni, ricopriva già la carica di organista del Duomo di Brescia.²⁹ L'identificazione di Maschera con questo personaggio è legata sia all'ambientazione bresciana della narrazione, sia al possibile legame tra i personaggi citati da Mori e i titoli delle canzoni di Maschera. Potrebbero infatti essere legate ai personaggi del *Giuoco piacevole* non solo *L'Averolda* e *La Martinenga*, già segnalate da Fabris,³⁰ ma anche *La Capriola* (che potrebbe richiamare il conte Alfonso

²⁵ A. ANZELLOTTI, *Una gara musicale nel XVI secolo*, «Note d'Archivio per la storia musicale», 11 (1934), pp. 225-230. Alla gara parteciparono, tra gli altri, Lelio Bertani, Giovanni Cavaccio, Paolo Virchi e Claudio Merulo; la gara si svolse non più tardi del 1587 e non si conosce il nome del vincitore. I madrigali furono poi stampati da Vincenzo Sabbio a Brescia nel 1588. Edizione dei madrigali in *The Madrigal Collection "L'Amorosa Ero"*, transcribed and edited with introduction by H. B. Lincoln, State University of New York Press, New York 1968. Per uno studio più recente ed approfondito sui madrigali di questa raccolta si veda M. BIZZARINI - M. PRIVITERA, *Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in the Book of Madrigals "L'Amorosa Ero" 1588*, «The Journal of Musicology», 29 (2012), pp. 422-460; a p. 427 si fa riferimento ad altri due membri della famiglia Martinengo di cui era noto l'interesse per la musica: il conte Fortunato Martinengo e Girolamo Martinengo.

²⁶ Il *Giuoco piacevole* fu poi ristampato a pochi anni di distanza (1580 e 1590). Si veda J. SHIFF, *Review: Ascanio de' Mori: Giuoco piacevole*, ed. Maria Giovanna Sanjust, «Italice», 68 (1991), pp. 366-367. Per un'introduzione generale al *Giuoco piacevole* cfr. J. SHIFF, *Titian's "Helle" and Ascanio de' Mori*, «Renaissance Quarterly», 45 (1992), pp. 517-523; una descrizione più dettagliata dell'opera di Mori nel contesto dei giochi musicali del Cinquecento si trova in D. FABRIS, *Giochi musicali e veglie "alla senese" nelle città non toscane dell'Italia rinascimentale*, in *Musica franca. Essays in honor of Frank A. D'Accone*, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1996, pp. 213-229.

²⁷ Barbara Calina nella prima edizione, Beatrice Gambarà in quella del 1580. Cfr. H. SANSON, «Orsù, non più signora, [...] tornate a segno»: *Women, Language Games, and Debates in Cinquecento Italy*, «The Modern Language Review», 105 (2010), pp. 103-121: 113.

²⁸ Si veda A. DE' MORI, *Il giuoco piacevole*, a cura di M. G. Sanjust, Bulzoni, Roma 1988, p. 64: «Toccato adunque soavemente il suo stromento messer Florenzio, il Conte pigliata per mano la signora Beatrice, [...] il cavaliere la signora Claudia Martinenga, ch'era l'una di quelle gentildonne, il signor Orsino la signora Livia Fisogna, ch'era l'altra, e il signor Tranquillo la signora Isabella Avogadra, ch'era la terza, cantando la signora Leonora Averolda, ch'era l'ultima, al suono dello stromento, diedero principio a danzare [...]».

²⁹ Maschera ricoprì questo incarico a partire dal 22 agosto 1557. Cfr. GUERRINI, *Di alcuni organisti*, p. 253.

³⁰ FABRIS, *Giochi musicali*, p. 222: «Si tratta di una delle poche testimonianze (sia pure condizionata dalla finzione letteraria) sull'attività giovanile di Maschera, il quale del resto dedicò alle principali famiglie bresciane le sue famose *Canzoni* strumentali edite a Brescia nel 1584; tra

Cavriolo), *La Maggia* (signor Lucio detto Orsino de' Maggi) e *La Foresta* (cavalier Giulio Foresti). Le corrispondenze tra i titoli delle canzoni di Maschera ed i personaggi del *Giuoco piacevole* potrebbero però essere semplicemente casuali se si considera che il manoscritto delle canzoni di Maschera attualmente conservato a Bruxelles, datato 29 maggio 1582 (quindi di due anni anteriore all'edizione di Sabbio), riporta come titoli delle canzoni quinta ed undicesima le diciture «al Sr. Camillo Maggio» e «al Sr. Gio. Paolo Averoldo».

È possibile anche formulare un'ipotesi alternativa. Alcune delle personalità illustri fin qui citate erano legate all'Accademia degli Occulti, fondata a Brescia nel 1563:³¹ è il caso di Barbara Calina, Claudia Martinenga e Alfonso Cavriolo.³² Quest'ultimo fu tra i fondatori dell'Accademia insieme ad un altro esponente della famiglia Martinengo, Giulio, e non è da escludere che le prime due canzoni della raccolta di Maschera, *La Capriola* e *La Martinenga*, possano essere a loro dedicate. Allo stato attuale degli studi non risultano legami diretti tra Maschera e l'Accademia, ma è probabile che le sue canzoni potessero essere eseguite anche in tale contesto.³³

A livello compositivo sono immediatamente evidenti i richiami tematici e stilistici tra varie canzoni della raccolta, corrispondenze che hanno portato McKee ad ipotizzare che la maggior parte delle canzoni potesse essere stata in

le altre, la IX è intitolata la *Averolda*, alla cui famiglia appartiene la Leonarda che canta accompagnata da Maschera nella descrizione del De Mori, la II, detta la *Martinenga*, richiama un'altra interlocutrice del libro, Claudia Martinenga». Alla finzione letteraria potrebbe essere collegato anche l'uso del clavicordo, il cui suono molto leggero e delicato sembrerebbe poco adatto ad accompagnare canto e danze.

³¹ Un elenco delle Accademie musicali sorte a Brescia a partire dal XVI secolo e fino ai nostri giorni, con relativa bibliografia, è consultabile al sito <http://www.musicabresciana.it/Scuole-Accademie.html>. In SHIFF, *Titian's "Helle"*, p. 519, la fondazione dell'Accademia è posticipata al 1564-65.

³² Barbara Calina è la dedicataria di singole poesie e dell'intera raccolta *Rime de gli Accademici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1568; su questa nobildonna cfr. il contributo di Marco Bizzarini in questo stesso volume. Il conte Alfonso Cavriolo fu membro attivo dell'Accademia col soprannome «il chiuso»; un altro componente dell'Accademia, Bartolomeo Arnigio detto «il solingo» pubblicò le *Rime dell'Arnigio. Per la ill. signora Claudia Martinenga*, Giovanni Battista Bozzola, Brescia 1566.

³³ L'interesse delle Accademie per la musica è ben documentato. Per quanto riguarda l'Accademia degli Occulti basti pensare alle dediche a Barbara Calina e a uno dei fondatori, Domenico Bollano, in apertura rispettivamente del *Primo libro di madrigali a cinque voci* (RISM A/I C3544) e dell'*Introitus et halelua cum quinque vocibus* (RISM A/I C3534) di Giovanni Contino (entrambi pubblicati da Scotto nel 1560). Cfr. J. BERNSTEIN, *Music printing in Renaissance Venice: the Scotto Press (1539-1572)*, Oxford University Press, Oxford - New York 1998, pp. 533 e 542. Riguardo alla possibile esecuzione di canzoni strumentali nell'ambito delle Accademie si veda TOFFETTI, *Le due "Arie"*, p. 144. In M. TOFFETTI, *Intertestualità e paratestualità nel repertorio della canzone strumentale milanese*, «Philomusica on-line» 9/2 (2010), pp. 482-508: 503, si segnala inoltre che spesso i titoli-dedica di una raccolta si riferiscono a personaggi gravitanti attorno ad uno stesso ambiente. In M. TOFFETTI, *Music and Patronage in Northern Italy in Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Titles and Dedications of Instrumental Canzonas in Brescia and Milan*, in *Early Music: Context and Ideas II*, International Conference in Musicology 11-14 September 2008, Institute of Musicology, Jagiellonian University, Kraków 2008, pp. 119-136: 125 si sottolinea il possibile rapporto tra *La Averolda* ed un altro membro dell'Accademia degli Occulti, Aurelio Averoldi.

origine frutto di esercizi di composizione e non pensata per la pubblicazione.³⁴ Di questo nucleo più antico farebbe parte anche *La Martinenga*, il cui *incipit* è riproposto identico in apertura della *Canzon ottava* (esempi 1a e 1b). Ad eccezione della differente armatura di chiave, che crea una variante intervallare, e di una semiminima di passaggio *fa*₃ che appare solamente ne *La Martinenga*, le prime tre battute delle due canzoni citate sono perfettamente sovrapponibili. Solo a partire dalla quarta battuta l'ingresso dell'Alto ne *La Martinenga* determina un'importante differenziazione tra le due canzoni, nonostante il disegno delle due voci al grave resti ancora molto simile.

Esempio 1a - F. MASCHERA, *Canzon seconda La Martinenga*, bb. 1-4

Esempio 1b - F. MASCHERA, *Canzon ottava*, bb. 1-4

³⁴ Si veda l'introduzione all'edizione curata da R. Judd di MASCHERA, *Libro primo*, pp. XI-XII. W.E. MCKEE, *The Music of Fiorenzo Maschera (1540-1584)*, Ph.D diss., North Texas State College 1958, pp. 39-40, evidenzia come le canzoni n. 5, 13, 18, 19 e 21 siano più elaborate e complesse rispetto alle restanti sedici canzoni, che sarebbero dunque da considerarsi esperimenti di composizione giovanili.

Un tema somigliante, ma con disegno ascendente, ricorre anche nell'*incipit* delle canzoni quarta e nona (esempio 2).



Esempio 2 - F. MASCHERA, *Canzon quarta*, Tenore, bb. 1-3

Si ritiene comunemente che le canzoni di Maschera prendano spunto da *chansons* francesi di cui ripropongono il tema iniziale. Nel caso specifico de *La Martinenga* McKee, ad esempio, mette in relazione questo *incipit*, insieme a quello delle canzoni quarta, ottava, nona, quattordicesima, sedicesima e ventesima, con l'Alto della *chanson Pour ung plaisir* di Thomas Crequillon che inizia con l'inversione degli stessi intervalli (esempio 3).³⁵



Esempio 3 - TH. CREQUILLON, *Pour ung plaisir*, Alto, bb. 2-3

Vale la pena ricordare che, per limitarsi all'ambito francese, anche la *chanson On vous est allé rapporter* di Clément Janequin, pubblicata a Parigi da Attaignant nel 1547,³⁶ si apre con un motivo simile, che corrisponde tra l'altro alle prime note del Tenore della *Canzon quarta* (esempio 4).³⁷



Esempio 4 - C. JANEQUIN, *On vous est allé rapporter*, Tenore, bb. 1-2

Se tuttavia le somiglianze qui indicate tra i temi iniziali delle *chansons* francesi e quelli delle canzoni strumentali restano circoscritte a poche note e dunque non supportano necessariamente una diretta derivazione degli uni dagli altri, c'è almeno un altro particolare degno di nota nel caso specifico di questo *incipit*.

³⁵ MCKEE, *The Music of Fiorenzo Maschera*, pp. 60-61.

³⁶ *Vingtroisiesme livre contenant XVII chansons nouvelles a quatre parties, en deux volumes*, Pierre Attaignant, Paris 1547 (RISM B/I 1547¹⁰).

³⁷ F. HEIDLBERGER, *Maschera, Fiorenzo*, in MGG², Personenteil, Bd. 11, pp. 1254-1256.

La prima attestazione conosciuta della *chanson* a 4 voci *Pour ung plaisir* di Crecquillon è la stampa di Tielman Susato del 1543;³⁸ successivamente la *chanson* è stata ristampata almeno altre due volte da Phalèse.³⁹ Non si conoscono, ad oggi, testimoni a stampa o manoscritti contenenti *Pour ung plaisir* anteriori al 1543; ciò non significa che non possa essere esistita un'edizione precedente andata perduta, anche se difficilmente sarebbe scomparsa senza lasciare traccia.

Un tema simile a quello di Crecquillon (e identico a quello di Janequin) tuttavia compare tre anni prima della stampa di Susato in una composizione di Giulio Segni contenuta nella raccolta *Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti* stampata in parti separate a Venezia nel 1540 (esempio 5).⁴⁰



Esempio 5 - G. SEGNI, *Ricercar VIII*, bb. 1-6

Il *Ricercar VIII* si apre con un soggetto simile a quello già esaminato, con intervalli invertiti rispetto a *La Martinenga* ma identici a quelli della *Canzon quarta* dello stesso Maschera. Segni, originario di Modena, fu primo organista in San Marco a Venezia dal novembre 1530 per circa tre anni.⁴¹ Anche

³⁸ *Premier livre des chansons a quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons, convenables tant a la voix comme aux instruments*, Tielman Susato, Antwerpen 1543 (RISM B/I 1543¹⁶).

³⁹ RISM B/I 1560⁶, in cui compare anonima, e 1597⁹; cfr. il database *Catalogue de la chanson française à la Renaissance*, diretto da A. Coeurdevey, consultabile al sito <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-1.htm>, che contiene anche un elenco delle intavolature strumentali della *chanson*, a partire dal 1546. Cfr. anche F. DOBBINS, *Thomas Crecquillon: Chansons. Principal Sources and Concordances*, in *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon. Colloquium Proceedings, Utrecht, April 24-26 2003*, ed. by E. Jas, Brepols, Turnhout 2005, pp. 347-386: 365.

⁴⁰ RISM B/I 1540²². Per un'introduzione a questa antologia e l'edizione moderna si veda *Musica nova*, ed. by H. Colin Slim, The University of Chicago Press, Chicago - London 1964 (Monuments of Renaissance Music, 1) e *Musica nova (Venezia 1540): Ricercari*, a cura di L. Tamminga, Andromeda, Colledara 2001, pp. IV-XIV.

⁴¹ F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984) a cura di E. Surian, Olschki, Firenze 1987 (Studi di musica veneta, 10), p. 74.

Maschera, come già accennato, ricoprì la carica di organista a Venezia prima di essere nominato organista del Duomo di Brescia ed occupare il posto lasciato vacante da Claudio Merulo.⁴² È molto probabile che Maschera fosse venuto a conoscenza della *Musica nova* se non durante il breve periodo trascorso a Venezia quantomeno in seguito, dopo essere tornato a Brescia. La fortuna di questa raccolta è tra l'altro testimoniata dalla riedizione di diciannove dei ventuno ricercari nella silloge non datata *Musicque de Joye. Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinettes, Violons, & fleustes*, pubblicata da Jacques Moderne a Lione.⁴³

Tuttavia, data la semplicità della linea melodica de *La Martinenga*, che si basa essenzialmente su un ritmo dattilico iniziale ed una scala discendente riproposta tre volte aggiungendo ad ogni ripetizione una nota al grave, la somiglianza col tema di Segni e delle *chansons* francesi potrebbe anche essere frutto di una pura casualità e Maschera potrebbe aver inventato l'*incipit* delle sue canzoni senza necessariamente tener conto di un modello di partenza. Allo stesso modo l'*incipit* della *Canzon* attribuita a Frescobaldi in un manoscritto in intavolatura tedesca per tastiera, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco,⁴⁴ pur assomigliando al tema de *La Martinenga* è verosimilmente del tutto indipendente (esempio 6).



Esempio 6 - G. FRESCOBALDI, *Canzon*, MS 1581, bb. 1-2

Se non si può dunque affermare con sicurezza che il tema de *La Martinenga* derivi da una o più composizioni precedenti, è invece certo che la stessa canzone e la *Canzon quarta* sono state citate da un compositore bresciano coevo in una sorta di omaggio musicale a Maschera. La raccolta *Canzoni da sonare a quattro, et otto voci [...] Libro primo* (Venezia 1600) di Floriano Canale, organista nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia tra il 1581

⁴² Per i documenti relativi al concorso e alla nomina di Maschera ad organista titolare del Duomo di Brescia cfr. P. GUERRINI, *Di alcuni organisti*, pp. 251-256 e ID., *Gli organi e gli organisti delle cattedrali di Brescia in alcuni documenti del comune, della fabbrica e del capitolo*, «Note d'archivio per la storia musicale», 16 (1939), pp. 205-225: 218; cfr. inoltre T. CASANOVA, *Le istituzioni musicali della cattedrale di Brescia: gli organisti. VI.5. Florentio Maschera*, 2008, tratto da ID., *Le istituzioni musicali della cattedrale di Brescia dalle origini alla morte di Costanzo Antegnati*, Università Cattolica del Sacro Cuore, tesi di laurea in Lettere Classiche, Milano 1990.

⁴³ RISM B/I [c. 1550²⁴]; il *Ricercar VIII* di Giulio Segni è qui indicato come n. 19. Edizione moderna in J. BARBIER, *Jacques Moderne: Musicque de Joye*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours 1993 (Collection Ricercar, 1).

⁴⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1581, n. 174. Edizione moderna in G. FRESCOBALDI, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts*, ed. by W. R. Shindle, American Musicological Society, s.l. 1968 (Corpus of Early Keyboard Music, 30/2), n. 17, pp. 55-57.

e il 1603, comprende infatti una canzone intitolata *La Martinenga*.⁴⁵ È impossibile stabilire con certezza se Maschera e Canale ebbero mai occasione di incontrarsi, anche se l'ipotesi non è inverosimile; allo stesso modo non è scontato che l'identico titolo *La Martinenga* sottintenda uno stesso dedicatario per le due canzoni. Tuttavia osservando il tema iniziale della canzone di Canale si nota che esso non solo richiama alla memoria l'*incipit* dell'omonima canzone di Maschera attraverso l'inversione degli intervalli, ma ripropone alla lettera la prima battuta della *Canzon quarta*, posizionando però le note nelle voci di Basso e Tenore anziché in quelle di Alto e Tenore. Anche la battuta successiva presenta notevoli somiglianze, nonostante l'introduzione di un 'contrapposto' al Canto (esempio 7a e 7b).

Esempio 7a - F. CANALE, *La Martinenga*, bb. 1-4

Esempio 7b - F. MASCHERA, *Canzon quarta*, bb. 1-4

Inoltre il motivo anacrusico introdotto dall'Alto a b. 3 dell'esempio 7a e ripreso dal Basso a b. 4 è perfettamente sovrapponibile, se trasposto una

⁴⁵ RISM A/I C771. Edizione moderna della canzone in F. CANALE, *Canzoni da sonare a quattro, et otto voci, libro primo (Venice 1600)*, ed. by J. Ladewig, Garland, New York-London 1989 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 14), n. 4. La riproduzione della stampa di Vincenti del 1600 è consultabile al sito <http://gallica.bnf.fr>.

quarta sopra, a quello proposto dal Tenore di Maschera a b. 3. Nonostante la canzone di Canale si discosti poi nello svolgimento dalla *Canzon quarta*, soprattutto per l'alternanza di sezioni binarie e ternarie ed il frequente utilizzo di figurazioni di crome, difficilmente il richiamo alle canzoni di Maschera poteva passare inosservato, considerando anche che la canzone di Canale potrebbe essere stata composta mentre Maschera era ancora attivo in qualità di organista.⁴⁶ Non è da escludere nemmeno un rapporto maestro-allievo, che potrebbe aver spinto Canale ad omaggiare il proprio insegnante.⁴⁷

Un tema simile a quello de *La Martinenga* – pur se non identico – si trova anche in apertura di due composizioni di Giovanni Cavaccio, maestro di cappella della Cattedrale di Bergamo dal 1581 al 1598 e, in seguito, di Santa Maria Maggiore.⁴⁸ Il tema fa la sua apparizione nella canzone *La Pasti*, contenuta nella raccolta *Musica di Giovanni Cavaccio da Bergamo [...] a quattro voci*, stampata a Venezia nel 1597 in parti separate e destinata dunque ad essere eseguita da *ensembles* strumentali (esempio 8).⁴⁹



Esempio 8 - G. CAVACCIO, *La Pasti*, Tenore, bb. 1-3

Circa trent'anni dopo, nel 1626, Cavaccio ripropone lo stesso *incipit* nel *Ricercar secondo a 4* contenuto nei *Sudori musicali*, stampati in partitura a Venezia da Bartolomeo Magni.⁵⁰

Considerando la notevole fortuna e le numerose ristampe di cui l'opera di Maschera godette, è molto probabile che Cavaccio conoscesse le canzoni del compositore bresciano e il tema de *La Martinenga*; nonostante la contiguità geografica, tuttavia, anche in questo caso non ci sono testimonianze che indichino rapporti diretti tra i due compositori, né d'altra parte la somiglianza tematica implica necessariamente rapporti intertestuali.

Al contrario, a dispetto della comune provenienza bresciana dei compositori, né la canzone *Martinenga* di Costanzo Antegnati, contenuta

⁴⁶ KAMPER, *La musica strumentale*, p. 239, afferma che le canzoni contenute nella raccolta di Canale «furono composte in parte certo ancora negli anni '80».

⁴⁷ Analoghi omaggi maestro-allievo sono ricordati in TOFFETTI, *Intertestualità*, pp. 493-494; tra questi si segnala il binomio Floriano Canale (maestro) e Ottavio Bargnani (allievo).

⁴⁸ P. A. MYERS, s.v. *Cavaccio, Giovanni*, in *New Grove*², 5, p. 294, e E. VENTURINI, s.v. *Cavaccio, Giovanni* in *DBI*, 22 (1979).

⁴⁹ RISM A/I C1559.

⁵⁰ Per l'edizione moderna dell'opera di Cavaccio si veda G. CAVACCIO, *Sudori musicali*, ed. by I. E. Kreider, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1984 (Corpus of Early Keyboard Music, 43), n. 10 e G. VINCENTI, *Canzoni di diversi per sonar con ogni sorta di stromenti (Venice 1588) / G. CAVACCIO, Musica (Venice 1597)*, ed. by F. Sumner, Garland, New York 1994 (Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 10), n. 31; i rapporti tra le due raccolte sono analizzati in J.E. KREIDER, *The Keyboard Parody Canzonas by Giovanni Cavaccio in "Sudori musicali" (Venice, 1626)*, «Musica Disciplina», 33 (1979), pp. 139-147.

nell'intavolatura di Woltz, né *La Martinenga sinfonia a 2. Doi violini o cornetti* facente parte degli *Affetti musicali* (1626) di Biagio Marini presentano spunti tematici riconducibili alla canzone di Maschera.

Le intavolature a stampa

Come già anticipato, *La Martinenga* è stata a più riprese intavolata per differenti strumenti. Un buon numero di canzoni di Maschera furono intavolate per liuto da Giovanni Antonio Terzi e per tastiera da Johannes Woltz; più rare sono nella storia della musica le composizioni intavolate per cetera, di cui questa composizione costituisce uno dei pochi esempi.⁵¹

1. L'intavolatura per cetera di Paolo Virchi⁵²

Nella seconda metà del Cinquecento la città di Brescia era uno dei centri più rinomati per la produzione di cetera.⁵³ In tale attività si distinsero soprattutto alcuni membri della famiglia Virchi, tra cui il padre di Paolo, Girolamo.⁵⁴ La cetera, pur non raggiungendo mai una diffusione ampia quanto quella del liuto, conobbe una certa fortuna proprio nel territorio bresciano, utilizzata principalmente in ambito popolare.

Il primo libro di tabolatura di cithara di ricercati madrigali canzoni napolitane et saltarelli di Paolo Virchi, pubblicato a Venezia nel 1574 con dedica datata 20 agosto, è la prima pubblicazione italiana destinata a questo strumento. Come già evidenziato da Fabris, la scelta di Virchi di intavolare per cetera non solo musiche da ballo, che ne costituivano l'usuale repertorio, ma anche composizioni di elevata densità contrappuntistica potrebbe essere legata al desiderio di Virchi di mostrare la propria abilità come strumentista allo scopo di ottenere un incarico stabile presso una corte italiana o straniera.⁵⁵

Tra le composizioni contenute in questa raccolta vi sono due canzoni di Maschera (pp. 20-25) corrispondenti alla *Canzon seconda (La Martinenga)* e

⁵¹ Una rassegna dei principali manoscritti e stampe dedicati alla cetera con la relativa bibliografia è fornita da D. FABRIS, "Il primo libro di Tabolatura di cithara" di Paolo Virchi (1574) e la tradizione degli strumenti a corda a Brescia nel Cinquecento, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, vol. II, pp. 65-89: 76-77.

⁵² RISM B/I 1574¹⁴; DEL SILENZIO, n. 26. L'opera di Virchi è stata studiata in dettaglio in G. RICCARDI, *Paolo Virchi: il Primo libro di tabolatura di cithara di ricercati madrigali canzoni napolitane et saltarelli*, tesi di laurea in Musicologia, Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona 1991.

⁵³ V. GALILEI, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Giorgio Marescotti, Firenze 1581 (<http://books.google.com>), p. 147: «Fu la cetera usata prima tra gli Inglesi che da altre nationi, nella quale Isola si lavoravano già in eccellenza; quantunque hoggi le piu reputate da loro, siano quelle che si lavorano in Brescia».

⁵⁴ Sulla fortuna della cetera in ambito bresciano e sulle sue caratteristiche costruttive, si veda U. RAVASIO, *Il fenomeno cetera in area bresciana*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, vol. I, a cura di M. Bizzarini, B. Falconi e U. Ravasio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 123-156.

⁵⁵ FABRIS, "Il primo libro di Tabolatura di cithara", pp. 74-75.

Canzon quarta della stampa del 1584. Nella silloge di Virchi le due canzoni, oltre a comparire dieci anni prima, non presentano alcun titolo o numero ordinale; entrambe riportano semplicemente la dicitura *Canzone di Florentio Maschera a 4*. Dato che nelle altre intavolature de *La Martinenga* – quelle di Terzi e Woltz – e nei testimoni manoscritti dell'epoca la canzone è sempre riconoscibile sulla base del titolo o del numero ordinale, si può supporre che Virchi non abbia copiato da un antigrafo a stampa, in cui l'ordine delle canzoni fosse indicato con precisione, ma da un testimone probabilmente manoscritto che non necessariamente conteneva tutte le canzoni della successiva stampa.⁵⁶

Seguendo le regole d'intavolatura fornite dai trattati di liuto dell'epoca,⁵⁷ Virchi mantiene ben riconoscibili le linee melodiche del Canto e del Basso, apportando talvolta variazioni ritmiche e introducendo diminuzioni solo in corrispondenza delle cadenze. Il trattamento delle voci interne è invece più libero, tale da disegnare in alcuni casi linee melodiche assenti nell'originale; in corrispondenza di movimenti accordali è spesso aggiunta una quinta nota 'di rinforzo' per colmare la mancanza della quinta o della terza nella polifonia del modello. Proprio le differenze riscontrabili nelle voci interne e, in certi casi, l'aggiunta di una voce non presente nella stampa potrebbero anche far pensare ad un'intavolatura compilata a memoria, senza ricorrere alla diretta lettura di un antigrafo. Non è da escludersi che Paolo Virchi (Brescia 1551/2 - Mantova 1610) possa aver ascoltato la canzone in un contesto liturgico, magari eseguita dallo stesso Maschera, ed averla poi intavolata; è possibile, peraltro, che Virchi conoscesse personalmente Maschera e che questi fosse il suo maestro di organo.⁵⁸ Se così fosse, Virchi potrebbe anche essere venuto facilmente in possesso di una versione de *La Martinenga* anteriore a quella diffusa dalle stampe.⁵⁹

⁵⁶ Judd nell'introduzione a MASCHERA, *Libro primo*, p. XII, ritiene invece possibile che la raccolta fosse già stata edita a metà degli anni '70, come proposto da Dario Lo Cicero nell'introduzione all'edizione in facsimile. L'ipotesi è ritenuta poco convincente da TIBALDI, *Maschera*.

⁵⁷ D. FABRIS, *Lute Tablature Instructions in Italy: a Survey of the "Regole" from 1507 to 1759*, in *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, ed. by V. Coelho, Cambridge University Press, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Performance Practice, 6), pp. 16-46.

⁵⁸ FABRIS, "Il primo libro di Tabolatura di cithara", p. 73: «Il rapporto privilegiato con Maschera che Virchi mostra nella stampa del 1574, come vedremo, potrebbe suggerire che egli ne sia stato allievo d'organo». Paolo Virchi fu anche un apprezzato organista (cfr. ROSSI, *Elogi*, p. 494) e persino sul frontespizio della raccolta per cetera si definisce «organista bresciano».

⁵⁹ Una situazione analoga è ipotizzata da Ladewig nell'introduzione a CANALE, *Canzoni*, p. XI, per l'utilizzo di molti soggetti tratti dalla raccolta di Canale nel primo libro di canzoni, oggi perduto, di Ottavio Bargnani: «Bargnani's first book of canzonas is lost, but it clearly appeared prior to Canale's volume, which Canale must have shared with his pupil while it was still in manuscript».

2. L'intavolatura per liuto di Giovanni Antonio Terzi

Al di là di ipotetici rapporti tra il bergamasco Giovanni Antonio Terzi e Fiorenzo Maschera – che tuttavia, come nel precedente caso di Virchi, non sono per ora supportati da riscontri documentari – è certamente verosimile che la scelta di Terzi di intavolare per liuto ben dodici canzoni di Maschera sia da collegarsi più all'interesse degli editori per questo genere musicale che a ragioni personali.⁶⁰ Tra queste canzoni, undici sono contenute nell'*Intavolatura di liuto [...] Libro primo*, stampata a Venezia da Ricciardo Amadino nel 1593; *La Vilachiara* è stata invece intavolata ne *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, edito da Giacomo Vincenti nel 1599.⁶¹

L'intavolatura terziana de *La Martinenga*, indicata semplicemente come *Canzone seconda*, si presenta quasi del tutto simile all'originale per quanto riguarda la prima sezione (A, bb. 1-11); nella sezione successiva (A'), corrispondente alla ripresa, il liutista inserisce diminuzioni nel Canto e in misura minore nelle altre voci. Il procedimento più frequentemente utilizzato è il riempimento degli intervalli con figurazioni di crome che ruotano attorno alle due note reali e che si ripetono nelle diverse voci, quasi a voler creare una sorta di imitazione motivica. Le semicrome compaiono solamente negli abbellimenti cadenzali e in passaggi scalari molto rapidi.⁶² Dopo la sezione di passaggio B (bb. 23-35), la successiva sezione C (bb. 35-48) è poco ornamentata al pari della sezione A; dalla b. 48 alla fine (C' e coda) sono riprese le figurazioni proposte nella sezione A'. Rispetto alle due sezioni A e C quasi identiche all'originale, fanno dunque da contraltare due sezioni ricche di diminuzioni, A' e C'. Le formule ornamentali sono perfettamente conformi alla prassi dell'epoca e procedono in maggioranza per grado congiunto (esempi 9a e 9b).⁶³

⁶⁰ Si veda l'introduzione di O. Cristoforetti in G.A. TERZI, *Intavolatura di liuto: libro primo*, Ricciardo Amadino, Venezia 1563; *Intavolatura di liuto: libro secondo*, Giacomo Vincenti, Venezia 1599; rist. SPES, Firenze 1981 (Archivum musicum. Collana di testi rari, 45).

⁶¹ Rispettivamente RISM B/I 1593¹¹ (DEL SILENZIO, n. 106) e RISM B/I 1599¹⁹ (DEL SILENZIO, n. 135). *La Martinenga* si trova a p. 59.

⁶² Si veda, ad esempio, b. 18, Canto.

⁶³ La numerazione delle battute, in questo e negli altri esempi relativi alla *Martinenga* di Maschera, fa riferimento alla trascrizione in Appendice.

Esempio 9a - F. MASCHERA, *Canzon seconda La Martinenga*, bb. 12-15

Esempio 9b - G.A. TERZI, *Canzone seconda*, bb. 12-15

Come nel già citato caso di Virchi, gli abbellimenti si concentrano soprattutto nelle cadenze e la struttura polifonica del modello di partenza è sempre percepibile con chiarezza.

Le undici canzoni intavolate da Terzi nel primo libro, scelte tra le ventuno della raccolta di Maschera,⁶⁴ sono introdotte dalla dicitura «Segue undeci canzoni del Mascara per suonar in concerto, et solo» e ciascuna è indicata semplicemente con un numero ordinale che si riferisce alla posizione nell'intavolatura per liuto e che non coincide necessariamente con la numerazione delle stampe a parti separate.⁶⁵ L'espressione «in concerto» potrebbe far riferimento in modo generico ad un'esecuzione su due liuti, dei quali uno ripropone la polifonia originale ed il secondo aggiunge una parte con diminuzioni. Tuttavia nella tavola che elenca il contenuto della raccolta di Terzi il ricorso a un secondo liuto è di norma specificato dalla dicitura «a duoi liutti »;

⁶⁴ Si tratta delle canzoni così numerate nella stampa di Sabbio del 1584: I, II, IV, V, VI, VIII, X, XI, XIII, XV e XVII.

⁶⁵ *La Martinenga*, tuttavia, occupa anche in questo caso la seconda posizione.

talvolta, poi, come nel caso del madrigale di Striggio *S'ogni mio ben* (p. 28), l'indicazione esecutiva è «per suonar solo et a duoi liutti, et in concerto», ed è dunque evidente che «a due liutti» ed «in concerto» dovevano avere un diverso significato. Probabilmente questa espressione indica semplicemente un'esecuzione al liuto nell'ambito di un più ampio *ensemble* strumentale; in tale contesto è plausibile l'ipotesi suggerita da Court, secondo cui la scelta di Terzi di introdurre diminuzioni solamente in alcune parti delle canzoni lasciava spazio agli interventi degli altri strumentisti nelle sezioni non ornamentate.⁶⁶

3. L'intavolatura per tastiera di Johann Woltz

Le canzoni di Maschera, pur essendo in origine strettamente legate all'ambiente bresciano, trovarono un'immediata ed ampia diffusione nei territori legati alla dominazione veneta e si diffusero anche oltre i confini della penisola italiana.

Per tornare al nostro caso di studio, *La Martinenga* fa parte delle dieci canzoni di Maschera contenute nell'intavolatura tedesca per tastiera di Johann Woltz *Nova musices organicae tabulatura*, pubblicata a Basilea nel 1617.⁶⁷

L'intavolatura de *La Martinenga*, che nell'opera di Woltz occupa la quinta posizione nella sezione riservata al compositore bresciano, si presenta quasi come una copia letterale dell'originale stampa a parti separate; ad eccezione dei segni di ripresa, che permettono di evitare di copiare due volte le porzioni di testo musicale ripetute, Woltz non aggiunge altri elementi e, soprattutto, al contrario di Virchi e Terzi, non sembra interessato ad adattare la canzone alle possibilità di ornamentazione e diminuzione offerte dallo strumento. La destinazione dell'antologia d'altra parte è amatoriale e le musiche erano probabilmente eseguite in prevalenza in contesto religioso;⁶⁸ la scelta di Woltz

⁶⁶ Si veda S. COURT, *Structure, Imitation and Paraphrase in the Ornamentation of Giovanni Antonio Terzi's Lute Intabulations*, in *Liber amicorum John Steele: a Musicological Tribute*, ed. by W. Drake, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1997 (The Festschrift Series, 16), pp. 171-196: 174 e EAD., *The Role of the Lute in Sixteenth-Century Consorts: Evidence from Terzi's Intabulations*, «Performance Practice Review», 8 (1995), pp. 147-171, in particolare p. 159: «Musicians playing from Maschera's canzona parts in an ensemble could have ornamented those parts of the chanson that Terzi left plain». Un'ulteriore ipotesi, legata però ad intavolature di brani vocali, è suggerita da D. NUTTER, s.v. *Terzi, Giovanni Antonio*, in *New Grove*², 25, p. 309: «Some of the second lute parts are labelled as suitable for performance "in concerto", perhaps meaning that this part could also be used in a performance of the vocal original»; per l'utilizzo del termine concerto cfr. anche D. BOYDEN, *When is a concerto not a concerto?*, «The Musical Quarterly», 43 (1957), pp. 220-232.

⁶⁷ J. WOLTZ, *Nova musices organicae tabulatura*, J.J. Genath, Basel 1617; rist. Forni, Bologna 1970 (Bibliotheca musica Bononiensis, IV/53), pp. [258]-[259], RISM B/1 1617²⁴ (DEL SILENZIO, n. 199). Commento e trascrizione della raccolta in M. HUG, *Johann Woltz und seine Orgeltabulatur*, PhilD. Diss., Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 1960.

⁶⁸ In apertura della *Tabulatura* l'autore si rivolge «an den günstigen Liebhaber der Music»; il voler rendere la propria raccolta accessibile anche ad un pubblico di dilettanti è anche confermato dall'intavolatura delle canzoni di Merulo private delle ornamentazioni originali, che invece comparivano nella stampa di Gardano del 1592. Si veda L. COLLARILE, *Nuove prospettive*

di non aggiungere abbellimenti potrebbe essere proprio legata al destinatario – dilettante – dell'opera.⁶⁹

Il titolo della canzone così come appare nella *Tabulatura, La Murtinenga* invece di *La Martinenga*, sembrerebbe in apparenza un errore di trascrizione di Woltz, ma potrebbe, come si vedrà in seguito, indicare una parentela col manoscritto contenente le canzoni di Maschera attualmente conservato a Washington e, di conseguenza, con l'edizione di Vincenti del 1590 oggi perduta.

Nonostante Woltz nell'intavolatura non introduca diminuzioni nella canzone, l'aggiunta di abbellimenti era certamente prevista in ambito esecutivo. La tipologia di tali ornamentazioni era verosimilmente analoga a quella presentata nel coevo *Tabulatur Buch*⁷⁰ di Bernhard Schmid (Strasbourg, 1607), antologia in intavolatura tedesca per tastiera che, sotto la rubrica «Fugen (oder wie es die Italianer nennen) Canzoni alla Francesce [sic] 4 voc.», contiene la sesta canzone di Maschera. Secondo un procedimento già evidenziato nell'intavolatura di Terzi, si nota anche in Schmid la tendenza a presentare dapprima la struttura polifonica nella sua chiarezza e poi a ripetere la sezione aggiungendo note di passaggio e figurazioni di crome/semicrome precedenti principalmente per grado congiunto.

Se si confrontano le diminuzioni presenti nelle tre tipologie di intavolature a stampa fin qui citate (per cetera, liuto e tastiera) si osserva che i procedimenti adottati sono analoghi e che sembrano quasi prescindere dallo strumento di destinazione.⁷¹ Anche Terzi sembra seguire alcuni principi analoghi alla «Regola de intavolar qual si voglia cantilena» sugli strumenti a tastiera fornita da Diruta nel *Transilvano*,⁷² in particolare per quanto concerne l'enunciazione del soggetto nelle diverse voci.⁷³ Diruta, infatti, dopo aver affermato che nell'intavolare una composizione si deve seguire un ordine ben preciso (in successione, Canto, Basso e voci interne), segnala che le diminuzioni devono essere inserite «nelle parti che non fanno la fuga» oppure «quando anche si

sul contesto editoriale delle «Canzoni d'intavolatura d'organo - libro primo (1592) di Claudio Merulo», «Recercare», 10 (2008), p. 117-141: 131. Secondo C.W. YOUNG, s.v. *Woltz, Johann*, in *New Grove*², 27, p. 518: «The collection is intended for the amateur's use, especially in services and for private devotions»; l'antologia di Woltz comprende composizioni che ben si prestano ad essere eseguite in contesto sacro: mottetti, canzoni tedesche, canzoni alla francese e altre composizioni strumentali.

⁶⁹ Talvolta, tuttavia, l'aggiunta di ornamentazioni nelle intavolature può funzionare da suggerimento per una possibile esecuzione allo strumentista poco esperto; ciò è chiaramente visibile, ad esempio, nelle canzoni di Maschera intavolate da Bernhard Schmid nel *Tabulatur Buch* (Strasbourg 1607); cfr. COURT, *Giovanni Antonio Terzi*, p. 75.

⁷⁰ B. SCHMID, *Tabulatur Buch*, L. Zetzner, Strasborg 1607, rist. Forni, Bologna 1969 (Bibliotheca Musica Bononiensis, IV/52).

⁷¹ Si veda anche la trascrizione della *Canzon sesta* di Maschera e il confronto con le intavolature di Terzi e Schmid in McKEE, *The music*, pp. 107-131.

⁷² G. DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano: dialogo diviso in quattro libri del R.P. Girolamo Diruta*, Alessandro Vincenti, Venezia 1622, libro I, pp. 1-14.

⁷³ Cfr. la nuova fisionomia del soggetto imitato nelle varie voci all'esempio 9b.

volesse diminuire la fuga, si deve avvertire che quella diminuzione la facciano tutte quelle parti che fanno l'istessa fuga». ⁷⁴

Tra le cinque tipologie di diminuzioni descritte da Diruta, le due più frequentemente utilizzate nelle intavolature delle canzoni di Maschera sono la *minuta* e il *grosso*, quest'ultimo introdotto soprattutto in cadenza. Diruta fornisce anche indicazioni precise riguardo all'una o all'altra tipologia di ornamentazione da inserire, a seconda del tipo di scrittura musicale della composizione; infatti nel *Transilvano*, nell'esemplificare due canzoni intavolate, egli afferma che «la prima Canzone è di note negre, et hà le fughe strette, chi la volesse diminuire gli leveria la sua vaghezza: altre diminutioni non le si può fare, che tremoli et grossi». Al contrario le canzoni di Maschera, che si reggono sull'alternanza di minime e semiminime, si possono ben prestare anche all'inserimento di *minute*, come Terzi, Schmid e, in misura minore, Virchi mostrano nelle rispettive intavolature. D'altra parte la mancanza di abbellimenti scritti non implica affatto l'assenza di ornamentazioni improvvisate all'atto pratico dell'esecuzione, prassi estemporanea che rifletterà le competenze e il gusto dello strumentista. ⁷⁵

I manoscritti

Oltre ad apparire nelle tre intavolature a stampa citate, *La Martinenga* è stata anche copiata sotto forma di partitura in quattro manoscritti di provenienza italiana attualmente conservati a Bruxelles, Washington, Bologna e Parigi. ⁷⁶

Il più antico testimone manoscritto oggi conosciuto delle canzoni di Maschera è il codice 26660 della Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles, esemplato a Brescia. ⁷⁷ Il frontespizio è datato 29 maggio 1582, dunque il manoscritto sarebbe stato compilato quasi tre mesi dopo la data indicata nella dedica della stampa di Sabbio e quando ancora Maschera era vivente. Diversamente dalle edizioni, e come già anticipato, le canzoni quinta ed undicesima sono dedicate a singoli personaggi della nobiltà locale. Desta particolare interesse la presenza del titolo *Martinenga*, che, come già sottolineato, nell'edizione di Sabbio del 1584 non compare in nessuna delle tavole delle quattro voci, ma solo all'inizio del primo pentagramma della voce

⁷⁴ DIRUTA, *Seconda parte*, p. 10.

⁷⁵ Cfr. ad esempio I. HORSLEY, *Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music*, «Journal of the American Musicological Society», 4 (1951), pp. 3-19; H. M. BROWN, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford University Press, London 1976 (Early Music Series, 1); C. McDERMOTT, *The "Canzoni d'intavolatura" of Claudio Merulo: a Guide to the Art of Improvised Ornamentation*, Ph.D Diss., University of California 1979.

⁷⁶ Canzoni di Maschera si trovano anche in altri testimoni manoscritti; per un elenco esaustivo cfr. TIBALDI, *Maschera*.

⁷⁷ Ristampa anastatica del manoscritto: F. MASCHERA, *Libro primo di canzoni a 4 voci*, Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Ms. 26660, Culture et civilisation, Bruxelles 1979 (Thesaurus musicus nova series. Serie A. Manuscrits, 6). Ipotesi riguardanti il rapporto tra questo manoscritto e le successive stampe sono state avanzate da E.E. LOWINSKY, *Early Scores in Manuscript*, «Journal of the American Musicological Society», 13 (1960), pp. 126-173: 134-135.

di basso. Resta però difficile, per ora, stabilire il motivo di questa assenza, considerando che il manoscritto di Bruxelles è il testimone più prossimo alla *princeps* – oggi perduta – delle canzoni di Maschera, edizione nella quale il titolo si presentava verosimilmente già completo.

La *Martinenga* del manoscritto di Bruxelles è notata in C con barratura alla semibreve.⁷⁸ Tra le altre peculiarità grafiche del testimone va segnalato il posizionamento delle semibreve che talvolta, anche se non sempre, sono posizionate sulla stanghetta di battuta quando il loro valore è da ripartirsi tra due battute consecutive; in questi casi il perfetto allineamento verticale delle voci risulta compromesso. Un'altra particolarità ben visibile nella *Martinenga*, ma che non influisce sulla lettura del testo musicale, riguarda il posizionamento delle pause di semibreve quando vi sono più battute consecutive vuote: il copista, infatti, alterna battute in cui le pause si trovano nel secondo spazio dal basso e battute in cui sono nel terzo spazio. Come nella già citata intavolatura di Woltz, anche nel manoscritto di Bruxelles compaiono un segno di ritornello per la prima sezione ed una stanghetta di battuta doppia con l'indicazione «hic repete» che segnala l'inizio dell'ultima sezione, a sua volta conclusa da un ritornello. Rispetto all'edizione di Sabbio, *La Martinenga* del manoscritto non presenta varianti significative, a parte poche alterazioni aggiunte o eliminate e la semplificazione di due ritardi del Canto in sede di cadenza.

Anche il manoscritto oggi conservato alla Library of Congress di Washington (segnatura: M. 1490. M 39 Case) contiene l'intera silloge delle canzoni di Maschera. Riguardo all'origine di tale testimone possono essere formulate due differenti ipotesi: da un lato alcuni studiosi ritengono si tratti di un esemplare compilato per essere consegnato allo stampatore (copy-text);⁷⁹ dall'altro, al contrario, il manoscritto potrebbe essere stato copiato dall'edizione di Giacomo Vincenti a cui il frontespizio fa riferimento.⁸⁰ In ogni caso è certo che un volume di canzoni di Maschera sia stato pubblicato da Vincenti prima della già citata edizione del 1604, poiché esso figura nel catalogo editoriale del 1591.⁸¹ Ritengo che non si possa escludere che sia stato un testimone a stampa dell'edizione Vincenti a servire da antigrafo per la compilazione del manoscrit-

⁷⁸ L'indicazione di mensura è assente nel Canto.

⁷⁹ Cfr. l'introduzione di Dario Lo Cicero all'edizione in facsimile: «La copia di Washington sembra essere, per l'accuratezza della compilazione (indicativa la presenza di fregi e di una incisione raffigurante Santa Cecilia, posta al centro del frontespizio, tra le parole «libro» e «primo») la copia approntata dal copista per l'edizione. Le caratteristiche di questo manoscritto ne rendono quindi quasi certa l'avvenuta pubblicazione». Si veda anche W. WOLFFHEIM, *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim*, Martin Breslauer & Leo Liepmannssohn, Berlin 1928, Teil II, n. 1256, in cui il manoscritto è ritenuto con buona probabilità «eine Art Druckvorlage».

⁸⁰ Cfr. BROWN 1590₅, e l'introduzione di Judd in MASCHERA, *Libro primo*, p. XII.

⁸¹ L'edizione di Maschera si trova alla c. 3r dell'*Indice di tutte l'opere di musica che si truova alla stampa della Pigna*, nel paragrafo dedicato alle canzoni a quattro voci, con la dicitura «Florentio Mascara per sonar» e il relativo prezzo di «L 12». Trascrizione dell'*Indice* in G. THIBAUT, *Deux catalogues de libraires musicaux: Vincenti et Gardane (Venise 1591)*, «Revue de Musicologie», 10, n. 31 (1929), pp. 177-183: 179.

to, e non viceversa, come lasciano supporre i sistemi lasciati vuoti senza una ragione apparente, talvolta anche all'inizio o nel mezzo della pagina.⁸² Inoltre nelle porzioni di rigo musicale incollate sul manoscritto, verosimilmente a correzione di errori di trascrizione, il pentagramma è talvolta tracciato a mano libera e le linee non perfettamente parallele tra loro rendono talora difficoltosa la lettura delle note.⁸³ Infine la grafia del copista non è sempre accurata, come è visibile soprattutto nell'ultima pagina e, se si trattasse di una copia approntata per la stampa, non si spiegherebbe la presenza, dopo la fine dell'ultimo sistema della ventunesima canzone, di note scritte – e poi cancellate con un tratto di penna – nel primo pentagramma del sistema successivo.

È lo stampatore Giacomo Vincenti a redigere la dedica in onore di Padre Cipriano da Venezia, «organista nella chiesa di Santo Stefano di Venetia», nella quale si fa ancora una volta riferimento alla considerazione in cui era tenuta la raccolta di Maschera.⁸⁴

[É] così grande il desiderio che tengo di giovare, à i virtuosi con l'ese[m]pio delle mie stampe, che non guardo à fatica, et spesa, per dar loro ogni giorno qual'ch'opera nova: ò vero ristampando quelle, che più sono desiderate, et bisognose. de le quali la presente era [de]gnissima da ristamparsi, poiché s'è veduto di quanta satisfa[ct]ione [...] che questa sarà la quinta impressione. Che perché [...] particolarmente à suonatori d'Organo [ho voluto] darla ornata col nome di V.P. Reve^a. meritevole professore di [questo] nobile instrumento: essendo che V.P. Reve^a già s'a fatto per molt'anni et si fa conos[c]er per [tale] nella sua chiesa, che perciò è amirata [et] amata da tutti quelli venerandi Padri: Accetti V.P. Reve^a que[sto] picciolo segno della nostra affettione che li porto, et mi conservi [in] sua buona gratia, à la quale baciando le venerande mani, li prego [...] N.S. Dio ogni suo bene.

La dedica e il frontespizio, nel quale le canzoni di Maschera sono dette «novamente ristampate per i professori d'Organo», lasciano supporre che anche l'edizione fosse in partitura; anche se non esiste alcun testimone a stampa che possa confermare questa ipotesi, il riferimento a «professori d'Organo», «suonatori d'Organo» e il fatto che Padre Cipriano sia definito non solo «organista», ma anche «professore di [questo] nobile istromento» sembrano avvalorare questa ipotesi e suggerire probabilmente l'utilizzo della silloge di Maschera anche in ambito didattico.⁸⁵ D'altra parte la scelta di stampare il volume in partitura anziché in libri parte separati non esclude la

⁸² Sistemi III-IV, p. 28; IV, p. 38; IV, p. 41; I, p. 42; II-III, p. 44. Al contrario a p. 37 le prime battute de *La Villachiera* sono copiate sullo stesso sistema in cui termina la precedente canzone.

⁸³ Si vedano ad esempio le pp. 29 e 42.

⁸⁴ La lettura della dedica (posta sul verso del folio), che ho esaminato su una riproduzione dal microfilm del manoscritto, è in alcuni punti ardua a causa dell'affioramento dell'inchiostro usato sul recto dello stesso folio (recante il frontespizio) e per un probabile intervento conservativo che compromette sia la lettura del margine destro, sia della sesta e settima riga del testo.

⁸⁵ La scelta di pubblicare in partitura (che però è da considerarsi un'ipotesi in attesa di conferma) non dovette però avere successo, poiché in tutte le successive edizioni, compresa quella dello stesso Giacomo Vincenti del 1604, la silloge è stampata a parti separate.

possibilità di esecuzioni polistrumentali.⁸⁶ La data 1590, presente nel frontespizio, indica l'anno della stampa, ma non necessariamente l'anno di stesura del manoscritto, per il quale fornisce solo un termine *post quem*. Il volume a stampa precede dunque di un solo anno l'edizione in intavolatura d'organo delle canzoni di Sperindio Bertoldo presso lo stesso Giacomo Vincenti. Anche in questa pubblicazione l'editore si rivolge «A' virtuosi professori d'organo» e sembra voler inaugurare un'intera collana dedicata ad intavolature per questo strumento, progetto che tuttavia non sarà portato a termine.⁸⁷

L'ordine delle canzoni del manoscritto coincide con quello dell'edizione di Sabbio, tranne che per le ultime tre, che qui compaiono nella successione XXI-XIX-XX, inversione riscontrabile anche nel manoscritto Q 35 di Bologna. È probabile, pur in assenza di altri dati concreti, che anche quest'ultimo manoscritto possa essere stato copiato dall'edizione Vincenti del 1590.

Come già anticipato, all'inizio della composizione – in corrispondenza del titolo – nel manoscritto di Washington si legge *La murtinenga canzona seconda*.⁸⁸ Risulta impossibile stabilire con certezza se l'identica denominazione *Murtinenga* dell'intavolatura di Woltz sia una semplice coincidenza o possa attribuirsi per entrambi all'utilizzo come antigrafo di un testimone dell'edizione Vincenti del 1590, nella quale l'errore d'ortografia potrebbe essersi prodotto. Non è d'altra parte escluso che possa trattarsi di una semplice svista originatasi indipendentemente nel manoscritto di Washington e nella stampa di Woltz, senza alcuna correlazione con l'antigrafo di riferimento. A parte la presenza in Woltz e nel manoscritto di Washington di un maggior numero di alterazioni rispetto alla stampa di Sabbio (nella quale

⁸⁶ Si veda l'avvertimento di Bartolomeo Grassi nella postfazione *Alli studiosi dell'opera*, in G. FRESCOBALDI, *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre, e quattro voci per sonare con ogni sorte di strumenti [...] date in luce da Bartolomeo Grassi*, Paolo Masotti, Roma 1628; Grassi, giustificando la pubblicazione in partitura delle canzoni, afferma: «Hò posto questo volume in partitura accio sia commodo à i professori d'ogni sorte di strumenti, & che nell'istesso tempo possino vedere tutte le parti cosa necessarissima A chi desidera sonar bene» e più oltre, citando la fortuna dei volumi di Ricercari e Capricci di Frescobaldi pubblicati in partitura, ma destinati esclusivamente agli strumenti a tastiera, sostiene, riferendosi alla raccolta di canzoni: «[...] come non potrò dire che questa habbia da essere la più desiderata di tutte le altre, potendo servire non solo à sonatori di Cimbalo, ma di qualsivoglia altro Stromento».

⁸⁷ Facsimile della dedica in S. BERTOLDO, *Opere per tastiera (Venezia 1591)*, a cura di L. Collarile, Andromeda, Colledara 2005 (Tastature. Musiche intavolate per strumenti da tasto, 16), p. 31: «Il mio desiderio di sodisfarvi con qualche opera d'intavolatura d'organo fà che hora vi dia le presenti canzoni francesi intavolate con facilità dalla buona memoria di Sperindio Bertoldo, il quale fu organista nella magnifica città di Padova; et in breve haverete anco gli ricercari, toccate et canzoni, et altre cose dell'eccellente signor Claudio Merulo, del Gabrielli et del Guami; et vedendo, che l'opere mie vi siano grate, non mancarò d'affaticarmi per farvi avere spesso cose nuove e d'altri huomini segnalati. Accettatela dunque volentieri, sì come io volentieri ve la dedico, et conservatemi vostro: che Iddio vi faccia felici». Si veda COLLARILE, *Nuove prospettive*, pp. 130-37, in cui si evidenzia tra l'altro l'importante ruolo del *Transilvano* di Diruta – la cui prima parte fu stampata da Vincenti nel 1593 – all'interno di questo programma editoriale. Nel frontespizio anche quest'opera è definita «utilissima, et necessaria a professori d'organo».

⁸⁸ Nella tavola finale (p. 48) il posizionamento del titolo all'interno del pentagramma e la conseguente difficoltà di lettura può far dubitare della presenza di una «a» al posto della «u».

spesso sono sottintese),⁸⁹ l'unica variante comune a livello del testo musicale si trova a b. 8 del Canto e consiste nel prolungamento del *re*₄ come dissonanza ritardata 'breve'. Pur trattandosi di un passaggio circoscritto e non del tutto identico, esso potrebbe forse costituire un labile indizio per ipotizzare un qualche tipo di parentela tra i due testimoni nei confronti della perduta *princeps* (esempi 10a-c).



Esempio. 10a - F. MASCHERA, *La Martinenga*, b. 8, ed. Sabbio, 1584



Esempio 10b - F. MASCHERA, *La Murtinenga*, b. 8, ms. di Washington



Esempio 10c - F. MASCHERA, *Murtinenga*, b. 8, intavolatura di Woltz, 1617

Il rapporto tra la partitura di Washington e l'intavolatura di Woltz meriterebbe comunque di essere approfondito attraverso lo studio di tutte le altre canzoni di Maschera. A titolo di esempio, è significativa una particolarità relativa al titolo *La Rosa*, attribuito nei testimoni a parti separate alla canzone n. 10. Nel manoscritto due canzoni (nn. 8 e 10) portano questo stesso titolo che nell'intavolatura di Woltz è invece assegnato alla canzone n. 4 (corrispondente alla canzone n. 8 delle edizioni strumentali), in contraddizione con le sette edizioni della silloge oggi conosciute.⁹⁰

Proprio riguardo alle edizioni a stampa, il manoscritto di Washington fornisce anche un'importante informazione nella dedica. In essa si fa riferimento ad una «quinta impressione» delle canzoni di Maschera. Sembra dunque che, oltre alla presunta edizione del 1582 e a quelle del 1584 (Sabbio) e 1588 (Amadino), debba essere esistita almeno un'altra stampa pubblicata prima del 1590 e purtroppo ad oggi perduta.

In ordine cronologico, la successiva occorrenza della raccolta di Maschera è il manoscritto attualmente conservato a Bologna con la segnatura Q 35,

⁸⁹ Il sistema d'intavolatura tedesca per tastiera, invece, prevede tuttavia che ogni singola alterazione sia indicata con precisione dal carattere tipografico utilizzato per stampare la nota.

⁹⁰ Nell'intavolatura di Woltz le canzoni non seguono lo stesso ordine delle edizioni in libri parte. La canzone n. 10, che occupa anche qui la decima posizione, è intitolata *Canzoni* nell'indice; il testo intavolato è invece introdotto dalla dicitura «Canzoni alla Francese. Flor. Maschera.».

compilato a Brescia «die noni Novembris 1603». Come i due testimoni manoscritti fin qui citati, anch'esso contiene tutte le ventuno canzoni dell'edizione Sabbio, esemplate alle cc. 29v-72v.⁹¹ Ogni sistema del manoscritto inizia sulla facciata di sinistra e continua sulla facciata adiacente. *La Martinenga*, ricopiata in chiara scrittura alle cc. 31-33, non presenta varianti rispetto alla stampa di Sabbio nemmeno per quanto concerne le alterazioni; in corrispondenza di un errore di diastemazia nella voce di Alto (b. 8), il copista, oltre a cassare l'erroneo *sol*₃ tracciando una croce a penna e a scrivere appena sotto il corretto *fa*₃, ha aggiunto sopra la nota la scritta «fa». Non si può escludere che le musiche fossero eseguite direttamente dal manoscritto, ma in alcuni passaggi la scrittura troppo serrata delle note rende difficile la lettura simultanea delle quattro voci: dunque è verosimile l'ipotesi di Lowinsky secondo il quale si tratterebbe piuttosto di una silloge compilata per lo studio.⁹²

Differisce dai codici finora citati il manoscritto Bourdeney, conservato alla Bibliothèque nationale de France,⁹³ che contiene solo quattro canzoni di Maschera su un totale di 469 composizioni. Si tratta di un'antologia manoscritta in partitura di provenienza italiana, ma di cui non si conoscono né il luogo di compilazione né la data precisa della stesura;⁹⁴ tra le diverse ipotesi di localizzazione, tuttavia, Mischiati sottolinea la stretta correlazione tra il manoscritto Bourdeney e un gruppo di manoscritti per lo più in partitura conservati a Bologna, tra i quali spicca il già citato Q 35.⁹⁵ Le composizioni sacre e profane contenute nel manoscritto Bourdeney sono opera di diversi compositori, non solamente italiani, tra i più noti della vita musicale del XVI secolo. Delle quattro composizioni di Maschera qui contenute, sesta e settima⁹⁶ alla p. 209 e prima e seconda alle pp. 505-506, l'unica contrassegnata dal titolo è *La Capriola*.

Come in tutti gli altri casi sopra citati, *La Martinenga* è identica alla stampa di Sabbio, fatta eccezione per poche alterazioni mancanti nel mano-

⁹¹ Il manoscritto include anche composizioni vocali con relativo testo. Una scheda descrittiva del manoscritto si trova in O. MISCHIATI, *La prassi musicale presso i canonici regolari del SS. Salvatore*, Torre d'Orfeo, Roma 1985, pp. 92-93.

⁹² Cfr. LOWINSKY, *Early Scores*, p. 144. L'ipotesi di Lowinsky si basa però sulla presenza nello stesso manoscritto di composizioni vocali a doppio coro in cui ciascuna voce è accompagnata dal proprio testo e dunque non destinate all'organo. Di diverso avviso è KÄMPER, *La musica*, p. 236, che lo ritiene un manoscritto destinato all'esecuzione organistica.

⁹³ Ms. Rés. Vma 851.

⁹⁴ Per una descrizione completa del manoscritto, si veda O. MISCHIATI, *Un'antologia manoscritta in partitura del secolo XVI: il ms Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi*, «Rivista italiana di musicologia», 10 (1975), pp. 265-328. Per quanto concerne la datazione, Mischiati afferma che le frasi di p. 581 datate 1600 e 1604 sono probabilmente da considerarsi come *terminus ante quem* per la compilazione del manoscritto.

⁹⁵ MISCHIATI, *Un'antologia manoscritta*, pp. 266-268; oltre alle quattro canzoni di Maschera, nei due manoscritti compare anche una stessa composizione di Costanzo Porta, *Locutus est ad me* (Q 35, cc. 24v-29r; Bourdeney, pp. 249-250).

⁹⁶ Quest'ultima riporta come titolo «Canzone da sonare allegramente».

scritto in sede di cadenza, alterazioni che però erano sicuramente sottintese.⁹⁷ Il manoscritto Bourdeney è tuttavia da considerarsi più verosimilmente un testimone trascritto con criteri di conservazione e di studio del repertorio piuttosto che un testimone manoscritto da cui eseguire direttamente la musica: lo si evince dalla tipologia delle composizioni in esso esemplate, dalla scrittura non sempre chiara e anzi piuttosto affrettata e dal fatto che il copista non cambi sistema all'inizio di una nuova composizione, ma cerchi di sfruttare al massimo le carte senza lasciare spazi vuoti.

Come nell'intavolatura tedesca di Woltz, anche nelle citate versioni manoscritte de *La Martinenga* i copisti non scrivono diminuzioni, da eseguirsi estemporaneamente, mentre la loro principale preoccupazione sembra essere stata quella di rispettare il dettato dell'antigrafo. D'altra parte l'assenza di varianti significative tra il testo dei quattro manoscritti e l'edizione delle canzoni in parti separate, fatta eccezione per poche alterazioni, non permette di ricostruire una vera e propria genealogia dei manoscritti e di affermare con certezza se siano legati tra di loro o, come invece pare più probabile, siano indipendenti.

Un quinto manoscritto (in intavolatura tedesca per tastiera) contenente alcune canzoni di Maschera, proveniente dal fondo della Gräfllich Toerring-Jettenbachsche Bibliothek di Winhöring (D-WINTj 78), è attualmente conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.⁹⁸ In esso *La Martinenga*, denominata in modo generico *2da Fantasia eiusde[m] Autoris*, è trasposta alla quarta inferiore. A differenza dell'intavolatura di Woltz, il copista non utilizza segni di ripresa, ma trascrive interamente il testo musicale così come è presentato nelle stampe. La presenza nell'*incipit* di una variante, la quarta nota dell'Alto, che invece di scendere per moto congiunto come nell'originale canzona strumentale, sale di terza, è da considerarsi un errore del copista, dato che non è ripetuta alla ripresa (b. 12). Anche questa intavolatura non presenta l'aggiunta di ornamentazioni o abbellimenti e si limita a riprodurre il testo musicale originale. Tuttavia, a differenza di quanto accadrà ventisei anni più tardi nell'intavolatura di Woltz, il copista non rispetta il dettato delle singole parti vocali attestato dalle stampe, ma interviene a più riprese non solo eliminando unisoni ed incroci, ma anche ridistribuendo porzioni di testo musicale tra le diverse voci.⁹⁹ Le ragioni che spingono il

⁹⁷ Si veda, ad esempio, Alto, b. 14: mancano i diesis davanti ai due *fa*₃.

⁹⁸ Riferimento RISM: ID no.: 450022194. Le canzoni di Maschera sono esemplate alle pp. 86-97 (nn. 1, 2, 3, 5, 6 dell'edizione Sabbio) e 160-163 (nn. 16, 4). La prima canzone presenta l'attribuzione «Auth. Florentio Maschera». Il manoscritto contiene 120 composizioni, per la maggior parte intavolature di brani vocali; il compositore più rappresentato è Orazio Vecchi. Cfr. G. HABERKAMP - B. ZUBER, *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern der Grafen zu Toerring-Jettenbach und der Fürsten Fugger von Babenhausen. Thematischer Katalog*, Henle, München 1988 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 13), pp. 51-59.

⁹⁹ Per gli interventi dei copisti nelle intavolature d'organo tedesche, si veda M. TOFFETTI, *Problemi di trascrizione delle intavolature d'organo tedesche del primo Seicento: i "Capricci, ovvero canzoni" di Ottavio Bariolla (Milano 1594) e le "Canzoni per sonare" di Cesare Borgo (Venezia 1599)*, in *La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicale*, a

copista a tali riadattamenti non risultano sempre immediatamente comprensibili, soprattutto per la mancanza di criteri coerenti.¹⁰⁰ Ne derivano linee melodiche suddivise tra le diverse voci e l'aggiunta di pause, come mostrato nell'esempio 11 (notazione alfabetica qui ritrascritta in partitura). Per poter compilare quest'intavolatura, che, proprio per la redistribuzione del materiale melodico, necessita di una visione d'insieme delle quattro voci, è verosimile che il copista abbia utilizzato un antigrafo in partitura (da cui ricavare agevolmente la nuova *texture*) o in intavolatura italiana per tastiera (intavolando semplicemente la lettura 'sintetica' già prodotta da questo sistema).

Esempio 11 - F. MASCHERA, *La Martinenga*, bb. 1-4, D-WINTj 78

La presenza de *La Martinenga* in questa raccolta d'intavolature datata 1591 e compilata apparentemente per il primo possessore del manoscritto, Johannes Sigismundus barone di Törrig, attesta la diffusione oltralpe della fama di Maschera già alla fine del Cinquecento, ben prima della diffusione delle intavolature a stampa di Schmid e Woltz, e conferisce plausibilità alla possibile esistenza di una o più edizioni in intavolatura all'inizio degli anni '90.

cura di M. Caraci Vela, LIM, Lucca, 1995 (Studi e testi musicali. Nuova serie, 4), pp. 155-179: 160-165.

¹⁰⁰ Ad esempio nella ripetizione a b. 14 dello stesso segmento musicale dell'esempio 11, b. 3, il copista evita nuovamente di trascrivere l'unisono tra Canto e Alto, ma invece di affidare a quest'ultimo le semiminime del Tenore ed inserire una pausa nella voce sottostante (come nell'esempio 11), elimina una voce e ne copia solo tre. A partire da b. 15 le voci sono nuovamente quattro.

Conclusioni

La fortuna di cui godettero le canzoni di Maschera, e tra queste in particolar modo *La Martinenga*, è notevole e risulta ben documentata fino a qualche decennio dopo la morte del compositore. L'area geografica di diffusione tuttavia sembra essere stata all'origine piuttosto limitata. L'epicentro è da collocarsi ovviamente a Brescia, città natale di Maschera nella quale peraltro il compositore ricoprì la carica di organista del Duomo per più di un ventennio, ma anche sede della stamperia di Sabbio, luogo di compilazione di almeno due dei quattro manoscritti in partitura e dell'attività di altri illustri compositori bresciani, come i già citati Paolo Virchi¹⁰¹ e Floriano Canale. *La Martinenga* conobbe da subito un grande successo e se la ripresa dell'*incipit* nelle due canzoni di Cavaccio non è propriamente letterale (e dunque potrebbe non essere intenzionale), la canzona *Martinenga* di Canale è senza dubbio un esplicito omaggio a Maschera. Alla luce di casi analoghi già approfonditi in precedenti studi, ritengo che anche tale omaggio possa considerarsi indizio di un rapporto maestro-allievo tra i due compositori, ipotesi che tuttavia deve ancora trovare conferma in fonti documentarie.

Credo, invece, che l'*incipit* della canzone di Maschera non sia legato alla *chanson* di Crecquillon *Pour ung plaisir* come proposto da McKee. La presenza di un tema analogo in un ricercare di Giulio Segni contenuto nella nota raccolta *Musica nova*, che precede cronologicamente ogni attestazione conosciuta della *chanson* di Crecquillon e delle relative intavolature, suggerisce al contrario un'origine strumentale e non vocale dell'*incipit*, senza peraltro escludere che il soggetto che apre *La Martinenga* sia invenzione dello stesso Maschera.

Se nelle intavolature per strumenti a pizzico di questa canzone sono introdotte diminuzioni, volte ad arricchirne la scrittura pur senza adombrare la sua struttura polifonica, i manoscritti in partitura, fedeli al dettato originale delle canzoni, sembrano essere stati compilati non solo per rendere agevole un'esecuzione alla tastiera, ma anche, in alcuni casi, per fornire esempi di composizione e tramandare musiche all'epoca molto apprezzate. Le analogie rilevabili tra il manoscritto di Washington e l'intavolatura d'organo di Woltz del 1617 potrebbero indicare l'utilizzo di un comune antigrafo da riconoscersi nella perduta edizione di Vincenti del 1590, relazione che verrebbe a suffragare una certa diffusione di questa stampa anche nei decenni successivi alla sua uscita. Un testimone a stampa in partitura, d'altra parte, potrebbe essere stato anche utilizzato come antigrafo per la compilazione del manoscritto in intavolatura tedesca D-WINtj 78 nel 1591.

¹⁰¹ Virchi tuttavia nel 1580 fu bandito da Brescia per un problema giudiziario ed in seguito trovò impiego presso le corti di Ferrara e Mantova. Il documento che sancisce la revoca del bando è riportato in FABRIS, "Il primo libro di Tabolatura di cithara", pp. 71-72.

Infine la considerevole notorietà de *La Martinenga* rispetto alle altre canzoni di Maschera non sembra essere dovuta tanto a qualità stilistiche peculiari, quanto piuttosto alla scelta di un *incipit* facilmente memorizzabile, riutilizzato a più riprese dallo stesso Maschera nel corso dell'intera raccolta, ad una scrittura dalle qualità intrinseche e a un'adattabilità della polifonia a diverse soluzioni strumentali.

Appendice

Fiorenzo Maschera, canzona *La Martinenga*

Apparato critico

Di seguito sono segnalate le varianti dei manoscritti in partitura rispetto all'edizione a stampa di Sabbio del 1584 (in parti separate).

Poiché la durata delle battute differisce a seconda dei manoscritti, per una più facile individuazione dei passi citati la numerazione delle battute si riferisce alla trascrizione de *La Martinenga* qui di seguito fornita (con barratura alla breve). Nel testo sono riportate tutte le alterazioni presenti nella stampa; ogni alterazione si riferisce esclusivamente alla singola nota davanti alla quale è posizionata. Le alterazioni suggerite sono poste sopra le note in carattere più piccolo.

Legenda: C=Canto; A=Alto; T=Tenore; B=Basso; br.=breve/i; sb.=semibreve; min.=minima/e; sm.=semiminima; cr=croma/e; d=diesis; bq=bequadro; b=bemolle

Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, ms. Q 35 (cc. 31v-33r)

Barratura alla breve (con segno mensurale Φ). Stanghette di battuta uniche per i due sistemi di ogni folio, tracciate prima della copiatura della musica. Alterazioni identiche a quelle presenti nella stampa di Sabbio. A volume aperto, ogni sistema prosegue dalla pagina di sinistra a quella di destra.

8, III², A: un erroneo sol_3 è stato cassato e sostituito dal corretto fa_3 ; per evitare confusione nella lettura, sopra le note è scritto «fa».

56-57, A: note erase e riscritte a causa della prima min. di b. 56 copiata per errore all'interno della battuta precedente (con conseguente sfasatura di min. nelle due battute successive).

65: accordo finale di br. con corona.

Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, ms. 26660 (cc. 1v-3r).

Barratura alla semibreve (con segno mensurale Φ). Stanghette di battuta uniche per i due sistemi di ogni folio, tracciate prima della copiatura della musica. A volume aperto, ogni sistema prosegue dalla pagina di sinistra a quella di destra.

3, 14, 25 A: un solo d, in corrispondenza del secondo fa_3 .

11, IV, C: fa_3 d.

- 11, IV: segno di ripresa, seguito da b. 12.
12, IV², A: sm. *fa*₃ in eccedenza.
22, II-III, C: *sol*₃ sb.
24, IV, T: min. *si*₂ senza bq.
27, I, C: min. *do*₄ senza d; la sb. successiva è scritta sulla stanghetta di battuta (cfr. anche le bb. 28 e 29).
33, III-IV: due battute di min.
35, II: doppia stanghetta prima dell'accordo di min. ed indicazione «hic repete».
40, II-III, C: *si*₃ sb.
43, II², C: sm. *mi*₄ con b.

**Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rés. Vma 851
«Bourdeney» (pp. 505-506).**

Barratura alla breve (con segno mensurale ♩). Stanghette di battuta uniche per i cinque sistemi di ogni pagina, tracciate prima della copiatura della musica.

- 3, I-II, A: un solo d davanti al secondo *fa*₃.
14, I-II, A: i due *fa*₃ senza d.
25, I-II, A: i due *fa*₃ senza d.
36, IV, B: min. *fa*₂ cancellata; la min. *sol*₂ è stata in seguito inserita nello spazio tra la min. *mib*₂ e la nota cancellata.
55-57, A: tracce di cancellatura; le note sono state dapprima anticipate di una semibreve e in seguito erase e riscritte nella posizione corretta.

Washington, Library of Congress, M. 1490. M 39 Case (pp. 3-5).

Barratura alla semibreve (con segno mensurale ♩). Stanghette di battuta tracciate separatamente per ogni voce.

- 8, II-III¹, C: sm. puntata *re*₄, cr. *do*₄-*si*₃-*la*₃.
8-9, A: la barratura sembra tracciata prima dell'inserimento delle note e dunque, per mancanza di spazio, le ultime due cr. di b. 8 risultano scritte nella battuta successiva, dove il copista le ha cerchiato.
11, IV, C: min. *fa*₃ d.
22, III²-IV, C: i due *fa*₃ sono d.
27, IV, C: min. *do*₄ d.
35, II, C: min. *fa*₃ d.
47, III¹, A: sm. *mi*₃ con b.
48, I²-II, C: i due *fa*₃ sono d.
50-51, B: tracce di cancellatura.
61, I-II, C: i due *fa*₃ sono d.
65: corona sull'accordo finale.

La Martinenga

(RISM A/I M 1205)

Fiorenzo Maschera

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

5

9

14

18

Musical score system 18, measures 18-21. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

22

Musical score system 22, measures 22-26. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with similar rhythmic patterns and includes some accidentals like sharps and naturals.

27

Musical score system 27, measures 27-31. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music features a mix of note values and rests.

32

Musical score system 32, measures 32-35. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music concludes with a variety of note values and rests.

C. Cassia – La fortuna di Fiorenzo Maschera

37

Musical score for measures 37-41. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features a vocal line in the upper treble staff and a piano accompaniment in the lower staves. Measure 37 starts with a vocal line of quarter notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4. The piano accompaniment includes a bass line with a half note G3 and a treble line with a half note B3.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of four staves. The vocal line continues with quarter notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3. The piano accompaniment features a bass line with a half note G3 and a treble line with a half note B3.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of four staves. The vocal line includes a sharp sign (accidental) above the notes in measure 48. The piano accompaniment continues with a bass line of quarter notes and a treble line of quarter notes.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of four staves. The vocal line includes a sharp sign (accidental) above the notes in measure 53. The piano accompaniment continues with a bass line of quarter notes and a treble line of quarter notes.

36

61

Cristina Cassia si è laureata in Lettere Classiche presso l'Università degli Studi di Milano (2002) e in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia/Cremona (2011), avendo nel frattempo conseguito i diplomi di pianoforte e organo. Dopo aver fatto parte dell'équipe del programma di ricerca musicologica "Ricerca", presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) di Tours, è attualmente dottoranda in Musicologia presso lo stesso CESR, in cotutela con l'Université Libre de Bruxelles (ULB).

Cristina Cassia graduated in Classical Literatures from the University of Milan (2002) and in Musicology from the University of Pavia/Cremona (2011), having earned in the meantime her diplomas of piano and organ. After joining the musicological team "Ricerca", at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR) in Tours, she is actually a PhD student in Musicology at the same institution, in co-tutorship with the Université Libre de Bruxelles (ULB).