

COSIMO BOTTEGARI

**IL LIBRO
DI CANTO E LIUTO**

THE SONG AND LUTE BOOK

A cura di Dinko Fabris e John Griffiths

Facsimile Edition by Dinko Fabris and John Griffiths



ARNALDO FORNI EDITORE

2006

INTRODUZIONE

Il manoscritto Bottegari («Bottegari Lutebook») è una delle più note fonti di musica italiana per liuto e fu anche una delle prime ad essere studiata fin dal secolo XIX. In realtà l'edizione che ne curò il conte Luigi Ferdinando Valdrighi a Firenze nel 1891 (ristampa anastatica presso Forni nel 1978) non contribuì per nulla alla conoscenza della musica del codice,¹ concentrando la sua attenzione sull'edizione dei testi letterari² e sulle notizie biografiche, scarse ma colorite, che aveva reperito sull'autore, il compositore e liutista fiorentino Cosimo Bottegari. L'unico studio monografico sul manoscritto apparso successivamente in Italia fu una tesi di laurea in musicologia discussa a Cremona da Miria Buonomini nel 1963, che non ebbe alcuna circolazione, pur riportando nel secondo volume una trascrizione integrale della fonte.³ La giustizia fu parzialmente ristabilita soltanto nel 1965 quando Carol MacClintock – che nel 1956 aveva fornito una prima descrizione del codice⁴ – pubblicò per la «Wellesley Edition» la sua edizione completa in notazione moderna delle musiche del manoscritto (*The Bottegari Lutebook*). Nonostante alcuni limiti nell'interpretazione della notazione originale del codice, l'edizione MacClintock assicurò la presenza dell'antologia di Bottegari nelle principali biblioteche musicali del mondo e l'inserimento nei programmi concertistici di alcuni di quei brani.

La doppia destinazione del manoscritto Bottegari, melodie da cantare in notazione mensurale con tutto il testo letterario sottoposto e intavolatura del liuto per l'accompagnamento strumentale, negli anni successivi ha evidentemente distolto gli esecutori dal rivolgersi alla fonte originale, e solo alcuni specialisti del liuto hanno continuato a studiare il manoscritto nella Biblioteca Estense di Modena. Particolare attenzione è prestata al manoscritto Bottegari da alcune tesi dottorali dedicate al repertorio rinascimentale europeo per canto e liuto: per esempio le dissertazioni di Leslie Chapman Hubbell (Northwestern University 1982), di Richard Falkenstein (New York 1997) e di Veronique Lafargue (Centre Etudes Superieures de la Renaissance 1999).⁵

¹ Per la verità Valdrighi nella prima pagina della sua edizione dichiarava correttamente: «[...] desiderabil cosa questa sarebbe stata di pubblicare testo e musica, come stanno nel zibaldone del *Bottegari*, cosicché ne avrebbe avvantaggiato la bibliografia delle musiche per liuto» (Cosimo BOTTEGARI, *Il libro di canto e liuto*, ed. a cura di L.F. Valdrighi, Firenze, Il Giornale di Erudizione, 1891; facsimile Bologna, Forni, 1978, p. 3-sg.).

² Valdrighi era stato preceduto da Antonio Cappelli che nella sua *Scelta di curiosità letterarie*, Bologna, Romagnoli, 1868 aveva pubblicato nove testi poetici dal manoscritto Bottegari insieme con il facsimile del brano n. 5 del manoscritto «*Mi parto, hai sorte rio*». Numerosi autori dei testi poetici, non individuati nel volume curato da Valdrighi, furono identificati da alcuni recensori: cfr. in particolare «Giornale storico della letteratura italiana» XIX (1892), pp. 430-434 e «Il diritto cattolico» (Modena, 7 aprile 1892), p. 2-sg.

³ Miria BUONOMINI, *Il manoscritto di Cosimo Bottegari, liutista fiorentino*, tesi di laurea non pubblicata, Università degli studi di Pavia, Scuola di musicologia di Cremona, 1962-1963. Non aggiunge nulla alla biografia di Bottegari l'articolo di Gianluigi DARDO, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, XIII, 1971, p. 426. Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993, p. 255, oltre ad indicare minuziosamente le fonti archivistiche utili per la ricostruzione biografica del liutista, segnala come tutta la musica contenuta nel codice Bottegari fosse già stata in precedenza copiata in un manoscritto oggi alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze (D.III.302). Per le concordanze antiche si veda la tavola. Tra le altre edizioni parziali ricordiamo che il testo di due villanelle dedicate a Bianca Cappello in Bottegari furono pubblicate in Gennaro Maria MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il Solco, 1925, pp. 205-ssg. (che però si rifà all'edizione Valdrighi).

⁴ *The Bottegari Lutebook*, ed. by Carol MacClintock, Wellesley, Mass., 1965 («The Wellesley Edition», VIII); ID., *A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311*, «Journal of American Musicological Society» IX (1956), pp. 177-192. Di un brano contenuto nel manoscritto di Modena («*Lieta vivo e contenta*» [n. 65], attribuito a Isabella de' Medici) si è occupata Carolyn RANEY, *A Solution to a Late Tablature of Isabella de' Medici*, «Quadrivium» XII/1 (1971), pp. 299-309.

⁵ Leslie Chapman HUBBELL, *Sixteenth-Century Italian Songs for Solo Voice and Lute*, Ph.D. diss., Evanston, Northwestern University, 1982; Richard K. FALKENSTEIN, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Songs*, Ph.D. diss., State University of New York, 1997; Veronique LAFARGUE K., «*Pour un luth marié aux douceurs de la voix*». *La musique pour voix et instruments à cor-*

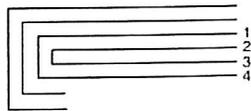
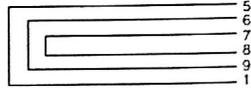
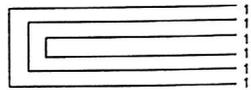
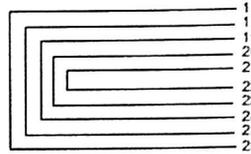
Descrizione della fonte

Il manoscritto, autografo di Cosimo Bottegari, è conservato presso la Biblioteca Estense di Modena con collocazione Ms. C 311, che compare sulla prima carta (a volte citata ancora come F 311, sigla che compariva nel catalogo a stampa della Biblioteca Estense). Le antiche sigle della biblioteca estense, riportate già da Valdrighi, erano nell'ordine: «V.H.36» (ante 1761), «R.1./H» e «N.1» (le ultime due compaiono sulla copertina originale).

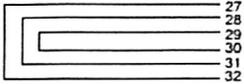
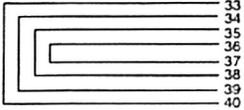
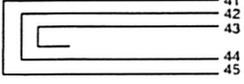
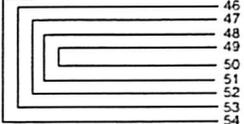
Il volume comprende oggi 54 carte del secolo XVI (precedute e seguite da una carta di guardia ottocentesca) di dimensioni medie 400 x 270 mm. Tracce della numerazione originale si trovano alle carte 4-12 («3-11») e 26-54 («9-38»). Un discorso a parte merita la copertina in pergamena che mostra ancora, in parte, un colore verde e i segni dei nastri di chiusura: essa è infatti quella originale utilizzata dal primo proprietario del manoscritto, circostanza piuttosto rara per le fonti litustiche italiane superstiti. Sui due piatti interni della copertina originale, prima e dopo l'ampia sezione musicale, sono state raccolte una serie di annotazioni, appunti e frammenti di scritture autobiografiche o in relazione alle attività di Cosimo Bottegari. Il manoscritto è stato cucito all'interno di una copertina protettiva cartonata di colore verde, presumibilmente alla fine del secolo XIX, e sono stati inseriti un indice del contenuto ed alcuni fogli descrittivi, di mano ottocentesca.

Sulla pagina di apertura del codice campeggia lo stemma dei Wittelsbach, e sotto di esso in uno scudo lo stemma dei Bottegari, ripetuto piccolo a colori nell'interno dell'ultimo cartone. Sotto lo stemma è riportata un'impresa con onde agitate, una stella e il motto «Tu nobis elice». Sul frontespizio interno la data «Adi 4 di Novembre del 1574».

All'interno del foglio di guardia un'altra data precedente: «Addi 17 di Settembre 1573» cui segue la descrizione di un aneddoto riguardante Bottegari e il duca di Baviera. La datazione di avvio della compilazione del manoscritto intorno al 1573 è confermata dalle due filigrane individuate nel manoscritto: una stella a sei punte iscritta in un cerchio e sormontata da una croce (nella prima parte, fino a c. 16) ed una pigna ornata (nella parte successiva da c. 17 a fine). Una annotazione finale dello stesso Bottegari, in data 1600, conferma che la stesura e l'uso del manoscritto continuarono per quasi trent'anni. L'inchiostro è bruno ed omogeneo, nonostante sia evidente la sovrapposizione di brani musicali, testi poetici ed annotazioni manoscritte nel corso di diversi anni. La foliazione è in otto fascicoli:

1: cc. 1-4 (3)	1		(3)
2: 5-10 (3)	2		(3)
3: 11-16 (3)	3		(3)
4: 17-26 (5)	4		(5)

des pincées au XVIème siècle, tesi di dottorato, Université de Tours, 1999, con due composizioni trascritte dal manoscritto Bottegari; la stessa autrice cita ancora il codice di Modena nel suo studio *Improvisation? Fragen an die Quellen des 16. Jahrhunderts*, in *Gesang zur Laute*, «Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik» II (2002), pp. 81-109.

5: 27-32 (3)	5		(3)
6: 33-40 (4)	6		(4)
7: 41-45 (3+1)	7		(3+1)
8: 46-54 (4+1)	8		(4+1)

I fogli originali dovevano dunque essere più numerosi: due carte risultano tagliate nel primo gruppo di tre, due nel penultimo ed una nell'ultimo.

Benché alcuni repertori, come il RISM B VII/1, avessero indicato la presenza di due o perfino tre copisti differenti (forse accumulando anche le annotazioni di grafia ottocentesca estranee all'originale), il codice modenese è un autografo certo tutto di mano di Cosimo Bottegarì, che sigla numerose composizioni con le sue iniziali «C.B.».

Chi era Cosimo Bottegarì?

Cosimo di Mattio di Niccolò Bottegarì nacque a Firenze il 17 settembre 1554.⁶ Non conosciamo nulla dei suoi studi ma gli anni della sua gioventù coincidono con la giovinezza a Pisa del celebre liutista e teorico Vincenzo Galilei, padre di Galileo, per cui non è impensabile che i due si conoscessero. Una lettera a Francesco de' Medici, inviata da Ulm nel 1576, fa riferimento ad un antico servizio a Pisa di Cosimo nei confronti del padre del granduca. Poiché non conosciamo alcun impiego stabile in Italia di Bottegarì è probabile che la sua prima esperienza come musico cortigiano sia stata al servizio del duca Alberto V di Baviera. È lo stesso manoscritto di Modena a testimoniare il suo stretto rapporto con questo mecenate tedesco, a partire dal 17 settembre 1573, la data più antica che vi compare, a ricordo di un curioso episodio durante il quale Cosimo aveva viaggiato in cocchio col duca. Questi, riferisce sempre il liutista nelle sue annotazioni autobiografiche, pochi giorni più tardi, il 21 settembre 1573, lo aveva fatto «gentilhuomo della camera» e con le sue mani gli aveva messo «al collo una catena» (ben visibile nel ritratto a stampa conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, che riproduciamo) ed infine lo aveva ricoperto di doni preziosi, come «molti drapi bellissimi da farmi più sorte di ricchissimi vestimenti». Due madrigali di Bottegarì apparvero nel 1575 nel *Secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del Serenissimo Duca di Baviera*.⁷ Alcune lettere di questi anni, citate da Kirkendale, mostrano Cosimo intento a procurare e spedire musica dai territori tedeschi al granduca Francesco, che lo ringrazia, il 23 marzo 1576, orgoglioso «di vedere che li sudditi nostri s'acquistino in esercitij honorati ogni dì più di perfettione et di lode».⁸

⁶ I repertori, basandosi sulla data indicata da Valdrighi (*Il libro di canto e liuto* cit., p. 10) come trovata nel «Libro 4. dell'Eta di Firenze», riportano il 27 settembre; la correzione a 17 si deve a Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence*, p. 251 (che alle pp. 251-255 riporta altre notizie biografiche sul musicista, cui faremo riferimento).

⁷ I due madrigali di «Cosmo Bottegarì» dalla raccolta (stampata a Venezia nel 1575) sono: «16. Ben fate torto a Giove» e «17. L'altr'hier Amm», entrambi editi in notazione moderna in *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, I: Auswabl. Madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera (Venedig 1569 und 1575)*, a cura di Horst Leuchtmann, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1981 («D.T.B.», N.F. 4).

⁸ Le lettere di Cosimo citate - in cui annuncia al granduca di spedirgli un «picciol volumetto alla stampa» e poi una «certa

Cosimo visitò almeno tre volte Firenze in quegli anni, nel 1576, 1577 e 1578, probabilmente con incarichi diplomatici da parte di Alberto presso la corte granducale, segno di una fiducia totale del suo protettore. La stima del duca di Baviera consentì a Cosimo di opporsi con successo al potente maestro di cappella, Orlando di Lasso, che non poté far altro che cercare una onorevole riconciliazione con il rivale italiano, come leggiamo in alcune desolate lettere scritte nell'aprile 1576 dal compositore fiammingo.⁹ Quando il duca Alberto morì, nel 1579, improvvisamente Cosimo si trovò privato di tutti i suoi privilegi oltre che del notevole sostegno economico al quale era stato abituato: dovette fortemente indebitarsi per affrontare il viaggio di ritorno a Firenze, dove poco dopo il suo arrivo si sposò con Fiametta di Giuliano de' Salvetti, da cui ebbe apparentemente solo due figlie, Chiara (battezzata nel 1589) e Anna Maria. Finalmente nel 1588, anche grazie ad una provvida raccomandazione da parte del nuovo duca di Baviera Guglielmo V, Cosimo Bottegari entrò nei *Ruoli* stabili della corte di Firenze, ma non come musicista bensì come «gentiluomo», a conferma del suo elevato status sociale già intuibile dall'episodio della collana.¹⁰ Il rapporto musicale di Bottegari continuò invece liberamente con altre corti, in particolare con la famiglia d'Este a Ferrara e, dopo la devoluzione, a Modena. Nel 1595 il duca Alfonso lo ringraziava per avergli spedito a Ferrara musica da Firenze e nel suo testamento Bottegari farà dono al nuovo duca Cesare d'Este, a Modena, della sua libreria «secreta», nella quale accanto a probabili trattati alchemici dovevano esserci i libri di musica: il nostro manoscritto si trova non per caso nella Biblioteca Estense fin dal Seicento.

È probabile che anche presso i Medici il liutista abbia continuato a svolgere una delicata attività diplomatica (se non di spionaggio vero e proprio, attività tipica dei liutisti itineranti, da Borrono a Dowland), come dimostrano i numerosi viaggi rivelati dalle lettere individuate da Kirkendale: impegnato a importare cavalli turchi dalla Transilvania o grano, si sposta ancora a Monaco nel 1596, a Genova nel 1607, a Bologna nel 1609. In quest'ultimo anno una sua lettera al duca di Modena Cesare d'Este ne rivela una nuova ancor più sorprendente attività: chiede infatti privilegi ossia brevetti per alcune sue invenzioni, che altre lettere elencano in gran numero, dalle «caldare da far'bollir'acque con la metà manco legno» (una sorta di pentole a pressione) a strumenti per cuocere la carne senza fuoco, o lo vedono attratto da certi mulini in uso a Venezia «per alzar acqua». Cosimo Bottegari, dopo essersi ancora guadagnato il titolo di cavaliere dell'ordine navale di S. Stefano, morì a Firenze il 31 marzo 1620. Il suo testamento, redatto fin dal 1612, assegnava il ricavato di un suo credito nei confronti del duca di Parma, oltre che alle due figlie ed in parte ai poveri, al fiorentino Francesco Fantoni, la cui relazione con il liutista è sconosciuta.¹¹

La biblioteca viaggiante di un musicista

Il liuto nel Cinquecento italiano era lo strumento musicale più diffuso anche per la sua capacità di eseguire tutta la musica polifonica del tempo col vantaggio di essere portatile. Non era necessario essere dei virtuosi per utilizzare il liuto come strumento di accompagnamento del canto, grazie all'aiuto dell'intavolatura che indicava esattamente la posizione delle mani sulla tastiera. Probabilmente Bottegari non era esattamente un virtuoso di liuto, visto che nel suo manoscritto i brani solistici sono pochi e piuttosto semplici ed abbondano invece gli errori anche clamorosi nelle

sorte di concerto di musica che mai più da nessun'altro sia stata pensata, né udita» -, sono da Ingolstadt in data 31 luglio 1575 e da Monaco di Baviera il 25 febbraio 1576. Le tre lettere sono citate in KIRKENDALE, *The Court Musicians*, p. 252-sg.

⁹ *Ibid.*, p. 253. Cfr. inoltre Annie COEURDEVEY, *Roland de Lassus*, Parigi, Fayard, 2003, pp. 264-267.

¹⁰ Al convegno su Luca Marenzio organizzato nel settembre 2005 presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma (atti in corso di stampa) il musicologo Noel O' Reagan ha dimostrato come il grande compositore Marenzio avesse riaffermato il suo status nell'ambito delle confraternite romane ricevendo il dono prezioso di una «collana d'oro» invece che un normale pagamento per i suoi servizi.

¹¹ Valdrighi 1891, oltre al *Testamento di Cosimo Bottegari (Documento X)*, pubblica in appendice alla sua edizione una serie di documenti biografici che, uniti a quelli indicati da KIRKENDALE, *The Court Musicians* cit., costituiscono le sole fonti finora reperite sulla vita del liutista toscano.

intavolature. Era però certamente un compositore di notevole preparazione, come dimostrano i suoi due madrigali pubblicati nel 1575 ed aveva un alto concetto di sé per opporsi senza timori al grande Orlando di Lasso. Ed era certamente un cantore al liuto, come tanti nel Cinquecento, capace di improvvisare da semplici moduli stenografati nel suo libro ai quali doveva aggiungere abbellimenti ('cantar di gorgia'). Il suo libro era dunque un bene prezioso ed essenziale per aver sempre con sé, in una vita caratterizzata da viaggi frenetici attraverso l'Europa, un repertorio vocale piacevole e di moda. Non è un caso che Bottegari abbia scelto un formato alto in quarto. Si tratta di un formato insolito per i libri di liuto del Cinquecento, soprattutto quelli per i dilettanti, ma tipico invece dei pochi manoscritti di liutisti professionisti che ci sono pervenuti. Ne ricordiamo i principali:

- Il *Manoscritto di Siena* (L'Aja, Nederlands Muziek Instituut, Kluis A20, *olim* Gemeentemuseum, 20.860, circa 1570-90: «Siena Lutebook»)
- Il *frammento Medici* (Haslemere, Dolmetsch Foundation, Ms. II.C.23, c. 1590: «Medici Codex»)
- Il *Manoscritto Barbarino* (Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, Mus. Ms. 40032, circa 1580-1611: «Barbarino Lutebook»)
- *L'autografo di Vincenzo Galilei* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Anteriori di Galilei 6, datato 1584)
- Il *Manoscritto Cavalcanti* (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique Albert 1er, Dép.de la Musique, Ms.II.275, circa 1590: «Cavalcanti Lutebook»)
- Il *Manoscritto Doni-Falconieri* (Perugia, Archivio di Stato, Fondo Sermattei della Genga, circa 1620-40).

Tutti questi manoscritti sono appartenuti a singoli musicisti professionisti ed hanno formati tra i 260 e i 350 mm di altezza e i 170 e 240 mm di larghezza (Bottegari 400 x 270 mm) e sono stati allestiti appositamente con fascicoli per un totale da 50 a 200 carte. Sono biblioteche viaggianti di professionisti itineranti, nelle quali venivano copiati i brani che costituivano il repertorio standard del virtuoso, o dell'insegnante, o del cantante al liuto. Tuttavia, in questa panoramica il manoscritto Bottegari si distingue nettamente perché è l'unico a presentare quasi esclusivamente composizioni per una voce e intavolatura di liuto. (Tabella 1)

Analisi del repertorio

I primi studiosi del manoscritto Bottegari erano più interessati alla parte letteraria che a quella musicale, pur ritenendo quest'ultima un interessante documento delle mode e dei costumi del Cinquecento italiano. Così Valdrighi, nell'edizione del 1891 e nelle sue *Correzioni ed aggiunte*, segnalava principalmente gli autori dei testi poetici ed altri vennero riconosciuti da un recensore nel 1892.¹² I nomi dei poeti identificati, ai quali altri abbiamo aggiunto nella nostra Tabella 1, restano comunque pochi se confrontati al vasto repertorio di 117 testi copiati nel manoscritto, a riprova della scarsa importanza attribuita a tale riconoscimento nell'uso pratico di un canzoniere musicale:

- Francesco Petrarca (5)
- Caterina de Vigri (2)
- Pietro Bembo (1)
- Jacopo Sannazaro (1)
- Ludovico Ariosto (1)
- Giovanni Dalla Casa (1)

¹² «Giornale storico della letteratura italiana» XIX (1892) cit., recensione di «V.R.» (= Vittorio Rossi?).

Alfonso d'Avalos (1)
 Luigi Cassola (1)
 Battista Guarini (1)
 Torquato Tasso (1)
 Ottavio Rinuccini (1)
 Filippo Strozzi (1)
 Lorenzo de Medici (1)
 Ippolito Capilupi (1)
 Maria Menadori (1)
 (Matteo?) Boiardo (1, ignota in altre fonti)
 Luigi Alamanni (1, ignota in altre fonti)
 L'Alciato (= Melchiorre Alciati?, 1)
 Guillaume Guérault (1)

In realtà ciò dipende dal repertorio accolto nel manoscritto, che comprende oltre ai madrigali e a una *chanson*, una sezione di testi sacri ed una maggioranza di villanelle e canzonette, forme per le quali difficilmente conosciamo gli autori dei testi.

Rispetto ad altri manoscritti professionali, Bottegari non sembra abbia concepito una organizzazione in sezioni distinte del repertorio che intendeva copiare, anche se in qualche modo possiamo riconoscere una parte iniziale dedicata ai testi più aulici (madrigali, ma anche villanelle e canzonette), in cui si inserisce un segmento centrale di brani spirituali e riprende quindi la sezione madrigalistica, ed infine la parte delle villanelle più ironiche o con testi paravernacolari. I pochi brani strumentali sembrano inseriti negli spazi rimasti liberi tra le composizioni vocali come riempitivo e senza apparente collegamento con quelle. Osserviamone adesso il contenuto più propriamente musicale. (Tabella 2)

Il manoscritto estense comprende 131 composizioni musicali, quasi tutte nel formato notazionale della partitura per canto (in chiave di soprano con una sola eccezione dovuta ad un errore, brano 85 «*Dura legge d'amor*»), con il testo quasi sempre sotto il pentagramma, e accompagnamento di liuto in intavolatura italiana su 6 linee. Lo strumento richiesto è un liuto con almeno 6 cori; tuttavia, nei quasi trent'anni di utilizzo del codice il tipico liuto italiano aumentò il numero di cori, ossia di corde doppie, a 7, 8 e fino a 10 cori. Negli ultimi anni del Cinquecento era già in uso l'arciliuto di cui Alessandro Piccinini vantava l'invenzione intorno al 1594.

Il repertorio può essere grossomodo suddiviso in:

58 villanelle
 39 madrigali
 18 composizioni sacre (mottetti, antifone, salmi, laude in italiano)
 4 «arie per cantare» (sonetti, terze rime)
 1 aria monodica
 1 Lied tedesco (ripetuto 2 volte)
 1 *chanson*
 1 canto carnascialesco in latino
 1 canto carnascialesco all'imitazione dei Lanzi (tedeschi)
 5 brani strumentali per liuto solo

Queste cifre includono i brani ripetuti. Come si è detto, è molto difficile distinguere tra i madrigali e le forme 'leggere', nel caso in cui i brani della prima parte non siano già noti in altre fonti, né aiuta in questo la forma letteraria. La compresenza delle forme, nella prima sezione, è un interessante indizio su come la prassi esecutiva per una sola voce e liuto autorizzasse ad accomunare repertori che oggi ci sforziamo di catalogare in maniera distinta. Tra i madrigali veri e propri, non manca-

no naturalmente i best-sellers dell'ultimo quarto del secolo XVI: «*Ancor che col partire*» di Rore, «*Nasce la pena mia*» di Striggio, «*Vestiva i colli*» di Palestrina¹³ e i brani di Orlando di Lasso tra cui «*Susanne un jour*». ¹⁴ Nel repertorio della villanella e canzonetta non ci sono sorprese nel trovare Gian Domenico Del Giovane da Nola, Girolamo Conversi, Giovan Leonardo Primavera, Giovanni Ferretti, Stefano Felis e naturalmente Orazio Vecchi. Non compaiono compositori come Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo, dei quali tutti Bottegari ebbe il tempo di conoscere le edizioni a stampa, ma che evidentemente non rientravano nel tipico repertorio vocale del liutista itinerante. L'altro grande madrigalista del tempo, Jacques de Wert, figura solo come autore di un brano sacro. Compare invece, piuttosto precocemente (se inserito come sembra nei primi tempi d'uso del quaderno iniziato da Bottegari nel 1574), Giulio Caccini con un'aria che sarebbe poi stata stampata nelle sue *Nuove musiche* del 1602 e che costituisce una verifica molto interessante della realizzazione completa di un basso continuo in forma intavolata. Due brani, uno anonimo e l'altro con la sigla «C.B.» sono probabilmente di Cristoforo Malvezzi, rafforzando il legame del repertorio di Bottegari con la corte fiorentina.

Abbiamo citato di passaggio i nomi dei tre più significativi virtuosi di liuto del pieno Cinquecento italiano, tutti non a caso rappresentati più o meno direttamente nel manoscritto di Bottegari: Francesco Canova da Milano, Ippolito Tromboncino e Fabrizio Dentice. I loro nomi sono elencati spesso insieme nei trattati di quel secolo, per esempio nel *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo (1584):¹⁵

...nel terzo [choro] de liuti, Francesco soprannominato il Monzino Milanese, Ippolito Tromboncino da Vineggia, & Fabricio Dentice...

La presenza di questi tre nomi insieme nell'antologia di Cosimo Bottegari è un'ulteriore riprova di come il manoscritto rifletta la moda musicale italiana del momento.

La sezione dedicata alla musica sacra è particolarmente interessante, costituendo la presenza più cospicua dell'intero repertorio liutistico italiano finora noto. Pochi sono i brani d'autore, e tra questi emergono le presenze di Lasso, Wert e Pietro Vinci;¹⁶ è plausibile che la maggior parte delle altre composizioni, indipendentemente dalla esplicita attribuzione (non attendibile in alcuni brani profani) siano opera dello stesso Bottegari, in particolare le laude «per li fanciulli» [n. 41], su «di x comandamenti» [n. 38] e le due su testo della santa bolognese Caterina de Vigri [nn. 29-30], che sug-

¹³ Per una statistica dei brani e degli autori più rappresentati nel repertorio vocale italiano intavolato per il liuto nel secolo XVI cfr. Dinko FABRIS, *La diffusione della musica vocale nelle intavolature per liuto dell'epoca di Claudio Monteverdi (1585-1645)*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, Lim, 1999, pp. 497-509. Sulle intavolature per liuto di Palestrina cfr. John GRIFFITHS, *The Lute and the Polyphonist*, «Studi Musicali» XXXI (2002), pp. 71-90. Per la collaborazione ad integrare la nostra tavola di concordanze del manoscritto Bottegari, ringraziamo i colleghi ed amici Tim Crawford, Franco Pavan e John Robinson.

¹⁴ Cfr. Caroline USHER, Christine BALLMAN and Ronn MCFARLANE, *Intabulations of Orlande de Lassus' Chanson 'Susanne un jour'*, «Lute Society of America Quarterly» XXXVII/1 (2005), pp. 18 – 29. Gran parte delle concordanze per «*Susanne un jour*» sono esaminate e confrontate nella tesi di Christine BALLMAN, *Les Oeuvres de Lassus mises en tablature pour le luth. Catalogue, transcriptions, analyse*, thèse doctorale (Université Libre de Bruxelles 2002).

¹⁵ Milano, Ponzio, 1584, cap. XXV (cit. in David NUTTER, *Ippolito Tromboncino*, cantore al liuto, «I Tatti Studies» III (1989), pp. 127-174: p. 137). Sempre Lomazzo, nelle sue *Rime* (Milano, Ponzio, 1587, p. 163) cita ancora insieme i tre maestri ideali del liuto: «Quindi udia di leuti un dolce coro / Ove il Canova era, che tanto onoro, / Il Tromboncino Hippolito, e 'l Dentic, / Ch'al arte leva i vici». Su questi liutisti e compositori cfr. Franco PAVAN, *Francesco da Milano*, Palermo, L'Epos (in corso di stampa); David NUTTER, *Ippolito Tromboncino* cit.; Dinko FABRIS, *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice (1530c.-1581)*, a cura di Dinko Fabris, Milano, Skira, 1998 («Accademia di Santa Cecilia di Roma. Musica Palatina»).

¹⁶ Il brano di Vinci corrisponde fedelmente, con poche varianti nella parte conclusiva, all'originale polifonico stampato nel *Secondo libro de Mottetti a cinque voci* stampato dal compositore siciliano a Venezia nel 1572 (ringraziamo Giuseppe Collisani per averci fornito la sua trascrizione insieme a copia della stampa antica). Non si tratta di una presenza strana per il repertorio del liuto, se ricordiamo che nel trattato *L'amorosa filosofia* di Francesco Patrizi (Modena 1577) è riportato un elogio di Tarquinia Molza attribuito a Fabrizio Dentice in cui tra l'altro si menziona una esecuzione da parte della cantatrice di madrigali «difficili» di Pietro Vinci, avvenuta nel 1568, e la commozione dello stesso siciliano nell'ascoltarla (cfr. Elio DURANTE-Anna MARTELLOTTI, *Cronistoria del Concerto delle Dame Principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, Spes, 1979, pp. 39-40). Quattro madrigali cromatici dell'altro liutista napoletano Giulio Severino furono pubblicati nel *Primo libro dei madrigali a cinque voci* di Pietro Vinci (Venezia 1561).

geriscono una relazione con ambiti devozionali dell'area di Bologna (forse su commissione di una nobildonna).¹⁷ Che poi sia essenzialmente il testo a determinare la differenza tra una composizione di tipo religioso o profano, lo dimostra la «Aria bellissima da ottave rima, et anco per Miserere mei Deus» [n. 31].¹⁸ Quest'ultima composizione, il canto penitenziale per eccellenza della liturgia cattolica, appare per ben tre volte nell'antologia di Bottegari: potrebbe forse essere messo in relazione con la presenza di Fabrizio Dentice, autore di un celebre *Miserere* a falsi bordoni ed altre composizioni penitenziali per il repertorio delle cappelle papali.¹⁹ Ancora una volta la destinazione di questi brani – così come delle antifone mariane o della sequenza *Stabat Mater* – sembra essere il consumo domestico di qualche signora devota: la triste composizione «*Poich'il mio largo pianto*» [n. 79] (altro testo musicato, tra gli altri, da Dentice) è seguita da un sonetto in memoria di Chiara Morosini.

I pochi brani di musica strumentale non presentano un alto livello tecnico e neppure originalità compositiva, tanto da spingere a dubitare delle capacità di liutista di Bottegari – elemento confortato anche da una certa approssimazione nella stesura dell'accompagnamento liutistico in intavolatura, con serie di accordi a volte clamorosamente sbagliati e in genere assai semplificati. La breve *Romanesca* inserita dopo i due brani di Fabrizio Dentice non può certo essere attribuita a quel compositore, considerato uno dei più grandi virtuosi di liuto del suo tempo, ma richiama invece brani del manoscritto «Cavalcanti» di Bruxelles, per molti versi analogo proprio sul versante della competenza compositiva al liuto. I due balli «alla Tedesca» [n. 75] e «forestiere» [n. 88] si riferiscono ovviamente alla esperienza vissuta in Baviera da Bottegari, ma richiamano nel contempo titoli tipici delle stampe liutistiche di Giulio Cesare Barbetta. Delle due fantasie, una riprende l'incipit di un brano che ebbe una certa diffusione nelle intavolature liutistiche italiane di fine Cinquecento (si ritrova in «Cavalcanti» ma anche in altre fonti) e che richiama molto da vicino lo stile di Francesco Canova da Milano [n. 77]; l'altra è ancora più esplicita nell'omaggio al liutista milanese, poiché s'intitola «sopra la canzona degl'uccelli» [n. 91], cioè la celebre chanson «des Oyseaux» di Janequin che il solo Francesco Canova aveva in precedenza intavolato (edizioni a partire dal 1546). La posizione della prima fantasia, subito dopo un brano nello stesso impianto modale di Ippolito Tromboncino, è stata giustamente considerata da David Nutter come una possibile coppia madrigale-ricercare analoga all'esempio copiato nel manoscritto dell'Accademia Filarmonica di Verona 223, ancora a proposito di un brano di Tromboncino.²⁰ L'assenza di diteggiatura nella parte per liuto è indizio contrario a quanto l'abbondanza di imprecisioni ed errori spinga a credere, ossia non si tratta di un liutista di scarse capacità tecniche, ma probabilmente di un copista poco scrupoloso che si accontenta di una guida stenografica per improvvisare accordi strumentali ben più elaborati. Abitudini simili possono essere osservate in altre intavolature manoscritte compilate per uso personale, in particolare nel «manoscritto Barbarino» la cui notazione stenografica spesso ha la funzione fondamentale di aiutare l'esecutore a ricordare una composizione già memorizzata, per cui non è strettamente necessaria una assoluta precisione nella grafia musicale. A proposito di segni della semiografia, è piuttosto interessante lo sforzo di Bottegari di ornare in maniera fantasiosa e costante gran parte dei segni di ritornello, come un gioco pittorico infantile, e l'abbondanza delle correzioni e delle cancellature indica un utilizzo pratico da vero quaderno di rapidi appunti più che da libro ufficiale di un professionista. Il ricorrere dell'asterisco (*) in più brani, soprattutto in quelli con la sigla «C.B.», può semplicemente indicare composizioni copiate in un altro libro oppure fatte copiare a dei probabili allievi.

¹⁷ Il brano «*Non vegg'al mondo cosa*» [n. 36] è seguito dai versi «O Virginia gentil leggiadra e bella» dedicati ad una giovane bolognese.

¹⁸ In LAFARGUE, *Improvisation?* cit., p. 96 sono trascritti la villanella «*È diventato questo cor*» e una versione del «*Miserere*» per dimostrarne l'analogia strutturale. Sui moduli improvvisativi per cantare arie, ottave, terze rime con voce e liuto, cfr. Dinko FABRIS, *Voix et instruments pour la musique de danse. A propos des airs pour "chanter et danser" dans les tablatures italiennes de luth* (pp. 389-422) e Victor COELHO, *Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing* (pp. 423-442), entrambi nel volume *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, a cura di J. M. Vaccaro, Parigi, CNRS, 1995.

¹⁹ Cfr. *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice* cit.

²⁰ David NUTTER, *Ippolito Tromboncino* cit. p. 155-sg. (e trascrizioni in appendice).

La struttura notazionale è la stessa impiegata per la prima volta a partire dal 1509 nelle edizioni di Franciscus Bossinensis stampate da Petrucci a Venezia: la parte del canto in notazione mensurale, con il testo sottoposto e le strofe successive a parte, è posta al di sopra della intavolatura per il liuto, che riassume le altre voci dei brani polifonici (basso seguente). In realtà, a parte Petrucci e i madrigali di Verdelot del 1534-40, soltanto dal 1570 in poi questo formato era diventato comune per la stampa delle villanelle e canzonette italiane (Fiorino, Antonelli, Gorzanis): dunque a ridosso dell'epoca di Bottegari. Molto spesso nel manoscritto modenese, sul pentagramma in notazione mensurale della parte cantata, compaiono indicazioni identiche a quelle antiche di Bossinensis: «pigliasi la voce al canto a voto», o «il canto al secondo tasto» o ancora «alla sottanella a voto», indicazioni che esprimono in quale modo l'intavolatura dello strumento possa rivelare la prima nota da intonare della parte vocale. Il madrigale «Anchor che col partire» reca una annotazione molto interessante, che sembra riferirsi alla presenza di altri strumenti oltre al liuto: «a 3 tasti della mezzana; bisogna accordare il canto della viola, cioè il tenore». Seguendo queste meticolose indicazioni, risultano varie tipologie di accordature del liuto, in maggior parte in Sol o in La (in accordo con le convenzioni del tempo), ma anche in Re, in Mi in Fa e in Do. In realtà sappiamo da tempo che i liutisti viaggiatori come Bottegari non potevano certamente né riaccordare di volta in volta il loro strumento, né tantomeno portarsi dietro 6 strumenti diversi, come si pensava una volta: l'accordatura è dunque simbolica, e vale a trasferire fedelmente il modello vocale intavolato, che poteva poi essere cantato ad un *pitch* qualsiasi, comodo per il cantante.²¹ Anche i moderni esecutori possono utilizzare tranquillamente le indicazioni di Bottegari ad una qualsiasi altezza comoda per le loro voci, senza preoccuparsi di avere a disposizione tanti liuti accordati diversamente.

La supremazia assoluta delle villanelle e canzonette rispetto al restante repertorio del manoscritto è coerente con l'epoca e il luogo in cui fu iniziata la redazione. Abbiamo già ricordato che soltanto a partire dal 1570 furono stampate raccolte di villanelle e canzonette italiane con la parte vocale in notazione mensurale posta in partitura sulla intavolatura del liuto. Questo repertorio conobbe una improvvisa fortuna internazionale a partire dalle feste organizzate a Monaco nel 1568 per le nozze di Guglielmo V di Baviera con Renata di Lorena, durante le quali il compositore napoletano Massimo Troiano aveva fatto ascoltare villanelle agli illustri invitati e Orlando di Lasso si era unito a lui nell'improvvisare scenette mascherate da commedia dell'arte cantate con l'accompagnamento del liuto.²² Anche le successive feste nuziali di Vienna nel 1571, tra l'arciduca Carlo e Maria di Baviera, furono caratterizzate dalla presenza di esecuzioni a voce sola e liuto di villanelle italiane, delle quali almeno una fu riportata nel secondo libro di *Napoletane* "che si suonano, et si cantano" di Giacomo Gorzanis (Venezia 1571), dedicato allo sposo.²³

Abbiamo utilizzato il termine di villanella o canzonetta per questa forma di composizione vocale che ha una destinazione esecutiva a voce sola e liuto. Si tratta di quelle 'villanelle' di cui parla Vincenzo Giustiniani nel suo *Dialogo della Musica* (1628) ricordandone la grande moda scoppiata a Roma intorno al 1575 con una nuova maniera di cantare introdotta da alcuni virtuosi soprattutto

²¹ Questa chiarificazione definitiva si deve a John M. WARD, *Changing the instrument for the music*, in «Journal of the Lute Society of America» XV (1982), pp. 27-39 (che recupera ed amplia il suo precedente saggio *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI^e siècle*, in *Le luth et sa musique*, a cura di J. Jacquot, Parigi, CNRS, 1958, pp. 171-78).

²² Cfr. il celebre resoconto dello stesso Massimo Troiano, scritto in forma di dialogo: *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, Monaco, Montano, 1568, riedito nel 1569 in forma allargata e con una traduzione spagnola (*Dialoghi di Massimo Troiano [...] tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni Miranda, & hora insieme posti in luce nell'uno e nell'altro idioma*, Venezia, Zaltieri). Ricordiamo che Troiano era stato in precedenza al servizio del governatore spagnolo di Milano ed aveva pubblicato a Venezia almeno due libri di villanelle alla napoletana.

²³ Su queste feste e il ruolo delle villanelle cfr. Robert LINDELL, "Marta gentile che 'l cor m'ha morto. Eine unbekannte Kammermusikerin am Hof Maximilians II", «Musicologica Austriaca», VII (1987), pp. 59-68. Su questi aspetti di connessione tra le prime edizioni per voce e liuto di villanelle di Fiorino, Gorzanis, Antonelli, il manoscritto Bottegari e le feste nei territori tedeschi come repertorio 'proto-monodico' cfr. Dinko FABRIS, *The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana, c. 1530-1570*, in *Gesang zur Laute* «Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik» II (2002), pp. 133-145. Sulle 'proto-monodie' per voce e vihuela in Spagna cfr. inoltre John GRIFFITHS, *Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra*, ivi, pp. 111-131.

napoletani.²⁴ In realtà potremmo meglio definire queste composizioni ‘aeri’ ovvero arie, le più antiche forme di intonazione monodica con accompagnamento strumentale che anticipano di oltre quindici anni *Le nuove musiche* di Giulio Caccini. L’inarrestabile avanzata di questa moda - esecutiva più che compositiva - da Napoli a Roma e poi a Firenze è stata ricostruita e descritta in celebri pagine di Nino Pirrotta, Howard Mayer Brown, Donna Cardamone e John Walter Hill.²⁵ Quest’ultimo studioso ha sottolineato l’importanza delle fonti in intavolatura per liuto, chitarra e altri strumenti a corda nella diffusione di questo repertorio che fu definito forse impropriamente «alla romana», inserendo tra le fonti principali il nostro manoscritto Bottegari. Il brano del manoscritto di Modena che più interessa Hill è naturalmente «*Fillide mia*», che Giulio Caccini avrebbe inserito nelle sue *Nuove musiche* nel 1602: solo due strofe dell’aria IV («*Fere selvagge*») [n. 35], del quale lo studioso ricostruisce il possibile originale polifonico dall’intavolatura del liuto (in La). Un altro collegamento è la presenza nel codice Bottegari di due arie a voce sola e liuto di Fabrizio Dentice, pubblicate in forma polifonica in altre fonti: «*Amor che degg’io far*» [n. 71] come madrigale a 4 voci nell’antologia *Musica Divina* (Anversa 1584) e «*Empio cor cruda voglia*» [n. 70] come villanella negli *Aeri* raccolti da Rocco Rodio (Napoli 1577).²⁶ Il volume di Bottegari è uno dunque una delle principali fonti musicali delle ‘proto-monodie’ diffuse intorno al 1575. Gli espliciti riferimenti alla corte di Firenze ed in particolare alla granduchessa Bianca Cappello spingono a datare questa sezione del manoscritto Bottegari a dopo il 1578, quando per la morte della prima moglie Giovanna d’Austria il granduca Francesco de’ Medici poté sposare la sua affascinante e discussa amante veneziana, con cui aveva iniziato una relazione dal 1574;²⁷ al matrimonio mediceo potrebbe alludere il brano di Bottegari «*Mira che coppia di felici Amanti*» [n. 115]. Francesco e Bianca morirono entrambi nel 1587, anno in cui potrebbe essere terminata la compilazione della sezione più ‘moderna’ del codice Bottegari. «Alla Serenissima Principessa Bianca Cappello» già «Granduchessa di Toscana» (e dunque dopo il 1578) è dedicato esplicitamente il secondo brano del manoscritto, «*Gentil Signora et singolar di cui*» ed anche – come aveva già capito il Valdrighi – il madrigale «*Non si vedde già mai luce sì chiara*» (che allude a Bianca nella seconda strofa e forse già nel titolo anche a Chiara) [n. 61]. La madre di Bianca Cappello era la nobile veneziana Pellegrina Morosini, certamente in relazione con la Chiara Morosini,²⁸ la cui morte è associata da Bottegari al triste madrigale «*Poiché ‘l mio largo piantò*» («sopra la signora Chiara Morosini, buona memoria») [n. 79]. A Venezia riportano, oltre agli *unica* di Ippolito Tromboncino, i nomi di quattro signore nominate nel manoscritto: “Marina da Ca’ Marino, Laura Moro, Madonna Tron, Betta Malipiero”, alle quali è curiosamente dedicato il brano, evidentemente allusivo, «*Vedi fortuna se son sgratiato*» [n. 116]. Del resto tra le dedicatorie dell’antologia di Bottegari troviamo anche due signore di Bergamo (Isotta Brembata ed Emilia Agosti) [nn. 117, 124], allora territorio della Serenissima e patria di illustri liutisti. Dame di altre città italiane ricevono gli omaggi musicali di Bottegari, analogamente a quanto aveva fatto in misura

²⁴ «L’anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l’esempio di un Gio. Andrea napoletano, e del sig. Giulio Cesare Brancacci e d’Alessandro Merlo romano [...] con varietà di passaggi nuovi e grati all’orecchio di tutti. I quali svegliarono i compositori a far operare tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento, ad imitazione delli suddetti [...] e ne vennero a risultare alcune Villanelle miste tra Madrigali di canto figurato e di Villanelle, delle quali se ne vedono oggi di molti libri [...] le Villanelle acquistarono maggior perfezione per lo più artificioso componimento [...]» (Vincenzo GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica*, ms. 1628, in *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di Anna Banti, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 21-22; in traduzione inglese con ampio commento: John W. HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Oxford University Press, 1998, I, pp. 102-ssg).

²⁵ Nino PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Eri, 1969, pp. 246-255; Howard MAYER BROWN, *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, «Early Music» IX (1981), pp. 147-168; ID., *Petrarch in Naples: Notes on the Formation of Giaches de Wert’s Style*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, a cura di R. Charteris, Sidney, Frederick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney, 1990, pp. 16-50; Donna G. CARDAMONE, *The Canzone Villanesca alla Napoletana and Related Forms. 1537-1570*, Ann Arbor, UMI, 1981; ID., *The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile*, «Acta Musicologica» LXVII (1995), pp. 7-108; John WALTER HILL, *Roman Monody* cit., pp. 57-139.

²⁶ Entrambe le composizioni sono edite in *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice*, a cura di Dinko Fabris, cit.

²⁷ A Bianca Cappello fu dedicato, tra l’altro, il celebre trattato di danza *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso da Sermoneta nel 1581.

²⁸ Noteremo che anche la prima figlia di Bottegari si chiamava Chiara.

massiccia con le sue edizioni a stampa Gasparo Fiorino: a una «giovane bolognese» è indirizzato il testo «*O Virginia gentil leggiadra e bella*» [n. 36] mentre una «Signora Constantia Spinola» (probabilmente genovese) riceve l'omaggio di due madrigali di identico soggetto trattato a specchio: «*Viddi una rosa nel bel giardin d'Amore*» [segue al n. 35] e «*Nel bel giardin d'Amor viddi una rosa*» [n. 60]; quest'ultimo è dedicato alla «Signora N.N. Spin [ol]a» ed è seguito da una sigla enigmatica che nasconde probabilmente un nobile personaggio di Casa Orsini: «L.O.Sf.D.D.S.A.S.P.D.T.».²⁹ Due brani sono dedicati esplicitamente a «Leonora Orsini principessa di Bracciano», ossia Eleonora figlia di Paolo Giordano Orsini, duca di Bracciano e della principessa di Toscana Isabella de Medici, ed infine la stessa «Signora Isabella Medici» (morta nel 1576) è indicata come autrice del testo di «*Lieta vivo e contenta*» [n. 65].³⁰ Tutto sembra dunque indicare che, nonostante la data 1573 e le annotazioni autobiografiche sul periodo tedesco, la parte musicale del manoscritto Bottegari sia stata redatta alla corte di Firenze tra il 1578, anno del matrimonio del granduca Francesco con Bianca Cappello, e la morte dei due principi nel 1587 (il suo ingresso ufficiale nei ruoli medicei dal 1588, come abbiamo detto, non comportava alcun incarico musicale), anche se Bottegari continuò negli anni successivi ad aggiungere annotazioni autobiografiche ed appunti vari.

²⁹ La sigla si può forse sciogliere come «Leonora Orsini S[ua] f[iglia] Devotissima Di Sua Altezza Serenissima Principessa di Toscana». Leonora era nata nel 1560 e potrebbe essere l'allievo cui sembrano essere dedicati numerosi brani del manoscritto: oltre ai quattro brani a lei esplicitamente dedicati, in «*Per pianto la mia carne*» [n. 12] Bottegari aggiunge delle varianti della linea vocale abbellite in maniera virtuosistica, come un esercizio didattico. Su Leonora e sulla madre Isabella cfr. Fabrizio WINSPEARE, *Isabella Orsini e la corte medicea del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1961.

³⁰ Anche Isabella de Medici, figlia di Cosimo I ed Eleonora di Toledo e dunque sorella di Francesco, fu motivo di pettegolezzi nel suo tempo: scoperta in adulterio con il cugino Troilo Orsini, fu uccisa dal marito duca di Bracciano nella loro villa di Cerreto Guidi. I brani dedicati alla figlia Eleonora ed il testo di Isabella sarebbero dunque omaggi di Bottegari rivolti al fratello Francesco o alla cognata.

Tabella 1: Indice delle composizioni e concordanze.¹

N°	c.	titolo	compositore o attribuzione	concordanze e annotazioni
1	1	Anime accese di celeste ardore	C.B.	A margine: «sopra ecc.o la stagione...» [lacuna]
2	1v	Gentil Signora et singlar di cui	C.B.	«Alla Ser.ma Prin.ssa Bianca Cappello Granduch.ssa di Toscana»
3	1v	Se scior si vedrà il laccio che mi strinse		Anon. in RISM 1570 ¹⁹ (una quarta sotto); Ms. I-Fn Mgl.XIX 109, c. 2; I-SG FSM 31, c. 29v (intavolatura liuto e testo sottoscritto); CA-M (Ms. «O. Vecchi e discepoli»), c. 5; F-LYm 6244, c. 19. Testo («Se scior si vede il laccio»): Casulana 1566 ² ; Mazzoni 1570 ⁷ ; Ferretti 1570 ¹¹ ; Santucci in <i>Gorzanis Napolitane</i> 1570 ³² ; <i>Il Turturino</i> 1570 ³³ .
4	2	Occhi miei che vedeste il bell'idolo vostro (Battista Guarini, 1582)	*[Cristoforo Malvezzi?]	«Madrigale di Cristofaro Malvezzi» (intavolatura per liuto solo) in: B-Br II.275, c. 54v; Malvezzi <i>I madrigali a 5</i> Venezia 1583. «il medesimo ma una voce più bassa». Stesso testo n. 24
5	2v	Mi parto, ahi sorte ria e 'l cor vi lascio	[Giaches de Wert]	«Napolitana» (intavolatura per liuto solo) in: B-Br II.275, c. 78; altre intavolature di «Mi parto»: CZ-Pu XXIII.F.174, c. 70; D-Kl 4° Mus. 108 I, c. 76. <i>Wert I canzonette villanelle a 5</i> Venezia 1589. «al 7° tasto del canto». Liuto in La. Segue solo testo di «C.B.»: «Amo forse chi m'odia». Sonetto spirituale per la Settimana Santa. «pigliasi la voce al p° tasto del canto». Segue testo «di Monsignor Della Casa»: «Chi dice ch'io mi do pochi pensieri».
6	2v	Io vo piangendo (Francesco Petrarca)	C.B.	«Susanne ung jour», Lasso <i>Meslanges</i> 1560; <i>Musica Transalpina</i> 1588 ²⁹ (Lasso, Werke, XIV); varie versioni intavolate per liuto solo tra cui: A-Wn 19259, cc. 5, 21; CH-Bu F.IX.70, cc. 67, 78, 95; CZ-Pu 59r.469, 127; D-DEI BB 12150, cc. 10, 40, 55; D-LEm II.6.23, 33; D-Mbs 266, c. 13, 166 e D-Mbs 2987, cc. 13, 36; D-W Guelf.
7	3v	Susanna un giour (Guillaume Guérault)	Orlando Lasso	

				18.7/8 Aug.II (Ms. «Hainhofer»), c. 31v; I-COc (Ms. «Raimondi»), c. 58v; I-Ra Ms. 1668; PL-Kj 40032 (Ms. «Barbarino»), cc. 25, 29, 47, 93; PL-Kj 40598, c. 28; PL-Kj W 510, 29; UKR-LVu 1400/I, c. 47; Adriansen B 1584 ⁶ ; Adriansen B 1592 ⁶ .
8	4	«Aria in ottava rima» (senza testo)	C.B.	«pigliasi la voce al 5° tasto del canto».
9	4v	Io sper'e tem'ed ardo	[Orazio Vecchi]	Liuto in La. Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venezia 1590; int. liuto ms.: D-DO G I 4, c. 403.
10	4v	Non vo pregare	[Orazio Vecchi]	Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venezia 1590; int. liuto ms.: D-DO G I 4, c. 404. Manca terza strofa
11	5	So ben mi c'ha bon tempo	[Orazio Vecchi]	Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venezia 1590; diverse intavolature ms. per liuto solo: D-DO G I 4, cc. 270, 271, 408; D-W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms. «Hainhofer»), c. 74; PL-Kj 40591, c. 11.
12	5v	Per pianto la mia carne (Jacopo Sannazaro)		Segue testo dedicato «al Ser.mo Duca Max. ^o di Baviera». «Della Ill.ma et Ecc.ma S.ra Leonora Orsina Duchessa di Segni» Stesso testo n. 18 Testo = Lasso 1555 ¹⁹ ; Ruffo in RISM 1555 ²⁵ ; Baccusi <i>I Madrigali a 5-6</i> 1570; Pietro d'Ysis in Rodio <i>Aeri</i> Napoli 1577 ⁸ . Intavolatura per liuto solo: F-VE 698, 20. Alla fine seguono varianti ornate del canto scritte probabilmente da Bottegari per Leonora Orsini.
13	6	È diventato questo cor (Anon. in Ghirlanda di Canzonette, Padova 1616)		Liuto in La. Testo = Quagliati <i>I Canzonette</i> 1588; Lauro <i>Canzonette a 3</i> 1590. Testo in Galanti, pp. 208, 211. Cancellato e posta la annotazione: «innanzi a c. 10». Cfr. n. 23
14	6	Ditemi vita mia non sete (Anon. in <i>Quinto fiore di vilanelle e arie napolitane</i> , Venezia 1600)		Napolitana voce e liuto in Il Turturino 1570 ³³ . Testo = Gastoldi <i>I madrigali a 5</i> 1588; Cangiasi <i>II Canzonette</i> 1602.
15	6v	Che farò et che dirò		Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 235. Imparentato col testo «Che farala che diralà»? Anon. in RISM 1563 ⁶
16	7	Trista sorte è la mia		Testo = Spada <i>I Villanelle a 3</i>

		sorte (Anon. in <i>Scelta nuova di villanelle de diversi auttori</i> , Trino 1594)		1589; Ferrari <i>Canzonette</i> 1600.
17	7v	Vorria poter' andar	*	Galanti, p. 207. Cfr. anche n. 123.
18	7v	Per pianto la mia carne (Jacopo Sannazaro)	C.B. *	Stesso testo n. 12. Testo = Lasso 1555 ¹⁹ ; Ruffo in RISM 1555 ²⁵ ; Baccusi <i>I Madrigali a 3-4</i> 1570; Pietro d'Ysis in Rodio <i>Aeri</i> Napoli 1577 ⁸ .
19	8	Donna vagh'e leggiadra		Testo = Radesca <i>Canzonette</i> 1599; Montella <i>Villanelle</i> 1602.
20	8v	Ardo per mio destin	C.B. *	«pigliasi la voce al p ^o tasto del canto». Segue «altro sonetto»: «finché tu amasti amai».
21	9	Chi mi sente cantar (Maria Menadori <i>Villanelle nuove</i> Verona 1610)	C.B. *	D-Kl 4 ^o Mus. 108 I, c. 86. Testo = Scaletta <i>Effetti d'amore</i> 1595; Neriti <i>II Canzonette a 4</i> 1595; Radesca <i>Canzonette, madrigali et arie alla romana</i> 1605 e vari post 1600.
22	9v	Filli gentil piangea		Testo = Artusi <i>Canzonette</i> 1598; Montella <i>I madrigali a 4</i> Napoli 1604.
23	10	È diventato questo cor (Anon. in <i>Ghirlanda di canzonette</i> , Padova 1616)		«al 7 ^o tasto» Testo = Quagliati <i>I Canzonette</i> 1588; Lauro <i>Canzonette a 3</i> 1590. Testo in Galanti, pp. 208, 211. Cfr. n. 13
24	10v	Occhi miei che vedeste (Batista Guarini, 1582)	Cos. Bottegari [ma Cristoforo Malvezzi?] *	«Madrigale di Cristofaro Malvezzi» (intavolatura per liuto solo) in: B-Br II.275, c. 54v; Malvezzi <i>I madrigali a 5</i> Venezia 1583. Stesso testo n. 4. Segue «2nda parte» Liuto in La.
25	11	Poich' el mio largo pianto	Cos. ^o Bottegari *	Testo: «Fabrizio Dentici Suonator di Lauto» in Ms. Bourdenay (F-Pn Rés. Vma 851) c. 2; Rodio <i>Aeri</i> Napoli 1577 ⁸ ; Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 35; D-DO G I 4, c. 323 (Lasso). Cfr. n. 79.
26	11	Caro dolce ben mio chi mi vi toglie (secondo Nuovo Vogel Livio Celiano, ma incerto)	C. Bottegari	Testo = Baccusi 1572 ⁸ ; P. Vinci 1575 ¹² ; Bellasio 1578 ²¹ ; Peri 1583 ¹⁶ ; A. Gabrieli 1589 ⁶ ; G. Nanino 1599 ¹⁶ . Nella variante «Caro dolce mio ben»: Striggio <i>I madrigali a 5</i> 1560 (1569, 1585); Anon. in <i>Corona de madrigali a 6</i> 1579 ² ; «Napolitana» (intavolatura per liuto solo) in: B-Br II.275, c. 84v.
27	11v	Cum vocatus fueris ad nuptias	Cos. Bottegari	Vespro Domenica XVI dopo Pentecoste.

28	11v	Mandatum novum do vobis		Alcune cancellature. Cfr. n. 45. Prima antifona del Giovedì Santo, per la lavanda dei piedi. Cfr. n. 39-40 e 48. Liuto in La.
29	12	Salve Regina, Vergin gloriosa, dalla cui fronte (Caterina de Vigri? †1463)		«Lauda della Beata Caterina di Bologna alla Santissima Vergine Madre di Dio composta da lei, in forma di sonetto». Testo italiano
30	12v	Rifiuta ogni diletto, ogni piacere, se con Jesù (Caterina de Vigri? †1463)		«Lauda della beata Catarina da Bologna stata composta da lei in ottava rima» Liuto in La.
31	12v	«Aria bellissima da ottava rime, et anco per Miserere mei Deus» (senza testo)		Liuto solo (per improvvisare verso profani o sacri)
32	13	Monicella mi farei, s'io pensassi esser accetta	Cos.° Bottegari	Testo = I-Fr 2868. L'aria della monaca è presente in varie intavolature, anche come «Une Jeune Fillette». Cfr. Monti, p. 334 («Si monicella mi devexe fare»). Liuto in Do. Canto carnascialesco
33	13v	Mi stare pone totesche, et fare sempre rason	*	
34	14	Venus du und dein Kind	[Regnart?] *	Regnart <i>Kurzweilige</i> Vienna 1574. Diverse intavolature per liuto: A-Wwilczek; CZ-Pu 59r.469, c. 5 D-B 40141, c. 67; D-DO G I 4, c. 84. Come danza per liuto solo compare in: CH-Bu FIX.70, cc. 294-96, 318. Cfr. N. 112.
35	14v	Fillide mia, mia Fillide bella m'è sì rubella, sì spietata e rìa (Ottavio Rinuccini: Ms.I-Fn Palatino 251, datato 1580)	Giulio Rom.° (Caccini) *	Caccini <i>Le nuove musiche</i> 1602 (Aria IV: «Fere selvagge», strofe 2 e 4); Ms. B-Bc 704, p. 115; I-Fn, Mgl.XIX 66, c. 48v. Liuto in La. Segue solo testo: «Alla Sig.ra Constantia Spinola» «Viddi una rosa nel bel giardin d'Amore»(*). Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 233. Testo = Scipione Dentice <i>I Madrigali a 5</i> 1591 (e 1599°); Pitigliano 16005; L. Medici <i>II Canzoni a 3</i> 1605. Segue solo testo: «O Virginia gentil leggiadra e bella» (ad una giovane bolognese). Liuto in La.
36	15	Non vegg'al mondo cosa che non mi sia noiosa	C.B. *	Antifona. Liuto in La. Cfr. n. 46
37	15v	Ave Maria	C. Bott.ri	«Li x comandamenti della legge
38	15v	Il sommo Iddio Fattor		

				div.a in ottava rima». «An arrangement for voice and lute of the Ten Commandments (in English, “Harke Israel”) is in R. Allison (1599)» (Falkenstein 1997, p. 255).
39	16	Mandatum novum do vobis	Cos.° Bottegari	Prima antifona del Giovedì Santo, per la lavanda dei piedi. Cfr. n. 28, 40 e 48
40	16	Mandatum novum do vobis		Prima antifona del Giovedì Santo, per la lavanda dei piedi. «Altro modo». Continua a c. 16v. Liuto in Mi. Cfr. n. 28, 39 e 48
41	16v	Giovinetti con fervore, deh fuggit’il van desire	C.B.	«Lauda per li fanciulli pigliasi la voce al 4° tasto del canto». Testo = <i>III Laude spirituali</i> Roma 1577 ^{3a} . Liuto in La.
42	17	Timor et tremor (segue «seconda parte»: Exaudi Deus deprecationem)	Di Orlando Lasso, a 6	Lasso <i>Thesauri Musici III</i> Norimberga 1564; Lasso <i>Werke</i> XIX. Una versione intavolata (ma da Clemens non papa) in PL-Kj 40598, c. 90. «al terzo tasto del canto». A fine: «Verte pro secunda parte». Wert <i>Mottetti I</i> Venezia 1566. Antifona dei vespri Ottava del Corpus Christi. Liuto in La.
43	18	O sacrum convivium	Di Jaches Wert a 5	«al canto a voto». Liuto in La.
44	18v	Pater noster	Cosimo Bott. a 4	Liuto in La.
45	19	Cum vocatus fueris ad nuptias	Cosmo Bott.	«pigliasi la voce al terzo tasto della sottana». Canto in chiave di C2. Liuto in Re. Cfr. n. 27.
46	19v	Ave Maria	Cosm. Bott. a 4	Antifona. «pigliasi la voce al quarto tasto del canto». Canto in chiave di G2. Liuto in La. Cfr. n. 37.
47	19v	Miserere mei Deus		Salmo 50. Cfr. n. 49 e 50
48	20	Mandatum novum do vobis	Di Pietro Vinci a 5	P. Vinci <i>II Mottetti a 5</i> Venezia 1572 (con differenze nella ripetizione della parte in ternario). Prima antifona del Giovedì Santo, rito della lavanda dei piedi. «pigliasi la voce al p.° tasto del canto». Cancellato con tratti di penna. Al termine: «finis». Cfr. n. 28, 39-40
49	20	Miserere mei Deus		Salmo 50. Canto in chiave di G2. Liuto in La. Cfr. n.47 e 50
50	20v	Miserere mei Deus	C.B.	Salmo 50. Liuto in La.

51	20v	Cantai un tempo et se fu dolce il canto (Pietro Bembo)		Cfr. n. 47 e 50 «Sonetto». Canto in chiave di G2. Testo = Donato <i>I madrigali a 5-6</i> 1556; Padovano <i>I madrigali a 5</i> 1564; Dentice in Rodio <i>Aeri</i> Napoli 1577 ⁸ ; Monteverdi <i>II</i> <i>madrigali a 5</i> 1590.
52	21	Tutto 'l di piang'et poi la notte quando (Francesco Petrarca)		«Sonetto». Testo = Ms. I-Fn Palatino 251 (datato 1580); Anon. in RISM 1545 ¹⁸ ; RISM 1546 ¹⁹ ; Rore 1561 ¹¹ ; Francesco dalla Viola 1562 ⁵ ; Nola 1562 ⁷ ; Anon. in Rodio <i>Aeri</i> Napoli 1577 ⁸ ; O. Caccini 1585 ²¹ ; G. Caccini <i>Nuove musiche II</i> 1614. Cancellature e integrazioni. Liuto in La.
53	21	«Aria da stanze»	C.B.	«pigliasi la voce al 5.° tasto del canto» Liuto in Re.
54	21v	Non è pena maggiore	di C.B.	«Aria da stanze» Testo in Ms. I-Fn Palatino 273; Barré 1559 ¹⁸ ; Manara <i>I Madrigali a</i> <i>4</i> 1555; Riccio <i>I Madrigali a 5</i> 1567; Striggio <i>II Madrigali a 6</i> 1571. Il titolo richiama Juan Urrede, «Nunca fué pena mayor», di cui un arrangiamento di B. Tromboncino si trova in <i>Frottole III</i> Petrucci 1505 ⁴ . «pigliasi la voce al s° tasto del Canto». A fine: «senza ripresa seguita da capo». Liuto in Mi.
55	21v	L'inverno quando fiocca vorria foco tornare		F-Pn Rés. Vmd ms. 28, c. 30. Testo = Ferretti <i>Canzoni</i> 1585. Testo in Galanti, p. 208. Canto chiave di G2. Liuto in Fa.
56	22	Deh ferma, Amor, costui che così sciolto (Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i> , XXXII, 20-21)	di C.B.	«Altra Aria nuova da stanze». 11 intonazioni in madrigali editi tra 1547 e il 1588, tra cui: Barré 1559 ¹⁸ ; Ferrabosco 1554 ²⁸ .
57	22	Se'l vostro volto è [d']un' aria gentile (Torquato Tasso)	[Orazio Vecchi?]	Vecchi <i>Canzonette</i> 1580.
58	22v	Morte da me tant'aspettata vienj	di C.B. *	Testo: analogo a «Morte aspettata vienj» (Falkenstein 1997, p. 264); Monte <i>II Madrigali a 6</i> 1569; Menta <i>I Madrigali a 5</i> 1564. «pigliasi la voce al 9° [?] tasto del canto».

59	23	Vostra beltà si bella	Hipp.to Tromboncino	Liuto in Do. Testo = Portinaro <i>II Madrigali a 5</i> 1554 «pigliasi la voce al canto a voto».
60	23v	Nel bel giardin d'amor viddi una rosa	C.B. *	Liuto in Re. Testo con solo incipit uguale = Galilei <i>II Madrigali a 4-5</i> 1587; A. Gabrieli in <i>Concerti</i> 1587 ¹⁶ . «pigliasi la voce» «Madrigale sopra la S.ra N.N. Spina». A fine: «L.O.Sf.D.D.S.A.S.P.D.T.».
61	24	Non si vedde [= vedrà?] già mai luce si chiara	C.B. *	«alla S.ra...[eraso]». Un incipit simile («Non si vedrà già mai») ha Caproli in <i>Frottole</i> Petrucci 1507 ³ . Partendo dall'allusione nella seconda strofa a «Bianca» Valdrighi ha apposto una nota: «evidentemente, quantunque l'inchiostro sia svanito, il madrigaletto è dedicato alla Bianca Cappello Granduchessa di Toscana come l'altro a c. 1 verso».
62	24v	Ne si dolce com'or né sì cortese	C.B. *	«Aria di sonetti». Testo = Monte <i>II Madrigali a 6</i> 1569; J. della Sala in <i>Del Mel</i> 1585 ²⁶ .
63	24v	«Aria in terza Rima» (senza testo)	C.B.	
64	25	Giunto m'ha Amor fra belle et crude braccia (Francesco Petrarca)	«Incerto» [Gian Domenico Del Giovine da Nola] *	Nola in RISM 15627 (rist. come Anon. in RISM 158315) con testo: «Gionto m'hai Amor»; int. liuto Adriansen B 1592 ⁶ . A fine inseriti versi senza musica: «Boiardo» «Dimmi ti prego Amor s'io ne son degno» e «Virgilio» «Parcere subiectis, et debellare superbos».
65	25v	Lieta vivo e contenta (Isabella de Medici, autrice o dedicataria?)	«di Autore incerto» «idest S.ra Isab.a Medici». [ma Cipriano de Rore] *	Rore in RISM 1591 ²³ Canto in chiave di G2. Carolyn Raney suggerisce un Liuto in Re, ma si tratta di Liuto in La.
66	26	Vivo sol di speranza rimembrando (Francesco Petrarca)	Gio. Domenico da Nola [ma Orlando di Lasso] *	Lasso <i>Madrigali I</i> Venezia 1560 Testo anche in Troiano <i>II Rime e Canzone alla Napolitana</i> 1569: Ferretti <i>III Napolitane a 5</i> 1570. Alcune int. Liuto, tra cui: I-Fn, Landau Finaly MS 2, c. 5v (autografo V. Galilei); GB Hd Ms. C23, p.10. «il canto al secondo tasto».
67	26v	Io moro amando et seguo chi m'occide	(Ippolito) Trombonzino *	«pigliasi la voce al canto a voto».

68	27	Com'habrà vit' Amor la vita mia (Luigi Cassola, * Madrigali Venezia 1544)	[Vincenzo Ruffo?]	Ruffo <i>I madrigali a 4</i> 1552; Ruffo in RISM 1557 ¹⁸ Testo = Berchem <i>I madrigali a 5</i> 1546; Micheli <i>II madrigali a 5</i> 1564; Monte <i>I madrigali a 6</i> 1569; Agostini <i>I madrigali a 5</i> 1570; P. Vinci <i>I madrigali a 4</i> 1573; Nanino <i>II madrigali a 5</i> 1599 ¹⁶ ; Giovannelli in RISM 15988 (c <i>Madrigali a 5</i> 1606).
69	27v	Quando da voi Madonna son lontano *	Gio. Domenico da Nola *	Nola in Lasso <i>I madrigali Venezia</i> 1560 e 1588 ²⁴ .
70	28	Empio cor cruda voglia (Parafraasi incipit Petrarca <i>Rime</i> CCLXV; Raccolto d'alcune piacevoli rime, Parma 1582)	del Sig.r Fabritio Dentici *	In Rodio Aeri Napoli 15778; int. solo liuto: «Madrigale del Cavaliere Antice» in Ms. Cavalcanti (B-Br II.275) c. 152. Testo «empio cui cruda voglia» si trova in Ms. I-Fn Palatino 251.
71	28v	Amor che degg'io far (parafraasi incipit Petrarca <i>Rime</i> CCLVIII; cfr. Antonio Minturno «Amor che mi consiglia» <i>Rime</i> Venezia 1559)	del Sig.r Fabritio Dentici *	In <i>Musica Divina</i> RISM 1583 ¹⁵ , c. 4 (anon.). Testo anche in <i>Millioni Prima scelta villanelle</i> 1607.
72	28v	Romanesca		Liuto solo.
73	29	Appariran per me le stell'in Cielo *	D'Orlando Lasso a 4 *	Lasso <i>I madrigali Venezia</i> 1560; int. liuto: Adriansen B 1584 ⁶ .
74	29v	Io son ferito ahi lasso et chi mi diede accusar pur vorrei (Serafino Aquilano)	Hipp.to Trombonzino *	Testo = Ms. I-Fn Palatino 251; Pinello <i>III Napolitane a 3</i> 1572; Capuano in <i>Villanelle dei diversi de Barri</i> 1574 ⁵ ; Biffi <i>Della ricreazione di Posillipo</i> 1606. Canto in chiave di C2. Una versione di Palestrina è intavolata per liuto solo in D-W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms «Hainhofer»), c. 80.
75	30	Ballo alla Tedesca	Del Medesimo (Ippolito Tromboncino)	Liuto in Re. Liuto solo
76	30v	Perché son tutto foco et la mia donn'è un ghiaccio *	*	Testo = Vnm MSS It.CI.IV, 1795; <i>Libro I de la Fortuna Venezia</i> 1526; Cara in <i>Libro I de la Fortuna</i> [1530] ¹ . Canto in chiave di C2. Liuto in Re.
77	31	Fantasia	[da un modello di Francesco Canova da Milano?]	Liuto solo. Cfr. Intavolature per liuto: Ms. I-Fn Mgl.XIX 168, cc. 14v-15r; «Ricercha» in B-Br II. 275 (Ms. «Cavalcanti»), c. 95v; <i>Da un Codice Lautenbuch</i> , ed. O. Chilesotti (già ms. in Bassano del Grappa, perduto), p. 221; solo prime 16 battute = «Recercata d'incerto»

78	31v	Donna se'l cor di ghiaccio non havete	(Ippolito) Tromboncino *	PL-Kj 40032 (Ms. «Barbarino») p. 268; A-Kr L 81 (intavolatura francese per liuto ma copiato in Italia post 1640), c. 140v. Altra versione adespota, intavolata per liuto in Re con voce di basso in notazione mensurale: I-VEaf Ms. 223, B, 4v (edito in D. Nutter, <i>Ippolito Tromboncino</i> , «I Tatti Studies», III, 1989, pp. 169-173). «alla sottanella a voto». Canto in chiave di C2. Liuto in Re.
79	32	Poiché 'l mio largo pianto	C. Bott. *	Testo: «Fabrizio Dentici Suonator di Lauto» in Ms. Bourdenay (F-Pn Rés. Vma 851) c. 2; Rodio <i>Aeri</i> Napoli 15778; Anon. in Ms.B-Bc 704, p. 35; D-DO G I 4, c. 323 (Lasso). Cfr. n.25. Segue sonetto solo testo: «sop.a la sig.a Chiara Morosini, b.a mem.» «pigliasì la voce al canto al quinto tasto»
80	32v	Se voi dolci et pietosi i bei vostr'occhi	Hipp.to Trombonzino *	Liuto in Mi.
81	33	È morto lo mio core sventurato	*	«Nap(olita)na». Testo = Bonardi <i>Napolitane I</i> 1588. Testo in Galanti, p. 211.
82	33	Mi vorria trasformar o faccia bella		Testo in Galanti, pp. 26, 94, 207, 210.
83	33v	Vorrei saper da voi cari signori	*	Anon. «Villanella» in Ms. I-SG FSM 31, c. 25 (intavolatura liuto e testo sottoscritto). Testo = Macque <i>Madrigali</i> Venezia 1581. Il testo non è posto sotto la parte del canto ma alla fine del brano. Liuto in La.
84	34	In Toledo una donzella		Testo = Anon. <i>Villotte alla napoletana</i> Venezia 1566 ⁵ ; in <i>Canzoni napolitane</i> 1566 ⁷ ; <i>V Villotte</i> 1570 ²⁰ ; Caimo <i>I Canzoni Napolitane a 3</i> 1566; Anon. in <i>Leggiadre Ninfe a 3</i> 1606 ⁸ ; int. liuto ms. A-Wn 18821, c. 24v; <i>Luculentum</i> B 15687. Liuto in La.
85	34v	Ancor che col partire (Alfonso d'Avalos)	Cipriano Rore à 4 *	Rore <i>Madrigali I</i> Venezia 1551. Varie intavolature per liuto solo tra cui: B-Br II.275 (Ms. «Cavalcanti»), c. 52v; CA-Mc (Ms. «O. Vecchi e discepoli»), c. 61; D-Mbs 266, c. 150; D-Mbs 1627, c. 11; PL-Kj 40032 (Ms. «Barbarino»), c. 104; I-Gu F VII 1, c.23; PL-Kj 40598, c.

				83; Adriansen B 1584 ⁶ ; Dalla Casa B 1584 ² ; Adriansen B 1592 ⁶ . A lato: «a 3 tasti della mezzana; bisogna accordare il canto della viola, cioè il tenore». Alcuni ripensamenti. Liuto in La. Testo = Wert 1561; Anon. in <i>I madrigali a 4</i> 156220; Scipione delle Palle in Rodio <i>Aeri</i> Napoli 15778 c Rodio 158712; Marenzio <i>IX madrigali</i> 1599. «all'ottava alta si piglia la voce perché è errata la chiave che andava segnata per b nel soprano». Chiave di C4. A fine carta: «seguita di là» (c. 36). Inserito un secondo incipit alternativo: «o quante gente credon che l'amore».
86	35v	Dura legge d'amor (Francesco Petrarca, con differenze)	*	
87	36v	Le schiocche donne credon che l'Amore		
88	36v	Ballo Forestiere		
89	37	Hora ch'ogn'animal ripos'et dorme	*	Liuto solo Anon. in Ms. B-Br II.275 (Ms. «Cavalcanti»), c. 54v.; I-Nc MS 7664, c. 82; I-SG FSM 31, c. 7v; I-Mc «Tarasconi Codex», c. 1. Testo = Bassano <i>Canzonette</i> 1587; Lauro <i>Canzonette</i> 1590; Vecchi 1597 ²¹ ; Sale <i>Canzonette</i> 1598; Visconte <i>Sirene Adriatiche</i> 1615. Testo in Monti, p. 170 e Galanti, p. 45. Secondo Valdrighi, ripreso da McClintock si tratta di un canto goliardico sul tema «ubi sunt». Liuto in La. Liuto solo. «Le Chant des Oyseaux» di Clément Janequin fu intavolata per liuto solo come «La Canzon degli ucelli» da Francesco Canova da Milano in varie stampe a partire dal 1546: cfr. trascrizione moderna a confronto con modello polifonico in <i>Francesco da Milano. Opere complete per liuto</i> , ed. R. Chiesa, II, Milano 1971, pp. 183-208; intavolatura originale e trascrizione in <i>The Lute Music of Francesco Canova da Milano</i> , ed. A. Ness, Cambridge Mass. 1970, pp. 343-353.
90	37v	Audi Tellus Audi Magni	C. Cos. Bott. *	
91	38v	Fantasia sopra la canzona degl' ucelli	di C.B.	
92	39	Stabat Mater	C.B. *	Sequenza. Segue tutto il testo (20 strofe). Liuto in La.

93	39v	Nasce la pena mia	Alessandro Striggio à 6 *	Striggio <i>Madrigali I a 6</i> 1565. Varie intavolature per liuto solo tra cui: Galilei Fronimo B 1584 ⁵ , p. 24; B-Br II.275 (Ms. «Cavalcanti»), c. 54v; A-LIa 475, c. 61; D-B Hove 1, c. 57; D-DI 1-V-8, c. 3; D-LEm II.6.15, c. 547; GB Hd Ms. C23, p. 7; I-COc (Ms. «Raimondi»), c. 27v. PL-Kj 40032 (Ms. «Barbarino»), cc. 27, 57, 95; PL-Kj 40591, c. 4; Adriansen B 1584 ⁶ .
94	40v	Madonna il vostro pett'è tutto ghiaccio	Alessandro Striggio à 5 *	Striggio <i>Madrigali I a 5</i> 1560 (c. 1569); Ms. I-Fn Mgl. XIX 109, c. 8v.
95	41v	Vestiva i colli (Ippolito Capilupi) (segue seconda parte: Così le chiome)	Giannetto da Palestina *	Palestrina in <i>Il Desiderio II</i> in RISM 1566 ³ . Varie intavolature per liuto solo tra cui: Galilei <i>Fronimo</i> B 15682 e B 1584 ⁵ ; Ms. B-Br 16.663, c. 9v; CA-Mc (Ms. «O. Vecchi e discepoli»), c. 56; D-W Guelf. 18.7/8 Aug. II (Ms. «Hainhofer»), c. 78; I-COc (Ms. «Raimondi»), c. 82v; I-Fn Landau Finaly Ms.2, c. 1, 12v; PL-Kj 40032 (Ms. «Barbarino»), c. 201; Dalla Casa B 1584 ² ; Adriansen B 1584 ⁶ ; Adriansen B 1592 ⁶ . «pigliasì la voce al canto voto». Canto in chiave di G2. Liuto in La.
96	42	Io vo gridando come spiritato	Hier. Conversi *	<i>Conversi I Canzoni alla napolitana a 5</i> 1572; Adriansen B 1584 ⁶ .
97	42v	Più non amo et più non ardo né d'amor il crudo dardo	* *	Intavolatura per liuto: Ms. D-KI 4 ^o Mus. 108 I, 189. Testo = Valvasensi 1537; Civita 1616. Testo in Galanti, pp. 208, 212. Canto in chiave di G2.
98	43	O felice, o beato, o glorioso quel ch'è legato	Gio. Ferretti *	Ferretti <i>I Canzoni</i> 1572 (1589 ⁸) Testo = Mazzone in <i>Corona delle Napolitane a 3</i> 1570 ¹⁸ .
99	43v	Zefiro torna el bel tempo rimena (Francesco Petrarca)	C.B. *	Testo = Taglia <i>I a 4</i> 1555; Camaterò <i>II a 5</i> 1569 ²⁶ ; Baccusi 1572 ⁸ ; Balbi 1570 ²³ ; Iacomini 1592 ¹⁵ ; Iacovelli 1588 ²³ ; Monteverdi <i>VI madrigali a 5</i> 1614. Musicati solo primi 8 versi
100	44	Poiché pato per te tanto dolore	* *	Anon. <i>Il Libro villotte</i> RISM 1560 ¹³ . Testo = Anon. <i>Il libro delle Muse</i> 1557 ²⁰ e 1566 ⁸ . T. Riccio <i>I Canzone a 5</i> 1577. Canto in chiave di G2. Liuto in La.

101	44	Dapoi ch'un Orsa mansueta e bella	*		Liuto in La.
102	44v	Qual fattura più degna hebbe mai Flora	C.B. *		«All' Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra Leonora Orsina Principessa di Bracciano». Continua a c. 45.
103	45	Mira che gente crud'e dispietate	C.B. *		Segue solo testo di «Incerto» (ma Lorenzo il Magnifico): «Quanto sia vana ogni speranza nostra» (4 versi) (*)
104	45v	Mentre donna real, nobil et bella	C.B. *		Testo = Gradenigo <i>I madrigali a 5</i> Venezia 1574 Liuto in La.
105	45v	Seguit' Amor Donne leggiadr'e belle	*		Testo = Taglia <i>I Canzoni</i> 1569 ²⁵ («Seguite amor donna leggiadr'e bellà»); Gian Domenico da Nola in RISM 1566 ⁹ . Canto in chiave di G2. Testo in Galanti, p. 83. Liuto in La.
106	46	Le cortigiane se ne vanno via	*	-	«There is an untexted lute tablature with the title <i>Le cortegiane se ne vane</i> <i>via</i> in A. di Becchi» [B 1568 ¹] (Falkenstein 1997, p. 258). Liuto in La.
107	46	Vorria crudel, tornare piannellette e poi stare			Testo = Gian Leonardo dell'Arpa in <i>Corona delle Napolitane</i> 1570 ¹⁸ ; <i>Canzonette a 3</i> 1588 ²⁵ . Canto in chiave di G2. Liuto in La.
108	46v	Un giorno andai per pigliar l'acqua al mare	*		
109	46v	Sola soletta me ne vo cantando	C.B. [ma Girolamo Conversi]		Conversi <i>I Canzoni alla</i> <i>Napoletana a 5</i> 1572; <i>I Canzoni a 5</i> (1580 e 1583 ¹⁵): un tono sotto. Intavolatura per liuto solo: Ms. D- DO G I 4, c. 140. «al 5.to tasto del canto». Liuto in Re.
110	47	Stanotte m'insognava ch'era tornato mosca	*		Testo = Conversi <i>I Canzoni alla</i> <i>Napoletana a 5</i> 1572; Anon. in RISM 1606 ³ . Variante testuale in intavolature per liuto: «Dormendo m'insogna va» in CA-Mc (Ms. «O. Vecchi e discepoli»), c. 58v e 69.
111	47	Scacchier'è diventato lo mio core di color bianco	[Stefano Felis?] *		Simile a Felis <i>Villanelle dei musici</i> <i>di Barri</i> Venezia 15745 (una terza sotto?). Testo in Galanti, p. 76.
112	47v	Venus du und dein Kind	[Regnart?]		Regnart <i>Kurzweilige</i> 1574. Diverse intavolature per liuto: A-Wwilczek; CZ-Pu 59r.469, c. 53; D-B 40141, c. 67; D-DO G I 4, c. 84. Come danza per liuto solo compare in: CH-Bu FIX.70, cc. 294-96, 318.

				Cfr. N. 34
				Seguono solo i testi di due poesie di Luigi Alamanni e di «d'Alciato» poi la sola scritta «Incerto»
113	48	O dolc'et vago et diletto's Aprile	*	Testo = G. Fiorino <i>II Canzonette a 3-4</i> 1574
114	48v	Signora mia, per certo io vi son servitore	*	
115	49	Mira che coppia di felici Amanti	*	Liuto in La.
116	49	Vedi fortuna se son sgratiato	*	«sopra quattro gentildonne Venetiane cioè Signora Marina da Ca' Marino, Laura Moro, Mad. Trono, Betta Malipiero».
117	49v	I so<t>tant'arso Amore, che più non trovo loco	*	«sop.a la Sig.ra Isotta Brenbata Bergamasca».
118	49v	Donne leggiadr'et voi vaghe donzelle	* [Gian Leonardo Primavera]	Liuto in Do. Gian Leonardo Primavera <i>Canzoni napolitane</i> I Venezia 1565 ¹⁷ (e 1566); Anon. in Antonelli <i>II Turturino</i> 1570 ³³ .
119	50	Occhi miei lassi se piangete ogn' hora	*	Testo = («Occhi miei lassi che pianget'ognora») <i>Canzon napolitane II</i> Venezia 1566; <i>Villotte III</i> Venezia 1570; N. Roiccanderet in <i>Canzoni</i> Venezia 1570. Canto in chiave di G2. Liuto in La.
120	50	Se si vedesse fuore l'immagine dal core	*	Testo = G. Fiorino <i>Nobiltà di Roma</i> 1571 ⁸ . Testo in Galanti, p. 207.
121	50v	Fatemi pur il peggio che sapete	C.B. *	
122	50v	S'Amor col tempo vecchio si facesse		Testo in Galanti, p. 207. Liuto in La.
123	51	Vorria poter andar senz'esser visto	*	Testo in Galanti, p. 207.
124	51	Mille amorosi lacci et mille strali	C.B. *	«sopra la Sig.ra Emilia Agosti Bergamasca». Simile a G.D. della Vopa 1585 ³⁰ , un tono sotto. Canto in chiave di G2.
125	51v	Amor con ogni impero, et gran possanza		Simile a Franzosino in <i>II Raccolta di napolitane</i> 1570 ¹⁹ . Testo = Villanova <i>II Napolitane</i> 1568; O. Vecchi, <i>II Canzonette a 4</i> 1580; Puliti <i>Ghirlanda odorifera</i> 1612. Liuto in La.
126	51v	Amore l'altro giorno sen'andava solo soletto		Testo = Dattari <i>Villanelle a 3-5</i> 1568; Ferretti <i>III Napolitane</i> 1570; Serafini <i>Canzone capricciose a 4</i>

			1584; Radesca <i>Thesoro Amoro</i> 1599. Testo in Monti, p. 157, e Galanti, pp. 206, 210. Liuto in La. Liuto in La.
127	52	Che fai qua figlia bella Massara del Molino	
128	52	Amor senza tormento non può stare	Incipit simile a Mazzoni in <i>I Canzoni alla Napolitana</i> 1569 ²⁹ . Cfr. anche Cerreto <i>I Canzonette a 3</i> 1606; Ms. CA-M («O. Vecchi e discepoli»), c. 3v. Liuto in La.
129	52v	Tre leggiadre Ninfe	Testo = Anon. in <i>Villotte</i> 1566 ⁵ (e 1566 ⁷); <i>Leggiadre Ninfe</i> , Venezia 1606 ⁸ ; «Leggiadre Ninfe che la nott'e il giorno» in I-Ma, Ms. sussi dio B.49 (per voce di tenore e inta volatura di liuto). Testo in Galanti, p. 156. Melodia con ripensamenti e can cellature. Testo tutto alla fine.
130	52v	Quest'occhi latri, e questa faccia bella	Testo = Anon. in 1560 ¹² ; Policreti <i>I Napolitane</i> 1571 ⁹ . Testo in Galanti, pp. 112, 117, 121. «alla S.ra Leonora Orsina p.ssa di Bracciano». Liuto in La.
131	53	Amar donna ch' è bella, per forz'hoimé di stella	Simile a Adriansen B 1584 ⁶ . Testo = Macque <i>Madrigaletti II a 6</i> Venezia 1582; O. Vecchi <i>I</i> <i>Canzonette a 6</i> Venezia 1587; O. Vecchi <i>Madrigali e Canzonette</i> 1594; Macque <i>Madrigaletti a 6</i> 1600. Liuto in La.
132	53	Et s'io piang et s'io sospiri	Testo con incipit simile («S'io pian go e s'io sospiro»): Trombetti <i>I</i> <i>Napolitane a 3</i> 1573. Liuto in La. Seguono nelle carte successive frammenti di annotazioni mano scritte di varia natura ed un penta gramma musicale in alto a c. 54 con una scritta illeggibile («...a 5 di ...») e «herzog Albrecht, meinen Liebe Her[rn]».

¹ Per le concordanze abbiamo utilizzato i consueti repertori della musica vocale e strumentale italiana del secolo XVI:

B = Howard M. BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1967;

RISM = *Répertoire International des Sources Imprimés*. Serie B/I: *Recueils imprimés XVIe-XVIIe siècles*, München, Henle, 1960 (comparato con la versione provvista di incipit musicali dell'antico Vogel-Einstein in Harry B. Lincoln, *The Italian Madrigal and Related Repertories: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New Haven, Yale University Press, 1988).

Tutte le altre concordanze della musica vocale profana a stampa (indicate in forma abbreviata con cognome dell'autore, titolo e data di pubblicazione senza esponente) si riferiscono a: Emil VOGEL-Alfred EINSTEIN-Claudio SARTORI-François LESURE, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977 [= Nuovo Vogel].

Per le intavolature di liuto, cfr. le tesi di Falkenstein e Lafargue citate alla nota 6 e Victor COELHO, *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music: A Catalogue Raisonné* New York, Garland, 1995, oltre al sito web «Catalogue des Sources Manuscrites en Tablature» (<http://www-bnus.u-strasbg.fr/smt>) a cura di Christian Meyer.

Per i testi di villanelle:

Monti = Gennaro Maria MONTI, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il solco, 1925;

Galanti = Bianca Maria GALANTI, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954.

Tabella 2: Indice alfabetico dei titoli delle composizioni.

Amar donna ch'è bella 131, c. 53	Dura legge d'amor 86, c. 35v
Amor che degg'io far che mi consigli 81, c. 28v	È diventato questo cor 13, c. 6 e 23, c. 10
Amor con ogni impero, et gran possanza 125, c. 51v	È morto lo mio core sventurato 81, c. 33
Amore l'altro giorno sen'andava 126, c. 51v	Empio cor cruda voglia 70, c. 28
Amor senza tormento non può stare 128, c. 52	Et s'io piang' et s'io sospiri 132, c. 53
Ancor che col partire 85, c. 34v	Fantasia 77, c. 31
Anime accese 1, c. 1	Fantasia sopra la Canzon degl'Uccelli 91, c. 38v
Appariran per me le stell'in Cielo 73, c. 29	Fatemi pur il peggio che sapete 121, c. 50v
Aria bellissima da ottava rima, et anco per Miserere 31, c. 12v	Fere selvagge (vedi Fillide mia)
Aria in ottava rima 8, c. 4	Filli gentil piangea 22, c. 9v
Aria in terza rima 63, c. 24v	Fillide mia (seconda strofa di Fere selvagge) 35, c. 14v
Ardo per mio destin 20, c. 8v	Gentil signora 2, c. 1v
Audi Tellus Audi Magni 90, c. 37v	Giovinetti con fervore 41, c. 16v
Ave Maria 37, c. 15v e 46, c. 19v	Giunto m'ha Amor 64, c. 25
Ballo alla Tedesca 75, c. 30	Hora ch'ogn'animal 89 c. 37
Ballo forestiere 88, c. 36v	In toledo una donzella 84, c. 34
Cantai un tempo 51, c. 20v	Io moro amando 67, c. 26v
Caro dolce ben mio 26, c. 11	Io son ferito ahi lasso 74, c. 29v
Che fai qui figlia bella Massara del Molino 127, c. 52	Io sper'e temo 9, c. 4v
Che farò et che dirò 15, c. 6v	Io vo gridando come spiritato 96, c. 42
Chi mi sente cantar 21, c. 9	Io vo piangendo 6, c. 2v
Com'havrà vit'Amor 68, c. 27	I so tant'ars'Amore 117, c. 49v
Così le chiome (seconda parte di Vestiva i colli 95, c. 41v)	Le cortegiane se ne vanno via 106, c. 46
Cum vocatus fueris ad nuptias 27, c. 11v e 45, c. 19	Le sciocche donne 87, c. 36v
Dapoi ch'un'Orsa 101, c. 44	Lieta vivo e contenta 65, c. 25v
Deh ferma Amor 56, c. 22	L'inverno quando fiocca 55, c. 21v
Ditemi vita mia 14, c. 6	Madonna il vostro pett'è tutto ghiaccio 94, c. 40v
Donna se 'l cor di ghiaccio 78, c. 31v	Mandatum novum do vobis 28, c. 11v, 39-40, c. 16 e 48, c. 20
Donna vagh'e leggiadra 19, c.8	Mentre donna real 104, c. 45v
Donne leggiadr'et voi 118, c. 49v	Mille amorosi lacci et mille strali 124, c. 51

Mi parto, ahì sorte rìa 5, c. 2v
 Mira che coppia di felici Amanti 115, c. 49
 Mira che gente crud'e dispietate 103, c. 45
 Mi stare pone totesche 33, c. 13v
 Miserere mei Deus 47, c. 19v, 49, c. 20 e 50 c. 20v
 Mi vorria trasformar o faccia bella 82, c. 33
 Monicella mi farei 32, c. 13
 Morte da me tant'aspettata 58, c. 22v
 Nasce la pena mia 93, c.39
 Ne si dolce com'or 62, c. 24v
 Nel bel giardin d'amor 60, c. 23v
 Non è pena maggiore 54, c. 21v
 Non si vedde già mai 61, c. 24
 Non vegg'al mondo cosa 36, c. 15
 Non vo pregare 10, c. 4v
 Occhi miei che vedeste 4, c. 2 e 24, c. 10v
 Occhi miei lassi 119, c. 50
 O dolc' et vago et diletto' Aprile 113, c. 48
 O felice, o beato, o glorioso 98, c. 43
 O sacrum convivium 43, c. 18
 Pater noster 44, c. 18v
 Perché son tutto foco 76, c. 30v
 Per pianto la mia carne 12, c. 5v e 18, c. 7v
 Poich'el mio largo pianto 25, c. 11 e 79, c. 32
 Poiché pato per te tanto dolore 100, c. 44
 Più non amo et più non ardo 97, c. 42v
 Qual fattura più degna 102, c. 44v
 Quando da voi Madonna 69, c. 27v
 Quest'occhi latrì e questa faccia bella 130, c. 52v
 Rifiuta ogni diletto 30, c. 12v
 Romanesca 72, c. 28v
 Salve Regina 19, c. 12
 S'Amor col tempo vecchio si facesse 122, c. 50v
 Scacchier'è diventato lo mio core 111, c. 47
 Seguit'Amor Donne 105, c. 45v
 Se 'l vostro volto 57, c. 22
 Se scior si vedrà il laccio 3, c. 1v
 Se si vedesse fuore l'immagine dal core 120, c. 50
 Se voi dolci et pietosi 80, c. 32v
 Signora mia, per certo 114, c. 48v
 So ben mi c'ha bon tempo 11, c. 5
 Sola soletta me ne vo cantando 109, c. 46v
 Il sommo Iddio Fattor (Li x comandamenti) 38, c. 15v
 Stabat Mater 92, c. 39
 Stanotte m'insognava 110, c. 47
 Susanna un giour 7, 3v
 Timor et tremor 42, c. 17
 Tre leggiadre Ninfe 129, c. 52v
 Trista sorte è la mia sorte 16, c. 7
 Tutto 'l di piang'et poi 52, c. 21
 Un giorno andai per pigliar 108, c. 46v
 Vedi fortuna se son sgratiato 116, c. 49
 Venus du und dein Kind 34, c. 14 e 112, c. 47v
 Vestiva i colli 95, 41v
 Vivo sol di speranza 66, c. 26
 Vorria crudel, tornare pianellette 107, c. 46
 Vorrei saper da voi cari signori 83, c. 33v
 Vorria poter'andar 17, c. 7v e 123, c. 51
 Vostra beltà sì bella 59, c. 23
 Zefiro torna el bel tempo 99, c. 43v

INTRODUCTION

The Bottegari Lutebook is one of the most emblematic sources of Italian lute music and was also one of the first to be studied in the late nineteenth century. The edition made by Count Luigi Ferdinando Valdrighi in Florence in 1891 (facsimile reprint: Forni, 1978), however, made virtually no contribution to our knowledge of the music in the manuscript,¹ but instead provided an edition of the literary texts² and scant but colourful biographical information about the poets, composers and the Florentine lutenist Cosimo Bottegari. The only monographic study of the manuscript subsequently to appear in Italy was a thesis *di laurea* in musicology by Miria Buonomini in (Cremona, 1963) that had very limited circulation, although it presented a complete musical transcription of the source in its second volume.³ Carol MacClintock provided an initial description of the manuscript in 1956, but it was not until 1965 that her complete modern edition of the manuscript was published as *The Bottegari Lutebook* in the Wellesley Edition, finally rectifying the imbalance in the scholarly literature.⁴ Despite some limitations in her interpretation of the original notation of the manuscript, MacClintock's edition assured the presence of Bottegari's anthology in leading music libraries throughout the world, and the inclusion of selected works from it in concert programs. Since that time, the dual notation of the Bottegari manuscript –songs in mensural notation underlaid with full literary texts to be sung to lute accompaniment written in tablature– has evidently dissuaded performers from returning to the original source, and only a few lute specialists have continued to study the manuscript held in the Biblioteca Estense in Modena. Specialist attention has nonetheless focussed on the Bottegari manuscript in several doctoral theses on the European renaissance lute song repertory, for example, the dissertations of Chapman Hubbell (Northwestern University, 1982), Richard Falkenstein (New York, 1997) and Véronique Lafargue (Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1999).⁵

¹ To be fair, Valdrighi acknowledged on the first page of his edition that "...it would have been more desirable to publish both the text and music, just as they appear in the *Bottegari* miscellany, so that it would also have benefited the bibliography of lute music." Cosimo Bottegari, *Il libro di canto e liuto*, ed. L. F. Valdrighi, Florence, Il Giornale di Erudizione, 1891; facsimile Bologna, Forni, 1978, pp. 3ff.

² Valdrighi was preceded by Antonio Cappelli who, in his *Scelta di curiosità letterarie* (Bologna, Romagnoli, 1868) published nine poetic texts from the Bottegari manuscript together with a facsimile of *Mi parto, hai sorte ria* [no. 5]. Numerous authors of the poetic texts, not identified in the volume published by Valdrighi, were identified by several reviewers, particularly in "Giornale storico della letteratura italiana", XIX (1892), pp. 430-434 and "Il diritto cattolico" (Modena, 7 April 1892), pp. 2ff.

³ Miria Buonomini, *Il manoscritto di Cosimo Bottegari, liutista fiorentino*, unpublished thesis, Università degli studi di Pavia, Scuola di musicologia di Cremona, 1962-1963. The article by Gianluigi Dardo in *Dirizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, XIII, 1971, p. 426 adds nothing to the biography of Bottegari. Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici, with a reconstruction of the Artistic Establishment*, Florence, Olschki, 1993, p. 255 as well as indicating in minute detail the archival sources relevant to the reconstruction of the lutenist's life, shows how all the music contained in the Bottegari manuscript had already been previously copied into a manuscript currently in the Biblioteca del Conservatorio di Firenze (D.III.302) and, moreover, that at least one work, the anonymous *Tu te parti* had been transcribed in modern times in another two manuscripts from the same library (D.III.672, dated 1893, and D.II.459). For the early concordances see the table. Among the other partial editions are the texts of two *villanelle* dedicated to Bianca Cappello in Bottegari that were published in Gennaro Maria Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il Solco, 1925, p. 205ff. (but based on the Valdrighi edition) and once again *Tu te parti* was published in a modern transcription in *Antiche gemme italiane*, ed. Vittorio Ricci, Milan, Ricordi, 1949, pp. 1-4.

⁴ *The Bottegari Lutebook*, ed. by Carol MacClintock, Wellesley, Mass., 1965 ("The Wellesley Edition", viii); Id. *A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311*, "Journal of American Musicological Society", IX (1956), pp. 177-192. Another piece in the Modena manuscript ("Lieta vivo e contenta" [no. 65], attributed to Isabella de Medici) is discussed in Carolyn Raney in *A Solution to a Lute Tablature of Isabella de' Medici*, "Quadrivium", XII/1 (1971), pp. 299-309.

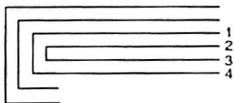
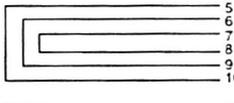
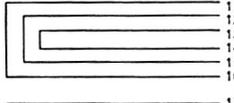
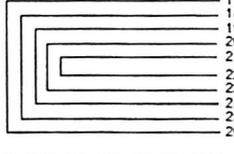
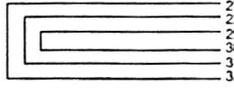
⁵ Leslie Chapman Hubbell, *Sixteenth-Century Italian Songs for Solo Voice and Lute*, Ph.D. diss., Northwestern University, 1982;

The Source

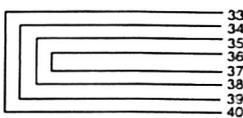
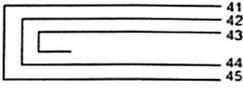
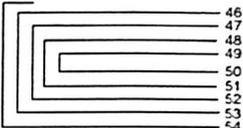
Cosimo Bottegari's autograph manuscript is held in the Biblioteca Estense in Modena with the call number Ms. C 311 written on the first page (sometimes still cited as F 311 as given in the library's printed catalogue). Valdrighi also gives the old Biblioteca Estense sigla, respectively "V.H.36" (before 1761), "R.1/H" and "N.1" (the last two are still found on the manuscript's front cover).

The volume presently comprises 54 folios of sixteenth-century paper (preceded and followed by eighteenth-century endpapers) measuring 400 x 270 mm. Traces of their original numbering are found on folios 4-12 ("3-11") and 26-54 ("9-38"). The cover deserves separate comment. Made of parchment, still partially its original green colour and showing evidence of once having ribbon ties, it is the original cover used by the manuscript's first owner and quite rare among surviving Italian lute sources. Its two internal flyleaves before and after the extensive music section, are covered with annotations, autobiographical fragments, or notes concerning Cosimo Bottegari's life. The manuscript has been sewn into a green protective cardboard cover, presumably in the late nineteenth century, and an index of the contents together with several descriptive pages in an eighteenth-century hand have been added. The opening page of the manuscript bears the Wittelsbach coat of arms, and beneath this, on a shield, the Bottegari arms, repeated on a smaller scale and in colour inside the back cover. Beneath the coats of arms is a device with agitated waves, a star and the motto "Tu nobis elice". On the inside frontispiece is inscribed the date "Adi 4 di Novembre del 1574".

On the inside of the flyleaf is another earlier date, "Addi 17 di Settembre 1573" followed by an anecdote concerning Bottegari and the Duke of Bavaria. The commencement date of the compilation of the manuscript around 1573 is confirmed by the two identifiable watermarks in the manuscript: a six-pointed star inscribed in a circle and surmounted by a cross (in the first part, until fol. 16) and a decorated pine cone (from fol. 17 to the end). A final annotation made by Bottegari in 1600 confirms that the copying of the manuscript continued for nearly thirty years. The ink is brown and homogenous throughout, although there is evidence of musical works, poetic texts and manuscript annotations being superimposed at different times. The foliation is in eight fascicles:

1: fols. 1-4 (3)	1		(3)
2: 5-10 (3)	2		(3)
3: 11-16 (3)	3		(3)
4: 17-26 (5)	4		(5)
5: 27-32 (3)	5		(3)

Richard K. Falkenstein, *The Late Sixteenth-Century Repertory of Florentine Lute Songs*, Ph.D. diss., State University of New York, 1997; Veronique Lafargue K., "Pour un luth marié aux douceurs de la voix". *La musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVI^e siècle*, doctoral thesis, Université de Tours, 1999, with two compositions transcribed from the Bottegari manuscript; the same author also cites the manuscript in her study *Improvisation? Fragen an die Quellen des 16. Jahrhunderts*, in *Gesang zur Laute* "Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik", II (2002), pp. 81-109.

6: 33-40 (4)	6		(4)
7: 41-45 (3+1)	7		(3+1)
8: 46-54 (4+1)	8		(4+1)

The manuscript once had a greater number of folios than at present: two appear to have been removed from the first gathering, two from the penultimate, and one from the last gathering. While some inventories, such as RISM B VII/1, indicated the presence of two or three different copyists (perhaps also including the eighteenth-century annotations that are foreign to the original), the manuscript is no doubt an autograph in the hand of Cosimo Bottegari, who initialled many of the pieces “C.B.”

Who was Cosimo Bottegari?

Cosimo di Mattio di Niccolò Bottegari was born in Florence on 17 September 1554.⁶ We know nothing of his studies but his youth coincides with the formative years spent in Pisa by celebrated lutenist and theorist Vincenzo Galilei, father of Galileo, and it is not unreasonable to think that the two may have been acquainted. A letter to Francesco de Medici, sent from Ulm in 1576, makes reference to Cosimo having formerly served the grand duke’s father in Pisa. Given that we have no knowledge of Bottegari having any stable job in Italy, it is likely that his first experience as a court musician was in the service of Duke Albert V of Bavaria. It is his own lute book that attests to his close contact with this German patron, from 17 September 1573, the earliest documented date, on the basis of a curious episode in which Cosimo journeyed in a coach with the Duke. A few days later, on 21 September 1573 –again according to the lutenist’s own autobiographical notes– the Duke had him made a “gentleman of his chamber” and with his own hands placed “a chain around his neck” (fully visible in the printed portrait reproduced here from the collection of the Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna) as well as showering him in precious gifts, such as “many beautiful pieces of cloth from which I could have made many kinds of sumptuous garments”. Two of Bottegari’s madrigals appeared in 1575 in *Secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del Serenissimo Duca di Baviera*.⁷ Several letters from these years, cited by Kirkendale, reveal Cosimo intent on procuring and sending music from the German lands to the Grand Duke Francesco who thanked him on 23 March 1576, proud “to see that our subjects are occupied in honourable exercise, each day more perfect and praiseworthy”.⁸ Cosimo visited Florence on at least three occasions in

⁶ Reference works, based on the date given by Valdrighi (*Il libro di canto e liuto*, op. cit. p. 10) as found in “Libro 4. dell’Eta di Firenze” give 27 September; the correction to 17 September is made by Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence*, p. 251 (from a section, pp. 251-55, that presents further biographical information about Bottegari included below).

⁷ The two madrigals by “Cosmo Bottegari” from the collection printed in Venice in 1575 are: “16. Ben fate torto a Giove” and “17. L’altr’hier Amor”, both published in modern edition in *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos, I: Auswabl. Madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera (Venedig 1569 und 1575)*, ed. Horst Leuchtman, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1981 (“D.T.B.”, N.F. 4).

⁸ Cosimo’s cited letters –in which he announces to the grand duke that he will send him a “picciol volumetto alla stampa” [little printed volume] and then a “certa sorte di concerto di musica che mai più da nessun’altro sia stata pensata, né udità” [concerted music that has never ever been thought of or heard by anyone else]– are dated in Ingolstadt on 31 July 1575 and Munich on 25 February 1576. The three letters are cited in Kirkendale, *The Court Musicians*, pp. 252ff.

those years –1576, 1577 and 1578– probably with diplomatic assignments on Albert’s behalf at the grand ducal court, additionally a sign of his patron’s complete trust in him. The Duke of Bavaria’s esteem gave Cosimo the confidence successfully to oppose the powerful *maestro di cappella* Orlando di Lasso, who was unable to do more than reach an honourable settlement with his Italian rival, as we read in some desolate letters written by the Flemish composer in April 1576.⁹ When Duke Albert died, in 1579, Cosimo suddenly found himself deprived of his privileges as well as the significant economic support to which he had become accustomed. He had to run heavily into debt to undertake the return journey to Florence where, a little after his arrival, he married Fiametta di Giuliano de’ Salvetti, with whom he apparently had two daughters, Chiara (baptised in 1589) and Anna Maria. Finally in 1588, also thanks to a provident recommendation from the new Duke of Bavaria, William V, Cosimo Bottegari entered the regular payroll of the Florentine court, as a “gentleman” rather than a musician. This confirms the continuation of the high social status that he achieved in Germany as revealed by the episode concerning the necklace.¹⁰ Bottegari’s musical activity thus continued freely with other courts, in particular with the d’Este family in Ferrara and, after their relocation, in Modena. In 1595, Duke Alfonso thanked him for having sent music to Ferrara from Florence and in his will, Bottegari bequeathed to the new Duke Cesare d’Este in Modena his “secret” library, which probably music books alongside treatises on alchemy. The present manuscript is known to have been in the Biblioteca Estense since the late seventeenth century.

It is also probable that in the orbit of the Medici the lutenist continued to engage in delicate diplomatic activities (perhaps even espionage itself, one of the customary activities of itinerant lutenists from Borrono to Dowland), and this possibly helps to explain the large number of journeys that are revealed in various letters brought to light by Kirkendale in which Bottegari was given the responsibility of importing wheat of Turkish horses from Transylvania, travelling to Munich in 1596, Genoa in 1607 and Bologna in 1609. Another letter addressed by Bottegari to the Duke of Modena, Cesare d’Este, in the same year reveals new and an even more surprising turn of events. On this occasion he requests privileges or patents for some of his own inventions, listed in full in another letter, ranging from a “pot to boil water using less than half the amount of wood” (a form of pressure cooker) to implements to cook meat without fire. He was also fascinated by certain pumps that were in use in Venice “to draw water”. Cosimo Bottegari, after being bestowed the title of *Cavaliere dell’ordine navale di S. Stefano*, died in Florence on 31 March 1620. His will, drawn up in late 1612, assigns to his two daughters the revenue from one of his loans to the Duke of Parma; he also left money both to the poor as well as the Florentine Francesco Fantoni, whose relationship to the lutenist is unknown.¹¹

A musician’s travelling library

The lute was the most widespread musical instrument in the sixteenth century, in part because it could be used for playing any kind of polyphonic music and also because it was conveniently portable. It was not necessary to be a virtuoso lutenist in order to be able to accompany the voice, in part due to the system of tablature notation that simply indicates exact hand positions on the fingerboard. Bottegari was probably not a great virtuoso lutenist, given both that the few solo pieces in his manuscript are rather elementary and that the tablature is full of the most obvious

⁹ *Ibid.*, p. 253. Cf. also Annie Cocurdevey, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003, pp. 264-267.

¹⁰ At the conference on Luca Marenzio held in September 2005 at the Accademia di Santa Cecilia in Rome (proceedings currently in press), musicologist Noel O’Reagan has demonstrated how the great Marenzio had his status among the Roman confraternities reaffirmed by receiving the precious gift of a “collana d’oro” [gold necklace] instead of normal payment for his services.

¹¹ Valdrighi 1891, in addition to the *Testamento di Cosimo Bottegari (Documento X)*, published as an appendix to his edition a series of biographical documents which, together with those given by Kirkendale in *The Court Musicians*, constitute the sole sources available concerning the life of the Tuscan lutenist.

errors. At the same time, it is clear that he was a well-trained composer on the basis of his two madrigals published in 1575, and his own self-esteem was sufficient to allow him to contest Orlando di Lasso without hesitation. He was undoubtedly a singer-lutenist, like so many in the sixteenth century, able to improvise upon the simple melodic outlines sketched in his book that he no doubt added embellished (*cantare di gorgia*) in performance. Comprising a pleasant and fashionable vocal repertory, Bottegari's book was therefore a valued and essential item that he needed always to have at hand in a life characterised by frantic journeys across Europe. It is no surprise that Bottegari's book is in quarto format. While it is uncommon to find sixteenth lute books of this format in use by amateurs, quarto appears to have been the size preferred by professional lutenists as can be seen from the following surviving examples:

- The Siena Lutebook (The Hague, Nederlands Muziek Instituut, Kluis A20, *olim* Gemeentemuseum, 20.860, circa 1570-90)
- The Medici Codex (Haslemere, Dolmetsch Foundation, Ms. II.C.23, c.1590)
- The Barbarino Lutebook (Cracow, Biblioteka Jagiellonska, Mus. Ms. 40032, circa 1580-1611)
- The Vincenzo Galilei autograph manuscript (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Anteriori di Galilei 6, dated 1584)
- The Cavalcanti Lutebook (Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique Albert 1er, Dép. de la Musique, Ms.II.275, circa 1590)
- The Doni-Falconieri Lutebook (Perugia, Archivio di Stato, Fondo Sermattei della Genga, circa 1620-40).

All of these manuscripts belonged to individual professional musicians. Their common features are their size, a height of 260-350 mm and a width of 170-240 mm (Bottegari is 400 x 270), and their clear organization into fascicles to give a total of between 50 and 200 folios. They are the travelling library of itinerant professionals into which are copied the pieces that constituted the standard repertory of the virtuoso, teacher, or singer-lutenist. In this panorama, however, the Bottegari manuscript is clearly distinguishable as it is the only one exclusively containing songs with lute accompaniment in tablature.

Analysis of the repertory

The pioneer scholars of the Bottegari manuscript focussed more on its literary dimension than its music, also considering it an interesting document about the fashions and customs of sixteenth-century Italy. Thus, in the 1891 edition and in his *Correzioni ed aggiunte*, Valdrighi principally signalled the authors of the poetic texts and others recognisable to a critic in 1892.¹² Even in bringing his lists up to date, the total number shown in the following list is very small in comparison to the vast repertory of 117 texts copied into the manuscript and suggests the relative unimportance of this to the original users of the manuscript:

- Francesco Petrarca (5)
- Caterina de Vigri (2)
- Pietro Bembo (1)
- Jacopo Sannazaro (1)
- Ludovico Ariosto (1)
- Giovanni Dalla Casa (1)
- Alfonso d'Avalos (1)

¹² "Giornale storico della letteratura italiana", XIX (1892), op. cit., reviewed by "V.R." (= Vittorio Rossi?).

Luigi Cassola (1)
 Battista Guarini (1)
 Torquato Tasso (1)
 Ottavio Rinuccini (1)
 Filippo Strozzi (1)
 Lorenzo de Medici (1)
 Ippolito Capilupi (1)
 Maria Menadori (1)
 (Matteo?) Boiardo (1, unknown in other sources)
 Luigi Alamanni (1, unknown in other sources)
 L'Alciato (= Melchiorre Alciati?, 1)
 Guillaume Guérout (1)

The preceding observation should be qualified to some extent as it is dependent to some extent on the repertory contained in the manuscript. Apart from several madrigals, one chanson, and the section comprising sacred texts, the majority of the songs are *villanelle* and *canzonette*, forms for which it is much more difficult to identify the authors of their poetic texts.

In contrast to other professional manuscripts, Bottegari does not appear to have conceived his manuscript with internal subdivisions based on the genres of the pieces he planned to copy, although to certain point we can observe an initial section of pieces with more elevated texts (madrigals, but also some *villanelle* and *canzonette*) into which is inserted a central group of spiritual works, returning again to madrigals prior to a final section containing the most ironic and strongly vernacular *villanelle*. The few instrumental pieces appear to be inserted into empty spaces between the vocal compositions as fillers without any apparent connection to the surrounding works.

In strictly musical terms, the Estense manuscript contains 131 musical compositions, nearly all in vocal score format in soprano clef (except, due to an error, *Dura legge d'amor* [no. 85]), with the text mostly copied below the staff, and with the accompaniment written on a six-line staff in Italian lute tablature. The instrument required is a lute with at least six paired courses, however, during the nearly thirty years that the manuscript was in use, the typical Italian lute grew to have additional courses, namely 7 or 8 or even 10. By the end of the sixteenth century the archlute that Alessandro Piccinini boasted to have invented around in 1594 was already in use, with an even greater number of courses.

The repertory of the Bottegari manuscript can be broadly divided into:

58 *villanelle*
 39 madrigals
 18 sacred compositions (motets, antiphons, psalms, Italian *laude*)
 4 "arie per cantare" (sonnets, *terze rime*)
 1 monodic aria
 1 German *Lied* (repeated twice)
 1 French chanson
 1 Carnival song in Latin
 1 Carnival song "all'imitazione dei Lanzi" (in imitation of German lancers)
 5 instrumental pieces for solo lute

These figures include the pieces that recur in the manuscript. As mentioned, it is also difficult to distinguish between madrigals and the "light" forms on the basis of literary form, particularly those works that appear early in the manuscript and that have no concordances. The assortment of forms in the first section of the manuscript is a telling indication of how the repertory that today we force into different categories all belonged to the same lute song performance practice.

Predictably, some of the best sellers of the preceding quarter century are included among the madrigals: *Anchor che col partire* by Rore, *Nasce la pena mia* by Striggio, *Vestiva i colli* by Palestrina,¹³ as well as works by Lasso, particularly *Susanne un jour*.¹⁴ Among the *villanelle* and *canzonette* it is no surprise to find Gian Domenico Del Giovane da Nola, Girolamo Conversi, Giovan Leonardo Primavera, Giovanni Ferretti, Stefano Felis and, of course, Orazio Vecchi. Absent are composers such as Luca Marenzio, Claudio Monteverdi or Carlo Gesualdo whose music Bottegari could well have known through printed editions, but which evidently did not form part of the typical vocal repertoire of itinerant lutenists. The other leading madrigalist of the time, Jacques de Wert, appears only as the author of a sacred work. A seemingly premature inclusion (particularly as it appears to have been copied not too long after Bottegari began compiling his book in 1574) is one of Giulio Caccini's songs later published in *Le nuove musiche* of 1602, and which is also a very interesting early example of a fully written-out basso continuo part in tablature form. Two pieces, one anonymous and the other with the initials "C.B." are probably by Cristoforo Malvezzi, reinforcing Bottegari's links with the Florentine court.

In addition to the composers of vocal music, the names of three of the most significant Italian lute virtuosi of the entire sixteenth century are also connected in varying degrees to the Bottegari manuscript: Francesco Canova da Milano, Ippolito Tromboncino and Fabrizio Dentice. Their names are frequently listed together in treatises from the period, for example, in the *Trattato dell'arte de la pittura* by Giovanni Paolo Lomazzo (1584):¹⁵

...nel terzo [choro] de liuti, Francesco soprannominato il Monzino Milanese, Ippolito Tromboncino da Vineggia, & Fabricio Dentice...

The presence of these three in Bottegari's anthology supports the view of it as representative of the best of Italian fashion.

The section devoted to sacred works is of particular interest, and represents its most conspicuous presence in the entire Italian lute repertory known today. Among the few with identified composers are works by Lasso, Wert and Pietro Vinci.¹⁶ Apart from the works with attributions (not always reliable in the secular works) it is plausible that many may be by Bottegari himself, particularly the laude "per li fanciulli" [no. 41], on the Ten Commandments [no. 38], and the two on texts by

¹³ For statistics of the works and composers most represented in the Italian vocal repertory intabulated for lute in the sixteenth century, see Dinko Fabris, *La diffusione della musica vocale nelle intavolature per liuto dell'epoca di Claudio Monteverdi (1585-1645)*, in *Intorno a Monteverdi*, ed. Maria Caraci Vela and Rodobaldo Tibaldi, Lucca, Lim, 1999, pp. 497-509. On intabulations for lute of works by Palestrina, see John Griffiths, *The Lute and the Polyphonist*, "Studi Musicali", XXXI (2002), pp. 71-90. For their assistance with our table of concordances, we gratefully acknowledge our friends and colleagues Tim Crawford, Franco Pavan and John Robinson.

¹⁴ See Caroline Usher, Christine Ballman and Ronn McFarlane, *Intabulations of Orlande de Lassus' Chanson 'Susanne un jour'*, "Lute Society of America Quarterly", XXXVII/1 (2005), pp. 18-29. A large number of the concordances for *Susanne un jour* are examined and compared in Christine Ballman, *Les Oeuvres de Lassus mises en tablature pour le luth. Catalogue, transcriptions, analyse*, doctoral diss., Université Libre de Bruxelles, 2002.

¹⁵ Milan, Ponzio, 1584, cap. XXV (cited in Nutter, *op. cit.*, p. 137). In his *Rime* (Milan, Ponzio, 1587, p. 163) Lomazzo again cites together the three idealised lute masters: "Quindi udia di leuti un dolce coro / Ove il Canova era, che tanto honoro, / Il Tromboncino Hippolito, e 'l Dentic, / Ch'al arte leva i vici". Concerning these composers, see Franco Pavan, *Francesco da Milano*, Palermo, L'Epos (in press); David Nutter, *Ippolito Tromboncino, op. cit.*; Dinko Fabris, *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice, op. cit.*

¹⁶ Vinci's piece corresponds faithfully, with a few variants in the concluding section, to the original polyphonic version published in Venice in 1572 in the Sicilian composer's *Secondo libro de Mottetti a cinque voci* (we thank Giuseppe Collisani for providing us with his transcription together with a copy of the original print). It is not an unusual inclusion in the lute repertory if we remember the elegy to Tarquinia Molza attributed to Fabrizio Dentice and included in the treatise *L'amorosa filosofia* by Francesco Patrizi (Modena 1577) that makes references to performances by the virtuoso singer of "difficult" madrigals by Pietro Vinci in 1586, and the composer's emotional reaction to hearing them (see Elio Durante-Anna Martellotti, *Cronistoria del Concerto delle Dame Principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Florence, Spes, 1979, pp. 39-40). Four chromatic madrigals by the other renowned Neapolitan lutenist Giulio Severino were published in Pietro Vinci's *Primo libro dei madrigali a cinque voci* (Venice 1561).

¹⁷ *Non vegg'al mondo cosa* [no. 36] is followed by the verses *O Virginia gentil leggiadra e bella* dedicated to a young Bolognese woman.

the Bolognese saint Caterina de Vigri [nos. 29-30] that suggest a possible relationship with devotional circles from the Bologna area (perhaps commissions from a noblewoman).¹⁷ That it is only the texts that might distinguish the religious from the secular songs is demonstrated by the *Aria bellissima da ottave rima, et anco per Miserere mei Deus* [no. 31].¹⁸ The most outstanding penitential chant of the Catholic repertory, this work appears no less than three times in Bottegari's anthology: it could perhaps have been related to the presence of Fabrizio Dentice, composer of a celebrated *Miserere* in *falsobordone* style and other penitential compositions for the repertory of the papal chapel.¹⁹ Once again, the destination of these pieces – just like the Marian antiphons or the sequence *Stabat Mater* – appear to be for the domestic use of some devout lady: the sad composition *Poich'il mio largo pianto* [no. 79] (another text set to music, in addition, by Dentice) is followed by a sonnet in memory of Chiara Morosini.

The few solo instrumental pieces do not show a high level of instrumental technique or compositional originality, sufficient to put into doubt Bottegari's capacity as a lutenist – also evident to a certain extent in the tablature versions of the lute accompaniment, in which there are frequent conspicuous errors in the often highly simplified chord sequences. The short *Romanesca* [no. 72] inserted immediately after the two pieces by Fabrizio Dentice cannot be attributed to the Neapolitan, considered to be one of the greatest lute virtuosos of his time, but it recalls instead pieces in the "Cavalcanti" manuscript in Brussels, in many ways analogous regarding the competence of the lute writing. The two dances, *Ballo alla Tedesca* [no. 75, German dance] and *Ballo forestiere* [no. 88, foreign dance] refer obviously to Bottegari's experiences in Bavaria, but at the same time recall typical titles from the printed lute books of Giulio Cesare Barbetta. Of the two fantasias, one borrows the beginning of a piece that enjoyed a certain dissemination in Italian lute tablatures of the late sixteenth century (it is found in "Cavalcanti" and other sources) and is in a style closely related to that of Francesco da Milano [no. 77]; the other is even more explicitly a homage to the Milanese lutenist given that it is entitled *Fantasia sopra la canzona degl' uccelli*, that is, on the celebrated chanson "des Oyseaux" by Janequin that had only previously been intabulated by Francesco Canova in editions from 1546 onwards [no. 91]. The placement of the first fantasia, straight after a work in the same mode by Ippolito Tromboncino, has astutely been identified by David Nutter as a possible madrigal-ricercar pair analogous to the example copied in manuscript Accademia Filarmonica di Verona 233, also related to a work by Tromboncino.²⁰ The absence of fingering in the lute part together with the abundance of errors and imprecision in the tablature leads to the conclusion that, rather than a lutenist of limited technical capacity, Bottegari was probably more an untidy copyist who was satisfied to have a rough guide that allowed him to improvise a more elaborate instrumental part. Similar habits can be observed in other tablature manuscripts compiled essentially for personal use, notably the Barbarino Lutebook, in which the notation often served fundamentally to help the player recall already memorised music, and thus diminished the need for absolute notational precision. Regarding other aspects of Bottegari's copying, his consistent imaginative if not child-like ornamentation of repeat signs is noteworthy, together with the abundance of corrections and emendations that would suggest the book to have been more a practical workbook for quick notation than the sanctioned book of a professional. The asterisks (*) indicated in many pieces, mostly those also with the sign "C.B.", might simply indicate works that had been copied into another book or that they had been copied by his probable pupils.

¹⁸ The villanella *È diventato questo cor* and a version of the *Miserere* are transcribed in Lafargue, *Improvisation?*, *op. cit.*, p. 96, to demonstrate their structural similarity. On the patterns for improvising arias, *ottave* and *terze rime* with voice and lute, see Dinko Fabris, *Voix et instruments pour la musique de danse. A propos des airs pour "chanter et danser" dans les tablatures italiennes de luth* (pp. 389-422) and Victor Coelho, *Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing* (pp. 423-442), both in the volume *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, ed. J. M. Vaccaro, Paris, CNRS, 1995.

¹⁹ See *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice (1530c.-1581)*, ed. Dinko Fabris, Milan, Skira, 1998 ("Accademia di Santa Cecilia di Roma. Musica Palatina").

²⁰ David Nutter, *Ippolito Tromboncino, cantore al liuto*, in "I Tatti Studies", III (1989), pp. 127-174 and pp. 155ff. (and transcriptions in the appendix).

The notational format is the same one that was first used in Venice in the 1509 Petrucci edition of song arrangements by Franciscus Bossinensis, with the vocal part in mensural notation underlaid with text, and with additional strophes placed above the lute tablature which is no more a short score of the other polyphonic voices, effectively a *basso seguente*. In point of fact, apart from Petrucci and the lute song versions of Verdelot madrigals published between 1534 and 1540, it was not until 1570 and thereafter that this format became common for the printing of Italian *villanelle* and *canzonette* (Fiorino, Antonelli, Gorzani), close to the time of the Modena manuscript. Bottegari's book also contains frequent indications identical to those found in the older Bossinensis book written beneath the sung voice in mensural notation. Phrases such as "pigliasi la voce al canto a voto", "il canto al secondo tasto" or "alla sottanella a voto" explain the relationship of the first note of the vocal part to the lute tablature. The madrigal *Anchor che col partire* offers a most interesting annotation that appears to refer to the presence of other instruments apart from the lute: "a 3 tasti della mezzana; bisogna accordare il canto della viola, cioè il tenore" (see no. 85). According to these meticulous indications, there appear to be various tunings of the lute, mostly in G or in A (consistent with the conventions of the time), but also in C, D, E and F. It is known, however, that travelling lutenists of the time such as Bottegari were neither able to retune their instruments from one piece to the next, nor travel with half a dozen instruments in different tunings, as was once thought to be the case. The tunings are instead theoretical and serve to indicate how the vocal model was transferred faithfully into tablature; the works could thus be sung at any pitch that was comfortable for the singer.²¹ Modern performers should also feel free to follow Bottegari's indications and perform the songs at any comfortable pitch, without the need to have lutes in different tunings at their disposal.

The complete dominance of the *villanella* and *canzonetta* in comparison with the other genres included in the manuscript is consistent with the time and place of the compilation. We have already noted that the format of mensurally notated melody with lute tablature accompaniment proliferated after 1570 in printed collections of *villanelle* and Italian *canzonette*. This repertory enjoyed an unexpected international renown starting with the festivities organised in Munich in 1568 for the wedding of William V of Bavaria with Renata of Lorraine, during which the Neapolitan composer Massimo Troiano had made the illustrious guests listen to *villanelle* and Orlando di Lasso joined with him in improvising little masked scenes from *commedia dell'arte* sung to lute accompaniment.²² The subsequent nuptial festivities in Vienna in 1571, for the marriage of Archduke Charles and Maria of Bavaria were also characterised by the inclusion of performances of Italian *villanelle* for solo voice with lute, of which at least one was recorded in the second book of *Napoletane* "that were played and that were sung" by Giacomo Gorzani (Venice, 1571), dedicated to the bridegroom.²³

The terms *villanella* or *canzonetta* have been applied here to the form of the vocal composition performed by solo voice with lute. These are the *villanelle* which Vincenzo Giustiniani mentions

²¹ The definitive clarification was made by John M. Ward, *Changing the instrument for the music*, in "Journal of the Lute Society of America", XV (1982), pp. 27-39 (an amplification of his earlier study *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI^e siècle*, in *Le luth et sa musique*, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1958), 171-78.

²² See the famous account by Massimo Troiano himself, written in the form of a dialogue: *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, Monaco, Montano, 1568, reprinted in an extended form and with a translation into Spanish in 1569 (*Dialoghi di Massimo Troiano [...] tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni Miranda, et hora insieme posti in luce nell'uno e nell'altro idioma*, Venezia, Zaltieri).

²³ On these festivities and the role of the *villanella*, see Robert Lindell, "Marta gentile che 'l cor m'ha morto. Eine unbekannte Kammermusikerin am Hof Maximilians II", *Musicologica Austriaca*, VII (1987), pp. 59-68. Concerning the connection between the first editions for voice and lute of *villanelle* by Fiorino, Gorzani, Antonelli, the Bottegari manuscript and the festivities in German-speaking territory as "proto-monody" see Dinko Fabris, *The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana, c. 1530-1570*, in *Gesang zur Laute* "Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik", II (2002), pp. 133-145. In addition, concerning "proto-monody" for voice and vihuela in Spain, see John Griffiths, *Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra, ibid.*, pp. 111-131.

²⁴ "L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio di un Gio. Andrea napoletano, e del sig. Giulio Cesare Brancacci e d'Alessandro Merlo romano... con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchio di tutti.

in his *Dialogo della Musica* (1628) and which attests to the fashion that overtook Rome around 1575 with a new way of singing introduced by a group of predominantly Neapolitan virtuoso singers.²⁴ In fact it might be better to define these compositions as “airs” or arias, the oldest form of monodic singing with instrumental accompaniment that preceded Giulio Caccini’s *Le nuove musiche* by some fifteen years. The unstoppable advance of this fashion –more to do with performance than composition– from Naples to Rome and then Florence has been reconstructed and described in distinguished writings by Nino Pirrotta, Howard Mayer Brown, Donna Cardamone and John Walter Hill.²⁵ The last of these scholars underlines the importance of tablature sources for lute, guitar and other stringed instruments in the spread of this repertory, perhaps inappropriately defined as “alla romana”, and includes the Bottegari manuscript among the principal sources. The work in the manuscript of greatest interest to Hill is naturally *Fillide mia* [no. 35] that appears in Giulio Caccini’s *Le nuove musiche* of 1602 (only two strophes of aria IV, *Fere selvagge*), of which this scholar has reconstructed the possible polyphonic original from the tablature of a lute in A. Another link is the presence in the Bottegari manuscript of two arias for solo voice and lute by Fabrizio Dentice, published in polyphonic form in other sources: *Amor che degg’io far* [no. 71] as a four-part madrigal in the anthology *Musica Divina* (Antwerp 1584) and *Empio cor cruda voglia* [no. 70] as a *villanella* in the *Aeri* collected by Rocco Rodio (Naples 1577).²⁶ The Bottegari book is thus one of the principal musical sources of “proto monody” in existence around 1575. The specific references to the Florentine court and in particular to the Grand Duchess Bianca Cappello lead us to date this section of the Bottegari manuscript to after 1578, the year in which the death of his first wife, Giovanna d’Austria, enabled the Grand Duke Francesco de Medici to marry his charming and controversial Venetian lover with whom he had begun a relationship in 1574.²⁷ The song *Mira che coppia di felici Amanti* [no. 115] in the Bottegari manuscript could well allude to the Medici marriage. Both Francesco and Bianca died in 1587, year by which the compilation of the most “modern” section of the Bottegari manuscript was probably already complete. The second piece in the manuscript, *Gentil Signora et singular di cui*, is dedicated explicitly “Alla Serenissima Principessa Bianca Capello” already “Granduchessa di Toscana” and also –as Valdrighi had understood– the madrigal *Non si vedde già mai luci sì chiara* [no. 61] that alludes to “Bianca” in the second strophe and perhaps also to “Chiara” in its title. Bianca Capello’s mother was the Venetian noblewoman Pellegrina Morosini, no doubt a relation of Chiara Morosini,²⁸ whose death is linked to the Bottegari book by the moving madrigal *Poiché ‘l mio largo pianto* (“sopra la signora Chiara Morosini, buona memoria”) [no. 79]. In addition to the several *unica* of Ippolito Tromboncino, another Venetian connection is established through the four women named in the manuscript –“Marina da Ca’ Marino, Laura Moro, Madonna Tron, Betta Malipiero”– and to whom is dedicated the evidently allusive piece *Vedi fortuna se son sgratiato* [no. 116]. Others to whom songs in Bottegari’s anthology are dedicated include two ladies from Bergamo (Isotta Brembata and Emilia Agosti) [nos. 117, 124], at the time in Venetian territory and the homeland of illustrious lutenists.

I quali svegliarono i compositori a far operare tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento, ad imitazione delli soddeti... e ne vennero a risultare alcune Villanelle miste tra Madrigali di canto figurato e di Villanelle, delle quali se ne vedono oggi di molti libri... le Villanelle acquistarono maggior perfezzione per lo più artificioso componimento...” (Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, ms. 1628, in *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, ed. Anna Banti, Florence, Sansoni, 1981, pp. 21-22. An English translation with extensive discussion is given in John W. Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Oxford University Press, 1998, I, pp. 102ff.

²⁵ Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin, Eri, 1969, pp. 246-255; Howard Mayer Brown, *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, “Early Music”, IX (1981), pp. 147-168; Idem, *Petrarch in Naples: Notes on the Formation of Giaches de Wert’s Style*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. R. Charteris, Sydney, Frederick May Foundation, University of Sydney, 1990, pp. 16-50; Donna G. Cardamone, *The Canzone Villanesca alla Napoletana and Related Forms. 1537-1570*, Ann Arbor, UMI, 1981; Idem, *The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile*, “Acta Musicologica”, LXVII (1995), pp. 7-108; John W. Hill, *Roman Monody*, *op. cit.*, pp. 57-139.

²⁶ Both works are edited in *Da Napoli a Parma. Opere vocali di Fabrizio Dentice*, ed. Dinko Fabris, *op. cit.*

²⁷ Among other things, Bianca Cappello was the dedicatee of Fabrizio Caroso da Sermoneta’s celebrated dance treatise, *Il Ballarino* in 1581.

²⁸ It should also be remembered that Bottegari’s firstborn daughter was named Chiara.

Ladies from other Italian cities were paid homage by Bottegari, analogous to the way that Gasparo Fiorino had done in such massive doses in his printed editions: to a “giovine bolognese” with a text addressing *O Virginia gentil leggiadra e bella* [no. 36], while a “Signora Constantia Spinola” (probably from Genoa) is paid homage in two madrigals that are mirror images of each other: *Viddi una rosa nel bel giardin d’Amore* [following no. 35] and *Nel bel giardin d’Amor viddi una rosa* [no. 60], this latter one being dedicated to “Signora N.N. Spin [ol]a” and followed by an enigmatic abbreviation probably concealing the identity of a noble from the Orsini family: “L.O.Sf.D.D.S.A.S.P.D.T.”²⁹ Two pieces are explicitly dedicated to “Leonora Orsini principessa di Bracciano”, namely Eleonora, daughter of Paolo Giordano Orsini, Duke of Bracciano and the Tuscan princess, Isabella de Medici. Finally, the same “Signora Isabella Medici” (d. 1576) is indicated as the author of the text of *Lieta vivo e contenta* [no. 65].³⁰ Everything seems to indicate that, notwithstanding the date of 1573 and the autobiographical notes concerning his German sojourn, the musical part of the Bottegari manuscript was redacted at the Florentine court between 1578 and 1587, respectively the years of the marriage and death of Grand Duke Francesco and Bianca Capello. Bottegari’s official inclusion on the Medici payrolls in 1588, as mentioned, has no musical significance, nor does the fact that he may have continued in later years to add autobiographical notes and other annotations to his manuscript.

²⁹ This acronym might be interpreted as “Leonora Orsini S[ua] f[iglia] Devotissima Di Sua Altezza Serenissima Principessa di Toscana”. Leonora was born in 1560 and may have been the student to whom a number of pieces in the manuscript appear to be dedicated. In addition to the four pieces explicitly dedicated to her, Bottegari embellished the vocal line of *Per pianto la mia carne* [no. 12] in virtuosic style, perhaps as a didactic exercise. On Leonora and her mother Isabella, see Fabrizio Winspeare, *Isabella Orsini e la corte medicea del suo tempo*, Florence, Olschki, 1961.

³⁰ Isabella de Medici, daughter of Cosimo I and Eleonora di Toledo and thus sister of Francesco, was also the motive of gossip in her time: discovered committing adultery with her cousin Troilo Orsini, she was murdered by her husband the Duke of Bracciano in their villa in Cerreto Guidi. The pieces dedicated to Eleonora’s daughter and Isabella’s text were thus homages by Bottegari directed to her brother Francesco or her sister-in-law.

Table 1: List of works and concordances.¹

N°	fol.	Title	Composer or attribution	Concordances and notes
1	1	Anime accese di celeste ardore	C.B.	In the margin: “sopra ecc.o la stagione...” [lacuna]
2	1v	Gentil Signora et singlar di cui	C.B.	“Alla Ser.ma Prin.ssa Bianca Cappello Granduch.ssa di Toscana”
3	1v	Se scior si vedrà il laccio che mi strinse		Anon. in RISM 1570 ¹⁹ (a fourth lower); Ms. I-Fn Mgl. XIX 109, fol. 2; I-SG FSM 31, fol. 29v (lute intabulation with text underlaid); CA-M (Ms. “O. Vecchi e discepoli”), fol. 5; F-LYm 6244, fol. 19. Text (“Se scior si vede il laccio”): Casulana 1566 ² ; Mazzoni 1570 ⁷ ; Ferretti 1570 ¹¹ ; Santucci in Gorzanis <i>Napolitane</i> 1570 ³² ; <i>Il Turturino</i> 1570 ³³ .
4	2	Occhi miei che vedeste il bell'idolo vostro (Battista Guarini, 1582)	*[Cristoforo Malvezzi?]	“Madrigale di Cristofaro Malvezzi” (solo lute intabulation) in: B-Br II.275, fol. 54v; Malvezzi <i>I madrigali a 5</i> Venice 1583. Tuning: “il medesimo ma una voce più bassa”. [The same but a tone lower.]
5	2v	Mi parto, ahi sorte rìa e 'l cor vi lascio	[Giaches de Wert]	No. 24 sets the same text. “Napolitana” (intabulation for solo lute) in: B-Br II.275, fol. 78; further intabulations of “Mi parto”: CZ-Pu XXIII.F.174, fol. 70; D-Kl 4 ^o Mus. 108 I, fol. 76. Wert <i>I canzonette villanelle a 5</i> Venice 1589. Tuning: “al 7 ^o tasto del canto” = Lute in A. Followed by a text by “C.B.” without music: “Amo forse chi m'odia”.
6	2v	Io vo piangendo (Francesco Petrarca)	C.B.	<i>Sonetto spirituale</i> for Holy Week. Tuning: “pigliasi la voce al p ^o tasto del canto” [the voice starts on the first fret of the 1st string]. Followed by a text by “Monsignor Della Casa”: “Chi dice ch'io mi do pochi pensieri”.
7	3v	Susanna un giour (Guillaume Guérault)	Orlando Lasso	“Susanne ung jour”, Lasso <i>Meslanges</i> 1560; <i>Musica Transalpina</i> 1588 ²⁹ (Lasso, Werke, XIV); among many solo lute intabulations: A-Wn 19259, fols. 5, 21;

				CH-Bu F.IX.70, fols. 67, 78, 95; CZ-Pu 59r.469, fol. 127; D-DEI BB 12150, fols. 10, 40, 55; D-LEm II.6.23, 33; D-Mbs 266, fols. 13, 166 e 2987, fols. 13, 36; D-W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms. "Hainhofer"), fol. 31v; I-COc (Ms. "Raimondi"), fol. 58v; I-Ra Ms. 1668; PL-Kj 40032 (Ms. "Barbarino"), pp. 38, 46, 49, 70, 120; PL-Kj 40598, fol. 28; PL-Kj W 510, 29; UKR-LVu 1400/I, fol. 47; Adriansen B 1584 ⁶ ; Adriansen B 1592 ⁶ .
8	4	"Aria in ottava rima" (untexted)	C.B.	Tuning: "pigliasi la voce al 5° tasto del canto" [the voice starts on the 5th fret of the first string] = Lute in A.
9	4v	Io sper'e tem'ed ardo	[Orazio Vecchi]	Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venice 1590; lute intabulation: D- DO G I 4, fol. 403.
10	4v	Non vo pregare	[Orazio Vecchi]	Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venice 1590; lute intabulation: D- DO G I 4, fol. 404. Third strophe is missing.
11	5	So ben mi c'ha bon tempo	[Orazio Vecchi]	Vecchi <i>Selva di varia ricreatione</i> Venice 1590; solo lute intabulations in MS sources: D- DO G I 4, fols. 270, 271, 408; D- W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms. "Hainhofer"), fol. 74; PL-Kj 40591, fol. 11. Followed by a text dedicated "al Ser.mo Duca Max. ^o di Baviera". "Della Ill.ma et Ecc.ma S.ra Leonora Orsina Duchessa di Segni". The same text is set as no. 18, below. Other settings: Lasso 1555 ¹⁹ ; Ruffo in RISM 1555 ²⁵ ; Baccusi <i>I</i> <i>Madrigali a 5-6</i> 1570; Pietro d'Ysis in Rodio <i>Aeri</i> Naples 1577 ⁸ . Solo lute intabulation: F-VE 698, 20. The piece is followed by several ornamented variants of the melody probably written by Bottegari for Leonora Orsini. Lute in A.
12	5v	Per pianto la mia carne (Jacopo Sannazaro)		
13	6	È diventato questo cor (Anon. in <i>Ghirlanda di</i> <i>Canzonette</i> , Padua 1616)		Other settings: Quagliati <i>I</i> <i>Canzonette</i> 1588; Lauro <i>Canzonette a 3</i> Venice 1590. Text in Galanti, pp. 208, 211.

				The piece is crossed out and an added note “innanzi a c. 10” redirects the reader to fol. 10. See no. 23.
14	6	Ditemi vita mia non sete (Anon. in <i>Quinto fiore di vilanelle e arie napolitane</i> , Venice 1600)		Napolitana for voice and lute in <i>Il Turturino</i> 1570 ³³ . Other settings: Gastoldi <i>I madrigali a 5</i> 1588; Cangiasi <i>II Canzonette</i> 1602.
15	6v	Che farò et che dirò		Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 235. Related to the text “Che farala che dirala”? Anon. in RISM 1563 ⁶ . Other settings: Spada <i>I Villanelle a 3</i> 1589; Ferrari <i>Canzonette</i> 1600.
16	7	Trista sorte è la mia sorte (Anon. in <i>Scelta nuova di villanelle de diversi auttori</i> , Trino 1594)		
17	7v	Vorria poter' andar	*	Text in Galanti, p. 207. C.f. no. 123.
18	7v	Per pianto la mia carne (Jacopo Sannazaro)	C.B. *	Same text as no. 12 Other settings: Lasso 1555 ¹⁹ ; Ruffo in RISM 1555 ²⁵ ; Baccusi <i>I Madrigali a 3-4</i> 1570; Pietro d'Ysis in <i>Rodio Aeri</i> Naples 1577 ⁸ . Other settings: Radesca <i>Canzonette</i> 1599; Montella <i>Villanelle</i> 1602.
19	8	Donna vagh'e leggiadra		Tuning: “pigliasi la voce al p ^o tasto del canto” [the voice starts on the first fret of the first string]. Followed by “altro sonetto”: “finché tu amasti amai”. D-Kl 4 ^o Mus. 108 I, fol. 86. Other settings: Scaletta <i>Effetti d'amore</i> 1595; Neriti <i>II Canzonette a 4</i> 1595; Radesca <i>Canzonette, madrigali et arie alla romana</i> 1605 and others beyond 1600.
20	8v	Ardo per mio destin	C.B. *	Other settings: Artusi <i>Canzonette</i> 1598; Montella <i>I madrigali a 4</i> Naples 1604. Tuning: “al 7 ^o tasto” [at the 7th fret]
21	9	Chi mi sente cantar (Maria Menadori <i>Villanelle nuove</i> Verona 1610)	C.B. *	Other settings: Quagliati <i>I Canzonette</i> 1588; Lauro <i>Canzonette a 3</i> 1590. Text in Galanti, pp. 208, 211. C.f. no. 13
22	9v	Filli gentil piangea		
23	10	È diventato questo cor (Anon. in <i>Ghirlanda di canzonette</i> , Padua 1616)		
24	10v	Occhi miei che vedeste (Battista Guarini, 1582)	Cos. Bottegari [but Cristoforo Malvezzi?]	“Madrigale di Cristofaro Malvezzi” (intabulation for solo lute) in: B-Br II.275, fol. 54v; Malvezzi <i>I madrigali a 5</i> Venice 1583.

				Same text as no. 4, above. Followed by "2nda parte" Lute in A.
25	11	Poich'el mio largo pianto	Cos. ^o Bottegari *	Other settings: "Fabrizio Dentici Suonator di Lauto" in Ms. Bourdenay (F-Pn Rés. Vma 851) fol. 2; Rodio <i>Aeri</i> Naples 15778; Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 35; D- DO G I 4, fol. 323 (Lasso). C.f. no. 79.
26	11	Caro dolce ben mio chi mi vi toglie (according to <i>Nuovo Vogel</i> by Livio Celiano, but dubious)	C. Bottegari	Other settings: Baccusi 15728; P. Vinci 1575 ¹² ; Bellasio 1578 ²¹ ; Peri 1583 ¹⁶ ; A. Gabrieli 1589 ⁶ ; G. Nanino 1599 ¹⁶ . With variant text "Caro dolce mio ben": Striggio <i>I madrigali a 5</i> 1560 (1569, 1585); Anon. in <i>Corona de madrigali a 6</i> 1579 ² ; "Napolitana" (solo lute intabulation) in: B-Br II.275, fol. 84v.
27	11v	Cum vocatus fueris ad nuptias	Cos. Bottegari	Vespers for the 16th Sunday after Pentecost.
28	11v	Mandatum novum do vobis		Several crossings out. C.f. no. 45. First antiphon on Easter Saturday for the washing of the feet. C.f. no. 39-40 and 48.
29	12	Salve Regina, Vergin gloriosa, dalla cui fronte (Caterina de Vigri? †1463)		Lute in A. "Lauda della Beata Caterina di Bologna alla Santiss.ma Vergine Madre di Dio composta da lei, in forma di sonetto". Italian text.
30	12v	Rifiuta ogni diletto, ogni piacere, se con Jesù (Caterina de Vigri? †1463)		"Lauda della beata Catarina da Bologna stata composta da lei in ottava rima" Lute in A.
31	12v	"Aria bellissima da ottava rime, et anco per Miserere mei Deus" (untexted)		Solo lute (for improvising religious or secular verses)
32	13	Monicella mi farei, s'io pensassi esser accetta	Cos. ^o Bottegari	Another setting: I-Fr 2868. The "Aria della monaca" is found in numerous tablatures, also as "Une jeune fillette". C.f. Monti, p. 334 ("Si monicella mi devexe fare"). Lute in C.
33	13v	Mi stare pone totesche, * et fare sempre rason		Canto carnascialesco
34	14	Venus du und dein Kind	[Regnart?] *	Regnart <i>Kurzweilige</i> Vienna 1574. Lute intabulations: A-Wwilczek; CZ-Pu 59r.469, fol. 53; D-B 40141, fol. 67; D-DO G I 4, fol. 84. It appears as a dance for solo

35	14v	Fillide mia, mia Fillide bella m'è sì rubella, sì spietata e rìa (Ottavio Rinuccini: Ms. I-Fn Palatino 251, datato 1580)	Giulio Rom. ^o (Caccini) *	lute in: CH-Bu F.IX.70, fols. 294- 96, 318. C.f. no. 112. Caccini <i>Le nuove musiche</i> 1602 (Aria IV: "Fere selvagge", strophes 2 and 4); Ms. B-Bc 704, p. 115; I-Fn Mgl.XIX 66, fol. 48v. Lute in A. Followed by text (without music) "Alla Sig.ra Constantia Spinola": "Viddi una rosa nel bel giardin d'Amore"(*).
36	15	Non vegg'al mondo cosa che non mi sia noiosa	C.B. *	Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 233. Other settings: Scipione Dentice <i>I Madrigali a 5</i> 1591 (and 15996); Pitigliano 16005; L. Medici <i>II Canzoni a 3</i> 1605. Followed by text (without music): "O Virginia gentil leggiadra e bella" (to a young woman from Bologna). Lute in A.
37	15v	Ave Maria	C. Bott.ri	Antiphon. Lute in A. C.f. no. 46.
38	15v	Il sommo Iddio Fattor		"Li x comandamenti della legge div.a in ottava rima". Falkenstein (1997, p. 255) notes: "An arrangement for voice and lute of the Ten Commandments (in English, "Harke Israel") is in R. Allison (1599)."
39	16	Mandatum novum do vobis	Cos. ^o Bottegari	First antiphon on Easter Saturday for the washing of the feet. C.f. nos. 28, 40 and 48.
40	16	Mandatum novum do vobis		First antiphon on Easter Saturday for the washing of the feet, "Altro modo". Continues on fol. 16v. Lute in E. C.f. nos. 28, 39 and 48.
41	16v	Giovinetti con fervore, deh fuggit'il van desire	C.B.	"Lauda per li fanciulli pigliasi la voce al 4 ^o tasto del canto". Another setting: <i>III Laude spirituali</i> Rome 1577 ^{3a} . Tuning: the voice starts on the 4th fret of the first string. Lute in A.
42	17	Timor et tremor (followed by "seconda parte": Exaudi Deus deprecationem)	Di Orlando Lasso, a 6	Lasso <i>Thesauri Musici III</i> Nuremberg 1564; Lasso <i>Werke</i> XIX. An intabulated version (but by Clemens non papa) is in PL-Kj 40598, fol. 90. Tuning: "al terzo tasto del canto" [at the 3rd fret on the 1st string]. At the end: "Verte pro secunda

43	18	O sacrum convivium	Di Jaches Wert a 5	parte". Wert <i>Mottetti I</i> Venice 1566. Vespers antiphon for the Octave Corpus Christi. Lute in A. "al canto a voto". Lute in A.
44	18v	Pater noster	Cosimo Bott. a 4	Vocal part notated with C2 clef. Tuning: "pigliasi la voce al terzo tasto della sottana". [The voice starts on the 3rd fret of the 2nd string.] = Lute in D. C.f. no. 27.
45	19	Cum vocatus fueris ad nuptias	Cosmo Bott.	Antiphon. Tuning: "pigliasi la voce al quarto tasto del canto". [The voice starts on the 4th fret of the 1st string.] = Lute in A. C.f. no. 37.
46	19v	Ave Maria	Cosm. Bott. a 4	Psalm 50. C.f. nos. 49 and 50
47	19v	Miserere mei Deus		P. Vinci II <i>Mottetti a 5</i> Venice 1572 (with differences in the repetition of the section in ternary metre). First antiphon for Good Friday, the rite of the washing of the feet. Tuning: "pigliasi la voce al p. ^o tasto del canto" [the voice starts on the 1st fret of the 1st string]. Crossed out with pen strokes. At the end: "finis". C.f. nos. 28, 39-40
48	20	Mandatum novum do vobis	Di Pietro Vinci a 5	Psalm 50. Vocal part written in G2 clef. Lute in A. C.f. nos. 47 and 50
49	20	Miserere mei Deus		Psalm 50. Lute in A. C.f. nos. 47 and 50
50	20v	Miserere mei Deus	C.B.	Psalm 50. Lute in A. C.f. nos. 47 and 50
51	20v	Cantai un tempo et se fu dolce il canto (Pietro Bembo)		"Sonetto". Vocal part written with G2 clef. Other settings: Donato <i>I madrigali a 5-6</i> 1556; Padovano <i>I madrigali a 5</i> 1564; Dentice in Rodio <i>Aeri</i> Naples 1577 ⁸ ; Monteverdi <i>II madrigali a 5</i> 1590.
52	21	Tutto 'l dì piang'et poi la notte quando (Francesco Petrarca)		"Sonetto". Other settings: Ms. I-Fn Palatino 251 (dated 1580); Anon. in RISM 1545 ¹⁸ ; RISM 1546 ¹⁹ ; Rore 1561 ¹¹ ; Francesco dalla Viola 1562 ⁵ ; Nola 1562 ⁷ ; Anon. in Rodio <i>Aeri</i> Naples 1577 ⁸ ; O. Caccini 1585 ²¹ ; G. Caccini <i>Nuove musiche II</i> 1614. Crossings out and additions. Lute in A.
53	21	"Aria da stanze"	C.B.	Tuning: "pigliasi la voce al 5. ^o tasto

				del canto" [The voice starts on the 5th fret of the 1st string] = Lute in D.
54	21v	Non è pena maggiore	di C.B.	"Aria da stanze". Other settings: Ms. I-Fn Palatino 273; Barré 1559 ¹⁸ ; Manara <i>I Madrigali a 4</i> 1555; Riccio <i>I Madrigali a 5</i> 1567; Striggio <i>II Madrigali a 6</i> 1571. The title recalls Juan Urrede, "Nunca fue pena mayor", of which an arrangement by B. Tromboncino is found in Petrucci, <i>Frottole III</i> Petrucci 15054. Tuning: "pigliasi la voce al s ^o tasto del Canto" [the voice starts on the 2nd fret of the 1st string] = Lute in E. At the end: "senza ripresa seguita da capo".
55	21v	L'inverno quando fiocca vorria foco tornare		F-Pn Rés. Vmd ms. 28, fol. 30. Other settings: Ferretti <i>Canzoni</i> 1585. Text in Galanti, p. 208. Vocal part notated with G2 clef. Lute in F.
56	22	Deh ferma, Amor, costui che così sciolto (Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i> , XXXII, 20-21)	di C.B.	"Altra Aria nuova da stanze". 11 settings in madrigals published between 1547 and 1588, among them: Barré 1559 ¹⁸ ; Ferrabosco 1554 ²⁸ .
57	22	Se'l vostro volto è [d']un' aria gentile (Torquato Tasso)	[Orazio Vecchi?]	Vecchi <i>Canzonette</i> 1580.
58	22v	Morte da me tant'aspettata vienj	di C.B. *	Other settings: analogous to "Morte aspettata vieni" (Falkenstein 1997, p. 264); Monte <i>II Madrigali a 6</i> 1569; Menta <i>I Madrigali a 5</i> 1564. Tuning: "pigliasi la voce al 9 ^o [?] tasto del canto" [the voice starts on the 9th fret (?) of the 1st string] = Lute in C.
59	23	Vostra beltà si bella	Hipp.to Tromboncino	Other setting: Portinaro <i>II Madrigali a 5</i> 1554 Tuning: "pigliasi la voce al canto a voto" [the voice starts on the open 1st string] = Lute in D.
60	23v	Nel bel giardin d'amor viddi una rosa	C.B. *	Settings with only matching incipit: Galilei <i>II Madrigali a 4-5</i> 1587; A. Gabrieli in <i>Concerti</i> 1587/16. Tuning: "pigliasi la voce" (incomplete). "Madrigale sopra la S.ra N.N. Spina". At the end: "L.O.Sf.D.D.S.A.S.P.D.T."

61	24	Non si vedde [= vedrà?] C.B. gia mai luce si chiara *		“alla S.ra...[eraso]”. A similar incipit (“Non si vedrà già mai”) by Caproli is in <i>Frottole</i> Petrucci 15073. Concerning the “Bianca” mentioned in the second strophe, Valdrighi noted: “evidently, although the ink has faded, the <i>madrigaletto</i> is dedicated to Bianco Cappello, Grand Duchess of Tuscany as is the other one on fol. 1v”. “Aria di sonetti”. Other settings: Monte <i>II Madrigali a 6</i> 1569; J. della Sala in <i>Del Mel</i> 1585 ²⁶ .
62	24v	Ne si dolce com’or né si cortese	C.B. *	
63	24v	“Aria in terza Rima” (untexted)	C.B.	
64	25	Giunto m’ha Amor fra belle et crude braccia (Francesco Petrarca)	“Incerto” [Gian Domenico Del Giovine da Nola] *	Nola in RISM 1562 ⁷ (reprinted as Anon. in RISM 1583 ¹⁵) with the text: “Gionto m’hai Amor”; lute intabulation in <i>Adriansen B</i> 1592 ⁶ . At the end is inserted poetry without music: “Boiardo” “Dimmi ti prego Amor s’io ne son degno” e “Virgilio” “Parcere subiectis, et debellare superbos”. Rore in RISM 159123 Vocal part notated in G2 clef. Carolyn Raney suggests a Lute in D, but it should be a Lute in A. Lasso <i>Madrigali I</i> Venice 1560 Other settings of the text in Troiano <i>II Rime e Canzone alla Napolitana</i> 1569; Ferretti <i>III Napolitane a 5</i> 1570. Among lute intabulations: I-Fn Landau Finaly MS 2, fol. 5v (V. Galilei autograph); GB Hd Ms. C23, p. 10. Tuning: “il canto al secondo tasto” [the voice starts on the second fret] (incomplete). Tuning: “pigliasi la voce al canto a voto”. [The voice starts on the open 1st string].
65	25v	Lieta vivo e contenta (Isabella de Medici, author or dedicatee?)	“di Autore incerto” “idest S.ra Isab.a Medici”. [but Cipriano de Rore] *	
66	26	Vivo sol di speranza rimembrando (Francesco Petrarca)	Gio. Domenico da Nola [but Orlando di Lasso] *	
67	26v	Io moro amando et seguo chi m’occide	(Ippolito) Trombonzino *	
68	27	Com’havrà vit’ Amor la vita mia (Luigi Cassola, <i>Madrigali Venice</i> 1544)	[Vincenzo Ruffo?] *	Ruffo <i>I madrigali a 4</i> 1552; Ruffo in RISM 1557 ¹⁸ Other settings: Berchem <i>I madrigali a 5</i> 1546; Micheli <i>II madrigali a 5</i> 1564; Monte <i>I madrigali a 6</i> 1569; Agostini <i>I madrigali a 5</i> 1570; P. Vinci <i>I</i>

69	27v	Quando da voi Madonna son lontano	Gio. Domenico da Nola *	<i>madrigali a 4</i> 1573; Nanino <i>II madrigali a 5</i> 1599 ¹⁶ ; Giovannelli in RISM 1598 ⁸ (and <i>Madrigali a 5</i> 1606). Nola in Lasso <i>I madrigali</i> Venice 1560 and 1588 ²⁴ .
70	28	Empio cor cruda voglia (Paraphrase of the opening of Petrarca <i>Rime</i> CCLXV; Raccolto d'alcune piacevoli rime, Parma 1582)	del Sig.r Fabritio Dentici *	In Rodio <i>Aeri</i> Naples 1577 ⁸ ; solo lute intabulation: "Madrigale del Cavaliere Antice" in Ms. Cavalcanti (B-Br II.275), fol. 152. Text "empio cui cruda voglia" is found in Ms. I-Fn Palatino 251. In Musica Divina RISM 1583 ¹⁵ , fol. 4 (anon.). Another setting: <i>Millioni Prima scelta villanelle</i> 1607.
71	28v	Amor che degg'io far (Paraphrase of the opening of Petrarca <i>Rime</i> CCLVIII; c.f. Antonio Minturno "Amor che mi consigli" <i>Rime</i> Venice 1559)	del Sig.r Fabritio Dentici *	
72	28v	Romanesca		Lute solo.
73	29	Appariran per me le stell'in Cielo	D'Orlando Lasso a 4 *	Lasso <i>I madrigali</i> Venice 1560; lute intabulation: Adriansen B 1584 ⁶ .
74	29v	Io son ferito ahi lasso et chi mi diede accusar pur vorrei (Serafino Aquilano)	Hipp.to Trombonzino *	Other settings: Ms. I-Fn Palatino 251; Pinello <i>III Napolitane a 3</i> 1572; Capuano in <i>Villanelle dei diversi de Barri</i> 1574 ⁵ ; Biffi <i>Della ricreatione di Posillipo</i> 1606. Vocal part notated in C2 clef. An intabulation of the Palestrina setting for solo lute is in D-W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms "Hainhofer"), fol. 80. Lute in D.
75	30	Ballo alla Tedesca		Lute solo
76	30v	Perché son tutto foco et la mia donn'è un ghiaccio	Del Medesimo (Ippolito Tromboncino) *	Other settings: Vnm MSS It.Cl.IV, 1795; <i>Libro I de la Fortuna</i> Venice 1526; Cara in <i>Libro I de la Fortuna</i> [1530] ¹ . Vocal part notated in C2 clef. Lute in D.
77	31	Fantasia	[modelled on a fantasia by Francesco Canova da Milano?]	Lute solo. C.f. lute pieces: Ms. I-Fn Mgl. XIX 168, fols. 14v-15r; "Ricerca" in B-Br II. 275 (Ms. "Cavalcanti"), fol. 95v; <i>Da un Codice Lautenbuch</i> , ed. O. Chilesotti (lost MS. from Bassano del Grappa), p. 221; bars 1-16 = "Recercata d'incerto" PL-Kj 40032 (Ms. "Barbarino") p. 268; A-Kr L 81 (French lute tablature but copied in Italy after 1640), fol. 140v. Another version without attribution, intabulated for lute in
78	31v	Donna se'l cor di ghiaccio non havete	(Ippolito) Tromboncino *	

				D with the bass voice in mensural notation: I-VEaf Ms. 223, B, 4v (edited in D. Nutter, <i>Ippolito Tromboncino</i> , "I Tatti Studies", III, 1989, pp. 169-173). Vocal part notated in C2 clef. Tuning: "alla sottanella a voto" [the voice starts on the open 2nd string (?)] = Lute in D. Other settings: "Fabrizio Dentici Suonator di Lauto" in Ms. Bourdenay (F-Pn Rés. Vma 851 fol. 2; Rodio <i>Aeri</i> Naples 15778 Anon. in Ms. B-Bc 704, p. 35; D DO G I 4, fol. 323 (Lasso). C.f. no.25. Followed by a sonnet (without music): "sop.a la sig.a Chiara Morosini, b.a mem."
79	32	Poiché 'l mio largo pianto	C. Bott. *	
80	32v	Se voi dolci et pietosi i bei vostr'occhi	Hipp.to Trombonzino *	Tuning: "pigliasi la voce al canto quinto tasto" [the voice starts on the 5th fret of the 1st string] = Lute in E. "Nap(olita)na". Other setting: Bonardi <i>Napolitana</i> I 1588. Text in Galanti, p. 211.
81	33	È morto lo mio core sventurato	*	Text in Galanti, pp. 26,94, 207, 210.
82	33	Mi vorria trasformar o faccia bella		Anon. "Villanella" in Ms. I-SG FSM 31, fol. 25 (lute intabulation with text underlaid). Other settings: Macque <i>Madrigali</i> Venice 1581. The text is not underlaid beneath the vocal part, but is copied at the end of the piece. Lute in A.
83	33v	Vorrei saper da voi cari signori	*	Other settings: Anon. <i>Villotte alla napoletana</i> Venice 1566 ⁵ ; in <i>Canzoni napolitane</i> Milan 1566 ⁷ ; <i>V Villotte</i> 1570 ²⁰ ; Caimo <i>I Canzoni Napolitane a 3</i> 1566; Anon. in <i>Leggiadre Ninfe a 3</i> 1606 ⁸ ; lute intabulation in A-Wn 18821, fol. 24v; <i>Luculentum</i> B 1568 ⁷ . Lute in A.
84	34	In Toledo una donzella		Rore <i>Madrigali I</i> Venice 1551. Various intabulations for solo lute, inc.: B-Br II.275 (Ms. "Cavalcanti"), fol. 52v; CA-Mc (Ms. "O. Vecchi e discepoli"), fol. 61; D-Mbs 266, fol. 150; D-Mbs 1627, fol. 11; PL-Kj 40032 (Ms.
85	34v	Ancor che col partire (Alfonso d'Avalos)	Cipriano Rore à 4 *	

				<p>“Barbarino”), pp. 96, 142; I-Gu F VII 1, fol. 23; PL-Kj 40598, fol. 83; Adriansen B 1584⁶; Dalla Casa B 1584²; Adriansen B 1592⁶. In the margin: “a 3 tasti della mezana; bisogna accordare il canto della viola, cioè il tenore” [the 1st string of the viola, that is the tenor, needs to be tuned to the 3rd fret of the 3rd course.] Several reworkings. Lute in A. Other settings: Wert 1561; Anon. in <i>I madrigali a 4</i> 1562²⁰; Scipione delle Palle in <i>Rodio Aeri</i> Naples 1577⁸ and <i>Rodio</i> 1587¹²; Marenzio <i>IX madrigali</i> 1599. Tuning: “all’ottava alta si piglia la voce perché è errata la chiave che andava segnata per b nel soprano” [the voice starts at the high octave because the clef that had a b-flat in the soprano was incorrect] Vocal part notated with C4 clef. At the bottom of the page: “seguita di là” (continues on fol. 36). A second alternative incipit is inserted: “o quante gente credon che l’amore”.</p>
86	35v	Dura legge d’amor (Francesco Petrarca, with variants)	*	
87	36v	Le schiocche donne credon che l’Amore		
88	36v	Ballo Forestiere		
89	37	Hora ch’ogn’animal ripos’et dorme	*	<p>Lute solo Anon. in Ms. B-Br II.275 (Ms. “Cavalcanti”), fol. 54v; I-Nc MS 7664, fol. 82; I-SG FSM 31, fol. 7v; I-Mc “Tarasconi Codex”, fol. 1. Other settings: Bassano <i>Canzonette</i> 1587; Lauro <i>Canzonette</i> 1590; Vecchi 1597²¹; Sale <i>Canzonette</i> 1598; Visconte <i>Sirene Adriatiche</i> 1615. Text in Monti, p. 170 and Galanti p. 45.</p>
90	37v	Audi Tellus Audi Magni	C. Cos. Bott. *	<p>According to Valdrighi, and reiterated by MacClintock, this is a goliard song on the theme “ubi sunt”.</p>
91	38v	Fantasia sopra la canzona degl’uccelli	di C.B.	<p>Lute in A. Lute solo. “Le Chant des Oyseaux” by Clément Janequin was intabulated for solo lute as “La Canzon degli ucelli” by Francesco Canova da Milano in various prints from 1546 and later.</p>

				C.f. modern transcription compared with the polyphonic model in <i>Francesco da Milano. Opere complete per liuto</i> , ed. R. Chiesa, II, Milan 1971, pp. 183-208; original tablature and transcription in <i>The Lute Music of Francesco Canova da Milano</i> , ed. A. Ness, Cambridge Mass. 1970, pp. 343-353.
92	39	Stabat Mater	C.B. *	Sequence. Followed by the complete text (20 strophes). Lute in A.
93	39v	Nasce la pena mia	Alessandro Striggio à 6 *	Striggio <i>Madrigali I a 6</i> 1565. Various intabulations for solo lute, inc.: Galilei <i>Fronimo</i> B 1584 ⁵ , p. 24; B-Br II.275 (Ms. "Cavalcanti"), fol. 54v; A-LIa 475, fol. 61; D-B Hove 1, fol. 57; D-DI 1-V-8, fol. 3; D-LEm II.6.15, fol. 547; GB Hd Ms. C23, p. 7; I-COc (Ms. "Raimondi"), fol. 27v. PL-Kj 40032 (Ms. "Barbarino"), pp. 43, 80, 124; PL-Kj 40591, fol. 4; Adriansen B 1584 ⁶ .
94	40v	Madonna il vostro pett'è tutto ghiaccio	Alessandro Striggio à 5 *	Striggio <i>Madrigali I a 5</i> 1560 (and 1569); Ms. I-Fn Mgl. XIX 109, fol. 8v.
95	41v	Vestiva i colli (Ippolito Capilupi) (followed by secunda pars: Così le chiome)	Giannetto da Palestina *	Palestrina in <i>Il Desiderio II</i> in RISM 1566 ³ . Various intabulations for solo lute, inc.: Galilei <i>Fronimo</i> B 15682 and B 1584 ⁵ ; Ms. B-Br 16.663, fol. 9v; CA-Mc (Ms. "O. Vecchi e discepoli"), fol. 56; D-W Guelf. 18.7/8 Aug.II (Ms. "Hainhofer"), fol. 78; I-COc (Ms. "Raimondi"), fol. 82v; I-Fn Landau Finaly Ms.2, fols. 1, 12v; PL-Kj 40032 (Ms. "Barbarino"), pp. 10, 12-17, 287-89; Dalla Casa B 1584 ² ; Adriansen B 1584 ⁶ ; Adriansen B 1592 ⁶ . Tuning: "pigliasi la voce al canto voto" [the voice starts on the open first string] = Lute in A.
96	42	Io vo gridando come spiritato	Hier. Conversi *	Vocal part notated in G2 clef. <i>Conversi I Canzoni alla napoletana a 5</i> 1572; Adriansen B 1584 ⁶ .
97	42v	Più non amo et più non ardo né d'amor il crudo dardo	*	Lute intabulation: Ms. D-KI 4 ^o Other settings: Valvasensi 1537; Mus. 108 I, 189.Civita 1616. Text in Galanti, pp. 208, 212. Vocal part notated in G2 clef.

98	43	O felice, o beato, o glorioso quel ch'è ligato	Gio. Ferretti *	Ferretti <i>I Canzoni</i> 1572 (1589 ⁸). Other setting: Mazzone in <i>Corona delle Napolitane a 3</i> 1570 ¹⁸ .
99	43v	Zefiro torna el bel tempo rimena (Francesco Petrarca)	C.B.	Other settings: Taglia <i>I a 4</i> 1555; Camaterò <i>II a 5</i> 1569 ²⁶ ; Baccusi 1572 ⁸ ; Balbi 1570 ²³ ; Iacomini 1592 ¹⁵ ; Iacovelli 1588 ²³ ; Monteverdi <i>VI madrigali a 5</i> 1614. Only the first eight verses are set to music.
100	44	Poiché pato per te tanto dolore	*	Anon. <i>II Libro villotte</i> RISM 1560 ¹³ . Other settings: Anon. <i>II libro delle Muse</i> 1557 ²⁰ and 1566 ⁸ . T. Riccio <i>I Canzone a 5</i> 1577. Vocal part notated in G2 clef. Lute in A.
101	44	Dapoi ch'un Orsa mansueta e bella	*	Lute in A.
102	44v	Qual fattura più degna hebbe mai Flora	C.B. *	“All’Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra Leonora Orsina Principessa di Bracciano”. Continues on fol. 45.
103	45	Mira che gente crud’ e dispietate	C.B. *	Followed by a text whose author is described as “Incerto”, but in fact Lorenzo il Magnifico de Medici: “Quanto sia vana ogni speranza nostra” (4 verses). (*)
104	45v	Mentre donna real, nobil et bella	C.B. *	Other settings: Gradenigo <i>I madrigali a 5</i> Venice 1574 Lute in A.
105	45v	Seguit’Amor Donne leggiadr’ e belle	*	Other settings: Taglia <i>I Canzoni</i> 1569 ²⁵ (“Seguite amor donna leggiadr’e bella”); Gian Domenico da Nola in RISM 1566 ⁹ . Vocal part notated in G2 clef. Text in Galanti, p. 83. Lute in A.
106	46	Le cortigiane se ne vanno via	*	Falkenstein (1997, p. 258) reports that there is an untexted lute tablature with the title <i>Le cortegiane se ne vane via</i> in A. di Becchi [B 1568 ¹]. Lute in A.
107	46	Vorria crudel, tornare piannellette e poi stare		Other settings: Gian Leonardo dell’Arpa in <i>Corona delle Napolitane</i> Venice 1570 ¹⁸ ; <i>Canzonette a 3</i> 1588 ²⁵ . Vocal part notated in G2 clef. Lute in A.
108	46v	Un giorno andai per pigliar l’acqua al mare	*	
109	46v	Sola soletta me ne vo cantando	C.B. [ma Girolamo Conversi]	Conversi <i>I Canzoni alla Napoletana a 5</i> 1572; <i>I Canzoni a 5</i> (1580) and

				1583 ¹⁵): a tone lower. Intabulation for solo lute: Ms. D-DO G I 4, fol. 140. Tuning: "al 5.to tasto del canto" [on the 5th fret of the 1st string] = Lute in D. Other settings: <i>Conversi I Canzoni alla Napoletana a 5</i> 1572; Anon. in <i>RSIM</i> 1606 ³ . Textual variants in lute intabulation "Dormendo m'insognava" in CA-Mc (Ms. "O. Vecchi e discepoli"), fols. 58v and 69.
110	47	Stanotte m'insognava ch'era tornato mosca	*	
111	47	Scacchier'è diventato lo mio core di color bianco	[Stefano Felis?] *	Similar to Felis <i>Villanelle dei musici</i> di Barri Venice 1574 ⁵ (a third lower?) Text in Galanti, p. 76.
112	47v	Venus du und dein Kind	[Regnart?]*	Regnart <i>Kurzweilige</i> 1574. Lute intabulations: A-Wwilczek; CZ-Pu 59r.469, fol. 53; D-B 40141, fol. 67; D-DO G I 4, fol. 84. As a dance for solo lute, it only is found in: CH-Bu F.IX.70, fols. 294-96, 318. C.f. no. 34 Followed by text (without music) of two poems by Luigi Alamanni and "l'Alciato" attributed to "Incerto"
113	48	O dolc'et vago et diletto' Aprile	*	Another setting: G. Fiorino <i>II Canzonette a 3-4</i> 1574
114	48v	Signora mia, per certo io vi son servitore	*	
115	49	Mira che coppia di felici Amanti	*	Lute in A.
116	49	Vedi fortuna se son sgratiato	*	"sopra quattro gentildonne Venetiane cioè Signora Marina da Ca' Marino, Laura Moro, Mad. Trono, Betta Malipiero". [about four Venetian gentlewomen, that is, Signora Marina da Ca' Marino, Laura Moro, Mad. Trono, Betta Malipiero]
117	49v	I so<t>tant'arso Amore, che più non trovo loco	*	"sop.a la Sig.ra Isotta Brenbata Bergamasca" [concerning la Sig.ra Isotta Brenbata Bergamasca]. Lute in C.
118	49v	Donne leggiadr'et voi vaghe donzelle	* [Gian Leonardo Primavera]	Gian Leonardo Primavera <i>Canzoni napolitane I</i> Venice 1565 ¹⁷ (and 1566); Anon. in Antonelli <i>II Turturino</i> 1570 ³³ .
119	50	Occhi miei lassi se piangete ogn'hora	*	Other settings: ("Occhi miei lassi che pianget'ognora") <i>Canzon napolitane II</i> Venice 1566; <i>Villotte III</i> Venice 1570; N. Roiccanderet

				in <i>Canzoni</i> Venice 1570. Vocal part notated in G2 clef. Lute in A.
120	50	Se si vedesse fuore l'immagine dal core	*	Another setting: G. Fiorino <i>Nobiltà di Roma</i> Venice 1571 ⁸ . Text in Galanti, p. 207.
121	50v	Fatemi pur il peggio che sapete	C.B. *	
122	50v	S'Amor col tempo vecchio si facesse		Text in Galanti, p. 207. Lute in A.
123	51	Vorria poter andar senz'esser visto	*	Text in Galanti, p. 207.
124	51	Mille amorosi lacci et mille strali	C.B.*	“sopra la Sig.ra Emilia Agosti Bergamascha”. Similar to G.D. della Vopa 1585 ³⁰ , a tone lower. Vocal part notated using G2 clef. Similar to Franzosino in <i>II Raccolta di napolitane</i> II Venice 1570 ¹⁹ . Other settings: Villanova <i>II Napolitane</i> 1568; O. Vecchi <i>II Canzonette a 4</i> 1580; Puliti <i>Ghirlanda odorifera</i> 1612. Lute in A.
125	51v	Amor con ogni impero, et gran possanza		Other settings: Dattari <i>Villanelle a 3-5</i> 1568; Ferretti <i>III Napolitane</i> 1570; Serafini <i>Canzone capricciose a 4</i> 1584; Radesca <i>Tbesoro Amoro</i> 1599; Text in Monti, p. 157, and Galanti, pp. 206, 210. Lute in A.
126	51v	Amore l'altro giorno sen'andava solo soletto		Other settings: Dattari <i>Villanelle a 3-5</i> 1568; Ferretti <i>III Napolitane</i> 1570; Serafini <i>Canzone capricciose a 4</i> 1584; Radesca <i>Tbesoro Amoro</i> 1599; Text in Monti, p. 157, and Galanti, pp. 206, 210. Lute in A.
127	52	Che fai qua figlia bella Massara del Molino		Lute in A.
128	52	Amor senza tormento non può stare		Opening is similar to Mazzoni <i>I Canzoni alla Napolitana</i> 1569 ²⁹ . C.f. also Cerreto <i>I Canzonette a 3</i> 1606; Ms. CA-M (“O. Vecchi e discepoli”), fol. 3v . Lute in A.
129	52v	Tre leggiadre Ninfe		Other settings: Anon. in <i>Villotte</i> 1566 ⁵ (and 1566 ⁷); <i>Leggiadre Ninfe</i> Venice 1606 ⁸ ; “Leggiadre Ninfe che la nott'e il giorno” in I-Ma, Ms. sussidio B.49 (for tenor with intabulated lute accompaniment). Text in Galanti, p. 156. Vocal part has reworkings and pas sages crossed out. Text underlaid until the end.
130	52v	Quest'occhi latri, e questa faccia bella		Other settings: Anon. in 1560 ¹² ; Policreti <i>I Napolitane</i> 1571 ⁹ . Text in Galanti, pp. 112,117, 121.

- 131 53 Amar donna ch' è
bella, per forz'hoimé
di stella
- 132 53 Et s'io piang et s'io
sospiri
- “alla S.ra Leonora Orsina p.ssa di Bracciano”.
- Lute in A.
- Similar to Adriansen B 1584⁶.
- Other settings: Macque *Madrigaletti II a 6* Venice 1582; O. Vecchi *I Canzonette a 6* Venice 1587; O. Vecchi *Madrigali e Canzonette* 1594; Macque *Madrigaletti a 6* 1600.
- Lute in A.
- Text with a similar incipit (“S'io piango e s'io sospiro”): Trombetti *I Napoletane a 3* 1573.
- Lute in A.
- On the following pages are fragments of handwritten annotations of various kinds and a musical staff at the top of fol. 54 with illegible writing (“...a 5 di ...”) and “herzog Albrecht, meinen Liebe Her[tn]”.

¹ For concordances we have used the standard catalogues of sixteenth-century Italian vocal and instrumental music:

B = Howard M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography* Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1967;

RISM = *Répertoire International des Sources Imprimés. Serie B/I: Recueils imprimés XVIe-XVIIe siècles*, München, Henle, 1960 (compared with the version that includes musical incipits of the old Vogel-Einstein in Harry B. Lincoln, *The Italian Madrigal and Related Repertories: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, New Haven, Yale University Press, 1988).

All further concordances of printed secular vocal polyphony Indicated in abbreviated form with the author's surname and dates of publication without superscript) are found in Emil Vogel-Alfred Einstein-Claudio Sartori-François Lesure, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977 [= Nuovo Vogel].

For lute tablatures, see the theses of Falkenstein and Lafargue cited in note 6 and Victor Coelho, *The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music: A Catalogue Raisonné*, New York, Garland, 1995, and the web site “Catalogue des Sources Manuscrites en Tablature” (<http://www-bnus.u-strasbg.fr/smt>) by Christian Meyer.

For *villanella* texts:

Monti = Gennaro Maria Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il solco, 1925;

Galanti = Bianca Maria Galanti, *Le villanelle alla napoletana*, Florence, Olschki, 1954.

Table 2: Alphabetical table of works.

Amar donna ch'è bella 131, c. 53	Le sciocche donne 87, c. 36v
Amor che degg'io far che mi consigli 81, c. 28v	Lieta vivo e contenta 65, c. 25v
Amor con ogni impero, et gran possanza 125, c. 51v	L'inverno quando fiocca 55, c. 21v
Amore l'altro giorno sen'andava 126, c. 51v	Madonna il vostro pett'è tutto ghiaccio 94, c. 40v
Amor senza tormento non può stare 128, c. 52	Mandatum novum do vobis 28, c. 11v, 39-40, c. 16 e 48, c. 20
Ancor che col partire 85, c. 34v	Mentre donna real 104, c. 45v
Anime accese 1, c. 1	Mille amorosi lacci et mille strali 124, c. 51
Appariran per me le stell'in Cielo 73, c. 29	Mi parto, ahi sorte ria 5, c. 2v
Aria bellissima da ottava rima, et anco per Miserere 31, c. 12v	Mira che coppia di felici Amanti 115, c. 49
Aria in ottava rima 8, c. 4	Mira che gente crud'e dispietate 103, c. 45
Aria in terza rima 63, c. 24v	Mi stare pone totesche 33, c. 13v
Ardo per mio destin 20, c. 8v	Miserere mei Deus 47, c. 19v, 49, c. 20 e 50 c. 20v
Audi Tellus Audi Magni 90, c. 37v	Mi vorria trasformar o faccia bella 82, c. 33
Ave Maria 37, c. 15v e 46, c. 19v	Monicella mi farei 32, c. 13
Ballo alla Tedesca 75, c. 30	Morte da me tant'aspettata 58, c. 22v
Ballo forestiere 88, c. 36v	Nasce la pena mia 93, c. 39
Cantai un tempo 51, c. 20v	Ne si dolce com'or 62, c. 24v
Caro dolce ben mio 26, c. 11	Nel bel giardin d'amor 60, c. 23v
Che fai qui figlia bella Massara del Molino 127, c. 52	Non è pena maggiore 54, c. 21v
Che farò et che dirò 15, c. 6v	Non si vedde gia mai 61, c. 24
Chi mi sente cantar 21, c. 9	Non vegg'al mondo cosa 36, c. 15
Com'havrà vit'Amor 68, c. 27	Non vo pregare 10, c. 4v
Cosi le chiome (second part of Vestiva i colli 95, c. 41v)	Occhi miei che vedeste 4, c. 2 e 24, c. 10v
Cum vocatus fueris ad nuptias 27, c. 11v e 45, c. 19	Occhi miei lassi 119, c. 50
Dapoi ch'un'Orsa 101, c. 44	O dole' et vago et diletto' Aprile 113, c. 48
Deh ferma Amor 56, c. 22	O felice, o beato, o glorioso 98, c. 43
Ditemi vita mia 14, c. 6	O sacrum convivium 43, c. 18
Donna se 'l cor di ghiaccio 78, c. 31v	Pater noster 44, c. 18v
Donna vagh'e leggiadra 19, c. 8	Perché son tutto foco 76, c. 30v
Donne leggiadr'et voi 118, c. 49v	Per pianto la mia carne 12, c. 5v e 18, c. 7v
Dura legge d'amor 86, c. 35v	Poich'el mio largo pianto 25, c. 11 e 79, c. 32
È diventato questo cor 13, c. 6 e 23, c. 10	Poiché pato per te tanto dolore 100, c. 44
È morto lo mio core sventurato 81, c. 33	Più non amo et più non ardo 97, c. 42v
Empio cor cruda voglia 70, c. 28	Qual fattura più degna 102, c. 44v
Et s'io piang' et s'io sospiri 132, c. 53	Quando da voi Madonna 69, c. 27v
Fantasia 77, c. 31	Quest'occhi latri e questa faccia bella 130, c. 52v
Fantasia sopra la Canzon degl'Uccelli 91, c. 38v	Rifiuta ogni diletto 30, c. 12v
Fatemi pur il peggio che sapete 121, c. 50v	Romanesca 72, c. 28v
Fere selvagge (see Fillide mia)	Salve Regina 19, c. 12
Filli gentil piangea 22, c. 9v	S'Amor col tempo vecchio si facesse 122, c. 50v
Fillide mia (second strophe of Fere selvagge) 35, c. 14v	Scacchier'è diventato lo mio core 111, c. 47
Gentil signora 2, c. 1v	Seguit'Amor Donne 105, c. 45v
Giovinetti con fervore 41, c. 16v	Se 'l vostro volto 57, c. 22
Giunto m'ha Amor 64, c. 25	Se scior si vedrà il laccio 3, c. 1v
Hora ch'ogn'animal 89 c. 37	Se si vedesse fuore l'immagine dal core 120, c. 50
In toledo una donzella 84, c. 34	Se voi dolci et pietosi 80, c. 32v
Io moro amando 67, c. 26v	Signora mia, per certo 114, c. 48v
Io son ferito ahi lasso 74, c. 29v	So ben mi c'ha bon tempo 11, c. 5
Io sper'e temo 9, c. 4v	Sola soletta me ne vo cantando 109, c. 46v
Io vo gridando come spiritato 96, c. 42	Il sommo Iddio Fattor (Li x comandamenti) 38, c. 15v
Io vo piangendo 6, c. 2v	Stabat Mater 92, c. 39
I so tant'ars'Amore 117, c. 49v	Stanotte m'insognava 110, c. 47
Le cortegiane se ne vanno via 106, c. 46	

Susanna un giour 7, 3v
 Timor et tremor 42, c. 17
 Tre leggiadre Ninfe 129, c. 52v
 Trista sorte è la mia sorte 16, c. 7
 Tutto 'l di piang'et poi 52, c. 21
 Un giorno andai per pigliar 108, c. 46v
 Vedi fortuna se son sgratiato 116, c. 49
 Venus du und dein Kind 34, c. 14 e 112, c. 47v

Vestiva i colli 95, 41v
 Vivo sol di speranza 66, c. 26
 Vorria crudel, tornare pianellette 107, c. 46
 Vorrei saper da voi cari signori 83, c. 33v
 Vorria poter'andar 17, c. 7v e 123, c. 51
 Vostra beltà si bella 59, c. 23
 Zefiro torna el bel tempo 99, c. 43v

NOTA / NOTE

La carta 52 (r e v) del manoscritto di Cosimo Bottegari risulta, nella sua realizzazione anastatica, di difficile lettura. Per tale ragione è stata approntata una trascrizione diplomatica di due composizioni ivi riportate: / In their photographic reproduction, folio 52 (r and v) of the Cosimo Bottegari manuscript are not clearly legible. For this reason diplomatic facsimiles of two of the works on those folios has been provided:

- c./fol. 52r, "Amor senza tormento non può stare":

Amor senza tormento non può stare et fuoco et fiamma fia

sempre nel suo stato meschino a me che l'ho patuto et pato

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics 'Amor senza tormento non può stare et fuoco et fiamma fia' and a lute tablature below it. The second system continues the melody with lyrics 'sempre nel suo stato meschino a me che l'ho patuto et pato' and another lute tablature. The notation includes clefs, notes, rests, and bar lines.

- c./fol. 52v, "Quest'occhi latri, e questa faccia bella":

Quest'occhi latri et questa faccia bella stanno con le saett'

e con la spada ad aspettar chi passa per la strada

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with lyrics 'Quest'occhi latri et questa faccia bella stanno con le saett'' and a lute tablature below it. The second system continues the melody with lyrics 'e con la spada ad aspettar chi passa per la strada' and another lute tablature. The notation includes clefs, notes, rests, and bar lines.