

La musica nelle lettere
di Isabella d'Este

TACTUS



ANONIMA
FROTTOLISTI

TACTUS

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.



© 2023

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover:

TIZIANO VECELLIO (1490-1576), *Ritratto di Isabella d'Este*, 1530-1539.

In quarta di copertina / Back cover:

ANONIMA FROTTOLISTI, photo © Chiara Dionigi

Un sentito ringraziamento / *Many thanks to*

Flaminia Mancin, voce recitante; Fabrizio Troccoli e Chiara Dionigi, fotografi.

Dedicato ai nuovi frottolisti / *Dedicated to new "frottolisti"*

Elisabetta Finucci, Leonardo Marc Piccioni, Elias Ghannudi.



Trascrizioni musicali: Luca Piccioni, Emiliano Finucci, Luigi Germini.

Recording, editing, mastering: Gabriele Berioli, Studio Doremilla Music Box, Magione (PG)

English translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto

Nell'ambiente della musica antica le informazioni documentate riguardanti la *performance practice* sono così importanti da essere ossessivamente ricercate da musicisti e musicologi.

A differenza dell'iconografia, che a volte può essere inficiata dal significato simbolico, un ragguaglio sull'estetica esecutiva, sulla costruzione di uno strumento, sull'organico strumentale o sul repertorio eseguito è più prezioso se l'informazione giunge da un documento, sia esso ufficiale che privato, come una lettera.

Tenuto conto del fatto che Isabella d'Este era appassionata di musica nonché musicista essa stessa, facile è intuire come l'ingente corpus di missive, da e per la Marchesa, diventino una miniera d'oro in tal senso.

Ecco quindi che la semplice richiesta di Galeotto Del Caretto di far musicare a Tromboncino le sue belzerette [Lettera traccia 16] diventa un'importante informazione perché gliene attribuisce la paternità del testo, altrimenti rimasto anonimo, e giustifica la consequenzialità dei brani *Lassa, o donna i dolci sguardi* e *Se gran festa me mostrasti* nel Ms. Basevi 2441. Le altre due frottole, ad oggi, sono purtroppo andate perdute.

Stessa sorte non è fortunatamente capitata alla tanto desiata frottola di Marchetto Cara *Cantai mentre nel core* di cui Cesare Gonzaga ne richiede la musica [Lettera traccia 4] come anche il Marchese di Bitonto farà 5 anni dopo.¹

La formazione musicale della giovane Isabella comincia a Ferrara nella casa paterna, dove il padre Ercole le affianca Johannes Martini al quale lei non vuole rinunciare nemmeno dopo essersi trasferita a Mantova [Lettera traccia 5]. Ercole concederà l'ausilio del fiammingo e, due mesi dopo, Isabella farà un'altra richiesta al padre riguardante questa volta un "libro delle canzoni" [Lettera traccia 23]. È interessante osservare come Ercole, pur concedendo il libro, lo richieda indietro «salvamente» a testimonianza dell'importante valore che tali codici potevano avere all'interno della corte, come ne aveva sicuramente il Ms. Casanatense 2856, il quale abbiamo immaginato essere l'oggetto della corrispondenza tra padre e figlia.

Oltre alla formazione musicale, Martini giocava un ruolo da procuratore *ante litteram*, proponendo alla Marchesa musicisti in grado di valorizzare la sua cappella musicale. Emblematico è il caso della sostituzione del cantore Carlo, andatosene da Mantova in

malo modo, per il quale Martini propone un giovane contralto.² La risposta d'Isabella ci fa capire come lei fosse attenta alle reali necessità artistiche ed estetiche del suo *entourage* musicale, sottolineando che il sostituto di Carlo doveva essere un soprano e non un contralto.³

Di questo *entourage* faceva parte anche il famoso Serafino Aquilano, poeta cantore e liutista anch'esso, del quale Isabella possedeva “gran copia dei suoi strambotti” come dirà suo fratello Ferrante [Lettera traccia 13]. Verosimilmente il Carlo sopranista poteva aver cantato in qualche occasione conviviale accompagnato al liuto da Serafino. La scelta estetica di *Non te smarrir cor mio*, del cui testo è autore l'Aquilano, nasce proprio da questa idea.

Serafino appare spesso citato anche nel famoso carteggio tra Isabella e Lorenzo da Pavia di cui Clifford M. Brown e Anna Maria Lorenzoni hanno edito l'edizione critica.⁴ Lorenzo Gusnasco, questo il suo nome, è stato il liutaio di fiducia di Isabella, ma il suo ruolo non si limitava solo a costruttore di liuti, clavicordi o organi. Spesso, infatti, fungeva da intermediario con il Bellini con

Leonardo da Vinci o riportava notizie da Venezia (luogo in cui aveva la sua bottega) che potevano interessare Isabella come nel caso di Marchetto e sua moglie Giovanna Moreschi, mandati da Isabella alla Serenissima per alleviare la permanenza forzata a Venezia della cognata Elisabetta Gonzaga⁵ [Lettera traccia 1].

Proprio ad Elisabetta Gonzaga è stata attribuita in passato la dedica dell'Elegia di Baldassarre Castiglione *De Elisabella Gonzaga canente Dulces Exuviaie*. Il Prizer, invece, identifica proprio in Isabella colei che, come descritto dal Castiglione, recita cantando accompagnandosi su un liuto d'avorio i versi di Didone nell'Eneide di Virgilio.⁶ D'altro canto Isabella era sicuramente in possesso dell'Eneide come di altri capolavori della letteratura antica.⁷ *Dulces exuviaie*, forse del Cara, è stato quindi scelto per essere interpretato come se fosse proprio Isabella a cantarlo sul liuto.

Che Isabella suonasse il liuto è testimoniato da diverse informazioni fra cui la lettera indirizzata ad Anna d'Alençon [Lettera traccia 19] nella quale Giovanni Angelo Testagrossa è caldamente suggerito come insegnante. Pochissimo si conosce sulla figura

di Testagrossa e nulla rimane della sua musica,⁸ possiamo solo ipotizzare che, essendo un liutista vissuto in un periodo di transizione, possa aver potuto suonare sia con il plectro come sono state eseguite le diminuzioni del contratenor in *Fortuna Desperata*, che con le sole dita come nell' *Adiu mes amours* di Spinacino.⁹

Questo è anche il periodo della nascita dell'intavolatura liutistica di cui abbiamo uno degli esempi più antichi nel cordiforme Ms. 1144 della Biblioteca Oliverana di Pesaro da cui è tratta la famosa chançon *De tous bien plaine*. In questo caso la scelta è ricaduta su una tecnica mista plectro-dita.

LUCA PICCIONI

LO STILE MUSICALE DELLA CORTE DI MANTOVA NELLA REGGENZA DELLA MARCHESA.

A Mantova, tra la fine Quattrocento e il primo Cinquecento, la spiccata sensibilità nei confronti della cultura, dell'arte e della musica da parte della Marchesa Isabella d'Este, figlia di Ercole I d'Este di Ferrara ed Eleonora d'Aragona, diventa stile, un segno inconfondibile, un gusto capace di influenzare l'intero universo delle corti italiane dell'Umanesimo. La sua raffinatezza artistica e la sua formazione umanistica e musicale, seppero segnare profondamente la moda dell'epoca. Le attività artistiche e culturali della corte, si caratterizzarono proprio alla luce del gusto della Marchesa, tanto da coniarne uno stile, come riportato nel 1513 dal Bolognese Gioanne Philotheo Achillino, nel suo *Viridario*, dove il poeta, musicista e umanista, descrivendo l'universo musicale di corte, trasforma Mantova da toponimo a definizione di stile e paragone:

*In sala ritornor di compagnia / E comincioro una leggiadra danza. / Varii instrumenti fan dolce harmonia / La Musica di Mantua qui se avanza, / Hor ecco Glauco che sopra giungia / Che veder la sua Laura havea speranza / con li compagni sera disarmato / Ciascuno era di vesta bene ornato.*¹⁰

La bellezza e la ricchezza musicale fanno di Mantova una delle capitali del mecenatismo culturale occidentale: numerosi e importanti compositori ed esecutori dell'epoca, Marchetto Cara – *Musico plecarissimo* –, Tromboncino, Giovanni Angelo Grossatesta, Martini, Jaquet da Mantova, Serafino Aquilano e tanti altri, si esibivano nella e per la corte di Isabella. È la Marchesa stessa che richiede continua creatività e produzione musicale, insegnanti, virtuosi strumentisti e cantanti, compositori, nello stile più in voga all'epoca: dalle frottole agli strambotti, dalle barzellette alle chansons.

Suonare alla mantovana diviene, in questa fase, un riconoscimento artistico e chiaramente un riferimento alla passione e alla direzione voluta e plasmata dalla stessa Isabella, come annota Marino Sanuto, il 31 gennaio 1501, nei suoi Diarii: «Dietro a questa gli vene una musicha mantuana di Tromboncino Paula Poccino e compagni. Poi seguì a sono di tamburino xii contadini, quali representorno tutti la agricultura». ¹¹

Paula Poccino, così come la «Giovanna», la moglie di Marchetto Cara, entrambi cantanti, vengono citate da Isabella, sottolineando in tal modo l'importanza della presenza femminile nella cultura dell'epoca e durante tutto l'arco dell'Umanesimo.

La musica per Isabella d'Este era completa, tanto pratica quanto teorica, ogni stile dell'epoca trovava il suo posto a corte: dalle formazioni di alta e bassa cappella, alla musica per danza, la polifonia vocale, il repertorio sacro e quello profano, ancora oggi fruibile grazie alle stampe e ai manoscritti sopravvissuti nei secoli: «Ma per sonar Gagliarde & Lodesane / Piferi mantovani haggian' il vanto, / tu senti quelle lingue più che humane / in mille millia Rimandar un canto». ¹²

MASSIMILIANO DRAGONI

1. «Epsa se descordò mandarme quella canzone che incomenza “Cantai” si como me promese, de la quale sono affectionatissimo, maxime recordandome de quella sera de Piczolo». Napoli 24 Maggio 1515 (ASMN, busta 809, fol. 46).
2. «Illustrissime Marchionisse, etc cetera. L’alter iorne passato, quando Vostra Signoria fu a Ferrara, Vostra Signoria me disse de uno contra alto. I’ ò confortato questo iovene che viegne de Vostra Signoria, le qual cante molto galamento et intende benissimo et sufficientissimo et scrive bene et note bene. Fatze Vostra Signoria so parer. Io intende che Carlo scia partito sanse lecenzie, le qual ha fato de homo de poco. [...]» 18 Ottobre 1491 (ASMN, busta 1232, fol. 184).
3. «Quel zovene che fa contra alto è venuto qua, ma perché nui voressimo uno soverano in loco de Carlo che è partito, [...] haveremo piacere ne faciati havere uno se poteti presto, perché quando lo havessimo, non reteniressimo questo contra alto per non avere troppo bisogno [...]» (ASMN, busta 2991, libro I, fol. 58v.)
4. Clifford M. Brown, Anna Maria Lorenzoni, *Isabella d’ Este and Lorenzo da Pavia*. Document for the History of Art and Culture in Renaissance Mantova Librairie Droz, Genève 1982.
5. La Duchessa d’Urbino era infatti dovuta fuggire dal ducato preventivamente all’assedio delle truppe pontificie e francesi guidate da Cesare Borgia.
6. William F. Prizer, *Una Virtù molto conveniente a madonne: Isabella d’Este as a musician*, *The Journal of Musicology*, xvii, 1999.
7. In una lettera a Lorenzo da Pavia datata 8 Luglio 1501 Isabella scrive: «Messer Laurentio, sono stati portati in questa terra ad vendere alcuni Virgilij stampati in forma piccola, de littera minuta et quasi cancellaresca che multo ne piaciono et intendemo ch’el se comencia ad stampare de li Petrarchi. Desideramo havere uno volume de l’una e l’altra opera, cioè uno Virgilio et uno Petrarca de la medesima forma et stampa, ma voressimo che fussino

in cartha bona; s'el se ne stamparà, adunque li conprareti et ce li mandareti, significandone el costo che ve remetteremo li dinari et quando pur non se stampasseno anchora in cartha bona, cercareti intendere se fra qualche zorni se ne stampirà o non et lo medesimo fareti dele opere de Ovidio, che ne fareti piacere assai. Benevalete». A S M N, Busta 2993, Libro 12, c. 65 v.

8. Interessante è l'articolo di Franco Pavan che ipotizza l'attribuzione di un'incisione raffigurante un liutista al ritratto di Testagrossa. Pavan, Franco *An unnoted caricature of Giovanni Angelo Testagrossa*, Lute News, The Lute Society Magazine, 106, July 2013.

9. Su base iconografica il periodo a cavallo tra xv e xvi sec. vede il progressivo abbandono del plettro per l'uso delle sole dita. Si veda a tal proposito Rebuffa, Davide, *Il liuto*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 94-95.

10. Achilli Philoteo Gioanne. *Viridario*, Bologna, 1513 p. 127.

11. Marino Sanudo, *I Diarii*. Tomo iv. 31 gennaio 1501, a cura di Federico Stefani Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi. Tomo xli, Venezia, Fratelli Visentini tipografi, 1894.

12. Teofilo Folengo. *Orlandino. Per Limerno Pitocco da Mantoa composto*, Venezia, Agostino Bindoni, 1550, p. 38.



In the circles of early music lovers, documented information about performance practice is so important as to be obsessively searched for by musicians and musicologists.

While iconography sometimes cannot be relied on as evidence because of its symbolic meaning, a piece of information on the aesthetics of a performance, the making of an instrument, the composition of a group of instruments, or the repertoire performed is all the more valuable if it comes from a document, be it official or private, such as a letter.

Considering that Isabella d'Este was a passionate lover of music and also a musician herself, it is easy to understand that the massive corpus of letters written and received by her can be an extraordinary mine of this type of information.

So a simple request from Galeotto Del Caretto to have his *belzerette* set to music by Tromboncino [Letter track 16] becomes an important piece of evidence, because it reveals that this text, whose author would otherwise have remained unknown, had been written by him, and justifies the subsequent position of the pieces *Lassa, o donna i dolci sguardi* and *Se gran festa me mostrasti* in Ms. Basevi 2441. The other two frottole, unfortunately, have been lost so far.

This fate was not shared, luckily, by the much-longed-for frottola by Marchetto Cara *Cantai mentre nel core*, whose score was requested by Cesare Gonzaga [Letter track 4] and also, five years later, by the Marquis of Bitonto.¹

Young Isabella's musical training began in Ferrara in her father Ercole's house: he entrusted her to Johannes Martini, from whom she refused to be separated even when she moved to Mantua [Letter track 5]. Ercole granted her the help of the Flemish musician, and, two months later, she presented another request to her father, this time for a "libro delle canzoni" [Letter track 23]. It is interesting to notice that though Ercole did give her the book, he asked to have it "safely" back, thus confirming how highly prized these manuscripts could be within the court; this was undoubtedly true about Ms. Casanatense 2856, that we have imagined was the object of the correspondence between Isabella and her father.

In addition to taking care of the Marchioness's musical training, Martini played a role as a sort of procurator ahead of his time, by indicating to her some musicians who could

enhance her cappella musicale. A significant case is that of the replacement of the chorister Carlo, who had left Mantua in an ill-mannered way: Martini suggested a young alto to be put in his place.² Isabella's reply shows how aware she was of the real artistic and aesthetic needs of her musical entourage: she pointed out that the chorister who was to replace Carlo would have to be a soprano and not an alto.³

Another member of this entourage was the famous poet, chorister and lutenist Serafino Aquilano. Isabella owned "a great number of his strambotti", as her brother Ferrante reported [Letter track 13]. It was likely that the treble singer Carlo had sung sometimes during some festive occasion, accompanied by Serafino on the lute. The aesthetic choice of Non te smarrir cor mio, whose text had been written by Aquilano, stems precisely from this idea.

Serafino is often mentioned also in the famous collection of letters between Isabella and Lorenzo da Pavia, whose critical edition was edited by Clifford M. Brown and Anna Maria Lorenzoni.⁴ Lorenzo Gusnasco (this was his real name) was Isabella's trusted lute-maker, but his role was not only that of making lutes, clavichords and organs: he often acted as an intermediary between Isabella and artists and intellectuals such as Bellini and Leonardo, and at the same time he relayed to her some news about the society of Venice (where he had his workshop) that might be interesting to her, as in the case of Marchetto Cara and his wife Giovanna Moreschi, whom Isabella had sent to Venice in order to relieve the boredom of her sister-in-law Elisabetta Gonzaga's forced stay there⁵ [Letter track 1].

The dedication of Baldassarre Castiglione's elegy *De Elisabetta Gonzaga canente Dulces Exuviae* was attributed in the past precisely to Elisabetta Gonzaga. Prizer, on the contrary, argues that Isabella was the person described by Castiglione as she sang Dido's lines in Virgil's *Aeneid* accompanying herself on an ivory lute.⁶ Isabella undoubtedly owned the *Aeneid*, as well as other masterpieces of ancient literature.⁷ *Dulces exuviae*, maybe by Cara, has been chosen therefore to be interpreted as if Isabella herself were singing it while playing the lute.

The fact that Isabella played the lute is confirmed by several documents, including a letter addressed to Anna d'Alençon [Letter track 19] in which Giovanni Angelo Testagrossa is warmly recommended as a teacher. We know very little about Testagrossa, and none of his music has survived;⁸ we can only surmise that since he was a lutenist who lived in a transition period, he probably played both with a plectrum, as the countertenor's diminutions in Fortuna Desperata were performed, and with his fingers alone, as in Spinacino's *Adiu mes amours*.⁹

This was also the period of the birth of the lute tablature: one of its earliest specimens can be seen at the Biblioteca Oliverana of Pesaro in the heart-shaped Ms. 1144, from which the famous *chançon De tous bien plaine* has been drawn. In this case, we chose a mixed plectrum-fingers technique.

LUCA PICCIONI

THE MUSICAL STYLE AT THE COURT OF THE MARCHIONESS

In Mantua, between the end of the fifteenth century and the early sixteenth, the remarkable sensitivity to culture, art and music of the Marchioness Isabella d'Este, daughter of Ercole I d'Este, of Ferrara, and Eleanor of Aragon, became a style, a unique mark, a taste that could influence the entire universe of the Italian courts of Humanism. Her artistic refinement, and her humanistic and musical training left a deep mark on the fashion of that age. The court's artistic and cultural activities were imbued with the light of the Marchioness's taste, so much so as to give rise to a style, as reported in 1513 by the Bolognese poet, musician and humanist Gioanne Philotheo Achillino, in his *Viridario*,

where, in his description of the musical universe of the court, he transformed Mantua from a toponym into a paragon and a definition of style:

*In sala ritornor di compagnia / E cominciorno una leggiadra danza. / Varii instrumenti fan dolce harmonia / La Musica di Mantua qui se avanza, / Hor ecco Glauco che sopra giungia / Che veder la sua Laura havea speranza / con li compagni sera disarmato / Ciascuno era di vesta bene ornato.*¹⁰ (“Into the hall they returned in company / and began a graceful dance./ Several instruments produced a lovely harmony. / The Music of Mantua is advancing here. / Now here Glauco joined them / in the hope of seeing his Laura / With his companions he had disarmed himself / All were decked with handsome apparel.)

Beauty and wealth of music turned Mantua into one of the capitals of Western cultural patronage: a great number of important composers and performers of that period, Marchetto Cara (“*Musico preclarissimo*”), Tromboncino, Giovanni Angelo Grossatesta, Martini, Jaquet da Mantova, Serafino Aquilano, and many others, performed at Isabella’s court and for it. The Marchioness herself requested a constant creativity and musical production, composers, teachers, virtuoso instrumentalists and singers, in the style that was most fashionable at that time, ranging from frottole to strambotti, and from barzellette to chansons.

Playing in the Mantuan style became, during this stage, an artistic recognition and clearly a reference to Isabella’s passion and to the course chosen and led by her, as Marino Sanuto remarked in his diary on 31 January 1501: “After that there came a Mantuan music by Tromboncino, Paula Poccino and friends. Then to the sound of a tambourine there came twelve peasants, all of them representing agriculture.”¹¹

Paula Poccino, as well as “la Giovanna”, Marchetto Cara’s wife, both of them singers, were mentioned by Isabella, highlighting the importance of the presence of women in the culture of that period and throughout the era of Humanism.

The music for Isabella d’Este was complete, both practical and theoretical: all the contemporary styles were admitted at her court, ranging from Alta Cappella and Bassa Cappella pieces to dance music, vocal polyphony, sacred and profane repertory, that can

still be utilised in our day, thanks to the printed and manuscript texts that have survived over the centuries: “Ma per sonar Gagliarde & Lodesane / Piferi mantovani haggian’il vanto, / tu senti quelle lingue più che humane/ in mille millia Rimandar un canto” (“But for playing Gagliarde and Lodegiane / Mantuan pipes are unrivalled / You can hear those more-than-human voices / Echoing a song more than a thousand miles away.”)¹²

MASSIMILIANO DRAGONI

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

1. “Epsa se descordò mandarme quella canzone che incomenza ‘Cantai’ si como me promese, de la quale sono affectionatissimo, maxime recordandome de quella sera de Piczolo” (“She forgot to send me, as she had promised, the song that begins with ‘Cantai’, of which I am extremely fond, particularly remembering that evening in Piczolo”), Naples, 24 May 1515 (ASMN, busta 809, fol.46).
2. “Illustrissime Marchionisse, etc cetera. L’alter iorne passato, quando Vostra Signoria fu a Ferrara, Vostra Signoria me disse de uno contra alto. I’ ò confortato questo iovene che viegne de Vostra Signoria, le qual cante molto galamento et intende benissimo et sufficientissimo et scrive bene et note bene. Fatze Vostra Signoria so parer. Io intende che Carlo scia partito sanse lecencie, le qual ha fato de homo de poco. [...]” (“Your Excellency the Marchioness, etc. A few days ago, when Your Excellency was in Ferrara, Your Excellency told me about an alto singer. I called this young man who comes from Your Excellency and he sings very elegantly, is intelligent and capable, writes well and observes well. Your Excellency’s opinion is needed. I have heard that Carlo left without permission, and that is acting as a worthless man.”) 18 October 1491 (ASMN, busta 1232, fol. 184).

3. “Quel zovene che fa contra alto è venuto qua, ma perché nui voressimo uno sovrano in loco de Carlo che è partito, [...] haveremo piacere ne faciatì havere uno se poteti presto, perché quando lo havessimo, non reteniressimo questo contra alto per non avere troppo bisogno [...]” (“That young man who sings as an alto came here, but since we would like to have a soprano in place of Carlo who has gone away [...] we would be pleased if you could find one, soon if possible, so that when we have one we do not have to keep this alto just because we are too much in need [...]”) (ASMN, busta 2991, libro I, fol. 58v.)
4. Clifford M. Brown, Anna Maria Lorenzoni, *Isabella d’ Este and Lorenzo da Pavia*. Document for the History of Art and Culture in Renaissance Mantova Librairie Droz, Genève 1982.
5. The Duchess of Urbino had had to flee the duchy before the siege of the Papal and French troops led by Cesare Borgia.
6. William F. Prizer, *Una Virtù molto conveniente a madonne: Isabella d’Este as a musician*, *The Journal of Musicology*, xvii, 1999.
7. In a letter to Lorenzo da Pavia dated 8 July 1501, Isabella wrote: “Messer Laurentio, there have been brought for sale in this country some Virgils printed in small form, with minute, almost clerk-like letters that we like very much, and we understand that they are beginning to print some Petrarchs. We wish to have one volume of both, that is a Virgil and a Petrarch in the same form and print, but we would like them to be on good paper, so if they are printed, you shall buy them and send them to us, telling us their cost and we will refund them, and if they are not printed yet on good paper you will try to find out whether they shall be printed or not, and you shall do the same thing for Ovid’s works, because this will please us very much. Best wishes for your health.” (ASMN, Busta 2993, Libro 12, c. 65 v.)
8. There is an interesting article by Franco Pavan, who conjectures that an engraving that depicts a lute-player might be a portrait of Testagrossa. Pavan, Franco, *An unnoted caricature of Giovanni Angelo Testagrossa*, *Lute News*, *The Lute Society Magazine*, 106, July 2013.

9. The iconography of the period straddling the fifteenth and sixteenth centuries shows the progressive replacement of the plectrum with the use of the fingers alone. On this matter, consult Rebuffa, Davide, *Il liuto*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 94-95.
10. Achilli Philoteo Gioanne. *Viridario*, Bologna, 1513 p. 127.
11. Marino Sanudo, *I Diarii*. Tomo iv. 31 gennaio 1501, edited by Federico Stefani Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi. Tomo xli, Venezia, Fratelli Visentini tipografi, 1894.
12. Teofilo Folengo. *Orlandino. Per Limerno Pitocco da Mantoa composto*, Venezia, Agostino Bindoni, 1550, p. 38.



Esecutori / Performers

ANONIMA FROTTOLISTI

KATEŘINA GHANNUDI, arpa, canto

MIRIAM TREVISAN, canto

LUCA PICCIONI, liuto, canto

SIMONE MARCELLI, organo portativo, organo, claviciterium, canto

EMILIANO FINUCCI, viola da braccio, canto

NICOLA DI FILIPPO, canto

MASSIMILIANO DRAGONI, dolcimele, percussioni antiche

JACOB MARIANI, viola d'arco, liuto

ALESSIO NALLI, bombardarda

LUDOVICO MOSENA, bombardarda, dulciana

ANDREA ANGELONI, trombone rinascimentale

LUIGI GERMINI, trombone rinascimentale

TACTUS

DDD

TC 490002

© 2023

Made in Italy

La musica nelle lettere di Isabella d'Este

Music and musicians in Isabella d'Este's letters

I testi e le fonti sono disponibili al seguente link: /

Texts and sources are available on our website:

www.tactus.it/testi – Codice / Code: 490002



WWW.ANONIMAFROTTOLISTI.IT