



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXVII

# ANTONIO GUALTIERI

(Monselice, 1574-1661)

## OPERE SACRE E PROFANE

I

**Direttore della Scuola:** Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Antonio Lovato

**Dottorando:** Chiara Comparin



Ad 29 Maggio 1574  
 In Santo Spirito di  
 nobile naturalis dei Padre  
 Domenico Guabieri, &  
 madre Cat. Marina il  
 compare Gigolo di G. Lani  
 magna, comar. f. d. a. p. d.

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, Battesimi 1573-1585, c. 12r.

Ad 22 Aprile 1687  
 Il s. Fr. Gio. Guabieri d'anni sessan sei Maestro  
 di Capella già molti anni della Chiesa  
 della Signora di F. che è stato dopo  
 aver ricevuto li sacram. s. i. z. l'ordini  
 di. s. i. e. si fu sepolto nella Chiesa  
 della stessa Signora in l'altare  
 di s. Michele & da lui religio  
 della Chiesa di s. Maria per  
 Fr. s. d. proprio Beato.

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, Morti 1644-1687, c. 65v.

Mio et c.<sup>te</sup> come figlio. M. Antonio Gualtieri professore di Musica  
proprio et raccomandato da personaggi di molta autorità, et  
dalle virtù per suo di Capella di questo luogo, viene hora con  
questa a dar saggio del ualor suo, il quale anco ui raccomandiamo,  
facendoui sapere che ci sarà caro, che di lui se ne tenga conto,  
perche n' hauiamo piacere, che anco si ricorra per seruitio della  
Chiesa del luogo. Et ui pregamo bene dal Sig. Di Vine  
alli 28. di Ottobre. 1596.

70  
Gualt. Pat. d. Bgl.

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Maestri di cappella, organista e cantori*, 128, c. 93r.

79  
S. Ant.<sup>o</sup> Gualtieri maestro di Capella della chiesa min. lincinghina  
soldati dei suoi sal.<sup>o</sup> di 50 in re ut. p. mese se uno co med. linc.  
dal di is. vmbre. ibid. p. mese a i quattro gunti. in tutto il mese  
de Gen.<sup>o</sup> istante m.<sup>o</sup> 1597. Gen.<sup>o</sup> 1617. fol. 8<sup>o</sup> n.<sup>o</sup> 135.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 84r.



10

Copia? tratta dal libro Actory. N. 20. et. 115.

---

1635. 9. Aprile.

Che hi eletto Maestro de canto della Chiesa  
 della Chiesa de S. Marco, curato del medesimo.

Mo. Pre. Marin Corvado Canonico, stante  
 M. Antonio Laico vinotto, M. Antonio Guattieri, con  
 Guattieri Salario de Ducati 25. all'anno, et con  
 tutte le obligazioni, et franchie et sopraddetti  
 & Chierici di S. Marco  
 & Chierici di S. Marco  
 M. Fran. Mastini P.  
 M. Fran. Molari P.  
 M. Jeanne Mari,

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia del Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 10r: copia Terminazioni (1629-1637), Reg. 143, Chiesa Actorum.

Ivo D. ANO Gualterio G. f. deo munice

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Consilia comunitatis terre S. Danielis*, c 32v - 33r.

In Echo. 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

CANTUS

Confitemini Domino & inuocate & inuoca-

te nomen eius notas facite in populis ad inuentio- nes

eius Mementote Mementote quoniam excelsum est nomen eius cantate

Domino cantate cantate quoniam magnifice fecit ij

Annuntiate hoc in vniuersa terra In vniuersa terra in vni-

uersa ij terra Cantate Domino cantate cantate quoniam ma-

gnifice fecit ij Annuntiate hoc in vniuersa

ter ra in vniuersa terra in vniuersa in vniuersa terra

Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604:  
*Confitemini Domino et inuocate*, parte di *Cantus* del primo coro.  
 Copia da Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr.48#Beibd.7

OTTAVA ARIA.

718 CANTO



Mo, il più bel Rubino Che nel  
 Regno d' Amore Habbia preggio mag gio-  
 re Deh quãto ahimè il farei felice sì pieno s'io  
 gato il tenersi nel mio se no.

Il chiaro suo splendore  
 E beltade gradita,  
 Ch'almi porge la vita  
 Dal cor' mi leverebbe ogni tormento,  
 Ond'io sempre viverei lieto, e contento.

Non tenerei dolore  
 Che fuol farmi languire,  
 Non potrei più morire:  
 Che se vivo Tesor' chi ten' in forte  
 Doglia non può sentir, ne cruda morte.

Antonio Gualtieri, *Amorosi diletta a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano et fratelli, 1608:  
*Amo il più bel rubino*, parte di Canto.  
 Copia da Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.18#SA.77.B.11



Nunc dimittis A 3. Tertij Toni. 18

**TAVOLA**

<p><i>A una Voce.</i></p> <p><i>Assumpta est.</i></p> <p><i>Egre dimini.</i></p> <p><i>Confirma hoc Deus.</i></p> <p><i>Aduro vos.</i></p>	<p><i>A due Voci.</i></p> <p><i>Angelus ad Pastores.</i></p> <p><i>Consolamini.</i></p> <p><i>Veni pulchritudo.</i></p> <p><i>Franciscus.</i></p> <p><i>Salve sancte Pater.</i></p>	<p><i>A tre Voci.</i></p>	<p>1 <i>Carole Maioruna.</i></p> <p>2 <i>Audi Domine.</i></p> <p>3 <i>Libilemus omnes.</i></p> <p>5 <i>Estote fortes.</i></p> <p>7 <i>Cum inuocarem.</i></p> <p>8 <i>In te Domine.</i></p> <p>9 <i>Qui habitat.</i></p> <p>10 <i>Ecce nunc.</i></p> <p>11 <i>Nunc dimittis.</i></p>
--	---	---------------------------	---

**AERE Bartholomei Magni.**

Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci*, Venezia, erede di Angelo Gardano, 1612:  
*Nunc dimittis*, parte di Basso per l'organo.  
 Copia da Londra, Westminster Abbey Library.

Canto solo ouero Tenore

Ve cor.

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ bass part. It consists of eight staves of music. The first staff is labeled 'Canto solo ouero Tenore' and 'Ve cor.'. The music is written in G major, with a treble clef and a common time signature. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and fingerings are indicated by numbers 1-6. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and wear.

Antonio Gualtieri, *Motetti a una, doi, tre et quatro voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630:  
*Ave cor sanctissime*, parte di Basso per l'organo.  
Copia da Oxford, *Christ Church Library*, 64-65# Mus.931-935.

## INDICE

<b>RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE</b> .....	p.	3
<b>INTRODUZIONE</b> .....	»	13
<b>I. ANTONIO GUALTIERI</b> .....	»	17
1. <i>Profilo biografico</i> .....	»	17
2. <i>Il contesto musicale</i> .....	»	23
APPENDICE DOCUMENTARIA .....	»	31
<b>II. OPERE SACRE</b> .....	»	41
1. <i>Motecta octonis vocibus (1604)</i> .....	»	43
2. <i>Il secondo libro de mottetti a una e due voci (1612)</i> .....	»	67
3. <i>Motetti a una, doi, tre et quatro voci (1630)</i> .....	»	81
4. <i>Osservazioni conclusive</i> .....	»	91
<b>III. OPERE PROFANE</b> .....	»	97
1. <i>Amorosi diletti a tre voci (1608)</i> .....	»	97
2. <i>Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (1613)</i> .....	»	115
3. <i>Madrigali concertati a una, due et tre voci (1625)</i> .....	»	126
4. <i>I testi e le tematiche</i> .....	»	135
5. <i>Le intonazioni musicali</i> .....	»	141
<b>IV. BIBLIOGRAFIA E FONTI</b> .....	»	145
I. BIBLIOGRAFIA .....	»	145
1. <i>Repertori e monumenti musicali</i> .....	»	145
2. <i>Repertori dei testi letterari e liturgici</i> .....	»	147
3. <i>Bibliografia dei testi musicali</i> .....	»	149
4. <i>Bibliografia dei testi letterari e liturgici</i> .....	»	159
5. <i>Bibliografia generale</i> .....	»	164
II. FONTI .....	»	180
1. <i>Manoscritti musicali</i> .....	»	180
2. <i>Stampe musicali</i> .....	»	181

3. <i>Stampe letterarie</i> .....	p.	190
4. <i>Fonti d'archivio</i> .....	»	194
<b>V. CRITERI DI EDIZIONE</b> .....	»	197
1. <i>Compilazione schede analitiche</i> .....	»	197
2. <i>Edizione dei testi</i> .....	»	197
3. <i>Edizione delle musiche</i> .....	»	198
4. <i>Cogli la vaga rosa: proposta di ricostruzione</i> .....	»	199
4.1. <i>Aspetti generali</i> .....	»	199
4.2. <i>Ricostruzione della parte mancante: peculiarità e problemi specifici</i> .....	»	202
5. <i>Sigle e abbreviazioni</i> .....	»	206
<b>VI. SCHEDE ANALITICHE</b> .....	»	209
1. <i>Motecta octonis vocibus (1604)</i> .....	»	209
2. <i>Il secondo libro de mottetti a una e due voci (1612)</i> .....	»	236
3. <i>Motetti a una, doi, tre et quatro voci (1630)</i> .....	»	261
4. <i>Amorosi diletta a tre voci (1608)</i> .....	»	289
5. <i>Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (1613)</i> .....	»	343
6. <i>Madrigali concertati a una, due et tre voci (1625)</i> .....	»	376
<b>VII. TRASCRIZIONI MUSICALI</b> .....	»	413
INDICE DELLE MUSICHE .....	»	413
<i>Motecta octonis vocibus (1604)</i> .....	»	417
<i>Il secondo libro de mottetti a una e due voci (1612)</i> .....	»	557
<i>Motetti a una, doi, tre et quatro voci (1630)</i> .....	»	623
<i>Amorosi diletta a tre voci (1608)</i> .....	»	687
<i>Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (1613)</i> .....	»	713
<i>Madrigali concertati a una, due et tre voci (1625)</i> .....	»	813
Appendice. <i>Cogli la vaga rosa: proposta di ricostruzione</i> .....	»	867

## INTRODUZIONE

Con la mia tesi di dottorato propongo la ricostruzione del profilo biografico e l'edizione critica delle opere sacre e profane composte da Antonio Gualtieri (Monselice, 1574-1661), un musicista attivo in area veneta tra San Daniele del Friuli, Monselice, Montagnana e Venezia.

Antonio Gualtieri rientra in quella categoria di musicisti che i parametri della musicologia ufficiale classificano come "minori" e che, anche per questo motivo, finora sono rimasti relegati ai margini della ricerca. In realtà, le indagini svolte negli ultimi anni, rivolte in particolare allo studio della prassi poliorale a Padova e, più in generale, in territorio veneto, hanno permesso di fare nuova luce anche su questo compositore semiconosciuto e di avviare il recupero e l'analisi sistematica della sua opera.

Seguendo le indicazioni emerse in recenti contributi di Franco Colussi, Antonio Lovato e Francesco Passadore, ho cercato in primo luogo di definire la reale identità del compositore Antonio Gualtieri, di cui molti tratti sono rimasti a lungo oscuri e incerti a causa soprattutto di informazioni erudite, come quelle trasmesse da Francesco Caffi, mai criticamente verificate. Per la stessa ragione, anche la sua attività e la sua produzione musicale, che attendeva di essere identificata con sicurezza, spesso sono state oggetto di interpretazioni arbitrarie, quando non confuse con quelle di altri autori. Perciò, ho preliminarmente avviato una sistematica ricerca d'archivio nelle istituzioni dove il Gualtieri è stato attivo, identificando e trascrivendo i relativi documenti conservati presso l'Archivio parrocchiale di Monselice, la Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli, gli Archivi comunali di Monselice e Montagnana e l'Archivio di Stato di Venezia. La documentazione così recuperata, trascritta in appendice al primo capitolo nel quale vengono delineati un aggiornato profilo biografico del compositore e il contesto musicale in cui egli si trovò ad operare, ha permesso di fissare con certezza luogo e data sia della nascita sia della morte di Antonio Gualtieri, sfatando radicalmente notizie fuorvianti, ma fin qui date per certe. Nello stesso tempo è stato possibile ricostruire con altrettanta sicurezza le tappe del suo percorso artistico, dalla formazione musicale ricevuta grazie all'interessamento dal vescovo di Padova, Marco II Cornaro, ai successivi incarichi ricoperti a San Daniele del Friuli (1596-1605), Monselice (1606-1613; 1621-1632), Montagnana (1613-1621) e Venezia (1632-1650), presso l'Ospedale della Pietà e quindi nella basilica di San Marco negli anni in cui il maestro di cappella era Claudio Monteverdi. Infine, dopo diciotto anni trascorsi a Venezia, Antonio Gualtieri fece ritorno a Monselice (1650-1661) per esercitare ancora una volta la carica di maestro di cappella presso la collegiata, coadiuvato dal figlio Girolamo.

Il quadro così ridefinito delle vicende trascorse da Antonio Gualtieri è stato importante anche per individuare le caratteristiche e comprendere gli sviluppi successivi della sua produzione musicale, di cui questa tesi di dottorato propone l'edizione critica. Si tratta di quattro libri di mottetti, uno di canzonette e due di madrigali, stampati a Venezia tra il 1604 e il 1630: *Motecta octonis vocibus* (1604), *Amorosi diletti a tre voci* (1608), *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612), *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1613), *Madrigali concertati a una, due et tre voci* (1625) e i *Mottetti a una, doi, tre et quatro voci con le litanie della B. Vergine a 4* (1630). A queste raccolte si dovrebbero aggiungere i *Motecta duabus vocibus* (1611), di cui Robert Eitner ha segnalato una copia presente nella Biblioteca Universitaria di Königsberg, ma oggi non più reperibile.

L'edizione da me proposta si basa sulla preliminare individuazione delle fonti che, ad eccezione degli *Amorosi diletti*, sono pervenute in un unico esemplare a stampa. Le raccolte di musica sacra sono giunte integre, mentre l'unica opera profana di cui rimangono disponibili tutte le parti sono gli *Amorosi diletti a tre voci*. I due libri di madrigali, invece, sono incompleti perché mancanti di alcuni libri parte. Sulle fonti pervenute è stata realizzata la trascrizione in partitura moderna, che ha permesso la restituzione di oltre un centinaio di testi e delle relative intonazioni musicali.

Per ogni composizione è stata predisposta una scheda analitica con le seguenti voci: informazioni di carattere generale (titolo, testimone, fonti letterarie concordanti, fonti musicali concordanti), informazioni sul testo poetico (testo, autore del testo, forma poetica, apparato critico, note al testo), informazioni sulla musica (autore della musica, forma musicale, apparato critico, note alla musica) e ulteriori informazioni di carattere generale (edizioni moderne, letteratura, osservazioni).

Per la trascrizione dei testi sono stati adottati i criteri stabiliti dal "Comitato per la pubblicazione di fonti relative a testi e monumenti della cultura musicale veneta". Se necessario, questi criteri sono stati adattati alle specificità dei testi in volgare, in generale adespoti e solo in alcuni casi attribuibili con sicurezza a poeti dei secoli XVI e XVII secolo, come Valerio Belli, Dionisio Viola, Filippo Alberti, Alessandro Gatti, Maurizio Moro, Pomponio Montanaro e, soprattutto, Giovan Battista Marino.

La trascrizione delle intonazioni musicali in partitura unisce il rigore filologico all'esigenza di un agevole utilizzo per studiosi ed esecutori. Perciò sono state impiegate la notazione, le chiavi e i segni di *tactus* attuali, indicando soltanto l'incipit in notazione originale. Varianti, omissioni e modifiche sono segnalate nell'apparato critico delle schede analitiche, mentre nelle composizioni dotate di basso continuo con la cifratura al di fuori del rigo musicale le aggiunte sono riportate in

corsivo. Le raccolte di madrigali giunte incomplete sono state comunque trascritte in partitura, lasciando il rigo vuoto in corrispondenza della o delle voci mancanti.

Basandomi sul materiale testuale e musicale così restituito, nei capitoli II e III ho sviluppato lo studio critico e analitico delle opere di Antonio Gualtieri, nel tentativo di mettere a fuoco le caratteristiche e l'evoluzione del suo stile musicale in relazione a quel particolare contesto che vide l'affermarsi della cosiddetta "seconda pratica". La sua attività, infatti, riguarda gli anni in cui l'area veneta vive una rivoluzione musicale di portata storica, soprattutto per l'attività svolta da musicisti quali Giovanni Gabrieli prima e Claudio Monteverdi poi. Ne è emersa la figura di un compositore pienamente partecipe dell'evoluzione in atto e che ha saputo aggiornare la propria scrittura alle più moderne tecniche compositive.

La produzione sacra di Antonio Gualtieri passa dai mottetti polikorali, in cui risulta determinante soprattutto l'influenza dei maestri della cattedrale di Padova (Giordano Pasetto, Giovanni Battista Mosto, Costanzo Porta), alla monodia accompagnata e allo stile concertato delle raccolte successive, nelle quali la scrittura fa propri stilemi che trovano un sicuro modello di riferimento nei *Cento concerti ecclesiastici* (1601) di Lodovico Viadana. Anche le opere profane, sebbene compromesse dalla perdita di alcuni libri parte, confermano la progressiva conquista del nuovo linguaggio, passando dalla semplicità d'impianto delle canzonette, alla maggiore complessità di scrittura dei madrigali. Le tematiche stesse evolvono dalla leggerezza delle avventure amorose di ninfe e pastori a testi poeticamente più impegnativi, dove l'attenzione si concentra sulle possibili relazioni tra verso e frase musicale, sul ruolo delle singole voci e del basso continuo e sull'uso delle figure retoriche, funzionali a dipingere musicalmente singole parole o incisi (madrigalismi, passaggi melodici e armonici, cromatismi, stilemi del contrappunto osservato, ecc).

Ritengo l'esito complessivo particolarmente significativo, perché ha permesso di identificare il *modus operandi* di un compositore che si è formato e perfezionato a contatto con alcuni degli ambienti musicali più rappresentativi del suo tempo, quali potevano essere la cappella musicale della cattedrale di Padova e, soprattutto, quella di San Marco a Venezia. Le schede analitiche dimostrano che gli elementi acquisiti da quelle realtà musicali sono ben individuabili all'interno della produzione di Antonio Gualtieri, il quale non ignorava certo anche altre esperienze, come si può desumere sia dalla scelta dei testi sia dai dedicatari delle sue raccolte e, ancora, da particolari procedimenti compositivi che ritornano con frequenza.

Da una valutazione generale, forse non si può affermare che la sua scrittura risulti particolarmente originale, anzi a volte dà l'impressione di un procedimento basato su moduli ripetitivi e collaudati, quasi di maniera. Questo, che può sembrare un limite, spiega invece un altro aspetto della personalità artistica di Antonio Gualtieri, un musicista che, pur essendo al passo con la

ricerca musicale più originali del suo tempo, fu poi chiamato a tradurre quella ricca esperienza in una lezione funzionale alle dimensioni e alle potenzialità di organici attivi in centri minori come S. Daniele del Friuli, Monselice e Montagnana. Ritengo, infatti, che la sua musica vada considerata come un esempio delle modalità attraverso le quali le più avanzate conquiste dell'arte, elaborate nelle principali istituzioni musicali, venivano poi proposte a livello periferico. I suoi mottetti, scritti per complessi vocali ridotti e spesso obbligati ad effettuare esecuzioni «a voci mutate», ma gli stessi madrigali, che sembrano calibrati più sulle risorse di cantori amatoriali che su quelle di veri e propri professionisti, rappresentano una preziosa testimonianza per comprendere le tecniche impiegate dai compositori al fine di diffondere il nuovo linguaggio musicale oltre i luoghi deputati, rendendolo direttamente accessibile e fruibile a un pubblico più vasto.

Per comprendere più a fondo le logiche e i meccanismi che regolavano questi importanti processi di inculturazione musicale, sarebbe stato indispensabile disporre del *corpus* musicale completo di Antonio Gualtieri. Pertanto, avvalendomi dei procedimenti messi a punto in tempi recenti dalla ricerca musicologica, a titolo per il momento esemplificativo ho proposto un'ipotesi di ricostruzione del madrigale *Cogli la vaga rosa*, che appartiene ai *Madrigali concertati* del 1625, restituito secondo i criteri esposti nell'apposito paragrafo. Se i principi che ne regolano l'applicazione saranno in grado di acquisire una condivisa valenza scientifica, i musicologi potranno disporre di un ulteriore strumento per colmare alcune delle numerose lacune che ancora rendono parziale e discontinua la nostra conoscenza della storia della musica. Nel caso di Antonio, Gualtieri, in particolare, sarà possibile procedere a un'attendibile restituzione integrale di tutta l'opera sopravvissuta, dalla quale enucleare i procedimenti da lui adottati per attuare quella che, con un'espressione molto attuale, si può definire un'opera di "disseminazione" della «nuova musica».



# I

## ANTONIO GUALTIERI

### 1. *Profilo biografico*

Antonio Gualtieri, figlio di Domenico e Caterina Solesina, fu battezzato nella pieve della collegiata di Santa Giustina a Monselice (PD) il 29 maggio 1574.<sup>1</sup> Attivo dalla fine del Cinquecento a tutta la prima metà del Seicento come «*musicus magister*» e maestro di cappella, inizialmente in area friulana poi in territorio veneto, tra Monselice, Montagnana, Padova e Venezia, egli fu indirizzato o sostenuto negli studi musicali per interessamento di Marco II Cornaro, vescovo di Padova dal 1595 al 1624. Gli studiosi sono concordi nel definire il Cornaro «amante delle belle arti, della musica in particolare», amico e mecenate di numerosi compositori sia a Padova che a Roma, dove egli soggiornò ripetutamente e a lungo.<sup>2</sup> Non a caso nella dedicatoria dei suoi *Motecta octonis vocibus* (1604) il Gualtieri si rivolge al vescovo in questi termini:

et beneficentia tua singulari, quasi virtutis incitamento, me ad illud opus et studium ab ineunte aetate benignissime impulisti.<sup>3</sup>

Poiché appare improbabile che il compositore di Monselice abbia intrapreso gli studi musicali soltanto nel 1595, quando ormai aveva già ventuno anni, si deve ipotizzare una frequentazione con Marco II Cornaro prima della sua nomina vescovile, probabilmente durante gli anni in cui il nobile veneziano frequentò gli studi universitari a Padova. Secondo qualche studioso, il Gualtieri avrebbe conosciuto il Cornaro quando questi rivestiva la carica di canonico presso la cattedrale di Padova, ma nessun documento d'archivio conferma l'appartenenza del futuro vescovo al Capitolo della città.<sup>4</sup> Diversa è una successiva informazione riportata dal biografo padovano Napoleone Pietrucci, che così si esprime a proposito della formazione del Gualtieri:

La musica stava in cima dè suoi pensieri, per cui di buon grado frequentando le lezioni del sacerdote Pietro Rinaldi cantore nella nostra cattedrale, non appena ventenne si potea dire maestro.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ADN, *Battesimi 1573-1585*, c. 12r. Appendice documentaria, n. 1. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 237.

<sup>2</sup> Con questi termini GARBELOTTO, *Un vescovo musicista*, p. 4, definisce il vescovo Cornaro nel primo contributo che indaga il possibile legame tra il vescovo e gli ambienti musicali di Padova. Per i suoi rapporti con gli ambienti musicali romani cfr. LIONNET, *La musique*.

<sup>3</sup> GMO8, dedicatoria. Per la trascrizione della dedicatoria cfr. il paragrafo dedicato ai *Motecta octonis vocibus*, p. 43.

<sup>4</sup> DONDI DALL'OROLOGIO, *Canonici Padova*; GARBELOTTO, *Un vescovo musicista*, p. 4.

<sup>5</sup> Cfr. PIETRUCCI, *Biografia*, p. 145, che non indica la fonte.

Osservando l'organico della cappella musicale della cattedrale di Padova durante il secondo Cinquecento, è più verisimile che l'insegnante del Gualtieri sia stato Renaldo Coronetta, che fu cantore in quella chiesa dal 6 febbraio 1580 e che nel marzo del 1596 sostituì il maestro di cappella Giovanni Battista Mosto, partito per un viaggio in Transilvania. Oppure il Pietrucci intendeva riferirsi al francese Rinaldo Sadetto, assunto come cantore nel maggio 1593 e rimasto in servizio fino al 1596.<sup>6</sup> Il Rinaldi, invece, fu attivo presso la cattedrale, con la funzione di cantore al tenore, tra il 1596 e la fine del 1599, quando venne chiamato a Roma presso la cappella pontificia.<sup>7</sup> Pertanto egli fu assunto in qualità di cantore dal Capitolo nello stesso anno in cui il Gualtieri, ricevendo l'incarico a San Daniele del Friuli, iniziava la sua professione come maestro di cappella.

Antonio Gualtieri pubblicò i mottetti a otto voci, dedicati al Cornaro, quando si trovava in territorio friulano come esplicitamente dichiarato nel frontespizio della raccolta: *Motecta octonis vocibus Antonii Gualtierii in terra d. Danielis musices magistri*. Infatti, il 2 novembre 1596 egli era stato assunto come maestro di cappella nella chiesa di S. Michele a San Daniele del Friuli, forte di una lettera di raccomandazione di Francesco Barbaro, patriarca di Aquileia.<sup>8</sup> Questa informazione costituisce un'indicazione certa in ordine alla prima attività del musicista e ai luoghi della sua presenza, permettendo di chiarire alcune incertezze e inesattezze presenti nei vari dizionari.<sup>9</sup> Il Barbaro aveva autorità per sostenere la candidatura del Gualtieri perché il patriarcato di Aquileia esercitava la giurisdizione anche su San Daniele del Friuli. Nella sua lettera egli afferma che il compositore era un «professore di musica proposto et raccomandato da personaggio di molta autorità». Considerato il tenore della dedica dei *Motecta octonis vocibus*, non è difficile immaginare che un personaggio tanto autorevole potesse essere il vescovo di Padova, Marco II Cornaro.

Antonio Gualtieri rimase alla guida della cappella musicale di S. Daniele fino al 3 novembre 1605 quando, nonostante il buon operato confermato dall'attestazione di «perfecto musico» contenuta nella risposta ad una sua supplica, il Consiglio della comunità lo licenziò perché ritenuto responsabile o, comunque, coinvolto in un omicidio commesso a Valvasone, dove agiva come procuratore nel recupero di crediti per conto della moglie Silvia.<sup>10</sup> A nulla gli servì la dichiarazione favorevole del consigliere Andreussio Andreussi il quale, in sede di votazione, dichiarò che il maestro di Monselice

---

<sup>6</sup> Cfr. CASIMIRI, *Musica e musicisti* (2), pp. 82-84, 86.

<sup>7</sup> Ivi, p. 90.

<sup>8</sup> Cfr. COLUSSI, *Gualtieri*, pp. 1385-1386; BGSD, *Maestri di cappella, organisti e cantori*, 128, c. 93r. Appendice documentaria, n. 2. Francesco Barbaro, coadiutore di Giovanni Grimani, fu patriarca di Aquileia dal 1593 al 1616, anno della morte. Cfr. TREBBI, *Francesco Barbaro*; TREBBI, *Il Friuli*, II, pp. 193-281.

<sup>9</sup> DEUMM, *Biografie*, III, p. 346; ROCHE, *Gualtieri*, pp. 472-473; MORCHE, *Gualtieri*, coll. 140-142. Cfr. COLUSSI, *Gualtieri*, pp. 1385-1388.

<sup>10</sup> BGSD, *Consilia*, c. 32v; Appendice documentaria, n. 4. Cfr. COLUSSI, *Gualtieri*, pp. 1385-1388.

ha sempre esercitato il suo officio onoratamente e che questa comunità non ha causa alcuna di moversi contra lui,

opponendosi a chi ne chiedeva il licenziamento perché «il vederlo nel choro» sarebbe stato motivo di «scandalo ad ognuno».<sup>11</sup>

Dopo le movimentate vicende che portarono al suo allontanamento dal territorio friulano, il Gualtieri forse trovò accoglienza per un breve periodo a Rovigo, presso Gaspare Campo, promotore e animatore della locale Accademia dei Concordi, al quale ha dedicato gli *Amorosi diletta a tre voci* (1608).<sup>12</sup> Allo stato attuale delle ricerche la presenza del Gualtieri a Rovigo non è confermata da testimonianze documentarie dirette. C'è, però, un passaggio della dedicatoria in cui, rivolgendosi direttamente al Campo, il musicista dichiara:

dalla gran benignità di Vostra Signoria molto illustre fui fatto degno in Rovigo di essere annoverato nell'honorato numero de suoi più affezionati servitori.<sup>13</sup>

È noto che la casa, poi Accademia, del Campo fu un punto di riferimento e un sicuro rifugio per musicisti e amanti delle arti. La circostanza è testimoniata da diverse cronache del tempo, compresa la dedicatoria inclusa nella *Letzione sopra un sonetto del Petrarca* in cui Giovanni Bonifacio afferma che il Campo «mantiene a questo effetto musici et la sua casa tiene di continuo a questo effetto aperta».<sup>14</sup>

Nel 1606 il Gualtieri viene assunto per tre anni alla guida della cappella musicale della collegiata di S. Giustina (oggi duomo) a Monselice, con il compito di curare la parte musicale di tutte le celebrazioni liturgiche «conforme al solito della cattedrale di Padova», insegnare il canto ai chierici della pieve e svolgere le funzioni normalmente attribuite all'organista, così da

prestar quel servizio nel nostro choro ch'è proprio de' simili virtuosi, a honore del Signor Dio, a consolazione nostra e di tutta questa terra.<sup>15</sup>

La nomina, ufficializzata il 10 gennaio 1606 alla presenza del notaio Rizzo Rizzi, segna l'inizio del primo tempo di attività presso la collegiata, dove la permanenza del musicista si protrae per un primo periodo di circa sette anni.<sup>16</sup> Tuttavia, pur gratificato da aumenti di salario e da pubblici riconoscimenti, nel dicembre 1613 il Gualtieri passa alla direzione della cappella musicale del duomo di Montagnana (PD), con uno stipendio bimestrale di L. 52,10, in seguito aumentato a L.

<sup>11</sup> BGSD, *Consilia*, c. 130r; Appendice documentaria, n. 5.

<sup>12</sup> GAD3W, dedicatoria. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 29.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Per la trascrizione della dedicatoria cfr. il paragrafo dedicato agli *Amorosi diletta a tre voci*, pp. 97-98.

<sup>14</sup> Questo aspetto è approfondito nel paragrafo che riguarda gli *Amorosi diletta a tre voci*, pp. 97-114. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, pp. 16-18.

<sup>15</sup> ASPd, *Capitolo di Monselice*, bs. 1, IV, c. 59rv. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 237.

<sup>16</sup> Ivi.

70.<sup>17</sup> A Montagnana egli rimane fino al 1621, quando riprende il servizio presso la collegiata di Monselice come «maestro nostro di cappella», su delibera del Consiglio comunale che gli assegna un salario mensile il quale varierà da L. 26 a L. 31.<sup>18</sup> In questi anni il compositore assume anche la guida delle attività musicali nel vicino santuario delle Sette chiese, mentre viene affiancato nel servizio in duomo dal figlio Giovanni Battista, nominato organista della collegiata come si evince dalle suppliche rivolte al Capitolo il 19 maggio 1630 e al Consiglio comunale il 12 luglio dello stesso anno.<sup>19</sup>

L'incarico presso il santuario delle Sette chiese è confermato anche dal frontespizio dei *Madrigali concertati* (1625), in cui il Gualtieri si dichiara «Maestro di cappella della Collegiata et delle Sette Chiese di Monselice». Questa raccolta è dedicata a Francesco Duodo, esponente della famiglia che aveva fatto costruire il santuario e colui che amministrava le proprietà di famiglia nel periodo in cui Gualtieri lavorò a Monselice. In questi anni, più precisamente nell'aprile 1623, «doi figlioli del sig. Gualtierio da Monselleze» sono stati proposti come cantori a Giovanni Ghizzolo, maestro di cappella presso la basilica di Sant'Antonio a Padova.<sup>20</sup> In effetti, nella lista dei «cantori ordinari» datata 10 dicembre 1624 e stilata da Leandro Gallerano successore del Ghizzolo, sono inclusi «il sopran del Gualtieri» e, tra i contralti, «il figlio del Gualtieri».<sup>21</sup>

Alla presenza dei deputati comunali, nel giugno 1632 Antonio Gualtieri rinuncia alla carica di maestro di cappella della collegiata di Monselice e si trasferisce a Venezia, dove trova residenza nella parrocchia di S. Samuele con la famiglia che, dai registri anagrafici, risulta alquanto numerosa.<sup>22</sup> Grazie alla sua «sufficienza et buone qualità», il 20 novembre 1633 trova impiego all'Ospedale della Pietà, subentrando al defunto Alvise Grani con il compito di «insegnar di musica, et sonar alle fie di questo loco».<sup>23</sup>

Nel 1635, in seguito alla rinuncia del canonico Marino Carrara, il Gualtieri fu eletto «maestro delli zoghi della chiesa di San Marco», con un salario di 25 ducati all'anno.<sup>24</sup> La scomparsa, poi, del sacerdote Andrea Grandi gli aprì la via alla nomina di maestro dei chierici del

---

<sup>17</sup> MAC, *Libro delle entrate della fabbrica*, cc. 84r, 88r, 92r, 94r, 96r, 99r, 101r, 106r. Appendice documentaria n. 6. Cfr. SCATTOLIN, *La cappella*, p. 312.

<sup>18</sup> ACM, *Libro mandati di cassa*, 10, alle date. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 237.

<sup>19</sup> ADN, *Libro parti e capitoli affittazioni 1629-1641*, c. 6rv; ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 25r. Appendice documentaria, n. 7. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 237; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 51.

<sup>20</sup> AAS, bs. 67, alla data: aprile 1623. Cfr. SARTORI, *Documenti*, p. 24.

<sup>21</sup> AAS, bs. 66, alla data: 10 dicembre 1624. Cfr. SARTORI, *Documenti*, p. 23.

<sup>22</sup> ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 46v; ASV, *Sanità*, Reg. 571, fasc. II, *Sestier di S. Marco, Parrocchia di S. Samuele* (pp. non numerate). Appendice documentaria, nn. 8 e 13.. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 237. Nel 1642, il nome di Antonio Gualtieri compare nei registri anagrafici nella sezione riservata agli «Artefici» e viene indicato come «Ant.° Gualtieri Sonador». La famiglia risulta composta da «3 putti di età inferiore ai 18 anni», «un vecchio» di oltre 50 anni, «4 donne» e «una putta» inferiore ai 18 anni. Appendice documentaria, n. 13.

<sup>23</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii diversi*, bs. 892, c. 75rv. Appendice documentaria, n. 9. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, pp. 52-53.

<sup>24</sup> ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, c. 10r. Appendice documentaria, n. 10. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 53.

Seminario di San Marco, incarico ottenuto nel 1637 dopo aver vinto un concorso al quale parteciparono anche i due cantori della cappella marciana Francesco Arzignan e Domenico Aldegatti.<sup>25</sup> Quest'ultimo, noto per la lite con Claudio Monteverdi, dal 1649 al 1650 ricoprì il ruolo che era stato del Gualtieri a San Daniele del Friuli.<sup>26</sup>

La nomina di maestro dei chierici del Seminario di San Marco comportava un impegno assiduo, al punto da diventare quotidiano. Di conseguenza aumentò anche il salario, elevato a 40 ducati, in aggiunta ai 25 per l'insegnamento agli zagli. La responsabilità di entrambi gli incarichi e le relative ricompense sono testimoniate da una nota a margine in un documento della Procuratia de Supra Chiesa San Marco, in cui si legge: «M. Antonio Gualtieri per Chierici di Chiesa 25, per Chierici Seminario 40».<sup>27</sup> La nomina, in data 23 gennaio 1650, di Alberto Lazzari a «maestro di canto di chierici del Seminario et Chiesa di San Marco per la morte di domino Antonio Gualtieri» è l'ultima notizia relativa alla presenza del musicista di Monselice nella città di Venezia.<sup>28</sup> La circostanza, però, non trova conferma nei necrologi che puntualmente annotavano i decessi e la loro causa, quindi, come già aveva ipotizzato Francesco Passadore, il Gualtieri non morì a Venezia.<sup>29</sup> In realtà, non si può neppure affermare che egli sia morto nel 1650 perché, come ha dimostrato Antonio Lovato con il ritrovamento dell'atto di morte, il musicista è deceduto a Monselice nel 1661.<sup>30</sup>

Come attestano le delibere del Comune,<sup>31</sup> «doppo haver consumato qualche tempo fuori della patria», il musicista era ritornato a Monselice, suo paese d'origine, dove intendeva trascorrere gli ultimi anni di vita fregiandosi ancora del titolo di maestro di cappella e affiancando in questo compito Giovanni Viola al quale, durante la sua permanenza a Venezia, il Consiglio comunale aveva affidato le funzioni di organista e, successivamente, di maestro di cappella.<sup>32</sup> I legami con la terra natia non sono mai venuti meno, tant'è vero che già il 14 luglio 1647, in segno di stima la magnifica Comunità di Monselice aveva cooptato Antonio Gualtieri come «cittadino» del proprio

---

<sup>25</sup> ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, c. 10v; ivi, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco, Terminazioni*, Reg. 143, c. 36rv. Appendice documentaria n. 11. Cfr. CAFFI, *Cappella ducale*, p. 410; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 54

<sup>26</sup> CAFFI, *Cappella ducale*, p. 179; FABBRI, *Monteverdi*, pp. 296-298; METZ, *Aldegatti*.

<sup>27</sup> ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, c. 10r. Appendice documentaria, n. 10.

<sup>28</sup> ASV, *Procuratia de Supra Chiesa San Marco*, bs. 89, proc. 200, c. 11. Appendice documentaria, n. 14. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 56.

<sup>29</sup> Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 56.

<sup>30</sup> ADN, *Morti 1644-1687*, c. 65v. Appendice documentaria, n. 20. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 239. Allo stato attuale delle ricerche non è ancora possibile dare una spiegazione sul perché nel documento veneziano la sua morte è "anticipata" di undici anni.

<sup>31</sup> ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 286v-287r; ivi, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4, 23v. Appendice documentaria, nn. 18-19.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Appendice documentaria n. 18, p. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 239.

Consiglio comunale in sostituzione di Gasparo Rizzo.<sup>33</sup> Quattro anni dopo, nel 1651, il musicista rinunciò a questa carica a favore del figlio Girolamo, chiedendo la concessione di un sussidio per la sua famiglia.<sup>34</sup> Il Consiglio accolse la richiesta, deliberando di concedergli «ducati quindese all'anno, per tre anni prossimi venturi», con riguardo alle fatiche conseguenti all'obbligo di

impegnarsi a concorrer alle musiche nelle solennità che vengono fatte in questa magnifica Comunità.<sup>35</sup>

Nel luglio del 1653 il Viola viene licenziato perché, essendosi stabilito come cantore presso la cattedrale di Padova, «non presta più quel servitio che si deve».<sup>36</sup> Pertanto, il 3 febbraio 1654 Antonio Gualtieri riprende ancora una volta il compito di maestro di cappella nella collegiata di S. Giustina, con un mandato di cinque anni, proseguito poi fino alla morte dell'anziano maestro e compositore.<sup>37</sup> Nei registri dell'Archivio parrocchiale di Monselice, in data 22 aprile 1661, l'arciprete della pieve annotò il decesso di Antonio Gualtieri

di anni ottanta sei, maestro di cappella già molti anni della nostra chiesa, agravato di febre e cattaro.<sup>38</sup>

Le esequie vennero celebrate alla presenza dell'arciprete della collegiata, Pietro Antonio Bertipaglia, «con l'assistenza di tutto il Capitolo et altri religiosi». In segno di gratitudine per il servizio svolto e le benemerienze acquisite, Antonio Gualtieri fu sepolto nella chiesa della collegiata accanto all'organo, con un onore simile a quello che era stato riservato al grande Giovanni Gabrieli, sepolto nella chiesa di Santo Stefano a Venezia.<sup>39</sup>

L'importanza che il musicista rivestì per la comunità di Monselice e la riconoscenza a lui riservata sono confermate anche a distanza di più di cinquanta anni dalla sua morte. Infatti, nel 1715 a Padova il Penada pubblicò *Il pastor infido*, uno scherzo drammatico da recitarsi in musica nel teatro di Monselice e che, come si legge nel frontespizio, Giovanni Gallo dedicava «al merito degl'illustrissimi signori Pasqual Ghirotti, Antonio Gualtieri, Pietr'Angelo Villani degnissimi deputati di detto loco».<sup>40</sup>

---

<sup>33</sup> ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 246v - 247v. Appendice documentaria, nn. 15-16. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 239.

<sup>34</sup> ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 286v - 287r. Appendice documentaria, n. 18, Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 239.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Appendice documentaria, n. 18. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 239.

<sup>36</sup> ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4, c. 18r. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, pp. 239-240.

<sup>37</sup> Ivi, 4, cc. 18r, 23v, 24r. Appendice documentaria, n. 19. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, pp. 239-240.

<sup>38</sup> ADNM, *Morti 1644-1687*, c. 65v. Appendice documentaria, n. 20.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> L'opera è oggi conservata a Milano presso la Biblioteca nazionale Braidense e a Rovigo presso l'Accademia dei Concordi.

## 2. Il contesto musicale

Durante la sua lunga attività, Antonio Gualtieri entrò in contatto con ambienti particolarmente importanti nel panorama musicale dell'epoca: Padova, con le cappelle della cattedrale e della basilica del Santo, e Venezia, dove non solo la basilica di San Marco ospitava una delle istituzioni più prestigiose a livello internazionale, ma la vita musicale era diffusa ovunque, dalla chiese alle Scuole alle nuove istituzioni teatrali.<sup>41</sup> Non risulta meno significativo, però, il suo impegno in centri quali San Daniele del Friuli, Monselice e Montagnana che, sebbene considerati minori e periferici, in realtà furono caratterizzati da un'intensa vita musicale e dalla presenza di compositori che ne assicuravano i contatti con i centri artisticamente più aggiornati e innovativi.

I documenti d'archivio confermano che i primi musicisti frequentati dal Gualtieri erano attivi presso la cappella della cattedrale di Padova, dove egli ricevette la propria formazione musicale o, quanto meno, ebbe modo di perfezionarsi. L'insegnamento finalizzato alle esigenze della cattedrale si reggeva sull'annessa scuola di grammatica e canto che, fin dal Medioevo, svolgeva la funzione di preparare *pueri*, chierici e cantori sotto la guida del *magister cantus* e, poi, del maestro di cappella.<sup>42</sup> Le personalità musicali che operavano presso la cattedrale patavina sul finire del Cinquecento furono Giovanni Battista Mosto, maestro di cappella dal 1580 al 1589, quando fu assunto Costanzo Porta che rimase in carica fino al 1595.<sup>43</sup> Nell'aprile dello stesso anno i canonici affidarono il compito di reggere la cappella a Oliviero De Ballis, «come più vecchio cantore», ma otto mesi più tardi venne riletto Giovanni Battista Mosto, di ritorno da un soggiorno in Transilvania.<sup>44</sup> L'organico della cappella generalmente era costituito da otto cantori professionisti e dall'organista, assunti attraverso un pubblico concorso. In occasione delle festività più solenni, ad essi si univano cantori e strumentisti straordinari, in particolare suonatori di trombone con il compito di raddoppiare o sostituire le parti vocali.

La tipologia di musica che un simile organico doveva eseguire è testimoniata innanzi tutto dalla produzione dei maestri di cappella, noti autori di polifonia sacra e profana, ma anche di musica poliorale.<sup>45</sup> L'Archivio Capitolare di Padova conserva ancora i codici gemelli D 25 e D 26, i quali contengono salmi a otto voci per doppio coro composti lungo tutto il Cinquecento dai maestri di cappella Giordano Pasetto, Pietro Antonio Guainaro, Giovanni Battista Mosto e Costanzo Porta.<sup>46</sup> Seguendo l'opera intrapresa da Ruffino Bartolucci d'Assisi, Francesco Santacroce e Gaspare de Albertis, questi compositori hanno contribuito alla continuità e allo sviluppo di una vera

---

<sup>41</sup> LOVATO, *Venedig*.

<sup>42</sup> GAMBASSI, *Pueri cantores*; LOVATO, *Teoria e didattica*.

<sup>43</sup> CASIMIRI, *Musica e musicisti (2)*, pp. 70-83.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>45</sup> RISM A I/1, B 779; A I/7, P 5181, 5185.

<sup>46</sup> BERNARDINELLO, *Catalogo*, pp. 564-568; LOVATO, *Catalogo*, pp. 867-875.

e propria scuola policorale che dal Veneto si è poi diffusa in tutta l'Europa e, forse, non è un caso se la prima pubblicazione del Gualtieri è proprio una raccolta di salmi per doppio coro.<sup>47</sup>

Il perno su cui si reggeva questo ambiente tra Cinque e Seicento, e che ne ha assicurato l'attività, fu Marco II Cornaro il quale, durante il proprio episcopato (1595-1624), ha dato un impulso straordinario alla vita musicale della cattedrale di Padova. È sufficiente ricordare la sua iniziativa di istituire, sull'esempio dei gesuiti di Roma, la pratica devozionale delle Quaranta Ore. Era una sorta di "carnevale spirituale" che nei fatti diventava l'occasione annuale per eseguire maestosi concerti vocali e strumentali di musica sacra in una cattedrale sontuosamente addobbata, con la partecipazione di cantori e strumentisti provenienti da Venezia, Verona e Milano, scritturati per l'occasione dal vescovo stesso.<sup>48</sup> L'organizzazione e la direzione musicale venivano affidate al maestro di cappella della cattedrale e nel 1596, l'anno in cui fu introdotta questa pratica devozionale, da Giovanni Battista Mosto furono proposte «cantiones et musicorum instrumentorum cum vocibus consonae modulationes».<sup>49</sup>

Per comprendere l'impatto generato da simili eventi e delineare il contesto nel quale Antonio Gualtieri ha potuto formarsi musicalmente, si devono considerare anche i musicisti che dedicarono proprie composizioni a Marco II Cornaro, in queste come in altre occasioni. Solo nel 1597 vennero dedicate al vescovo di Padova tre raccolte di musiche a 8 voci: la *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia* di Giovanni Croce, attivo presso la cappella di San Marco a Venezia;<sup>50</sup> il *Completorium Romanum octonis vocibus infractis decantandum* di Ludovico Grossi da Viadana, noto per avere consolidato l'impiego dello stile concertato all'interno della musica sacra;<sup>51</sup> l'*Antiphonarium vespertinum* di Girolamo Lambardi, esponente della canonica veneziana del santissimo Salvatore, uno dei centri musicali più qualificati della città.<sup>52</sup> Sono questi stessi musicisti a confermare che il vescovo era solito chiamare in città «Venetiis et aliunde musices peritissimos ad divinas Deo immortalis laudes concinendas».<sup>53</sup> L'interesse del Cornaro per la musica è esplicitamente apprezzato da Stefano Landi, il quale nella dedicatoria del *Primo libro di madrigali a 5 voci* gli rivolge parole di stima

non solo per diletto et finissimo giuditio che ha sempre havuto di questa ingenua et liberale disciplina, ma specialmente per indirizzarla al vero fine che è il santo allettamento al suo popolo verso il culto divino, l'ornamento e decoro della sua chiesa».<sup>54</sup>

<sup>47</sup> FENLON-LOVATO, *Tesori*, pp. 17-38.

<sup>48</sup> RICCOBONI, *De Gymnasio*, 137. Cfr. LOVATO, *La musica sacra*.

<sup>49</sup> RICCOBONI, *De Gymasio*, 137. Cfr. LOVATO, *La musica sacra*, p. 32.

<sup>50</sup> CROCE, *Vespertina*. Cfr. RISM, A I/2, C 4449.

<sup>51</sup> VIADANA, *Completorium*. Cfr. RISM, A I/9, V 1352.

<sup>52</sup> LAMBARDI, *Antiphonarium*. Cfr. RISM, A I/5, L 366; PIASENTIER, *Antiphonarium*.

<sup>53</sup> CROCE, *Vespertina*, dedicatoria. Cfr. RISM, A I/2, C 4449.

<sup>54</sup> LANDI, *Madrigali*, dedicatoria. Cfr. RISM, A I/5 L 529; LOVATO, *La musica sacra*, pp. 39-40.



È sicuramente importante, però, che già nel 1578 Marc' Antonio Pordenon avesse dedicato a Marco II Cornaro *Il quinto libro di madrigali a 5 voci*.<sup>55</sup> Questo dato testimonia che il futuro vescovo di Padova e mecenate di Antonio Gualtieri coltivava l'interesse per la musica fin dagli anni dei suoi studi universitari. Nello stesso tempo emerge che, già in giovane età, egli intratteneva rapporti con ambienti musicali diversi e aveva stabilito un legame non casuale anche con la realtà friulana.

Le conseguenze di questi contatti si concretizzarono nel 1596 quando, diventato il Cornaro vescovo di Padova, Antonio Gualtieri fu assunto come maestro di cappella presso la pieve di San Michele a San Daniele del Friuli. L'organizzazione musicale di quella chiesa aveva già avuto rapporti diretti con Padova, se è vero che nel 1594 Costanzo Porta, allora maestro di cappella in cattedrale, propose, senza successo, la nomina a maestro della cappella musicale di San Daniele fra Placido Gambuti da Rimini, «virtuoso et buon musico, di vita et costumi buonissimi, compositore risoluto et contrapuntista».<sup>56</sup> Lo stesso Gualtieri sarebbe stato assunto in forza di un'autorevole lettera di presentazione del patriarca di Aquileia che, a sua volta, si fece carico della richiesta di un altro «personaggio di molta autorità».<sup>57</sup>

Non diversamente da quanto accadeva nella cattedrale di Padova, anche nella pieve di San Daniele l'attività musicale si reggeva sull'insegnamento impartito a *pueri* e chierici, per i quali era disponibile un'apposita dotazione strumentale e libreria oggi dispersa.<sup>58</sup> Un inventario del 1627, oltre all'organo, elenca «un fagotto, un cornettone, un corno muto, tre cornetti alti, un trombone con cassa e serratura», mentre otto anni più tardi risultano inventariati «un trombone con cassa, due cornetti, un cornettone storto, un fagotto con la sua spoleta e scatole con quattro pive».<sup>59</sup> Gli stessi inventari registrano anche i libri posseduti dalla cappella, tra i quali alcune opere policorali, un genere che, dunque, era nel repertorio della cappella. Tra queste musiche a stampa non figura la raccolta di mottetti a otto voci di Antonio Gualtieri, forse vittima, come ipotizza Colussi, della *damnatio memoriae* dopo essersi macchiato di omicidio.<sup>60</sup> Non è nota nemmeno la composizione della cappella musicale di San Daniele durante gli anni della sua attività. Tuttavia, la richiesta del Gualtieri di poter assumere un cantore, perché «il choro resta senza basso» in seguito alla morte di prè Zuane Teodoro, lascia intendere che l'organico non era pari a quello delle principali istituzioni musicali, anzi è probabile che fosse a parti reali o comunque composto da un numero limitato di

---

<sup>55</sup> PORDENON, *Madrigali V*. Cfr. RISM, A I/7 P 5105; PORDENONE, *Madrigali*.

<sup>56</sup> Cfr. METZ - NASSIMBENI, *Documenti musicali*, pp. 526-532.

<sup>57</sup> BGSD, *Maestri di cappella, organista e cantori*, 128, c. 93r.

<sup>58</sup> Sull'attività musicale a San Daniele cfr. COLUSSI, *Tracce*, pp. 120-125; METZ - NASSIMBENI, *Documenti musicali*; TURRISINI, *Maestri di cappella*; VALE, *Notizie sulla cappella*.

<sup>59</sup> Cfr. COLUSSI, *Tracce*, p. 123; METZ, *Aldegatti*, p. 74.

<sup>60</sup> COLUSSI, *Tracce*, p. 123.

cantori.<sup>61</sup> In questo caso la musica policorale poteva comunque essere eseguita affidando alcune parti agli strumenti, oppure suddividendo i cantori in due gruppi di quattro voci ciascuno.

Tra Cinque e Seicento, la pratica policorale nei centri del Friuli storico non era certo un'eccezione. Stando ai risultati che Franco Colussi ha raccolto passando in rassegna gli inventari e le note di spesa delle varie chiese locali, è noto almeno un centinaio di libri con composizioni policorali, opera di una quarantina di autori.<sup>62</sup> Musiche per due e tre cori dei Gabrieli, di Giovanni Croce, Palestrina, Claudio Merulo, Antonio Mortaro, Orazio Colombani, Girolamo Lambardi, Giovanni Matteo Asola, Oliviero Ballis e Pietro Lappi erano eseguite non solo a Udine, Cividale e Portogruaro, ma anche a Gemona, Sacile e Valvasone.<sup>63</sup> In un contesto simile, Antonio Gualtieri ebbe modo di misurare il valore delle conoscenze e delle competenze acquisite a Padova, potendo arricchire la propria esperienza attraverso il confronto con altri compositori. La terra friulana, infatti, costituiva il passaggio obbligato per molti musicisti italiani che aspiravano ad un incarico presso l'imperatore Rodolfo II e le corti d'oltralpe.<sup>64</sup> Nello stesso tempo, da quelle parti passavano i musicisti del centro Europa che si dirigevano a Venezia, attratti dall'esigenza di apprendere le tecniche compositive sperimentate nella cappella marciana in un periodo di forti innovazioni stilistiche.

In una simile prospettiva va inquadrata anche la figura e l'opera di Alessandro Orologio (1555 ca.-1633), un compositore friulano la cui produzione comprende musica vocale e strumentale per vari organici.<sup>65</sup> L'attività di questo importante autore, uno dei principali punti di unione tra la cultura musicale veneta e quella tedesca, va tenuta nel debito conto per verificare se e in quale misura le sue raccolte di canzonette e madrigali abbiano inciso sulle scelte professionali di Antonio Gualtieri e sulla sua decisione di adottare lo stile concertato dopo la prima e unica stampa policorale.

Quando, nel 1606, fa ritorno a Monselice dove viene assunto come maestro di cappella presso la collegiata di S. Giustina, il Gualtieri si troverà a operare in una situazione alquanto diversa. Come dimostra la serie di antifonari e gradualis eseguiti tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, la vita liturgica di quella chiesa si reggeva fin dal Medioevo sul canto piano.<sup>66</sup> Le visite pastorali succedutesi dal 1448 informano che l'attività del canto era demandata al Capitolo della collegiata, costituito dall'arciprete, cinque canonici, quattro mansionari e qualche

---

<sup>61</sup> BGSD, *Consilia communitatis*, c. 17r. Appendice documentaria, n. 3.

<sup>62</sup> Per una descrizione delle realtà friulane e la policoralità, cfr. COLUSSI, *Tracce*.

<sup>63</sup> Ivi.

<sup>64</sup> Cfr. i saggi di Zackova Rossi, Lindell, Jez e Fenlon in *Alessandro Orologio*, pp. 265-318.

<sup>65</sup> COLUSSI, *Orologio*, pp. 79-90.

<sup>66</sup> Cfr. BERNARDINELLO, *Catalogo*, pp. 804-829.

cappellano, i quali facevano fronte all'impegno con la collaborazione di chierici, zagli e organista.<sup>67</sup> Fino al sec. XVI inoltrato nessun documento menziona l'esistenza di un maestro di cappella o di qualche cantore professionista e, per avere un'indicazione sulla pratica polifonica, bisogna attendere una delibera del 1563, quando la magnifica Comunità deciderà di eleggere un «maestro de zagli» che insegni «a cantare sì canto fermo come figurado, et boni costumi siccome si convien a tale esercizio».<sup>68</sup> Antonio Gualtieri è il primo maestro di cappella assunto con tale titolo e responsabilità dalla collegiata di S. Giustina e le sue funzioni sono regolate dalle direttive dettate dal cardinale Federico Cornaro durante la visita pastorale del 1582. Pertanto, egli doveva

servire alla nostra chiesa et assiter nel nostro choro tutte le solennità, domeniche et altri giorni, alle messe, Vespri et Compiete [...] insegnare a cantare alli chierici della nostra chiesa, non derogando all'obbligo et carico che ha l'organista nostro.<sup>69</sup>

In questo primo periodo di lavoro presso la collegiata della sua città natale, Antonio Gualtieri non sembra essere stato impegnato in mansioni particolarmente gravose. Il suo compito principale era quello di istruire i chierici nel canto corale e di accompagnare la liturgia con l'organo. I documenti d'archivio non fanno alcun cenno né alla presenza di un organico vocale e strumentale né a qualche tipo di attività polifonica; è assente anche qualsiasi nota di spesa che indichi l'acquisto di antologie musicali. Questo, però, è il periodo più fecondo per il musicista che, tra il 1608 e il 1613 pubblica la maggior parte delle sue composizioni conosciute: gli *Amorosi diletta a tre voci* (1608), il primo libro dei *Mottecta duabus vocibus* (1611), *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612) e *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1613).<sup>70</sup>

La creatività di Antonio Gualtieri sembra arrestarsi quando, nel 1613, egli si trasferisce a Montagnana, dove assume l'incarico di maestro di cappella presso il duomo. A Montagnana erano attive e consolidate una scuola pubblica di musica e una cappella formata da un coro di otto / dieci cantori, sostenuto dall'organo e da alcuni strumenti: cornetto, violini, viola, violone, trombone e fagotto.<sup>71</sup> L'insegnamento e il relativo repertorio comprendevano sia la polifonia sia il canto fermo, fondamentale nelle celebrazioni liturgiche. Le fonti documentarie confermano che gli strumenti si univano alle voci, fungendo da accompagnamento oppure sostituendo una linea vocale: il cornetto poteva intervenire al posto del soprano e il trombone per la parte del basso. Durante l'incarico svolto dal Gualtieri, l'esecuzione di mottetti policorali a Montagnana continuava ad essere una

---

<sup>67</sup> Per un approfondimento sull'organizzazione del canto presso la collegiata di S. Giustina, cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, pp. 233-236.

<sup>68</sup> ASPd, *Capitolo di Monselice*, b. 14, XLIV, pp. 6-8. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, pp. 235-236.

<sup>69</sup> ASPd, *Capitolo di Monselice*, b. 1, IV, c. 59. Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 235.

<sup>70</sup> GAD3W; GMO2; GMO e GMA.

<sup>71</sup> Cfr. SCATTOLIN, *La cappella*, pp. 292-293, 299-305.

prassi consueta, tanto che, per «far concerti a due chori», erano impiegati due cantori per sezione.<sup>72</sup> Il quadro della situazione è ben rappresentato in un inventario del 1658 che, elencando le stampe in possesso della cappella musicale, permette di ricostruire la consistenza e l'evoluzione del repertorio eseguito dalla fine del sec. XVI fino alla metà di quello successivo, testimoniando la coesistenza di stili e scuole diverse. Dai nomi dei musicisti e dalle loro composizioni appare evidente che la polifonia rinascimentale conviveva con la musica concertata. Ad eccezione di Cristobal Morales, i compositori più eseguiti erano gli italiani Costanzo Porta, Vincenzo Ruffo, Giovanni Matteo Asola, Giovanni Rovetta, Maurizio Cazzati, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Jacopo Antonio Cardillo, Bartolomeo Cappelli, Massimo Ferrari e Ludovico Grossi da Viadana. Ad essi si aggiungono i nomi e i lavori dei maestri che lavorarono direttamente a Montagnana, come Giulio Belli, Francesco Stivori, Orazio Filliberi e Antonio dalla Tavola.<sup>73</sup>

I documenti d'archivio relativi agli anni dell'attività del Gualtieri a Montagnana sono perduti,<sup>74</sup> ma la rassegna degli autori e delle musiche eseguite dalla cappella indicano la costante propensione per una produzione varia e aggiornata, costituita essenzialmente da musica contemporanea. Un repertorio simile richiedeva la presenza di un adeguato organico vocale e strumentale, di cui non sono note la consistenza né la composizione durante il magistero del Gualtieri. L'informazione più prossima risale al 1613 quando ancora era maestro di cappella Pietro Cavalieri, che aveva a disposizione cinque cantori (due contralti, due tenori e un basso), un cornetto, un trombone e l'organista.<sup>75</sup>

Il rientro del Gualtieri a Monselice, tornato nel 1621 alle dipendenze della magnifica Comunità in qualità di «maestro nostro di cappella», non offre elementi significativi alla conoscenza del suo percorso artistico e stilistico. La novità principale consiste nel fatto che egli assunse anche l'impegno di gestire la musica nel santuario delle Sette Chiese, ma non è dato conoscere cosa comportasse questo nuovo incarico in termini di organici e repertorio. Sappiamo soltanto che nel 1625 il Gualtieri diede alle stampe la sua opera ottava, i *Madrigali concertati a una, due et tre voci*, dedicati al nobile veneziano Francesco Duodo, discendente dell'omonimo ideatore del complesso architettonico-paesaggistico che include anche il santuario, la cui costruzione era stata commissionata allo Scamozzi.<sup>76</sup> Nel 1630, invece, furono pubblicati i *Mottetti a una, doi, tre & quatro voci*, dedicati al monaco benedettino cassinese Domenico Padovano.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> MAC, *Libro delle parti*, II, c. 148v. Cfr. SCATTOLIN, *La cappella*, p. 301.

<sup>73</sup> SCATTOLIN, *La cappella*, pp. 303-305.

<sup>74</sup> Le uniche notizie che si hanno di Gualtieri si riferiscono ai suoi pagamenti. Registrati in MAC, *Libro delle entrate della Fabbrica*, cc. 84r, 88r, 90v, 92r, 94r, 96r, 99r, 101r, 106r. Appendice documentaria, n. 7. Cfr. SCATTOLIN, *La cappella*, pp. 312-313.

<sup>75</sup> SCATTOLIN, *La cappella*, p. 356.

<sup>76</sup> GMAC.

<sup>77</sup> GMOLI.

È probabile che proprio il rapporto con la famiglia patrizia dei Duodo abbia facilitato il salto di qualità di Antonio Gualtieri il quale, ormai quasi sessantenne, nel 1632 lascia Monselice per approdare a Venezia, uno dei centri di maggiore richiamo nel panorama artistico e culturale dell'Europa tra Cinque e Seicento. Il cuore musicale della città era sicuramente la basilica di San Marco, la cappella del doge formata da eminenti cantori e strumentisti diretti da prestigiosi musicisti. Tutta la città di Venezia, però, era coinvolta in un'attività musicale che dalla basilica si irradiava alla cattedrale di S. Pietro in Castello, i monasteri, i conventi, le chiese parrocchiali, le confraternite, i numerosi ospedali e scuole, maggiori e minori.<sup>78</sup> In questo ambiente ricco di stimoli, il Gualtieri ebbe modo di entrare in contatto e confrontarsi con gli esiti più avanzati dell'arte musicale, fin dal primo incarico presso l'ospedale della Pietà, che gli fu affidato per «per insegnar di musica et sonar alla fie di questo loco».<sup>79</sup>

La Pietà, la cui fondazione risale al 1336, non solo era il più antico dei quattro principali ospedali della città,<sup>80</sup> ma aveva anche un rapporto privilegiato con la sede ducale, per cui spesso i musicisti impiegati a San Marco assumevano anche l'incarico di maestri di canto delle fanciulle ivi ospitate. Che presso la Pietà si praticasse un'attività corale si può dedurre dai mottetti a quattro e cinque voci che, nel 1598, Ruggero Giovannelli dedicò «alle virtuose giovani del devoto et pio loco della Pietà di Venezia».<sup>81</sup> La conferma documentaria di questa pratica, in uso tra il 1629 ed il 1655, sta proprio nell'atto di nomina del Gualtieri, chiamato a sostituire il defunto Alvisi Grani compositore e trombonista in San Marco e probabile allievo di Andrea Gabrieli.<sup>82</sup> Numerose sono le testimonianze relative alle esecuzioni musicali alla Pietà, oggetto di apprezzamento anche nelle cronache dei viaggiatori stranieri. Ad esempio, intorno al 1645, quando il Gualtieri insegnava in quell'istituto, Ismaël Boulliau rimase particolarmente colpito dall'esecuzione di un *Dixit Dominus* durante la messa domenicale.<sup>83</sup> Ma già Francesco Sansovino, in *Venetia città nobilissima et singolare*, aveva incluso tra le «cose notabili della città» il fatto che le figlie della Pietà «istruite nella musica cantavano con diversi strumenti musicali nelle solennità di tutto l'anno, le Messe, i Vespri e le Compiete».<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> Sull'attività musicale veneziana al di fuori della cappella ducale, cfr. LOVATO, *Venedig*; QUARANTA, *Oltre San Marco*.

<sup>79</sup> ASV, *Ospedali e luoghi pii diversi*, b. 892, c. 75rv. Appendice documentaria, n. 9.

<sup>80</sup> Gli ospedali erano sorti al tempo delle crociate come ostelli per i pellegrini, ma nei secoli successivi vennero concepiti come luoghi di assistenzialismo caritativo verso malati, anziani e orfani. A Venezia ci furono quattro «ospedali maggiori»: Derelitti, Incurabili, Mendicanti e Pietà. Cfr. GILLIO, *Ospedali*, pp. 3-15; SELFRIDGE-FIELD, *Musica strumentale*, pp. 47-53.

<sup>81</sup> GIOVANNELLI, *Sacrarum modulationum*, dedicatoria.

<sup>82</sup> Cfr. GILLIO, *Ospedali*, pp. 443-518; SELFRIDGE-FIELD, *Musica strumentale*, pp. 47-49.

<sup>83</sup> Cfr. GILLIO, *Ospedali*, p. 444; LAUNAY, *La musique*, p. 272.

<sup>84</sup> Cfr. GILLIO, *Ospedali*, pp.443-444.

Il grado di elevata professionalità raggiunto dalle ospiti della Pietà, grazie anche agli stretti rapporti intrattenuti con gli artisti della cappella ducale, devono avere agevolato il successivo conferimento al Gualtieri dell'incarico di «maestro del canto delli zagli della chiesa de San Marco»<sup>85</sup> a cui, dal 1637, si aggiunse anche quello di «insegnar alli chierici del Seminario di San Marco andandovi ogni giorno».<sup>86</sup> La prolungata esperienza veneziana, dedicata alla preparazione dei componenti della *capella parva*, diventa così indicativa del livello professionale acquisito dal musicista di Monselice, il quale arrivò ad operare in uno dei centri musicalmente più rilevante dell'epoca negli anni in cui (1613-1643) le sorti della *capella maior* di San Marco erano affidate alla guida di Claudio Monteverdi. In quel periodo l'organico della *capella maior* era formata da un maestro, un vice maestro, una trentina di cantori, due maestri di concerti, sedici strumentisti e due organisti, ai quali venivano aggiunti cantori e suonatori straordinari in occasione delle ricorrenze più solenni.<sup>87</sup> Un simile organico, che annoverò musicisti e strumentisti come Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli, Natale Monferrato e Carlo Fillago,<sup>88</sup> permetteva di eseguire composizioni complesse ed altamente evolute, espressione sia della magniloquenza policorale sia della forza espressiva del nuovo stile concertato che, proprio in San Marco, aveva avuto la sua gestazione con Andrea e Giovanni Gabrieli.

Durante il soggiorno veneziano, Claudio Monteverdi diede alle stampe alcune opere particolarmente significative dei risultati artistici che egli aveva raggiunto sperimentando quella pluralità di generi, forme e stili che caratterizza la musica dei primi decenni del Seicento in Italia. Infatti, nel 1638 egli pubblicò i *Madrigali guerrieri et amorosi*, considerati il culmine della sua carriera madrigalistica, e nel 1640 la *Selva morale e spirituale*, che rappresenta il compendio della sua attività quasi trentennale come maestro di cappella.<sup>89</sup> Quanto questi eventi e la prassi in uso a San Marco, che ne è uno dei presupposti, abbiano influito sull'arte e sulla scrittura musicale del Gualtieri non è possibile stabilire, perché non sono note sue composizioni di quel periodo. Tuttavia, i riconoscimenti e le gratificazioni con le quali fu accolto dalla Magnifica Comunità, quando ormai in tarda età, nel 1650 fece definitivamente ritorno a Monselice, confermano la notorietà e l'apprezzamento per un'attività che, pur rimasta circoscritta in ambito veneto, è stata riconosciuta e valorizzata per diciotto anni da una delle istituzioni musicali più prestigiose dei secoli XVI-XVII.

---

<sup>85</sup> ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, b. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 10r. Appendice documentaria, n. 10.

<sup>86</sup> Ivi, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, b. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 10v. Appendice documentaria, n. 11. Cfr. CAFFI, *Storia*, p. 410.

<sup>87</sup> Cfr. BRYANT, *Musica nelle istituzioni*, p. 435.

<sup>88</sup> SELFRIDGE-FIELD, *Musica strumentale*, pp. 272-280.

<sup>89</sup> Il frontespizio indica questa data, mentre la dedicatoria è sottoscritta il primo maggio 1641. Cfr. FABBRI, *Monteverdi*, p. 313.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### 1) Atto di battesimo di Antonio Gualtieri.

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, *Battesimi 1573-1585*, c. 12r.

Adì 29 maggio 1574

Fu battezzato Antonio et de naturale il padre Domenegho Gualtiero, la madre Caterina Solesina il compare Grigolo del quondam Battista Maggia, comar fu Donna Agnese Bel.

### 1596-1602, San Daniele del Friuli

### 2) Lettera di raccomandazione del patriarca d'Aquileia per l'assunzione di Antonio Gualtieri come maestro di cappella a San Daniele del Friuli.

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Maestri di cappella, organista e cantori*, 128, c. 93r.

1596 28 ottobre

Magnifico et eccellentissimo come fratello.

Messer Antonio Gualtieri professore di musica proposto et raccomandato da personaggio di molta autorità et dalle virtù per maestro di capella di cotesto luoco, viene hora con questa a dar saggio del valor suo, il quale anco vi raccomandiamo, facendovi sapere che ci sarà caro che di lui se ne tenga conto, perché n'havemmo piacere, che anco si riceva per servitio della chiesa del luoco. Et vi pregamo bene dal Signore.

Di Udine alli 28. di ottobre 1596.

Francesco patriarca di Aquileia

### 3) Richiesta di un Basso presentata da Antonio Gualtieri.

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Consilia comunitatis terre S. Danielis*, c. 17r.

Udito il signor Antonio Gualtiero maestro di capella della magnifica comunità nella chiesa di San Michele, che ricordò che per morte del quondam reverendo prè Zuane Teodoro, il choro resta senza basso, parte che sopra tutto si ricerca et è necessaria nel canto; sue signorie rimessero la rresolutione di questo negotio al primo futuro consiglio quanto prima da farsi.

Die 14 iunii 1601

### 4) Richiesta di aumento del salario.

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Consilia comunitatis terre S. Danielis*, c 32v - 33r.

Pro Domino Antonio Gualterio prefecto musices

Letta la supplica presentata per il sudetto signor Antonio Gualtiero maestro di capella della magnifica comunità nella chiesa di San Michele del sonar come in quella, li magnifici signori Proveditori, posero parte che a detto signor Antonio siino accresciuti di provisione ducati 6 delli danari di questa magnifica comunità et ducati 4 del danaro della chiesa di San Michele da esserli pagati di doi mesi in doi mesi conforme al stil vecchio.

Ballottata restò presa con balle 22 a favore, et tre contrarie, havendo ballottato anco tre delli nuovi consiglieri cioè l'Andreussio, il signor Tomaso et il Pacasso.

Die 24 Ianuarii 1602

## 5) Licenziamento di Antonio Gualtieri.

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Consilia comunitatis terre S. Danielis*, c. 130r.

Havendo il magnifico signor Cichino Cuporiaco ricordato che non è bene che domino Antonio Gualtiero maestro di capella nella chiesa di S. Michele per haver questi giorni prossimi passati commesso un homicidio in Valvasone esserciti più il suo offitio nella detta chiesa movendo il vederlo nel choro scandalo ad ognuno il signor Sulla Provveditor suddetto pose parte che sia deputato uno di questo magnifico consiglio che vada sopra ciò a trattare con sua signoria illustrissima et udito domino Andreuzzi contradicente dicendo che detto domino Antonio ha sempre essercitato il suo offitio honoratamente e che però questa comunità non ha causa alcuna di moversi contra di lui. Fu ballottata detta parte et havendo havuto a favore balle 18 et 4 contra, restò presa et fu a concorrenza con domino Mathia Nuttis a bussoli et balle detto et deputato esso domino Cichino a dover andare a Udene a far il suddetto offitio con sua signoria illustrissima.

### 1606-1613, Monselice

Lacuna documentaria.

### 1613-1621, Montagnana

## 6) Pagamenti.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 84r.

Domino Antonio Gualtieri maestro di capella della pieve nostra lire cinquanta soldi dieci depositati per suo salario di servire ut supra per mese uno et mezo cioè dal dì 15 dicembre 1613 che venne a questi servitii sino tutto il mese di genajo istante. Mandato 29 genajo 1614 filza detta n° 395. L. 52 s. 10.

Domino Antonio Gualtieri soprascritto lire settanta depositati per suo salario di haver servito ut supra per li mesi febraio et marzo 1614. Mandato 27 marzo detto, filza detta n° 397. L. 70 s. -.

Domino Antonio Gualtieri maestro di capella ut supra lire settanta depositati per suo salario di servire ut supra per li mesi aprile et maggio 1614. Mandato 29 maggio posto, filza detto n° 400. L. 70 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 88r.

Domino Antonio Gualtieri maestro di capella della veneranda fabrica lire settanta a lui contati per suo salario delli mesi febraio et marzo 1615. Mandato 29 marzo 1621, filza detta n° 289. L. 70 s. -.

Et per domino Antonio Gualtieri maestro di capella soprascritto lire dosento e diesi depositati fatti creditore mandato per altre [...] per esso massaro a lui contati per la causa sudetta come appar fede autentica et giurata d'esso domino Antonio nella quale confessa haver ricevuto li predetti denari et poi sottoscritta dalli spetabili signori proveditori della veneranda fabrica et questo stante che gli heredi del quondam Maistrelli massaro non hanno trovato li mandati autentici appar essa fede autentica. Mandato in filza settima n° 291 val. L. 210 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 92r.

Domino Antonio Gualtieri maestro de capella della chiesa nostra lire settanta depositati per suo salario d'haver servito ut supra li mesi ottobre novembre 1615. Mandato 29 detto anno posti filza detta n° 126. L. 70 s. -.

Detto lire settanta depositati per suo salario d'haver ut supra li mesi decembrio et zenaro 1616. Mandato 30 detto, filza detta n° 127. L. 70 s. -.

Detto lire settanta depositati per suo salario de haver servito ut supra li mesi febraro et marzo 1616. Mandato 29 detto, filza detta n° 128. L. 70 s. -.



Detto lire settanta depositati per suo salario d'haver servito ut supra li mesi aprile et maggio 1616. Mandato 29 detto, filza detta n° 129. L. 70 s. -.

Detto lire settanta depositati per suo salario d'haver servito ut supra li mesi zugno et luglio 1616. Mandato 29 detto, filza detta n° 130. L. 70 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della Fabbrica*, c. 94r.

Domino Antonio Gualtieri maestro de capella lire settanta per suo salario depositate ut supra li mesi agosto et settembre 1616. Mandato 30 settembre 1616, n° 128. L. 70: -.

Detto lire settanta depositati per suo salario ut supra li mesi ottobre novembre 1616. Mandato [...], filza detta n° 129. L. 70: -.

Detto lire settanta depositati per suo salario d'haver ut supra li mesi dicembre 1616 et zenaio 1617. Filza detta n. 160 mandato 28 zenaro 1617. L. 70: -.

Detto lire settanta depositati per suo salario di servir ut supra li mesi febraio et marzo 1617. Mandato 29 marzo 1617, filza detta n° 161. L. 70: -.

Detto lire settanta depositati per suo salario ut supra li mesi aprile et maggio 1617. Mandato 29 maggio 1617, filza detta n° 162. L. 70: -.

Detto lire settanta depositati per suo salario di servir ut supra li mesi luglio et agosto 1617. Mandato 29 luglio 1617, filza detta n° 163. L. 70: -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 96r.

Et per Domino Antonio Gualtieri maestro di capella lire settanta depositati per sui salario delli mesi dicembre 1617 et zenaro 1618. Mandato 23 zenaro 1618, filza detta n° 279. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta depositati per li mesi aprile maggio 1615. Mandato 29 marzo 1618, filza detta n° 280. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per haver servito li mesi giugno e luglio 1618. Mandato 30 detto, filza detta n° 281. L. 70 s. .

Et per il detto lire settanta per li mesi febraro marzo 1618. Mandato 29 marzo 1618, filza detta n° 282. L. 70 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 99r.

Domino Antonio Gualtieri maestro di capella della pieve per detta lire settanta per suo salario delli mesi agosto et settembre 1619. Mandato 11 ottobre 1619, filza detta n° 292 val. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per la causa sopradetta per li mesi ottobre et novembris 1619. Mandato 29 novembre 1619, filza detta n° 293. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per haver servito come sopra dicembre 1619 et genaro 1620. Mandato 29 gennaio 1620, filza detta n° 294. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per haver servito ut supra febraro et marzo 1620. Mandato 29 marzo 1620, filza detta n° 295. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per haver servito ut supra aprile et maggio 1620. Mandato 29 maggio 1620, filza detta n° 296. L. 70 s. -.

Et per il detto lire settanta per haver servito come sopra giugno et luglio 1620. Mandato 29 luglio 1620, filza detta n° 297. L. 70 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 101r.

Domino Antonio Gualtieri maestro de capella della detta veneranda pieve lire cento quaranta contati a lui per suo salario di haver servito ut supra li mesi dicembre 1618, gennaio, febraio et marzo 1619. Mandato 26 marzo 1619, filza detta n° 50 val. L. 140 s. -.

Detto Domino Antonio lire settanta a lui contati per suo salario di haver servito ut supra li mesi aprile e marzo 1619. Mandato 23 marzo 1619, filza detta n° 52. L. 70 s. -.

Detti lire settanta contati a lui per haver servito ut supra li mesi giugno luglio 1619. Mandato 30 luglio 1619, filza detta n° 58 val. L. 70 s. -.

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica*, c. 106r.

Domino Antonio Gualtieri maestro di capella della pieve [...] lire settanta de dennarii de cassa per la paga di settembre 1615 appar mandato autentico de dì 7 ottobre 1615 posto in filza predetta n° 84. L. 70 -.

Et per il detto lire settanta de dennarii depositati per li mesi agosto et settembre 1620 appar mandato autentico de dì 29 settembre 1620 posto in filza detta n° 85. L. 70.

Et per il detto lire settanta de dennarii depositati per li mesi ottobre et novembre 1620 appar mandato autentico de dì 3 dicembre 1620 posto in filza detta n° 86. L. 70.

Et per il detto lire settanta de dennarii depositati per li mesi dicembre 1620 et genaro 1621 appar mandato autentico de dì 29 genaro 1621 posti in filza detta n° 87. L. 70.

Et per il detto lire settanta de dennarii depositati per li mesi febraro et marzo 1621 appar mandato autentico de dì 28 marzo 1621 posto in filza predetta n° 88. L. 70.

Et per il detto lire settanta de dennarii de cassa per li mesi aprile et maggio 1621 appar mandato autentico de dì 29 maggio 1621 posta in filza predetta n° 89. L. 70.

Et per il detto lire settanta de cassa per li mesi giugno et luglio 1621 appar mandato autentico de dì 28 luglio 1621 posto in filza predetta n° 90. L. 70.

Et per il detto lire trentacinque dannarii de cassa per il mese di agosto 1621 appar mandato autentico de dì 31 agosto 1621 posta in filza detta n° 91. L. 35.

## **1621-1632, Monselice**

### **7) Supplica di Antonio Gualtieri.**

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 25r.

Illustrissimo signor podestà molto illustri signori deputati et spettabile consiglio.

Essendo vicino al fine della mia condotta et desiderando continuare nella medesima loro servitù assicurato dalla di loro molta benignità et amore verso di me già molte volte dimostrato, vengo di novo con la presente humilmente a suplicarli degnarsi di favorirmi di nova ricondotta, che del favore li restarò obligatissimo et pregherò il Signor Iddio nostro Signore che li conservi et guardi dalli presenti mali.

Moncelese li 12 luglio 1630.

Ossequio vostre signorie molto illustrissime

Affetionatissimo et obligatissimo servo  
Antonio Gualtieri

Letta la sudetta suplica nel magnifico consiglio, fu per li sudetti magnifici signori deputati posta parte che detto signor Antonio sii recondotto per maestro nostro di capella per altri anni tre prossimi venturi con il sallario et oblighi come nella sua precedente recondotta.

La qual parte letta e ballotata hebbe balle pro n° 26, contra 5.

*Margine sinistro:* Recondota de domino Antonio Gualtiero maestro di capella.

## 8) Antonio Gualtieri rinuncia alla carica di maestro di cappella.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 46v.

Die sabbati 12 mensis iunii 1632

Comparsa all'offitio della cancelleria della magnifica comunità et alla presentia delli magnifici signori Francesco Crescimben et Francesco Gallina deputadi il signor Antonio Gualtiero maestro di capella, et instò esser annotato come per convenienti rispetti ha rinontiato et renontia la carica di maestro di capella, con haver bona licentia et bona gratia di questo honorevole consiglio.

*Margine sinistro:* Renontia fatta per domino Antonio Gualtieri maestro di capella.

## 1632-1650, Venezia

## 9) Antonio Gualtieri viene assunto all'Ospedale della Pietà.

Venezia, Archivio di Stato, *Ospedali e luoghi pii diversi*, bs. 892, *Ospedale della Pietà, Terminazioni (1618-1655)*, c. 75rv.

1633: 20 Novembre

Essendo venuto a morte li giorni passati il Signor Alvise Grani, qual serviva per insegnar di musica et sonar alla fie di questo loco, et convenendosi necessariamente, di far elettione d'altro sogetto per continuar in tal buona opera; et havendo hauto l'illustrissimi et eccellentissimi signori governatori infrascritti informatione della sufficienza, et buone qualità del signor Antonio Gualtieri musico, che era maestro di capella a Moncelese, et serve per maestro di chierici di San Marco, hanno quello elletto con tutti li hobblihi; et sallario che haveva il suo precessore.

Michiel Priuli procurator et governor

Nicolò Contarini governor

Polo Morosini governor

Antonio da Canal governor

## 10) Antonio Gualtieri viene eletto maestro di canto in San Marco.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 10r: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

1635: 9 Aprile

Che sii eletto per maestro de canto delli zagli della Chiesa de San Marco, in loco del Reverendo Messer Prè Marin Carrara canonico, stante la sua rinontia, Messer Antonio Gualtieri, con salario de ducatti 25: all'anno, et con tutte l'obligationi ch'aveva il sopradetto suo precessore.

Messer Francesco Moresini Procurator

Messer Francesco Molin Procurator

Messer Zuannè Naori

*Margine sinistro:* Messer Antonio Gualtieri 25:- per chierici di Chiesa, per chierici Seminario 40:

### 11) Antonio Gualtieri viene eletto maestro di canto nel Seminario di San Marco.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 10v: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra del Seminario*, bs. 156, proc. 316, *Maestro di canto del Seminario di Castello (1579-1781)*, c. 7v: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

1636: 4 Gennaio

Cascando hoggi le proclame per far maestro di canto in loco del quondam Prè Andrea Rizzo et volendo sue signorie eccellentissime venir all'elettione, con conditione, che l'eletto sii obligatto insegnar alli chierici del Seminario di San Marco andandovi ogni giorno una volta in tempo, che non siino interrotti li studii delli chierici, con salario de ducatti quaranta all'anno, qual salario non li possi esser dato se non porterà una fede sottoscritta dal Padre Rettor con suo giuramento, che sii andato ogni giorno come sopra, et così furono ballottati l'infra scritti

Francesco Arzignan cantor in San Marco dati \_\_\_\_\_ 1: numero 2

+Antonio Gualtieri maestro di canto de zaghi \_\_\_\_\_ 3: \_\_\_\_\_ 0

Domenico Aldegati cantor in San Marco \_\_\_\_\_ 2: \_\_\_\_\_ 1

Et così venne eletto il soradetto Antonio Gualtieri con le obligationi come di sopra.

*Margine sinistro:* Domino Antonio Gualtieri \_\_\_\_\_ 40

### 12) Antonio Gualtieri chiede un anticipo.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, Reg. 144, *Terminazioni (1637-1648)*, c. 62.

1640: 29 Luglio

29 detto [luglio]

[...]

Che a Antonio Gualtieri maestro di canto delli chierici di San Marco sii dato il salario di due anni, che sono ducati ottanta che scuode in procuratia in ragione de ducati 40 all'anno, havendo così suplicato, per il maritar di una sua figlia, obligandosi dar una idonea piezaria di vita per la summa sopradetta delli ducati 80.

### 13) Stato di famiglia di Antonio Gualtieri.

Venezia, Archivio di Stato, *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1642*, Reg. 571, fasc. II, *Sestier di S. Marco, Parrocchia di S. Samuele* (pp. non numerate).

Nome et esercizio del capo di casa.	Numero delle anime di casa.	Numero delli preti.	Numero delli putti fino li 18.	Numero delli huomini da 18 fin 50.	Numero delli vecchi da 50 in su.	Numero delle donne.	Numero delle putte fino 18.	Numero delli servitori.	Numero delle messere.	Numero delli forastieri.	Numero delle gondole.
Antonio Gualtieri Sonador	9	0	3	0	1	4	1	0	0	0	0

#### 14) Antonio Gualtieri cessa l'attività in San Marco.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa San Marco*, b. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485-1734)*, c. 11: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra del Seminario*, b. 156, proc. 316, *Maestro di canto del Seminario di Castello (1579-1781)*, c. 8v: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

1649: 23 Gennaio

Volendo gli eccellentissimi signori procuratori far elezione di maestro di canto di chierici del seminario et chiesa di San Marco per la morte di Antonio Gualtieri, et havuta informatione dell'attitudine, et bontà del Padre Fra Alberto Lazziaio cantor in San Marco, questo hanno eletto, et eleggono in loco del sudetto Gualtieri per tal servitio, con tutti li oblighi et salarii, che haveva il medesimo Gualtieri.

Margine sinistro: Padre Alberto Lazzari per Chierici di Chiesa 25: per Chierici di Seminario 40:

#### 1650-1661, Monselice

#### 15) Antonio Gualtieri viene eletto consigliere comunale a Monselice.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 246v.

A' di domenica 14 luglio 1647

Ellettion de un cittadino in luoco del quondam domino Gasparo Rizzo

Pro n° 20 contra 18	domino Mario Dabbo	per domino Francesco Gallina
Pro n° 22 contra 16 +	domino Antonio Gualtieri	per domino Fioravanti Santini

#### 16) Giuramento di Antonio Gualtieri.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 247v.

A' di domenica 28 luglio 1647

[...]

Fu dato il giuramento a domino Antonio Gualtieri cittadino elletto in luoco del quondam domino Gasparo Rizzo, qual giurò in forma di far sempre le cose utili, et prettemeter le inutili a beneficio di questa magnifica comunità, et mai in alcun tempo contravenir in tutto conforme alla parte in questo proposito.

#### 17) Antonio Gualtieri eletto console.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, c. 282v.

Adi venere 28 ottobre 1650

[...]

Ellettion de consoli in luoco de domino Mario Dabbo et de domino Bortolo Folio.

pro n° 16 contra 11	– domino Zuanne Maria Busi	per domino Giacomo Zucatto
pro n° 23 contra 4	+ domino Antonio Gualtieri	per domino Antonio Zilio
pro n° 20 contra 7	+ domino Francesco Dabbo	per domino Benetto Roveredo
pro n° 15 contra 12	– domino Mercurio Cortinovi	per me cancelliere

## 18) Suppliche di Antonio Gualtieri al Consiglio Comunale di Monselice.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3, cc. 286v-287r.

Adi domenica 5 marzo 1651

[...]

Illustrissimo signor podestà, molto illustri signori deputadi et honorando consiglio cittadino

Se in alcun tempo mai l'esemplar munificenza di questo honorevolissimo consiglio s'esercitò in consolar alcuno de suoi cittadini, si porge di presente l'occasione di render favorito me Antonio Gualtieri ad esser fatto capace col beneplacito dell'illustrissimo signor podestà et con l'universal consenso de tutti voi signori cittadini di poter ottener la gratia sifatta. Perché doppo haver consumato qualche tempo fuori dalla mia patria col'esertio della professione che sustento, mi sentii finalmente svegliar nelle vissere l'amor ordinario di tornar a goderla et conservargli quegli'anni che conosco esser li ultimi di vita mia, onde l'anno 1646, ricondottomi a Monselice con titolo di maestro di capella di questa veneranda collegiata, fui pocco doppo senza alcun mio merito precedente decorato dell'honor de cittadino di questo honorando consiglio; et confesso che, sì come io stimai ad un segno incomparabile questo preggio, così ho goduto con continuo et costante rimorso nell'animo mio di non haver havuto talenti aggiustati e proportionati alla grandezza del mio cuore. Per tanto, avanzandomi ogni giorno più nella compassione di me stesso, rissoluto (col più profondo della mia humiltà) imploro la benignità dell'illustrissimo signor podestà et di tutto questo dignissimo consiglio acciò restino serviti di permettermi che io Antonio sudetto possi presentar questa mia supplica a favore del signor Gerolamo Gualtieri accettandolo nel mio luogo, il quale, mentre è conosciuto da me per soggetto che supplirà col suo impiego a tutte le mie mancanze, fa che in un medesimo tempo vengo a sodisfare all'affetto particular, che a lui porto, et alla stretta parentella che fra noi passa. Resta che, con tutta mia riverenza, rapresenti delli animi vostri alla grandezza la stima che io farò sempre di questo favore; assicurando tutti che, sì come io mi conosco inhabile a i miei doveri, così conserverò tanta obligatione nel veder insignito il sudetto signor Gerolamo quanta fu quella che mi cade nell'animo quando mi veddi aggregato a questa magnifica comunità.

Fu letta la suplica del domino Antonio Gualtieri et poi fu per li signori deputati posta parte che sii accettata detta suplica et che sii in luoco del sodetto domino Antonio Gualtieri cittadino di questo consiglio accettato domino Gerolamo Gualtieri.

La qual parte letta et ballottata hebbe \_\_\_\_\_ balle favorevoli n° 27 contra 6.

Illustrissimo signor podestà, molto illustri signori deputati et honorando consiglio

Col fondamento de passati favori ricevuti da questa magnifica comunità, che in altri tempi servirono per valevole sostegno con che io Antonio Gualtieri sovenni alla mia famiglia in questa patria, la quale sì come io professo esser mia così m'insegna a dover per quella spender la vita quando bisognasse, prendo ardire di ricorrer alla già sperimentata benignità di questo honorando consiglio, acciò in questi ultimi periodi di mia vita si degni di porgermi qualche beneficio col quale io possa soccorrer ai continui bisogni della mia casa, non appoggiata ad altro che a quel poco talento che Dio mi ha concesso, al quale protesto con voto solenne in segno perpetuo di humiltà corrispondenza di impiegarlo a ceni di questa magnifica comunità dalla quale riconoscerò con eterna mia obligatione quel tanto che mi provenirà dalla loro cortesia. Grazia.

Letta la suplica sodetta, fu posta parte per li signori deputati che per questo magnifico consiglio, in riguardo delle fatiche che fa domino Antonio Gualtieri in impiegarsi a concorrer alle musiche nelle solennità che vengono fatte da questa magnifica comunità, le sii assegnato per questi impieghi, a quali sarà obligato, ducati quindese all'anno per tre anni prossimi venturi.

La qual parte letta et ballottata hebbe \_\_\_\_\_ balle favorevoli n° 26 contra 7.

## 19) Antonio Gualtieri nominato maestro di cappella di Monselice.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4, 23 v.

A' di 8 marzo 1654

Presentata dal signor Fioravanti Santini presente et instando etcaetera.

Illustrissimo signor podestà, molto illustri signori deputati, honorando consiglio.

Ritrovandosi questa magnifica comunità vacante di maestro di capella, quale con la frequenza del solito suo impiego, et servitio soleva apportar utile, et giovamento alli figli della medesima, che perciò io, Antonio Gualtieri, quale altre volte per il corso de anni disdotto son stato dalla benignità et cortesia della predetta magnifica comunità gratiato col esser (fuori d'ogni mio merito) gradita la mia servitù, nell'occasione presente, destato dal zelo di quel bene che con l'aggiuto

dell'eterno Iddio spero sarà per soportar dalla debolezza delle mie fatiche cadauno di questi figli et spronato dal desio di servir con ogni prontezza di spirito la mia amata patria, rissolvo col tenor della presente suplica la benignità di questo spettabile consiglio voler rendermi gratiato con l'incaricarmi nella presente occasione di quella somma, già da me con ogni prontezza altre volte sofferta, offerendo la mia debolezza sempre prontissimo per servizio di questo pubblico al quale mi confesserò in eterno obbligatissimo, vivendo più che sicuro di ricever dalla benignità del medesimo questa et ogn'altra maggior gratia etcaetera.

Monselice, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4, 24r.

Fu letta la supplica del signor Antonio Gualtieri, et fu per li signori deputati posta parte che sii condotto esso signor Antonio per maestro di capella per anni cinque prossimi venturi con sallario, compreso li ducati quindecce di recognitione in tutto de ducati cinquanta.

La qual parte ballottata hebbe \_\_\_\_\_ ballote favorevoli n° 26, contra 5.

## **20) Atto di morte di Antonio Gualtieri.**

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, *Morti 1644-1687*, c. 65v.

Adì 22 aprile 1661

Il signor Antonio Gualtieri di anni ottanta sei maestro di capella già molti anni della nostra chiesa agravato di febre e cattaro doppo haver ricevuto li santissimi sacramenti rese l'anima al Signore Idio e fu sepolto nella stessa chiesa appresso l'organo con l'assistenza di tutto il capitolo et altri religiosi della pieve et Pietr'Antonio Bertepaglia, arciprete della collegiata proprio luocho .





## II

### OPERE SACRE

Tutte le sue composizioni hanno l'impronta dell'espressione e della grazia, perciò non è da stupirsi se i suoi madrigali *scritti con uno stile svariato, ondeggiante*, ed impressi a Venezia nel 1613 piacquero all'estremo, se i di lui successi furono rapidi e romorosi, se l'altezza della sua dottrina venne ammirata e studiata dallo stesso Vallotti.<sup>90</sup>

Così Napoleone Pietrucci, nella sua *Biografia degli artisti padovani*, definisce l'opera di Antonio Gualtieri. Divisa quasi equamente tra musica sacra e profana, la sua produzione comprende quattro libri di mottetti e tre di madrigali, sebbene si possa ritenere che egli abbia composto almeno dieci raccolte di composizioni (Tab. 1).<sup>91</sup>

Sempre il Pietrucci afferma che Antonio Gualtieri «nel 1618 pensò di addentrarsi nello spirito della scienza musicale e compose un trattato sull'Armonia svolgendo diverse erudite osservazioni sull'armonia consonante e sulle consonanze in genere riguardate come fenomeno».<sup>92</sup> Questa affermazione, però, non trova alcun riscontro, dal momento che non è rimasta traccia di un trattato di armonia del Gualtieri, che sarebbe stato pubblicato postumo nel 1701.<sup>93</sup>

Anche se tutta la produzione musicale del Gualtieri vide la luce negli anni trascorsi tra Monselice e Montagnana (1606-1630), è improbabile che durante il periodo veneziano egli abbia interrotto la sua attività compositiva senza pubblicare alcuna raccolta. Più verosimilmente, è da ritenere che egli non abbia reso pubbliche le sue opere per mezzo della stampa in seguito ai gravosi e molteplici impegni assunti anche in conseguenza dei problemi economici della famiglia.<sup>94</sup> L'unica eccezione è costituita dalla sua prima raccolta data alle stampe, i *Motecta octonis vocibus*, edita durante il periodo trascorso a San Daniele del Friuli (1596-1605).

A uno sguardo generale, l'opera del Gualtieri si inserisce pienamente nel clima culturale del primo Seicento, perché egli frequenta tutti i generi di maggior diffusione in quel periodo. Infatti, facendo proprie le diverse esperienze degli anni di formazione presso la cattedrale di Padova e di attività come maestro di cappella, nell'ambito sacro egli spazia dai mottetti a otto voci, legati alla tipica produzione policorale veneta, a quelli a una, due, tre voci e basso continuo del 1612 e 1630, nei quali approda allo stile concertato, arricchito dall'apporto strumentale di violini e tromboni.

---

<sup>90</sup> PIETRUCCI, *Biografia*, p. 145.

<sup>91</sup> L'informazione è desunta dal frontespizio della raccolta di mottetti del 1630, definita «Opera X».

<sup>92</sup> PIETRUCCI, *Biografia*, p. 145.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Ne è una testimonianza la richiesta anticipata di due anni di salario per il matrimonio di una figlia, concessa dai Procuratori di San Marco. Cfr. ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, Reg. 144, *Terminazioni (1637-1648)*, c. 62. Appendice documentaria n. 12.

Nella produzione profana, invece, il Gualtieri si cimenta con i generi di maggior fortuna, come la canzonetta e il madrigale concertato.

TITOLO	EDITORE	LUOGO E DATA DI PUBBLICAZIONE	DEDICA	RISM A I/3	COPIA CONSULTATA
<i>Motecta octonis vocibus ... liber primus</i>	Giacomo Vincenti	Venezia, 1604	Marco II Cornaro	G 4791	Monaco, Bayerische Staatsbibliothek
<i>Amorosi diletti a tre voci</i>	Angelo Gardano & fratelli	Venezia, 1608	Gaspere Campo	G 4794	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
<i>Motecta duabus vocibus ... liber primus</i> <sup>95</sup>	Amadino	Venezia, 1611			Kaliningrad (Königsberg), Oblastnaja biblioteka - Dispersa -
<i>Il secondo libro de mottetti, a una e due voci ... con li salmi ... a tre voci con il basso per l'organo ... opera quinta</i>	Erede di Angelo Gardano	Venezia, 1612	Giulio Galli	G 4792	Londra, Westminster Abbey Library
<i>Il secondo libro de' madrigali a cinque voci ... opera sesta</i>	Bartolomeo Magni	Venezia, 1613	Girolamo Vergelese	G 4795	Londra, British Library
<i>Madrigali concertati a una, due, et tre voci ... opera ottava</i>	Alessandro Vincenti	Venezia, 1625	Francesco Duodo	G 4796	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka
<i>Mottetti a una, doi, tre, &amp; quatro voci con le litanie della B. Vergine a 4, libro terzo, opera X</i>	Bartolomeo Magni	Venezia, 1630	Domenico Padovano	G 4793	Oxford, Christ Church Library

Tab. 1 - A. Gualtieri, *Tavola delle opere*.

<sup>95</sup> Raccolta già conservata presso la Biblioteca dell'Università di Königsberg (= Kaliningrad) e molto probabilmente andata perduta a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Cfr. EITNER, *Biographisch*, III-IV, pp. 398-399; MÜLLER, *Die musikalischen Schätze*, pp. 189-190.

La produzione sacra di Gualtieri è costituita da tre raccolte:

- *Motecta octonis vocibus Antonii Gualtierii in terra D. Danielis musices magistri. Liber primus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604;
- *Il secondo libro de mottetti a una e due voci di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice con li salmi che si cantano alle compiete a tre voci con il basso per l'organo novamente composti et dati in luce. Opera quinta*, Venezia, erede di Angelo Gardano, 1612;
- *Motetti a una, doi, tre et quatro voci con le litanie della Beata Vergine a quattro, libro terzo. Opera X di Antonio Gualtieri maestro di capella della collegiata et delle sette chiese di Monselice*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630.

A queste tre stampe se ne dovrebbe aggiungere un'altra del 1611, *Il primo libro di mottetti a due voci* che, sebbene indicato in alcuni dizionari di musica, non risulta tra le opere del Gualtieri attualmente incluse nel RISM. Essa è segnalata da Robert Eitner che, nel suo enciclopedico *Biographische-Bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker*, registra una copia della Biblioteca Universitaria di Königsberg.<sup>96</sup> Come è noto, in seguito al secondo conflitto mondiale molte opere di quella biblioteca sono andate perdute, oppure sono emigrate in Lituania, Russia e Polonia, ma le ricerche finora svolte non hanno permesso di rintracciare l'opera attribuita al Gualtieri.

### 1. Motecta octonis vocibus (1604)

I mottetti a otto voci rappresentano la prima opera di Antonio Gualtieri, data alle stampe durante la permanenza in territorio friulano.<sup>97</sup> Per certi aspetti, essa costituisce un'eccezione all'interno della sua produzione, dal momento che fra le opere pervenute è l'unica che prevede l'impiego delle otto voci, inserendosi pienamente nella produzione poliorale dell'epoca.<sup>98</sup> La raccolta è dedicata a Marco II Cornaro, vescovo di Padova dal 1594 al 1625:

Et praeclara tua in me merita et singularis in te mea observantia iure quidem postulare videbatur, ut tibi non obscurum aliquod grati animi iam tandem testimonium exhiberem. Quare, cum haec motecta in praesentia edere statuissem, ea tibi presuli humanissime, christianae nobilitatis decus et ecclesiasticae dignitatis ornamentum dicanda et consacrando constitui, qui et beneficentia tua singolari quasi virtutis incitamento me ad illum opus et studium ab ineunte aetate benignissime impulisti et tam egregiam tuam rebus nostris consulendi voluntatem nunc sudoris sui fructu non undequaque destitutam libentissime intelliges. Hunc igitur, illustrissime ac reverendissime antistes, partum ingenio mei hilari fronte et animo accipias.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> EITNER, *Biographisch*, III-IV, pp. 398-399; MÜLLER, *Die musikalischen Schätze*, pp. 189-190.

<sup>97</sup> Come conferma il frontespizio della raccolta.

<sup>98</sup> Fanno eccezione i due madrigali posti in chiusura della raccolta del 1613, giunta però incompleta. Dalla trascrizione delle parti disponibili si può chiaramente osservare come, in questi madrigali, il Gualtieri utilizzi lo stesso procedimento compositivo già impiegato nei mottetti della raccolta del 1604. Infatti, le otto voci sono distribuite in due cori che dialogano e si alternano con episodi in forma di proposta e risposta, secondo un procedimento tipico dei compositori veneti di musica poliorale. Cfr. il paragrafo dedicato a *Il secondo libro di madrigali a 5 voci*, pp. 115-126.

<sup>99</sup> GMO8, dedicataria.

La dedica del Gualtieri non è solo di prammatica, perché Marco II Cornaro, «amante delle belle arti, della musica in particolare», ebbe un ruolo piuttosto significativo nella vita musicale della cattedrale padovana, forse ancora prima del suo episcopato.<sup>100</sup> Le diverse raccolte a lui dedicate testimoniano l'importanza della sua presenza nel mondo musicale non solo padovano, sia per le attività promosse sia per la costante attenzione rivolta a cantori e musicisti. Come si può notare, questi interessi musicali del vescovo emergono chiaramente dalla dedicatoria del Gualtieri che esprime il suo sentimento di riconoscenza per essere stato sostenuto nello studio, al di là delle consuete formule di circostanza che i musicisti rivolgevano a mecenati e protettori.

La stampa comprende 17 mottetti, di cui uno, *Deus misereatur nostri*, di Annibale Stabile (ca. 1545-1595).<sup>101</sup> La maggior parte delle composizioni mette in musica testi tratti dalle Sacre Scritture (Tab. 2): undici, compreso quello di Annibale Stabile, sono infatti ricavati dalla *Sacra Biblia*, uno trova riscontro nell'*Antiphonale monasticum* e gli altri cinque impiegano testi religiosi o devozionali in prosa latina, compresa una sequenza per la festa di San Domenico.<sup>102</sup>

In generale, sono ricorrenti alcuni procedimenti compositivi che mettono in luce le scelte tematiche e stilistiche operate dal musicista. Ad esempio, si deve rilevare il particolare significato espresso dal testo del settimo mottetto, *Benedictus Dominus Deus*, in cui Venezia viene celebrata come l'erede di Sansone, di Gedeone e dell'intera tradizione ebraica. Esso, infatti, appartiene a quelle composizioni che la prassi del cerimoniale in uso nella basilica di San Marco richiedeva per celebrare la potenza e lo splendore della Repubblica, soprattutto in occasione di avvenimenti di particolare rilievo della vita civile, come potevano essere le alleanze politiche, le commemorazioni storiche o delle vittorie militari.<sup>103</sup> Non a caso, lo stesso testo era stato impiegato anche da Giovanni Croce in una composizione della raccolta del 1594 e da Andrea Gabrieli in un mottetto a otto voci direttamente collegato alla celebrazione della vittoria della battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571).<sup>104</sup> Rientra in questa logica celebrativa anche il testo *Beatissimus Marcus*, l'ultimo mottetto della raccolta del Gualtieri, che è dedicato a san Marco, il principale protettore di Venezia, ma che nello

---

<sup>100</sup> GARBELOTTO, *Un vescovo musicista*, p. 4.

<sup>101</sup> Cfr. RISM B I, 1604<sup>6</sup>. Il compositore di origine napoletana Annibale Stabile fu allievo di Giovanni Pierluigi da Palestrina. La sua produzione include anche alcune raccolte di musica sacra a 5, 6 e a 8 voci, fra le quali almeno 2 furono pubblicate a Venezia negli anni '80 del Cinquecento: *Letaniae Beatae Mariae Virginis et nominis Jesu, una cum quatuor antiphonis, que post officium dicuntur ... octo vocum*, Roma, Alessandro Gardano, 1583; *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, & octonis vocibus concinuntur, liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1585; *Sacrarum modulationum quae quinis, senis, & octonis vocibus concinuntur, liber tertius*, Venezia, Angelo Gardano, 1589. Cfr. RISM A I/8, S 4199-4204; ACKERMANN, *Stabile Annibale*, coll. 1250-1251; BOSSA, *Stabile Annibale*, p. 417; DE FORD, *Stabile Annibale*, p. 236.

<sup>102</sup> Testo e melodia della sequenza *In coelesti hierarchia* sono pubblicati in *Graduale iuxta ritum*, pp. 525-529; il solo testo in AH, 55, pp. 133-134; DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, II, pp. 156-157; MONE, *Hymni latini*, III, pp. 271-272. Cfr. RUINI, *Stabat mater*, p. 217.

<sup>103</sup> Cfr. BRYANT, *Liturgia e musica liturgica*, pp. 205-214.

<sup>104</sup> CROCE, *Motetti*; GABRIELI, *Concerti di Andrea*. Cfr. RISM A I/2, C 4429; RISM A I/3, G 58; GABRIELI, *Opera XI*, 20; PELUSO, *Croce*, pp. 181-198; FENLON - LOVATO, *Tesori*, pp. 156-158.

stesso tempo manifesta l'intenzione del compositore di onorare il vescovo di Padova, Marco II Cornaro, dedicatario del volume e suo protettore.

INCIPIIT DEI TESTI	FONTE
1. <i>Iubilate Deo omnis terra</i>	Salmo 99, 2
2. <i>Omnes gentes plaudite</i>	Salmo 46, 2-5
3. <i>Ascendit Deus in iubilatione</i>	Salmo 46, 6 Salmo 102, 19
4. <i>In coelesti hierarchia</i>	Sequenza per la festa di San Domenico
5. <i>Quaeramus cum pastoribus</i>	
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>	
7. <i>Benedictus Dominus Deus</i>	
8. <i>Ego dixi Domine</i>	Salmo 40, 5 Salmo 38,9
9. <i>Cantate Domino canticum novum</i>	Salmo 95, 1-2
10. <i>Confitemini Domino et invocate</i>	Isaia, 12, 4-5
11. <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i>	Salmo 150
12. <i>Laudabo Dominum in vita</i>	Salmo 145, 2 Salmo 116, 2 Geremia, 17, 18
13. <i>Ego flos campi</i>	Cantico dei cantici 2, 1-3
14. <i>Repleatur os meum</i>	Salmo 70, 1-2, 8, 23
15. <i>Deus misereatur nostri</i>	Salmo 66
16. <i>Adoramus te Christe</i>	Antifona per l'adorazione della Croce, Venerdì Santo
17. <i>Beatissimus Marcus</i>	

Tab. 2 - *Motecta octonis vocibus Antonii Gualtieri in terra d. Danielis musices magistri. Liber primus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604: incipit dei testi.

Di norma, i testi dei mottetti di Antonio Gualtieri sono declamati interamente da entrambi i cori, risultando pressoché assente la struttura elaborata da Willaert, il quale faceva eseguire l'intero

versetto a un solo coro, mentre l'altro intonava quello successivo. Costituisce un'eccezione il mottetto *Repleatur os meum*, in quanto i versetti vengono cantati dal primo o dal secondo coro alternando le singole sezioni a episodi melodicamente e ritmicamente identici, in *mensura* ternaria. Ciò avviene in corrispondenza della parola «Alleluia», che viene intonata seguendo il consueto procedimento di domanda e risposta. Le otto voci si riuniscono in conclusione di questo episodio ternario per poi continuare con l'esposizione del versetto successivo affidato ad un singolo coro.<sup>105</sup>

Nel rapporto con il testo, la musica del Gualtieri fa ricorso a diversi espedienti funzionali a mettere in risalto alcuni incisi o singole parole ritenute particolarmente significative. In taluni casi l'andamento omoritmico e a valori lati delle voci è impiegato proprio allo scopo di valorizzare significativi passaggi del testo, come «Verbum incarnatum» in *Quaeramus cum pastoribus* (es. 1),

Es. 1 - A. Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, bb. 17-19.

«Lauda anima mea Dominum» nel *Laudabo Dominum in vita* (es. 2) e «miserere nobis» in *Adoramus te Christe* (es. 3).

<sup>105</sup> «Repleatur os meum laude tue», «In te Domine speravi» e «In iustitia tua libera me et eripe me» sono intonati soltanto dal primo coro, mentre «Ut possim cantare» e «Gaudebunt labia mea dum cantavero tibi» dal secondo coro.

49 3

lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau da a ni ma me a Do mi num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,  
 lau - - da a - - - ni - ma me - a Do - mi - num,

Es. 2 - A. Gualtieri, *Laudabo Dominum in vita*, bb. 49-54.

38

mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - se - re - - - re no - - - - - bis.

Es. 3 - A. Gualtieri, *Adoramus te Christe*, bb. 38-41.

La stessa funzione è svolta da rari esempi di madrigalismi, come nell'incipit del mottetto *Ascendit Deus in iubilatione* o dell'imperativo «consurgite» in *Consolamini pastores quia hodie*, esposto da tutte le voci con un moto ascendente secondo il procedimento dell'*anabasis* (es. 4).<sup>106</sup>

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. The first system, starting at measure 38, features eight staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Bass 1, Tenor 2, Alto 2, Tenor 3, Bass 2) with lyrics: "Con sur - - - gi - te gen - - -", "te gen - - - tes, con sur - - - gi - te", "gi - te gen - tes, con sur - - - gi - te gen -", "Con sur - - - gi - te gen - - -", "tes.", "tes,", "sur - gi - te gen - tes,", and "te gen - tes,". The second system, starting at measure 34, also has eight staves with lyrics: "ia.", "ia. Con - sur - - - gi -", "ia. Con - sur -", "ia.", "ia. Con - sur - - - gi - te, con - sur - - - gi - te gen -", "ia. Con - sur - - - gi - te gen - - - tes, gen -", "ia. Con - sur - - - gi - te gen - tes, con", and "ia. Con - sur - - - gi - te, con - sur - - - gi -".

Es. 4 - A. Gualtieri, *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 34-40.

<sup>106</sup> Cfr. *Trascrizione*, pp. 431-437 e 453-462.



In questo caso è ancora possibile parlare di madrigalismo visivo, perché l'ascesa indicata dal testo è resa visibile anche nella scrittura musicale. Altre volte, invece, la parte testuale a cui si vuole dare importanza viene isolata interrompendo la diacronia con una pausa (*interruptio*).<sup>107</sup>

Es. 5 - A. Gualtieri, *Ego dixi Domine*, bb. 45-49.

L'assidua attenzione alle prerogative del testo è confermata anche dal mottetto *Quaeramus cum pastoribus*, la cui struttura dialogica si riflette in quella della musica che affida al primo coro le domande e al secondo le risposte (es. 6).<sup>108</sup>

CORO I	CORO II
<i>Quem tu vides in stabulo?</i>	<i>Iesum natum de Virgine.</i>
<i>Quid audis in praesepio?</i>	<i>Angelos cum camine et pastores dicentes.</i>

Tab. 3 - A. Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, domanda e risposta, coro I-II.

<sup>107</sup> L'*interruptio* è una figura retorica molto utilizzata dal Gualtieri: cfr. *Ascendit Deus in iubilatione* (bb. 27, 41 e 54); *Consolamini pastores quia hodie* (b. 47); *Benedictus Dominus Deus* (b. 62); *Ego dixi Domine* (b. 46); *Laudabo Dominum in vita* (b. 48); *Repleatur os meum* (b. 69); *Adoramus te Christe* (bb. 25, 33, 38, 41, 46).

<sup>108</sup> Cfr. *Trascrizione*, pp. 445-452.

Es. 6 - A. Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, bb. 27-33.

Questo testo, dedicato alle celebrazioni natalizie, vanta una tradizione consolidata essendo già stato intonato nel 1510 da Jean Mouton, che lo impiegò nel mottetto suddiviso in due parti *Quaeramus cum pastoribus - Ubi pascas*.<sup>109</sup> In seguito la composizione di Mouton è stata ripresa da numerosi musicisti, non solo come modello per costruire mottetti ma anche per lo sviluppo di messe parodie che non si reggono su una singola melodia, come possono essere quelle su *cantus firmus*, ma utilizzano le diverse voci della composizione polifonica preesistente o una parte di essa.<sup>110</sup> Eloquenti, a questo riguardo, sono alcune composizioni di Giovanni Croce, Pedro de Cristo, Gaspare De Albertis, Adrian Willaert e Cristobal de Morales,<sup>111</sup> che riprendono la melodia della composizione di Mouton, diversamente da Antonio Gualtieri il cui mottetto non presenta alcuna traccia riconducibile a quel modello, fatta eccezione per il testo.

In questa come in altre delle sue composizioni policorali è possibile individuare alcuni elementi che caratterizzano l'opera dal punto di vista strettamente musicale e di cui sembrano costituire quasi un filo conduttore, a cominciare dall'uso delle figure retoriche. Per esempio il *poliptoton*, cioè la ripetizione di una parola intonata con mutamenti morfologici o sintattici, ma non di significato, come si può osservare nell'esempio seguente dove il contrappunto delle voci superiori si muove attraverso imitazioni fiorite, mentre il basso funge da pedale armonico (es. 7).<sup>112</sup> In questo caso, nelle due voci superiori è ben visibile una *repetitio*, in quanto si muovono sullo

<sup>109</sup> Il mottetto ci è giunto in una copia redatta dai copisti pontifici tra il 1515 e il 1527 (Vat, ms 46, c. 34v). Cfr. DEAN, *Vatican city*, pp. v-vii; PELUSO, *Croce*, p. 44.

<sup>110</sup> Cfr. ATLAS, *Music for the Mass*, pp. 106-110.

<sup>111</sup> ALBERTIS, *Messe*; CROCE, *Motetti*; MORALES, *Missarum*; WILLAERT, *Missae*. Cfr. RISM A I/1, A 664; A I/2, C 4429; A I/6 M 3580; A I/9, W 1103; DE ALBERTIS, *Opera I*, pp. 127-164; MORALES, *Opera I*, 2; WILLAERT, *Opera IX*, pp. 1-33; PELUSO, *Croce*, 3.

<sup>112</sup> CIVRA, *Musica poetica*, p. 166.

stesso registro, mentre la terza voce riproduce l'inciso in *poliptoton* perché si sviluppa ad una diversa altezza.

18

- ti - o - ne, et Do - mi - nus, et Do - mi - nus in vo - ce tu - bae. in vo - ce

o - ne, et Do - mi - nus, et Do - mi - nus in vo - ce tu - bae. in vo - ce tu - bae, in

o - ne, et Do - mi - nus, et Do - mi - nus in vo - ce tu - bae. in vo -

o - ne, et Do - - - - mi - nus, et Do - - - - mi - nus in

Es. 7 - A. Gualtieri, *Ascendit Deus in iubilatione*, bb. 18-22.

L'inciso è compreso all'interno di un procedimento comune nell'opera del Gualtieri e non particolarmente originale, assicurato dall'alternanza di episodi omoritmici e contrappuntistici. L'uniformità dell'andamento vocale, infatti, viene interrotta soltanto da alcuni elementi di varietà, quali: gli episodi in *mensura* ternaria (ad esclusione dei mottetti *Iubilate Deo omnis terra*, *Ascendit Deus in iubilatione*, *Quaeramus cum pastoribus*, *Ego flos campi*, *Adoramus te Christe*, *Beatissimus Marcus*); le entrate delle voci a canone; qualche originale episodio in stile imitativo, come alle bb. 30-33 di *Ascendit Deus in iubilatione* o alle bb. 51-54 di *Quaeramus cum pastoribus* (es. 8) .

51

le - ctum du -

le - ctum du - rum, le -

le - ctum du - rum,

le - ctum du - rum,

Es. 8 - A. Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, coro I, bb. 51-54.

Un'altra figura retorica ricorrente è l'anafora o *repetitio*, ovvero la replica di una stessa frase o inciso musicale anche in voci diverse, come si può notare nel mottetto *In coelesti hierarchia* (es. 9).<sup>113</sup>

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a single system. The lyrics are: "con-gau - dens, con - gau - - - dens, con - gau - dens Do - mi - ni - co, con - gau - - - - con-gau - - - dens, con-gau - - - - con-gau - - - - dens, con-gau - - - -". The music features a prominent anaphora with the phrase "con-gau - dens" repeated in various rhythmic and melodic contexts across the different parts.

Es. 9 - A. Gualtieri, *In coelesti hierarchia*, coro II, bb. 41-45.

Una caratteristica ricorrente della scrittura di Gualtieri è anche la riproposizione di intere sezioni, generalmente in *mensura* ternaria e in corrispondenza delle parole di giubilo, le quali vengono ripetute più volte all'interno della composizione creando l'effetto tipico dell'*epiphora* (es. 10). Casi molto evidenti di *epiphora* si possono osservare nei seguenti mottetti:

- *Quaeramus cum pastoribus*, bb. 24-27, 33-36, 43-46 e 62-65 (in corrispondenza di «Noe», es. 10);
- *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 21-33, 51-63 e 72-85 (in corrispondenza di «Alleluia»);
- *Ego dixi Domine*, bb. 23-35 e 50-62 (in corrispondenza di «sana animam meam»);
- *Repleatur os meum*, bb. 11-21, 29-39, 47-56, 72-82 (in corrispondenza di «Alleluia»).

<sup>113</sup> Cfr. *Trascrizione*, pp. 438-444. Tra i mottetti di questa raccolta troviamo moltissimi esempi di *repetitio* e *poliptoton*. Cfr. schede analitiche, pp. 209-235.

33

No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

Es. 10 - A. Gualtieri, *Quaeramus cum pastoribus*, bb. 33-36.

Nella maggior parte dei mottetti del Gualtieri l'incipit è affidato al primo coro, cui risponde, in modo più o meno ravvicinato, il secondo (es. 11). In particolare, l'incipit di alcuni mottetti (nn. 3, 4, 5 e 14) è caratterizzato dall'ingresso delle voci in stile imitativo (es. 12). L'unico in cui le otto voci iniziano contemporaneamente è il *Laudate Dominum in sanctis eius*, molto probabilmente per soddisfare l'esigenza di enfatizzare l'invocazione attraverso il trattamento omoritmico e simultaneo di tutte le voci (es. 13).

Dal punto di vista armonico i mottetti di Gualtieri non presentano una struttura particolarmente complessa o innovativa. I due cori procedono per blocchi armonicamente completi e autonomi e, come in uso comunemente nella produzione policorale, si riuniscono nella cadenza conclusiva, amplificando così l'effetto di solennità. Nella maggioranza dei casi, le triadi sono allo stato fondamentale o nel primo rivolto, mentre è del tutto assente l'utilizzo del secondo rivolto, come si può osservare nel mottetto *Consolamini pastores quia hodie* (es. 14), dove prevale un'armonia semplice e d'immediata comprensione.

Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum, can-ta-  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum, can-ta-  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum, can-ta-  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum, can-ta-  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum,  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum,  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum,  
 Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum,

Es. 11 - A. Gualtieri, *Cantate Domino canticum novum*, bb. 1-9.

A-scen-dit De-us, a-scen-  
 A-scen-dit De-  
 A-scen-dit De-  
 A-scen-

Es. 12 - A. Gualtieri, *Ascendit Deus in iubilatione*, bb. 1-4.

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius; lau - da - te e -

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius; lau - da - te e -

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius; lau - da - te e -

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius; lau - da - te e -

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

Lau - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

Es. 13 - A. Gualtieri, *Laudate Dominum in sanctis eius*, bb. 1-5.

64

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

5 6 5 5 5 5 5 5 5 6 5 5 5 5 5 5

Es. 14 - A. Gualtieri, *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 64-67.

La struttura a otto voci provoca raddoppi multipli di note della triade, continuamente ridistribuiti come allora era consueto nella tecnica armonica, evitando il raddoppio della terza e con le parti più gravi che eseguono la stessa linea (es. 15). Frequente è il ricorso al ritardo, specialmente in luogo di cadenza, e la terza piccarda della triade conclusiva (es. 16). Le cadenze sono sempre perfette (V-I); fanno eccezione i mottetti *In coelesti hierarchia*, *Cantate Domino canticum novum*, *Laudabo Dominum in vita* e *Beatissimus Marcus* che propongono la cadenza plagale, IV-I. Particolarmente interessante è la cadenza plagale posta in chiusura di *In coelesti hierarchia*, perché è preceduta da una cadenza perfetta che sottolinea ulteriormente il ruolo conclusivo dei due accordi successivi intonati in corrispondenza della parola conclusiva «Amen» (es. 17).

32

sa - na, sa - na a - - - ni - mam - me - - - am qui - a

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - am qui - a pec -

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - - - am

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - - - am qui - a

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - am

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - am

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - - - am

sa - na, sa - na a - - - ni - mam me - - - am

Es. 15 - A. Gualtieri, *Ego dixi Domine*, bb. 32-36.



37

ta - ti - o - ne.  
 ta - ti - o - ne.  
 xul - ta - ti - o - ne.  
 ta - ti - o - ne.  
 e - xul - ta - ti - o - ne.  
 e - xul - ta - ti - o - ne.  
 e - xul - ta - ti - o - ne.  
 e - xul - ta - ti - o - ne.

Es. 16 - A. Gualtieri, *Iubilate Deo omnis terra*, bb. 37-38.

- cu - la. A - men.  
 se - cu - la. A - men.  
 - cu - la. A - men.  
 se - cu - la. A - men.  
 se - cu - la. A - men.  
 - la. A - men.  
 se - cu - la. A - men.  
 se - cu - la. A - men.

Es. 17 - A. Gualtieri, *In coelesti hierarchia*, bb. 66-69.

Per quanto riguarda l'estensione della tessitura vocale dei due gruppi corali (Tab. 4), generalmente il primo coro presenta un registro più acuto rispetto a quello del secondo. Infatti è raro trovare nella linea del C del coro II una chiave di Do in posizione di soprano, mezzo soprano oppure una chiave di Sol (gli unici esempi sono i nn. 4, 5, 9, 10 e 15) e soltanto in due casi (nn. 9 e 10) l'estensione dei due gruppi vocali è omogenea (cfr. Tab. 4). La diversa estensione delle parti pone anche la questione relativa all'utilizzo delle chiavi, spostando la riflessione direttamente sulla prassi esecutiva della polifonia vocale antica, particolarmente complessa per l'interprete moderno data la consuetudine dei compositori e dei cantori di ricorrere a norme non codificate, ma consolidate e rese abituali dalla pratica.

Un ulteriore aspetto problematico deriva dal frequente impiego della trasposizione, indicata attraverso particolari combinazioni di chiavi. Com'è risaputo, nei secoli XV e XVI erano in uso due sistemi di chiavi: le «chiavi normali» e le «chiavi acute» (dette anche «chiavi trasportate» o «chiavette»<sup>114</sup>). Le due denominazioni, riproposte nel sec. XVIII da Giuseppe Paolucci,<sup>115</sup> compaiono per la prima volta in un trattato del 1543 di Silvestro Ganassi.<sup>116</sup> Da queste testimonianze si apprende che le chiavi di Do posizionate sulla prima, seconda e quarta linea e quella di Fa sulla quarta linea, in corrispondenza rispettivamente delle voci di C, A, T e B, indicavano al cantore di intonare la sua parte senza compiere alcuna trasposizione, essendo questo l'ordine delle «chiavi normali». Quando, invece, l'ordine mutava disponendo le chiavi di Sol sulla seconda linea per il C, Do sulla seconda e terza linea per l'A e il T, Fa nella terza linea oppure Do sulla terza o quarta linea per il B, il cantore, trovandosi in presenza dell'ordine stabilito per le «chiavi acute» o «chiavette», doveva provvedere alla trasposizione alla quarta inferiore, se la chiave di Sol era bemollizzata, e alla quinta inferiore in caso contrario.<sup>117</sup> Antonio Gualtieri applica questa tecnica in alcuni dei suoi mottetti policorali: in due casi (*In coelestri hierarchia* e *Quaeramus cum pastoribus*) è, infatti, prevista una trasposizione alla quarta inferiore e in altri due (*Cantate Domino canticum novum* e *Confitemini Domino et invocate*) alla quinta inferiore. In diverse situazioni la segnalazione di trasposizione avveniva attraverso espressioni quali «alla terza bassa», «alla quarta et alla quinta bassa» o «in tuono et un tuono più basso», che non sono però riscontrabili in questa edizione.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Il termine «chiavette» appare per la prima volta nel trattato di CHITI, *Ricercari e solfeggi*. Cfr. BARBIERI, «Chiavette», p. 8.

<sup>115</sup> PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, pp. 184-185.

<sup>116</sup> GANASSI, *Letzione*. Cfr. ACCIAI, *Prassi interpretativa*, pp. 17-22; BARBIERI, «Chiavette», p. 7.

<sup>117</sup> Cfr. DEUMM, *Il lessico*, I, pp. 541-542; ACCIAI, *Prassi interpretativa*; BARBIERI, «Chiavette»; BRACKETT, *Chiavette*, pp. 597-600

<sup>118</sup> A titolo esemplificativo, cfr. CROCE, *Motetti*; GABRIELI, *Concerti*.

INCIPIIT TESTUALE	CANTUS I		ALTUS I		TENOR I		BASSUS I		CANTUS II		ALTUS II		TENOR II		BASSUS II	
1. <i>Iubilate Deo omnis terra</i>	Do <sup>1</sup>	sol <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	re <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
2. <i>Omnes gentes plaudite</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
3. <i>Ascendit Deus in iubilatione</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
4. <i>In coelesti hierarchia</i>	VI	sol <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	si <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Fa <sup>3</sup>	si <sub>1</sub> -re <sub>3</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	si <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	Fa <sup>3</sup>	si <sub>1</sub> -re <sub>3</sub>
5. <i>Quaeramus cum pastoribus</i>	VI	sol <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Fa <sup>3</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Fa <sup>3</sup>	do <sub>2</sub> -do <sub>3</sub>
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
7. <i>Benedictus Dominus Deus</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -si <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
8. <i>Ego dixi Domine</i>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	fa <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	la <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
9. <i>Cantate Domino canticum novum</i>	VI	la <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	mi <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	VI	la <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	mi <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>
10. <i>Confitemini Domino et invocate</i>	VI	sol <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	VI	la <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	mi <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>
11. <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i>	Do <sup>1</sup>	fa <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	la <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
12. <i>Laudabo Dominum in vita</i>	Do <sup>1</sup>	la <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -sol <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	mi <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
13. <i>Ego flos campi</i>	Do <sup>1</sup>	fa <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub>
14. <i>Repleatur os meum</i>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	la <sub>1</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub>
15. <i>Deus misereatur nostri</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	la <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -do <sub>3</sub>
16. <i>Adoramus te Christe</i>	Do <sup>1</sup>	sol <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	do <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	la <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	la <sub>1</sub> -si <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
17. <i>Beatissimus Marcus</i>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -si <sub>2</sub>

Tab. 4 - A. Gualtieri, *Motecta octonis vocibus* (1604): chiavi ed estensioni vocali.

Nei mottetti di Antonio Gualtieri notati con le chiavetta la funzione del trasporto è quella di riportare le varie voci nel *range* vocale consueto in tutte le altre composizioni della raccolta. Questa osservazione permette di confermare che la trasposizione permetteva di adattare le composizioni alla necessità e alla reale consistenza del gruppo vocale che, solo in determinate realtà, era idoneo a coprire tutte le tessiture vocali, da quelle più acute alle gravi.

Analizzando i mottetti policorali di Antonio Gualtieri per quanto riguarda le melodie, si deve osservare che i due cori fanno uso prevalentemente dello stesso materiale, distribuito con vari criteri tra le voci dei due gruppi. Un chiaro esempio è rappresentato dall'incipit del sesto mottetto, *Consolamini pastores*, che propone un procedimento presente anche nei mottetti di altri autori. Non diversamente da Giovanni Croce (es. 18),<sup>119</sup> infatti, Antonio Gualtieri ripropone alcuni frammenti melodici esposti da C I, A I e T I assegnandoli rispettivamente a T II, C II, A II, mentre la linea del B rimane invariata (es. 19).

The image displays a musical score for the text "Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia." across eight staves. The first four staves show the vocal lines for parts C I, A I, and T I, with their respective melodic fragments highlighted in red, blue, and green boxes. The fifth and sixth staves show the vocal lines for parts T II, C II, and A II, with their respective melodic fragments highlighted in blue, green, and red boxes. The seventh and eighth staves show the vocal lines for parts T II, C II, and A II, with their respective melodic fragments highlighted in black and red boxes. The bottom-most staff shows the vocal line for part B, which remains in its original range.

Es. 18 - G. Croce, *Motetti, Omnes gentes*, bb. 102-106.

<sup>119</sup> CROCE, *Motetti*. Cfr. PELUSO, *Croce*, 1.

Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,

Es. 19 - A. Gualtieri, *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 1-8.

Dal punto di vista ritmico le figure musicali usate spaziano dalla *semicroma* alla *longa*.<sup>120</sup> In otto mottetti (n. 2, 4, 5, 7, 8, 11, 14, 16) il *tactus* impiegato corrisponde al *tempus imperfectum diminutum*,<sup>121</sup> altri sei (n. 1, 3, 10, 13, 15, 17) sono notati in *tempus imperfectum*<sup>122</sup> e i tre rimanenti (n. 6, 9, 12) in *tempus perfectum diminutum*.<sup>123</sup> Gli episodi in *tempus perfectum* sono notati in 3 e 3/2. La proporzione tra sezioni binarie e ternarie è quasi sempre 1 breve = 3 semibreve, oppure 1 semibreve = 3 minime. La conclusione degli episodi ternari è spesso caratterizzata dall'*hemiola* che sposta l'accento dalla suddivisione ternaria a quella binaria, come in *Cantate Domino canticum novum* (es. 20). La *mensura* ternaria è utilizzata in corrispondenza delle parole che invitano alla gioia o al canto, come «Noe», «Alleluia», «Psallite». Come già osservato, spesso queste sezioni vengono ripetute più volte all'interno dello stesso brano, creando l'effetto tipico dell'*epiphora* con la riproposizione di segmenti alla fine dell'enunciato, secondo un procedimento che risulta comune soprattutto nelle invocazioni e nelle esclamazioni conclusive.<sup>124</sup>

<sup>120</sup> La *semicroma* è utilizzata soltanto a battuta 24 nel T II del mottetto *Beatissimus Marcus*. Cfr. *Trascrizione*, pp. 538-545.

<sup>121</sup> *Omnes gentes plaudite; In coelesti hierarchia; Quaeramus cum pastoribus; Benedictus Dominus Deus; Ego dixi Domine; Laudate Dominum in sanctis eius; Repelatur or meum; Adoramus te Christe.*

<sup>122</sup> *Iubilate Deo omnis terra; Ascendit Deus in iubilatione; Confitemini Domino et invocare; Ego flos campi; Deus misereatur nostri; Beatissimus Marcus.*

<sup>123</sup> *Consolamini pastores; Cantate Dominum canticum novum; Laudabo Dominum in vita.*

<sup>124</sup> CIVRA, *Musica poetica*, p. 139.



di quel grandioso senso dei volumi sonori tipico della scuola veneziana, che nella *Canzon in echo duodecimi toni* (1597) intende raggiungere un effetto ancor più magnifico.<sup>130</sup> Il Gualtieri stesso farà ancora ricorso agli effetti coinvolgenti di questa tecnica particolarmente espressiva, ad esempio nel mottetto per «tenore voce sola in echo» e basso continuo *Adiuro vos* (1612).<sup>131</sup>

Elementi di novità sono presenti anche nel mottetto *Beatissimus Marcus* che chiude la raccolta. La composizione è tra le più rilevanti in quanto, ai due cori a quattro voci che procedono per lo più omoritmicamente, eccezion fatta per alcuni movimenti melismatici interni alle singole voci, viene aggiunta una nona voce che intona l'invocazione «Sancte Marce ora pro nobis» sull'intonazione delle litanie per i santi. L'invocazione è proposta a mo' di *cantus firmus*, quattro volte in tono di Sol e tre alla quinta superiore, inframmezzata da alcune battute di pausa (Fig. 1).



Fig. 1 - A. Gualtieri, *Beatissimus Marcus, novem vocum*.

La presenza di questo mottetto a nove voci non risulta nel frontespizio e nemmeno nell'*index motectorum*; essa si ricava soltanto dall'indicazione «novem vocum» posta nell'epigrafe di ogni singola parte. Il Gualtieri non fornisce neppure indicazioni sulle modalità di esecuzione di questo mottetto che si può ritenere la prima composizione polifonica con un ostinato basato su una melodia litanica. Probabilmente si trattava di una pratica diffusa e consueta per i cantori del primo Seicento tant'è che, oltre al *Beatissimus Marcus* del Gualtieri, Blazey ha individuato altre sei composizioni, tre strumentali e tre vocali, che presentano un ostinato sulla melodia delle litanie lauretane: *Beatus vir* di Ignazio Donati, *O quam pulchra es* di Romano Micheli, *Credidi propter quod* di Tarquinio Merula, *Sancta Maria* di Arcangelo Crotti, *Sonata sopra sancta Maria ora pro nobis* di Claudio Monteverdi e *Sancta Maria* di Amante Franzoni.<sup>132</sup> Queste composizioni

<sup>130</sup> GABRIELI, *Sacrae Symphoniae*. Cfr. RISM A I/3, G 86; GABRIELI, *Opera* (2), X, 11-12.

<sup>131</sup> GMO, 4. Cfr. *Trascrizione*, pp. 567-570.

<sup>132</sup> CROTTI, *Concerti ecclesiastici*; DONATI, *Sacri concertus*; MERULA, *Arpa Davidica*; MICHELI, *Musica vaga*; MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini*. Cfr. RISM A I/2, C 4552 e D 3379, A I/5, M 2342 e 2683 A I/6, M 3445; BLAZEY, *The litany*, I, pp. 217-230.

propongono la ripetizione della melodia litanica, secondo tre diverse tecniche. Rispetto alla prima intonazione, la trasposizione può avvenire ad una quinta superiore (Gualtieri) o alla quarta inferiore (Donati e Franzoni). Crotti, Monteverdi e Merula, invece, optano per la ripetizione dell'inciso litanico alla stessa altezza. Diversa è la scelta del Micheli che ripete la melodia salendo ogni volta di grado. Lo stesso procedimento sarà utilizzato da Claudio Monteverdi anche in apertura del mottetto a 2 voci e bc, *Sancta Maria succurre miseris*, apparso nel *Primo libro di concerti ecclesiastici* di Giovanni Battista Ala (1618) e, quindi, nel *Promptuarium musicum* di Johannes Donfried (1627).<sup>133</sup> In questo caso, però, non si può parlare di un vero e proprio ostinato, perché la melodia litanica viene proposta due volte dal C II nella parte iniziale, senza essere più intonata durante la composizione.

Da queste osservazioni risulta che la scrittura dei *Motecta octonis vocibus* di Antonio Gualtieri rimane complessivamente legata a una cultura musicale anticipatrice, ma ancora lontana dall'arte dei Gabrieli e di Monteverdi. Benché contemporanei all'opera di questi compositori, per vari aspetti dell'organizzazione formale i mottetti policorali del Gualtieri guardano ancora ai modelli padovani, così come si erano andati configurando lungo il sec. XVI dall'opera di Francesco Santacroce 'Patavino' e Giordano Pasetto, a quella di Giovanni Battista Mosto e Costanzo Porta, che egli aveva potuto conoscere e praticare durante gli anni di formazione presso la cattedrale di Padova.<sup>134</sup> I mottetti a otto voci del Gualtieri, infatti, si distinguono per la semplicità delle scelte armoniche e per l'alternanza della costruzione omoritmica a episodi in semplice contrappunto, restando ancora estranei alle sperimentazioni armoniche e concertate della Scuola veneziana.

L'esempio che, invece, appare più prossimo allo stile di Antonio Gualtieri sembrano essere le composizioni policorali di Giovanni Croce (1557-1609), attivo nella basilica di San Marco durante la seconda metà del sec. XVI.<sup>135</sup> Somiglianze strutturali risultano evidenti tra un gruppo di mottetti del Gualtieri (*Ascendit Deus in iubilatione*, *Consolamini pastores*, *Repleatur os meum*) e l'antifona *Regina coeli* o il mottetto *Ave Virgo, sponsa Dei* di Croce.<sup>136</sup> Queste composizioni sono accomunate dal fatto che i versetti del testo si alternano ad episodi simili, generalmente omoritmici, costruiti sulla parola «alleluia», trattata quasi sempre con una *mensura* ternaria. È probabile che Antonio Gualtieri conoscesse le composizioni policorali di Giovanni Croce pubblicate nel 1591 e nel 1594, anche perché nella dedicatoria della *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* il musicista della basilica di San Marco afferma che la sua musica veniva eseguita anche nella

---

<sup>133</sup> FABBRI, *Monteverdi*, pp. 167 e 244. Cfr. RISM B/I 1627<sup>1</sup>.

<sup>134</sup> Cfr. PORTA, *Opera omnia*; SANTACROCE, *Opere*; FENLON-LOVATO, *Tesori*, pp. 119-121; LOVATO, *Per un iter policorale veneto*, pp. 17-39; PRINCIVALLI, *Francesco Santacroce*, pp. 307-374.

<sup>135</sup> CROCE, *Compietta*; CROCE, *Motetti*; CROCE, *Motetti II*; CROCE, *Messe*; CROCE, *Vespertina*. Cfr. RISM A I/2, C 4428-29, 4436, 4441, 4449).

<sup>136</sup> CROCE, *Compietta*; CROCE, *Motetti*.



cattedrale di Padova.<sup>137</sup> Ma ci sono altri elementi stilistici che avvicinano i mottetti del Gualtieri alla produzione di Croce, come la semplicità e la linearità della scrittura, caratteristiche soprattutto della raccolta del 1594, la riproposizione dello stesso materiale melodico, assegnato a linee vocali diverse, e la conclusione della composizione, sempre caratterizzata dall'unione delle otto voci.

Per verificare in quale misura i mottetti del Gualtieri rimangano legati alla precedente concezione stilistica, rispetto a quella maturata dalla scuola veneziana all'inizio del Seicento, si può prendere in considerazione l'inno di Claudio Monteverdi *Ave maris stella*, per due cori a quattro voci e continuo, contenuto nel *Vespro della Beata Vergine* (1610).<sup>138</sup> In questo caso, il futuro maestro della cappella marciana esibisce una padronanza assoluta delle tecniche contrappuntistiche più elaborate e già ad un primo sguardo si può osservare come il linguaggio dello stile policorale abbia progredito rispetto alla tradizione precedente. Fin dalle prime cinque battute è possibile notare la maestria con la quale Monteverdi utilizza la scrittura a otto voci, senza creare raddoppi inutili ma attribuendo indipendenza e personalità ad ogni linea melodica. Nonostante la preminenza del C del coro I, a cui è affidata la melodia gregoriana, le altre voci non fungono soltanto da mero sostegno armonico, ma sono parte attiva della costruzione melodica (es. 21).<sup>139</sup>

The image displays a page of a musical score for Claudio Monteverdi's 'Ave maris stella'. It features two choirs, CHORUS I and CHORUS II, each with four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The organ part is labeled 'ORG.' and marked 'p'. The lyrics are: '1 A - ve ma - ris stel - la, a - ve ma - ris stel - la, ma - ris stel - la.' The score shows the first five measures of the piece, with a '5' indicating the end of the first system. The music is written in a style characteristic of the early Baroque, with clear melodic lines for each voice part.

Es. 21 - Claudio Monteverdi, inno *Ave maris stella*<sup>140</sup>, bb. 1-5.

<sup>137</sup> CROCE, *Vespertina*, dedicatoria. Cfr. LOVATO, *La musica sacra*, pp. 32-34.

<sup>138</sup> MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini*. Cfr. RISM, A I/6, M 3445; MONTEVERDI, *Opera IX*, 13.

<sup>139</sup> Cfr. MONTEVERDI, *Vespers*, pp. 101-108.

<sup>140</sup> MONTEVERDI, *Vespers*, pp. 101-108.

Antonio Gualtieri, invece, non sembra ancora conoscere le potenzialità insite in questo nuovo e rivoluzionario linguaggio, al quale dimostrerà di avvicinarsi solamente con le composizioni successive ai suoi primi mottetti polikorali.

Rimane da considerare il mottetto di Annibale Stabile, di cui sono ancora poco chiare le ragioni dell'inclusione nella raccolta del Gualtieri. Non sono documentati punti di contatto tra i due compositori e nemmeno fra il dedicatario della raccolta e questo musicista di area romana. È, forse, possibile, scorgere una spiegazione nelle frequentazioni che il vescovo Marco II Cornaro intrattenne con gli ambienti musicali di Roma, dove Annibale Stabile fu attivo nella basilica di San Giovanni in Laterano, al *Collegium Germanicum* in San Apollinare e poi nella basilica di Santa Maria Maggiore.<sup>141</sup> Durante i ripetuti e prolungati impegni presso la corte pontificia, nella propria abitazione Marco Cornaro aveva ospitato almeno tre musicisti in forza alla chiesa di S. Luigi dei Francesi, dove erano presenti anche diversi strumentisti provenienti da Venezia.<sup>142</sup> In particolare, nel 1599 il Cornaro si recò a Roma per il Giubileo dell'anno seguente e proprio in quell'occasione Pietro Rinaldi, cantore della cattedrale padovana, fu assunto presso la cappella pontificia.<sup>143</sup> Non è, quindi, azzardato ipotizzare che la composizione di Annibale Stabile sia giunta al Gualtieri in seguito a queste coincidenze, oppure che egli abbia voluto omaggiare il mecenate dei suoi studi musicali accogliendo una composizione di quella Scuola romana che il vescovo di Padova aveva avuto modo di conoscere e apprezzare personalmente.

Indubbiamente il mottetto di Annibale Stabile presenta una varietà timbrica più limitata rispetto a quelli di Antonio Gualtieri e, ancor più, dei principali esponenti della Scuola veneziana. Infatti, soltanto in alcuni brevi episodi i due cori a quattro voci diventano battenti e già questo aspetto particolare tenderebbe ad indicare che la composizione dello Stabile è vicina alla sensibilità e alla tradizione policorale della terraferma più che alle nuove sperimentazioni della basilica di San Marco. Più in generale, è una conferma del fatto che, mentre i maestri veneziani coltivavano uno stile musicale composito, fondato in prevalenza sul contrasto delle masse sonore e dei colori timbrici, i compositori della scuola romana mettevano al servizio dell'espressione del testo sacro le risorse del contrappunto e dello stile vocale a cappella, volutamente più omogeneo ed equilibrato.<sup>144</sup> Per Antonio Gualtieri si tratta di un'ulteriore opportunità per definire il proprio linguaggio, osservando quella pluralità di stili che ai risultati della grande polifonia del Cinquecento andava affiancando le nuove risorse espressive offerte dallo stile concertato e, quindi, dalla pratica della voce sola accompagnata.

---

<sup>141</sup> Cfr. CASIMIRI, *Musica e liturgia* (2), pp. 103-107.

<sup>142</sup> Cfr. LIONNET, *La musique*; LOVATO, *La musica sacra*, pp. 37-41.

<sup>143</sup> Cfr. CASIMIRI, *Musica e musicisti* (2), pp. 88-89.

<sup>144</sup> ARNOLD - CARVER, *Cori spezzati*, pp. 467-469.

## 2. Il secondo libro de mottetti a una e due voci (1612)

Dopo otto anni, Antonio Gualtieri abbandona il contrappunto a otto voci per dedicarsi alla musica sacra a una o poche voci accompagnate da bc, secondo la nuova tendenza inaugurata all'inizio del XVII secolo da Lodovico da Viadana con i *Cento concerti ecclesiastici* (1601).<sup>145</sup> L'accompagnamento strumentale di una voce solista o l'esecuzione di parti vocali ad opera di uno strumento polivoco era già in uso durante il Cinquecento, ma la prassi del bc è stata formalizzata soltanto con quest'opera di Lodovico Viadana il quale, nella prefazione rivolta «a' benigni lettori», dichiara esplicitamente che la “novità” deriva dall'applicazione controllata e corretta di prassi esecutive comuni, ora condotte ad una forma scritta.<sup>146</sup> Nello specifico, questa seconda raccolta del Gualtieri presenta una parte del «basso per l'organo» che contiene alcune indicazioni per la realizzazione armonica, sebbene non ancora così specifiche come quelle dei mottetti del 1630, dove sarà indicata anche la cifratura del bc che in questa raccolta è assente.

Antonio Gualtieri dedica il suo secondo libro di mottetti a una e due voci a Giulio Gallo, «cittadino» della Magnifica Comunità di Monselice.<sup>147</sup>

Le nobili et rare qualità di Vostra Signoria molto illustre già molti mesi sono, ch'in me havessero gran desiderio di farle palese con qualche chiara dimostrazione la molta affetione mia verso di lei. Al che hor con questa seconda compositione de motetti ho deliberato di sodisfare almeno in parte dedicandoli all'honoratissimo nome suo. Il dono se ben è veramente picciolo e tanto più comparato al molto valor di lei et alla grandezza sua son però sicuro che, come il gran pianeta non isdegna illuminare le più minute stelle del firmamento, né l'immenso oceano ricever nel suo gran seno li più piccioli rivi, così questa mia piccola fatica riceverà dal chiarissimo nome suo meraviglioso splendore et insieme sarà dalla nobiltà dell'animo suo gratiosamente gradita; come quella, che proviene dal più affecionato et divoto servitore ch'ella si ritrovi avere. Et per fine le desidero dal Signor Iddio ogni compita felicità, baciandole con riverente affetto le mani.<sup>148</sup>

La dedicatoria non fornisce elementi utili a identificare il dedicatario o per chiarire le circostanze che hanno concorso alla formazione della raccolta. In calce ad essa vi sono due madrigali indirizzati al compositore: il primo, di Bernardino Corona, paragona l'arte del Gualtieri a quella di Orfeo; il secondo, composto da Alberto Zuccati, non esita a definire la musica del compositore di Monselice degna dei cori angelici (Fig. 2). I due poeti non sono stati ancora identificati, ma è chiaro il messaggio affidato all'associazione dei due madrigali che intende l'arte della musica come sintesi della tradizione culturale dell'Occidente. Il testo poetico del Corona richiama il mito classico della musica attraverso le immagini di Tebe, Orfeo e dell'Averno; quello dello Zuccati, invece, mette in luce la visione cristiana della musica.

<sup>145</sup> VIADANA, *Concerti*. Cfr. RISM A I/9, V 1380; VIADANA, *Cento concerti*.

<sup>146</sup> VIADANA, *Concerti*, prefazione. Cfr. VIADANA, *Cento concerti*.

<sup>147</sup> Nella dedicatoria è scritto «GIULIO CA GALLI». Cfr. GUALTIERI, GMO, dedicatoria.

<sup>148</sup> GMOLI, dedicatoria.

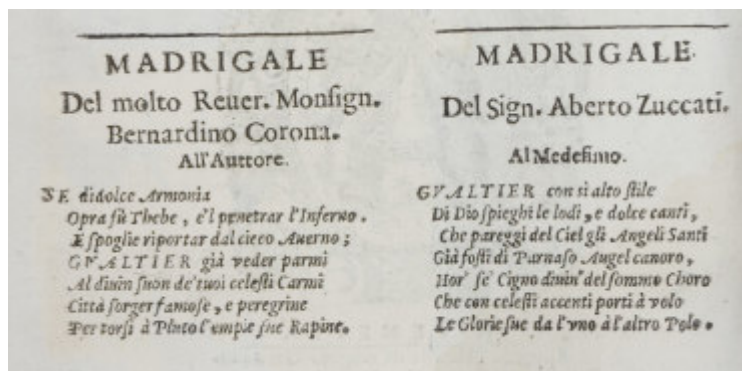


Fig. 2 - A. Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci*, dedicatoria.

La raccolta contiene diciotto composizioni, otto delle quali derivano il testo dalla *Sacra Biblia* e due (*Angelus ad pastores ait* ed *Estote fortes in bello*) trovano riscontro nell'*Antiphonale monasticum*. *Franciscus pauper et humilis* e *Salve sancte Pater* sono dedicate al santo di Assisi; gli altri mottetti impiegano testi religiosi o devozionali in prosa latina.

INCIPIT DEI TESTI	ORGANICO	FONTE
1. <i>Assumpta est Maria</i>	A e bc	
2. <i>Egredimini et videte filiae</i>	A e bc	Cantico dei cantici, 3, 11
3. <i>Confirma hoc Deus</i>	S e bc	Salmo 67, 29-30
4. <i>Adiuro vos filiae</i>	T e bc	
5. <i>Angelus ad pastores ait</i>	2 T e bc	Ant. <i>In Nativitate Domini</i>
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>	2 T e bc	
7. <i>Veni pulchritudo animae</i>	2 S e bc	
8. <i>Franciscus pauper et humilis</i>	2 T e bc	
9. <i>Salve sancte Pater</i>	2 T e bc	Inno per le Stimmate di San Francesco
10. <i>Carole maiorum generosa</i>	2 T e bc	
11. <i>Audi Domine hymnum</i>	S, T e bc	III Libro dei Re, 8, 28-29
12. <i>Iubilemus omnes et diem</i>	2 T e bc	
13. <i>Estote fortes in bello</i>	T, B e bc	Ant. <i>Commune Apostolorum et Evangelistarum (extra tempus paschale)</i>
14. <i>Cum invocarem exaudivit me</i>	2 T, B e bc	Salmo 4, 2, 3, 5, 7, 9
15. <i>In te Domine speravi</i>	2 T, B e bc	Salmo 30, 2, 3, 5
16. <i>Qui habitat in adiutorio</i>	2 T, B e bc	Salmo 90, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15
17. <i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>	2 T, B e bc	Salmo 133, 1-2
18. <i>Nunc dimittis servum tuum</i>	2 T, B e bc	Luca, 2, 29, 31

Tab. 5 - *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice, con li Salmi che si cantano alle Compiete a tre voci, con il basso per l'organo, novamente composti et dati in luce. Opera quinta, Venezia, Erede di Angelo Gardano, 1612: incipit dei testi.

L'unica copia disponibile di questa edizione a stampa, conservata a Londra presso la Westminster Abbey Library, contiene 18 composizioni: 4 a voce sola e bc, 9 a due voci e bc e 5 «Salmi che si cantano alle Compiete» per 2 T, B e bc. Le varie voci sono stampate in libri parte denominati «Canto Pri.», «Canto Sec.», «Basso» e «Basso per l'organo» che rappresenta un'ulteriore novità rispetto all'opera precedente. Dalla Tab. 5 si può constatare che i mottetti prevedono l'impiego di diversi organici, in linea con molte altre raccolte sacre dell'epoca, concepite per rispondere all'esigenza di un'esecuzione meno complessa e impegnativa rispetto a quella richiesta da mottetti a otto voci che prevedono la presenza di complessi vocali più consistenti.

Le figure musicali utilizzate vanno dalla semicroma alla *longa*. La semicroma o i gruppi di semicrome sono utilizzati esclusivamente nelle composizioni a voce sola; fanno eccezione il mottetto a 2 T *Angelus ad pastores ait*, in cui la ricca fioritura in corrispondenza della parola «magnum» accoglie un gruppo di dieci semicrome, e quello a 2 C, *Veni pulchritudo animae*, nel quale ritornano diverse occorrenze di questa figura musicale. L'assenza di passaggi particolarmente fioriti nei mottetti a due voci deriva dalla più limitata possibilità di gestire le risorse virtuosistiche rispetto a quelli per voce sola.

Il *tactus* comunemente impiegato è il *tempus imperfectum*, tranne per il mottetto *Iubilemus omnes et diem* composto in *tempus perfectum diminutum*. Esclusi i mottetti *Egredimini et videte filiae*, *Veni pulchritudo animae*, *Franciscus pauper et humilis*, *Salve sancte Pater* e *Audi Domine hymnum*, gli altri hanno una o più sezioni in tempo ternario e sono notate in 3 oppure 3/2. Questi episodi assumono funzioni diverse e servono per descrivere le parole che invitano al canto e alla gioia, come «gaudent angeli» (*Assumpta est Maria*, bb. 6-9), «alleluia» (*Angelus ad pastores ait*, bb. 22-35 e *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 15-26 e 34-45) e «iubilemus omnes» (*Iubilemus omnes et diem*, bb. 1-11 e 27-35). Oppure evidenziano incisi testuali dal significato pregnante: «tibi offerent reges munera» (*Confirma hoc Deus*, bb. 31-39), «semper benedicite» (*Adiuro vos filiae*, bb. 58-62), «hic tua nos proprius solemnia sacra colentes» (*Carole maiorum generosa*, bb. 25-39), «quoniam ipse liberavit me de lacqueo venantium», «Quoniam angelis suis mandavit» e «et glorificabo eum» (*Qui habitat in adiutorio*, bb. 5-10, 50-53 e 78-84). In altre situazioni, il ritmo ternario serve per enfatizzare le espressioni di esortazione presenti nel testo, quali possono essere «cum delectabili voce proclamant et dicunt» (*Assumpta est Maria*, bb. 16-25), «dicite» (*Adiuro vos filiae*, bb. 12-13), «pugnate cum antiquo serpente» (*Estote fortes in bello*, bb. 9-24) e «irascimini» (*Cum invocarem exaudivi me*, bb. 13-15 e 18-21). Ad eccezione di *In te Domine speravi*, per tutti i salmi per la Compieta posti in chiusura della raccolta la dossologia minore viene intonata in *mensura ternaria*.

INCIPIT DEI TESTI	CANTO		ALTO/TENORE		TENORE		BASSO	
1. <i>Assumpta est Maria</i>			Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>				
2. <i>Egredimini et videte filiae</i>			Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>				
3. <i>Confirma hoc Deus</i>	VI	fa <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>						
4. <i>Adiuro vos filiae</i>					Do <sup>4</sup>	fa <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>		
5. <i>Angelus ad pastores ait</i>			Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>		
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>			Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>		
7. <i>Veni pulchritudo animae</i>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>				
8. <i>Franciscus pauper et humilis</i>			Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>		
9. <i>Salve sancte pater</i>			Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>		
10. <i>Carole maiorum generosa</i>			Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>		
11. <i>Audi Domine hymnum</i>	VI	sol <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>			Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>		
12. <i>Iubilemus omnes et diem</i>			Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>		
13. <i>Estote fortes in bello</i>					Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -do <sub>3</sub>
14. <i>Cum invocarem exaudivit</i>			Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
15. <i>In te Domine speravi</i>			Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Fa <sup>3</sup>	sol <sub>1</sub> -re <sub>3</sub>
16. <i>Qui habitat in adiutorio</i>			Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -si <sub>2</sub>
17. <i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>			Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	si <sub>1</sub> -re <sub>3</sub>
18. <i>Nunc dimittis servum tuum</i>			Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub>

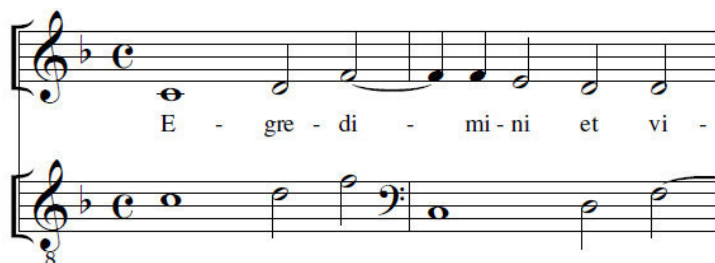
Tab. 6 - A. Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612): chiavi ed estensioni vocali.

Dalla disposizione delle chiavi e dall'estensione delle singole parti, si nota che quando i mottetti sono destinati a due voci dello stesso registro la tessitura è la medesima, per cui c'è totale omogeneità tra le due linee che si alternano e intersecano sullo stesso piano vocale (Tab. 6). Negli altri casi la tessitura è in linea con il *range* del timbro vocale prescelto, per cui non ci sono linee che si estendono fino all'estremo acuto o grave.

Le parti del basso per l'organo sono notate in chiave di Fa sulla terza o quarta linea, ad eccezione del mottetto *Angelus ad pastores ait* che è in chiave di Do sulla quarta linea. Particolare è l'incipit in chiave di Do sulla terza linea del bc nel mottetto *Egredimi et videte filiae* (es. 22), che segue la parte della voce solista in un contesto imitativo. Molto probabilmente questo passaggio

doveva essere eseguito a «tasto solo», ossia suonando esattamente la linea scritta senza la realizzazione armonica, come specificato anche da Lodovico da Viadana:

Quinto. Che quando si troverà un concerto che incominci a modo di fuga, l'organista anch'egli cominci con un tasto solo e nell'entrar che faranno le parti sii in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.<sup>149</sup>



Es. 22 - A. Gualtieri, *Egredimi et videte filiae*, bb. 1-2.

La principale funzione del «Basso per l'organo» è quella di accompagnamento e sostegno armonico alla linea o alle linee vocali. Infatti la linea strumentale è prevalentemente «seguinte», ossia riprende quella della voce più bassa, formando una linea sonora grave continua. In alcuni casi, più rari ma non così sporadici, il basso strumentale ha un ruolo concertante e imitativo, proponendo un dialogo, seppur breve, con la o le voci soliste, come avviene nei mottetti *Assumpta est Maria* (bb. 25-28), *Egredimini et videte filiae* (bb. 15-16, 19-20 e 22-23) e *Confirma hoc Deus* (bb. 25-26 e 39-40).



Es. 23 - A. Gualtieri, *Confirma hoc Deus*, bb. 39-40.

In generale, le diminuzioni, il trattamento omoritmico delle voci e l'*interruptio* sono espedienti che il Gualtieri utilizza per sottolineare determinate parole o frasi del testo. In altre occasioni, invece, i termini vengono disegnati con il ricorso a figure retoriche. Ad esempio, «assumpta» e «coelum» (*Assumpta est Maria*) sono rese con un moto ascendente della melodia

<sup>149</sup> VIADANA, *Concerti*, prefazione. Cfr. VIADANA, *Cento concerti*, pp. 121-123.

(*anabasis*).<sup>150</sup> Quasi a sottolineare maggiormente l'episodio, interviene la ripetizione della parola «assumpta» ad una terza maggiore superiore rispetto la prima intonazione (es. 24).

As - sump - ta est, as - sump - ta est Ma - ri -  
a in coe - lum:

Es. 24 - A. Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 1-5.

All'opposto, il verbo «cadent» (*Qui habitat in adiutorio*) è descritto da tutte le voci con un intervallo di ottava discendente, generando l'effetto di *katabasis* (es. 25).

Ca - dent a la - te - re  
Ca - dent a la - te - re tu - o mil -  
Ca - dent a la - te - re tu - o mil - le et

Es. 25 - A. Gualtieri, *Qui habitat in adiutorio*, bb. 29-30.

Frequente è l'uso di due figure retoriche simili, caratterizzate dall'iterazione di formule melodiche o dalla ripetizioni di frasi melodiche: l'*anafora* o *repetitio*, cioè la ripetizione di uno stesso inciso alla stessa altezza, e il *poliptoton* ovvero la ripetizione della stessa frase melodica nelle diverse voci. Tra i molteplici casi di utilizzo di queste figure retoriche, dei quali è dato conto nelle

<sup>150</sup> Altri esempi di *anabasis* si trovano nei seguenti mottetti: *Adiuro vos filiae*, bb. 8-9; *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 26-27 e 28-29; *Carole maiorum generosa*, bb. 17-18; *Qui habitat in adiutorio*, bb. 44-45.



schede analitiche, nell'esempio seguente è possibile incontrare le due figure retoriche all'interno dello stesso segmento musicale (es. 26).

Musical score for Example 26, consisting of four staves. The top two staves are vocal parts (soprano and alto/tenor) and the bottom two are bass parts. The lyrics are: "tem non ap - pro - pin - qua - bit, non ap - pro - pin - qua - bit, non ap - pro - pin - qua - bit, non ap - pro - pin - qua - bit". The number 36 is written above the first staff.

Es. 26 - A. Gualtieri, *Qui habitat in adiutorio*, bb. 36-38.

Anche l'*interruptio* ricorre spesso in questa raccolta di mottetti ed è utilizzata per separare le battute finali dal resto della composizione oppure per porre in evidenza determinati incisi testuali. Esempi del primo caso si trovano nei mottetti *Angelus ad pastores ait* (b. 35) e *Consolamini pastores quia hodie* (b. 45), dove l'«alleluia» finale viene enucleato e distinto da quanto precede con una pausa di M; oppure nei salmi *Qui habitat in adiutorio* (b. 90) e *Ecce nunc benedicite* (b. 24) per evidenziare l'invocazione conclusiva della dossologia «et spiritui sancto» (es. 27).

Musical score for Example 27, consisting of four staves. The top two staves are vocal parts and the bottom two are bass parts. The lyrics are: "o et spi - ri - tu - i san - cto." The phrase "san - cto." is highlighted in the original image.

Es. 27 - A. Gualtieri, *Ecce nunc benedicite*, bb. 24-26.

Spesso, però, l'interruzione non avviene prima della conclusione della composizione, ma al suo interno. È il caso dei seguenti incisi testuali: «dulci moro pro te» (*Franciscus pauper et humilis*, b. 37); «aspice fer miseris» (*Carole maiorum genorosa*, b. 41); «intercede pro nobis» (*Iubilemus omnes et diem*, bb. 46 e 48); «et a verbo aspero» (*Qui habitat in adiutorio*, es. 28).

11

um et a ver - - - bo a - - - - spe - ro.

um et a ver - - - - - bo a spe - ro.

um et a ver - - - bo a - - - spe - ro.

um et a ver - - - bo a - - - spe - ro.

Es. 28 - A. Gualtieri, *Qui habitat in adiutorio*, bb. 11-15.

In ogni caso si tratta di un espediente che il compositore adopera per richiamare l'attenzione su un frammento testuale che altrimenti rischierebbe di passare inosservato. All'interno di questa raccolta troviamo anche due esempi di *epiphora*, entrambi in corrispondenza della parola «alleluia» (*Confirma hoc Deus*, bb. 25-30 e 39-44; *Consolamini pastores quia hodie*, bb. 15-26 e 34-45).

Dal punto di vista armonico, questa raccolta di mottetti a una e due voci non presenta una scrittura particolarmente ardita, anche se alcuni passaggi sono resi interessanti dall'uso del ritardo o dell'anticipo di una armonia. Caratteristici risultano alcuni rari intervalli di seconda aumentata, come alla voce del T II nel mottetto *Franciscus pauper et humilis*, non comuni nella pratica compositiva e, proprio per questo, idonei a rendere gli incisi maggiormente interessanti (es. 29).

a - mo - re lan - - - - gue - o

- - re lan - - - - - gue - o

# # #

Es. 29 - A. Gualtieri, *Franciscus pauper et humilis*, bb. 32-33.

Nelle cadenze prevale quella perfetta, V-I e solo in tre casi il Gualtieri propone la cadenza plagale, IV-I (*Assumpta est Maria*, *Angelus ad pastores ait* e *Consolamini pastores quia hodie*). Anche le cadenze poste in chiusura dei singoli versetti sono perfette; fa eccezione quella conclusiva del terzo versetto del salmo 90, «Quoniam ipse liberavit», che ha un accordo del VII grado in primo rivolto risolto sulla tonica (es. 28). È abbastanza frequente il ricorso a procedimenti in progressione,

che rendono incalzante l'andamento melodico, mentre nel mottetto *Angelus ad pastores ait* interviene una successione di ottave parallele tra il T I e il bc (es. 30). Si poteva facilmente evitare ponendo al bc la successione Fa Sbr-Do M, evitando successioni di quinte o ottave parallele. Più che ad una imprecisione del Gualtieri, si dovrebbe ipotizzare un errore di stampa.



Es. 30 - A. Gualtieri, *Angelus ad pastores ait*, bb. 35-37.

Peculiarità più specifiche sono determinate dalla diversità degli organici utilizzati, per cui i mottetti a voce sola si distinguono per la melodia molto fiorita, specialmente in corrispondenza di termini quali «creatura», «maiestatis» (*Assumpta est Maria*, bb. 14-15 e 36-37), «alleluia» (*Assumpta est Maria*, bb. 40-43 e *Confirma hoc Deus*, bb. 28-29), «Deus» e «Hierusalem» (*Confirma hoc Deus*, bb. 2 e 15-16) che attraverso i melismi vengono posti in primo piano rispetto al resto della composizione. Come dimostra anche l'esempio seguente, il Gualtieri generalmente imprime sulla carta tutte le diminuzioni che un cantante dell'epoca avrebbe comunque eseguito.



Es. 31a - A. Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 38-39.

Epurata la linea dalle diminuzioni, risulta la seguente struttura basilare che, pur nella sua essenziale semplicità, sia rivela comunque compita.



Es. 31b - A. Gualtieri, *Assumpta est*, bb. 38-39 senza diminuzioni.

È un procedimento comune a molti compositori dell'epoca e anche se un cantore professionista si fosse trovato davanti a questa struttura semplificata, egli avrebbe comunque eseguito una diminuzione per arricchire e variare la linea della melodia, specialmente in corrispondenza della parola di giubilo. Lo stesso ribattuto di gola attraverso la successione di quattro semicrome, esposto nell'esempio seguente, dimostra come il Gualtieri impiegasse specificatamente elementi di uso comune, la cui esplicitazione poteva essere omessa.



Es. 32 - A. Gualtieri, *Assumpta est*, bb. 26-27.

È, dunque, probabile che la raccolta fosse destinata a cantanti amatoriali, non soliti a diminuire adeguatamente la melodia. Oppure, il Gualtieri ha voluto indicare la precisa modalità di esecuzione della sua musica, manifestando la medesima consapevolezza espressa da Lodovico da Viadana nei *Cento concerti ecclesiastici* con gli avvertimenti rivolti «a' benigni lettori».

Et prima, che questa sorte di concerti deve cantarsi gentilmente con discrezione et leggiadria, usando gli acenti con ragione et passaggi con misura et a' suoi lochi, sopra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato; perciocché vi sono talhora certi cantanti i quali, perché si trovano favoriti dalla natura d'un poco di garante, mai cantano nella maniera che fanno i canti, non si accorgendo essi che hoggidì questi tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in Roma, dove fiorisce la vera professione del cantar bene.<sup>151</sup>

Alcuni procedimenti compositivi sono propri dei mottetti a voce sola del Gualtieri, come l'uso ricorrente della figurazione ritmica Scr-Cr con punto, ovvero il cosiddetto ritmo 'lombardo' o 'alla zoppa' tanto caro sia a Claudio Monteverdi sia a molti compositori del primo Seicento.

<sup>151</sup> VIADANA, *Concerti*, prefazione. Cfr. VIADANA, *Cento concerti*, pp. 121-123.



Fig. 3 - A. Gualtieri, *Confirma hoc Deus*, C I.

Questo ritmo irregolare, che proprio per la sua atipicità riesce a dare vivacità alla frase, ritorna anche nelle composizioni per voce sola e bc dei maestri attivi in territorio padovano e veneziano durante la prima metà del Seicento. È sufficiente un confronto tra alcune battute dei mottetti *Regina coeli laetare* di Bartolomeo Barbarino (es. 33a), *O quam pulchra es* di Alessandro Grandi (es. 33b) e il mottetto a voce sola *Nigra sum sed formosa* di Claudio Monteverdi (es. 33c).<sup>152</sup>

a)

De - - - - - um

b)

es, ve - ni, ve - ni, co - ro - na - - - - be - ris.

c)

sur - - - - - ge, sur -

Es. 33a - B. Barbarino, *Regina coeli laetare*.

Es. 33b - A. Grandi, *O quam pulchra es*.

Es. 33c - C. Monteverdi, *Nigra sum sed formosa*.

<sup>152</sup> BARBARINO, *Mottetti*; GRANDI, *Motetti*; MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini*. Cfr. RISM A I/1, B 873; A I/3, G 3422; A I/6, M 3445; PASSADORE, *Mottetto a voce sola*, pp. 174-175; MONTEVERDI, *Opera IX*, II, pp. 325-327.

Tra le composizioni a più voci l'unica presenza di questo disegno ritmico si trova, invece, nel mottetto a due soprani *Veni pulchritudo animae*.



Es. 34 - A. Gualtieri, *Veni pulchritudo animae*, bb. 5-6.

Di particolare interesse è anche il mottetto *Adiuro vos*, introdotto dalla prescrizione «Tenore voce sola in echo», per cui le ultime sillabe di alcune parole vengono puntualmente ripetute in forma di risposta sonora. La scrittura in eco non era certo insolita tra le raccolte del primo Seicento e il Gualtieri aveva già utilizzato questa tecnica nel mottetto a otto voci *Confitemini Domino*. In *Adiuro vos* l'aspetto più significativo è, però, la presenza di indicazioni dinamiche, per cui ogni sillaba in eco viene denotata con «P», quindi da eseguirsi piano, e la frase che segue con «F», per suggerire un aumento del volume. Le indicazioni diventano ancora più specifiche a conclusione del brano, prescrivendo la realizzazione delle ultime note in decrescendo, dal piano («P») al pianissimo («P.P.» e «PPP.»).

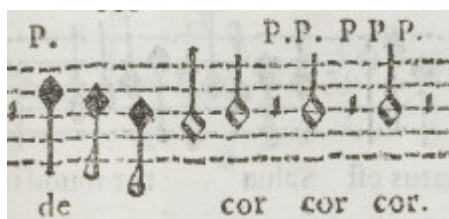


Fig. 4 - A. Gualtieri, *Adiuro vos filiae*, C I.

L'indicazione proposta dal Gualtieri di eseguire una frase piano o forte si trova impiegata già alla fine del Cinquecento per segnalare un effetto di eco, ad esempio in alcune composizioni del *Primo libro delle villanelle* (1596) di Aurelio Bonelli.<sup>153</sup> Oppure veniva utilizzata per indicare l'alternanza tra due cori o gruppi strumentali, come nella *Sonata pian e forte* di Giovanni

<sup>153</sup> BONELLI, *Villanelle*. Cfr. RISM A I/1, B 3456.

Gabrieli.<sup>154</sup> Nella produzione di Gualtieri, tuttavia, il mottetto *Adiuvo vos* è l'unica composizione in cui compaiono simili indicazioni dinamiche.

Altre peculiarità sono proprie dei nove mottetti a due voci e bc, che hanno una costruzione simile tra loro. Generalmente l'incipit è affidato a una voce che propone il tema, successivamente riproposto dall'altra (es. 35). Fanno eccezione i mottetti *Salve sancte pater*, perché le due voci in terza intonano la parola «salve» con valori lati, ed *Estote fortes* dove l'imitazione non è rigorosa come negli altri casi.

Es. 35 - A. Gualtieri, *Carole maiorum generosa*, bb. 1-4.

Rispetto ai mottetti a voce sola, le frasi sono melodicamente meno ricche, infatti le fioriture vengono realizzate preferibilmente attraverso gruppi di Cr e non di Scr in successione. In particolare, c'è il ripetuto ricorso al disegno cromatico con cui il Gualtieri intona «dulces hospes» e «dulce refrigerium» (*Veni pulchritudo animae*, es. 36).

Es. 36 - A. Gualtieri, *Veni pulchritudo animae*, bb. 15-19.

L'impiego del cromatismo per rendere particolari affetti espressi dal testo era ormai una tecnica affermata, dopo la lunga sperimentazione prodotta sulla forma del madrigale durante tutto il Cinquecento. Il procedimento è magistralmente impiegato nel mottetto a tre voci e bc *Salve Regina*

<sup>154</sup> GABRIELI, *Sacrae Symphoniae*. Cfr. RISM A I/3, G 86; GABRIELI, *Opera* (2), X, 6; THIELMAN, *Dynamik*; THIELMAN, *Dynamics*.

di Claudio Monteverdi, dove l'ultima invocazione «o dulcis Virgo Maria» è intonata da tutte le voci attraverso una serie di cromatismi che portano fino alla conclusione della composizione (es. 37).<sup>155</sup>

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves (Tenor and Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The first system shows the beginning of the phrase 'o dulcis Virgo, Virgo, o'. The second system continues with 'dulcis, dulcis Virgo, o dulcis, dulcis Virgo,'. The third system concludes with 'o dulcis, dulcis Virgo Maria'.

Es. 37 - C. Monteverdi, *Salve Regina*.

Gli ultimi cinque mottetti della raccolta, i «Salmi che si cantano alle Compiete», si differenziano marcatamente dagli altri. Innanzitutto l'organico è composto da tre voci maschili (T I, T II, B) accompagnate da un bc e la linea vocale più grave ha una funzione di sostegno, confermata dal fatto che segue, quasi sempre pedissequamente, la linea affidata all'organo. La differenza più notevole, però, sta nel tipo di scrittura che in questa sezione è caratterizzata da un andamento prevalentemente accordale e omoritmico. Solo qualche elemento di varietà è introdotto da brevi spunti imitativi e dalle sezioni in *mensura* ternaria, mentre sono del tutto assenti le ricche

<sup>155</sup> Il mottetto è nella *Quarta raccolta de sacri canti*, a cura di I. Calvi, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629, poi riedito in MONTEVERDI, *Selva*. Cfr. RISM, A I/6, M 3446; MONTEVERDI *Opera XVII*, pp. 941-950.



diminuzioni dei mottetti a voce sola. Pertanto, queste composizioni assumono una veste più corale rispetto agli altri mottetti destinati a un'esecuzione solistica, anche se nel Salmo 90 alcuni versetti sono affidati a una «voce sola»: «Scuto circumdabit te» è intonato dal T I, «Quoniam tu es Domine» dal T II e «Super aspidem et basiliscum» dal B. In questi casi, tuttavia, la scrittura rimane coerente con il resto della composizione, perché non presenta fioriture o passaggi particolarmente arditi.

Ad eccezione del cantico *Nunc dimittis*, i quattro salmi conclusivi sono introdotti dall'intonazione gregoriana, com'era consuetudine. Anzi, poiché il Gualtieri intona soltanto alcuni versetti dispari dei salmi,<sup>156</sup> è probabile che la loro esecuzione avvenisse secondo la pratica altrettanto tradizionale e diffusa di alternare sezioni polifoniche ad altre in canto piano o con l'organo. Questa raccolta, infatti, è stata pubblicata nel 1612, quando il Gualtieri era maestro di cappella nella collegiata di Monselice, dove il canto monodico costituiva il compito principale del capitolo obbligato alla liturgia corale.

### 3. *Motetti a una, doi, tre et quatro voci (1630)*

Il nuovo linguaggio e la nuova ricerca espressiva che Antonio Gualtieri ha intrapreso con i mottetti del 1612 continuano nella successiva raccolta del 1630. Con queste composizioni il musicista porta a piena maturazione la sua personale interpretazione dello stile concertato, arricchendo il suo linguaggio anche con l'apporto strumentale.

L'opera decima di Antonio Gualtieri è dedicata a Domenico Padovano, «monaco cassinese et elemosinario del re christianissimo».<sup>157</sup>

Molto illustre et molto reverendo Signore, Signore colendissimo

Questi miei motetti, dovendo (quasi mio musical parto) hor hora uscire alla luce et incaminarsi alle destinate stampe, non possono ritrovare scorta più fida nè appoggio più sicuro della honorevolissima persona di Vostra Signoria molto reverenda et per la perfetta sua cognitione di questa harmonica scienza et per essermi stato singolar patrone et benigno favoritore delle molte mie varie compositioni et insieme di me stesso, che per le virtù singolari et rarissime qualità sue con affetto incomparabile sopra modo a riverisco et osservo poichè tale si scorge il valor in lei: la generosità dell'animo, l'eccellenza dell'ingegno, l'affabilità de la pratica, la nobiltà de costumi, la natural sua piacevolezza (et il tutto con tanto suo decoro) che non è alcuno che sommamente non l'ami et singolarmente non l'ammiri, vedendo crescer sempre più con sua immortal lode la riputatione della grandezza sua. Se dunque dalla nobiltà del suo generoso cuore sarà lietamente aggradita questa picciola dimostrazione della particolar mia divotione verso di lei, rimarrò alla virtù sua et al suo gran merito (oltre le molte obligationi) al presente senza fine obligato et dalla gratia sua altamente honorato et, co 'l desiderarle ogni sua prosperità maggiore, bacio a Vostra Signoria molto reverendo con affetto riverente le mani.<sup>158</sup>

<sup>156</sup> Ad eccezione di *Ecce nunc benedicite* in cui Gualtieri mette in musica solamente i primi due versetti del salmo 133, prevedendo l'intonazione gregoriana soltanto per l'emistichio iniziale.

<sup>157</sup> GMOLI, frontespizio. Nel tentativo di identificare la persona del monaco Domenico Padovano ho consultato la *Matricola monachorum* dell'ordine cassinese senza esito positivo.

<sup>158</sup> Ivi, dedicataria.

La dedicatoria, non fornendo alcuna informazione utile per identificare il dedicatario, lascia soltanto supporre che non si trattasse di un semplice appassionato dell'arte musicale, ma di un esperto conoscitore della disciplina. La raccolta contiene 17 mottetti e le litanie della beata Vergine, composizioni che spaziano da una a quattro voci.

INCIPIIT DEI TESTI	ORGANICO	FONTE
1. <i>Christi corpus ave</i>	C ovvero T e bc	Or. <i>Salutatio ad Dominum Iesum Christum</i>
2. <i>Ave cor sanctissimae</i>	C ovvero T e bc	
3. <i>Cor mundum crea</i>	C ovvero T e bc	Salmo 50, 12-14
4. <i>Sancta Maria succurre</i>	T e bc	Orazione
5. <i>O admirabile commercium</i>	T e bc	Ant. <i>In Circumcisione Domini et octava Nativitatis</i>
6. <i>Deus misereatur nostri</i>	T ovvero C e bc	Salmo 66, 2-3
7. <i>Vox dicentis clama</i>	B e bc	Isaia, 40, 6-7
8. <i>Viderunt omnes fines</i>	B e bc	Salmo 97, 2-4
9. <i>O beatum virum</i>	B e bc	Ant. <i>In festo S. Martini, episcopi et confessoris</i>
10. <i>Sub tuum praesidium</i>	2 C ovvero T e bc	Ant. <i>In honorem B. Mariae Virginis</i>
11. <i>Miserere mei Domine</i>	2 C ovvero T e bc	Salmo 85, 3-4,6
12. <i>O Domine Iesu Christe</i>	T, B e bc	<i>Septem preces Sancti Gregorii de Passione Domini</i>
13. <i>Gaudeamus omnes fideles</i>	2 T e bc	Antifona
14. <i>Cum iucunditate nativitatem</i>	2 B e bc	Ant. <i>In Nativitate B. Mariae Virginis</i>
15. <i>Veni dilecte mi</i>	2 A e bc	Cantico dei cantici, 7, 11-12; 8, 1
16. <i>Veni Domine in cor</i>	T, 2 vl e Bc	
17. <i>O dulce nomen Iesus</i>	T, 2 vl, trb e bc	Salmo 133, 1-2
18. <i>Laetanie della Beata Vergine</i>	C, A, T, B e bc	Litanie lauretane

Tab. 7 - *Motetti a una, doi, tre et quatro voci con le litanie della Beata Vergine a quattro, libro terzo. Opera X di Antonio Gualtieri maestro di capella della collegiata et delle sette chiese di Monselice, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630: incipit dei testi.*

La maggioranza dei testi proviene dalla *Sacra Biblia* (sette) o è testimoniata nell'*Antiphonale monasticum* (cinque). In particolare, *Christi corpus ave* intona i primi due versi della *Salutatio ad Dominum Iesum Christum*, una preghiera di sant'Anselmo d'Aosta (1033-1109),

tramandata anche dal *De Vita Scholastica* di Bonvesin de la Riva.<sup>159</sup> *Sancta Maria succurre* riprende il testo di una preghiera di Fulberto di Chartres, sia pure con alcune variazioni, ed è un testo utilizzato nelle antifone di diverse feste mariane.<sup>160</sup> *O admirabile commercium* e *O beatum virum* sono due antifone rispettivamente per la festa della Circoncisione e per la festa di San Martino, ma il Gualtieri nella sua composizione omette il nome del santo e inserisce una «N», per indicare che la composizione può essere utilizzata per qualsiasi festività del Santorale. Le altre due antifone, *Sub tuum presidium* e *Cum iucunditate nativitatem*, sono dedicate al culto della Beata Vergine Maria. *O domine Iesu Christe*, invece, è tratto dalle *Septem preces* che una persistente tradizione medievale attribuisce a s. Gregorio.<sup>161</sup> In chiusura sono intonate le litanie lauretane, che ebbero larga fortuna nella devozione popolare.

L'opera, pervenuta nei libri parte di C, A, T, B e «basso per l'organo», presenta la novità principale nei due mottetti che prevedono anche una parte strumentale: *Veni Domine in cor*, per T, 2 vl e bc, e *O dulce nomen Iesus*, per T, 2 vl, tbr e bc.<sup>162</sup> Le intonazioni per vl del mottetto *Veni Domine* si trovano nel libro parte dell'A e del B, mentre quelle di *O dulce nomen* sono inserite nei libri parte di C (vl), A (vl) e B (trb).

Come nella raccolta precedente, anche in questo caso c'è omogeneità tra le voci dello stesso registro: in ciascun mottetto esse procedono sul medesimo *range* vocale senza che una si imponga sulle altre. In generale le voci intonano le rispettive linee melodiche nella loro tessitura normale, senza eccessi verso il registro acuto o quello grave (cfr. Tab. 8).

INCIPIIT DEI TESTI	CANTO		ALTO		TENORE		BASSO	
1. <i>Christi corpus ave</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>						
2. <i>Ave cor sanctissime</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>						
3. <i>Cor mundum crea</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>						
4. <i>Sancta Maria succurre</i>					Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -mi <sub>3</sub>		
5. <i>O admirabile commercium</i>					Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>		
6. <i>Deus misereatur nostri</i>					Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>		
7. <i>Vox dicentis clama</i>							Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -re <sub>3</sub>

<sup>159</sup> BONVESIN, *Vita Scholastica*, 401-404. Cfr. DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, I, p. 328; MONE, *Hymni latini*, I, p. 281; PL, 158, coll. 1035-1036.

<sup>160</sup> Cfr. PL, XXXIX, col. 2107 e BARRÉ, *Prières anciennes*, p. 125.

<sup>161</sup> *Consolatione de' penitenti*, III, p. 88

<sup>162</sup> Anche se ricordiamo che Gualtieri aveva già inserito alcune parti strumentali anche in MAC.

INCIPIIT DEI TESTI	CANTO		ALTO		TENORE		BASSO	
8. <i>Viderunt omnes fines</i>							Fa <sup>4</sup>	sol <sup>1</sup> -do <sup>3</sup>
9. <i>O beatum virum</i>							Fa <sup>4</sup>	fa <sup>1</sup> -re <sup>3</sup>
10. <i>Sub tuum praesidium</i>	Do <sup>1</sup>	do <sup>3</sup> -mi <sup>4</sup>			Do <sup>4</sup>	re <sup>2</sup> -fa <sup>3</sup>		
11. <i>Miserere mei Domine</i>	Do <sup>4</sup>	do <sup>2</sup> -fa <sup>3</sup>			Do <sup>4</sup>	do <sup>#2</sup> -sol <sup>3</sup>		
12. <i>O Domine Iesu</i>					Do <sup>4</sup>	re <sup>2</sup> -mi <sup>3</sup>	Fa <sup>4</sup>	sol <sup>1</sup> -do <sup>3</sup>
13. <i>Gaudeamus omnes fideles</i>					Do <sup>4</sup>	do <sup>2</sup> -sol <sup>3</sup>	Do <sup>4</sup>	re <sup>2</sup> -sol <sup>3</sup>
14. <i>Cum iucunditate nativitatem</i>					Fa <sup>4</sup>	sol <sup>1</sup> -do <sup>3</sup>	Fa <sup>4</sup>	sol <sup>1</sup> -do <sup>3</sup>
15. <i>Veni dilecte mi</i>	Do <sup>3</sup>	sol <sup>2</sup> -si <sup>3</sup>	Do <sup>3</sup>	sol <sup>2</sup> -la <sup>3</sup>				
16. <i>Veni Domine in cor</i>					Do <sup>4</sup>	si <sup>2</sup> -re <sup>3</sup>		
17. <i>O dulce nomen Iesus</i>					Do <sup>4</sup>	re <sup>2</sup> -re <sup>3</sup>		
18. <i>Laetanie della Beata Vergine</i>	Do <sup>1</sup>	do <sup>3</sup> -mi <sup>4</sup>	Do <sup>3</sup>	la <sup>2</sup> -la <sup>3</sup>	Do <sup>4</sup>	re <sup>2</sup> -mi <sup>3</sup>	Fa <sup>4</sup>	fa <sup>1</sup> -do <sup>3</sup>

Tab. 8 - A. Gualtieri, *Motetti a una, doi, tre et quatro voci (1630)*: Chiavi ed estensioni vocali.

Il tactus più ricorrente è il *tempus imperfectum*. Fanno eccezione i mottetti *Sancta Maria succurre* e *Cum iucunditate nativitatem* che sono notati in *tempus perfectum*. Le figure musicali utilizzate vanno dalla Scr alla L. Nei mottetti *Deus misereatur nostri*, *Viderunt omnes* e *O beatum virum* ritorna la figurazione ritmica Scr-Cr con punto, già ampiamente utilizzata nella raccolta del 1612. Sempre in queste composizioni si ripresenta anche l'esplicitazione del ribattuto di gola che il Gualtieri aveva già impiegato nella precedente raccolta. Tutte le composizioni, ad eccezione di *Gaudeamus omnes fideles*, presentano uno o più episodi in *mensura* ternaria con l'impiego dell'*hemiolia*, specialmente in sede di cadenza.

In generale il profilo ritmico della melodia, più elaborato e meno lineare delle precedenti raccolte, tende a sfruttare le ritmiche puntate o diverse combinazioni di valori rapidi che rendono più vario e vivace a struttura ritmica della composizione. Ad esempio, le parole di giubilo o invito alla lode sono intonate in tempo ternario oppure con particolari successioni ritmiche, come nel caso del verbo «laetantur» (*O Beatum virum*) che viene disegnato con il gruppetto formato da Cr e due Scr, seguito dalla successione Cr con punto-Scr (es. 38).



Es. 38 - A. Gualtieri, *O beatum virum*, bb. 17-20.

Rientra nella logica di simili opzioni stilistiche anche la scelta di legare due note di altezze diverse per segnalare la particolare esecuzione che prevede un appoggio sulla prima delle due, accentuando così l'effetto enfatico. La precisione grafica usata nell'indicare le legature di portamento, chiaramente superiore a quella delle stampe precedenti, conferma l'importanza espressiva che il musicista intendeva attribuire a questi accorgimenti.



Fig. 5 - A. Gualtieri, *Ave cor sanctissimae*, C.

In alcuni passaggi, il Gualtieri ricorre a figure incontrate nella raccolta del 1612, come quando si serve di un intervallo di terza discendente per intonare l'invito posto in apertura di *Veni dilecte mi* (es. 39) e *Veni Domine in cor*, già sperimentato nel mottetto *Veni pulchritudo animae* (GMO, n. 7).<sup>163</sup> Analogamente, la ripetizione (*epiphora*) ritorna in corrispondenza della parola «alleluia» in diverse composizioni: *Sancta Maria succure*, *Viderunt omnes fines*, *O beatum virum* e *Gaudeamus omnes fideles*.

<sup>163</sup> Cfr. *Trascrizione*, pp. 577-579.

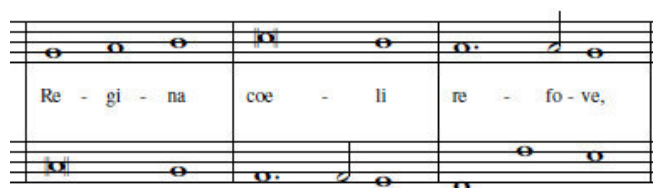
Es. 39 - A. Gualtieri, *Veni dilecte mi*, bb. 1-2.

Molto frequente è anche la *repetitio* o anafora, presente nelle seguenti composizioni: *Cor mundum* (bb. 31, 33), *Vox dicentis clama* (bb. 4-8), *O Domine Iesu Christe* (bb. 16 e 36, 18 e 24, 20 e 30), *Cum iucunditate nativitatem* (bb. 22 e 24, 39-40) e *Veni dilecte mi* (es. 39). Molto simile alla *repetitio* e, dal punto di vista quantitativo, parimenti utilizzato è il *poliptoton* (es. 40), presente in cinque composizioni: *Cor mundum crea* (bb. 36-37), *O Domine Iesu Christe* (bb. 16, 31), *Cum iucunditate nativitatem* (bb. 44-45 e 47-48), *Veni Domine* (bb. 2-5) e *Sub tuum praesidium* (es. 40).

Es. 40 - A. Gualtieri, *Sub tuum praesidium*, bb. 1-4.

L'*anabasis* ricorre sulle parole «Regina caeli» (*Sancta Maria succurre*, es. 41a) e «paradisus» (*O beatum virum*, b. 9) intonate con un moto ascendente. La prima proposta della parola «paradisus» (b. 4), invece, avviene raggiungendo le note più acute (do<sub>3</sub> e re<sub>3</sub>), con l'effetto tipico dell'*hyperbole* che giunge a spingere la voce oltre il limite acuto della propria tessitura (es. 41b).<sup>164</sup>

<sup>164</sup> Cfr. PERLINI, *Elementi di retorica*, p. 48.



Es. 41a - A. Gualtieri, *Sancta Maria succure*, b. 17.



Es. 41b - A. Gualtieri, *O beatum virum*, b. 14.

Rispetto alla precedente raccolta la struttura di questi mottetti si differenzia sensibilmente per altri aspetti. Infatti è quasi assente la ripetizione in poliptoto della melodia tra le voci che, invece, si avvicinano in episodi ad imitazione, a volte molto stretta, spesso creando un intreccio ritmico-melodico di singolare vivacità. Altre volte il Gualtieri ripete anche la stessa intonazione melodico-armonica per incisi testuali diversi, come nel mottetto *O admirabile commercium* dove c'è corrispondenza tra «creator generis humani» (bb. 8-29) e l'«alleluia» finale (bb. 41-62), leggermente variato da una diminuzione assente nella prima intonazione (es. 42a, 42b).



Es. 42a - A. Gualtieri, *O admirabile commercium*, bb. 8-29.

53  
le - lu - ia, al - le - lu - ia, 6

59  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Es. 42b - A. Gualtieri, *O admirabile commercium*, b. 41-62.

La conclusione di tutti i mottetti è caratterizzata da una ricca fioritura melodica, ciò che avviene soprattutto nelle composizioni a due voci (es. 43).

50  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

50  
al - le - lu - ia.

Es. 43 - A. Gualtieri, *Gaudeamus omnes fideles*, bb. 50-52.

La varietà e la complessità della costruzione risultano maggiormente evidenti nella scrittura armonica, che si presenta alquanto elaborata e ricercata rispetto alle raccolte precedenti. Ciò è confermato, ad esempio, da una più articolata linea del bc che, spesso, oltre a svolgere il ruolo di sostegno armonico non manca di entrare in dialogo con la linea del canto. Se, sporadicamente e limitatamente a dei brevi incisi, questo accadeva anche nella raccolta del 1612, ora invece il dialogo diventa molto più organico e insistente.



The image displays three systems of musical notation for the basso continuo part of 'Cor mundum crea' by A. Gualtieri. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: 'am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu prin - ci-pa - li con - fir - ma me. Cor mun-dum, cor mun-dum cre - a in me De-us et spi - ri-tus prin - ci-pa - li, et spi - ri-tu prin - ci - pa - li con - fir - ma - me'. Red boxes highlight a passage in the first system, and blue boxes highlight passages in the second and third systems.

Es. 44 - A. Gualtieri, *Cor mundum crea*, bb. 36-42.

Segnale di una più consapevole sensibilità armonica è anche il dato che solo sei mottetti presentano la cadenza plagale IV-I, mentre i restanti dodici hanno la cadenza perfetta V-I, sebbene ritorni una successione di quinte parallele alle bb. 36-37 del mottetto *Deus misereatur nostri*. L'ulteriore evoluzione della scrittura musicale, invece, è confermata dalle numerose indicazioni che il Gualtieri pone nella cifratura del basso continuo, assente invece nella raccolta precedente. Qui c'è la seguente cifratura: 3 o 5, 6 e 4, per indicare rispettivamente l'accordo in posizione fondamentale, di primo e secondo rivolto; 7 e 9, per aggiungere la settima e la nona alla triade.

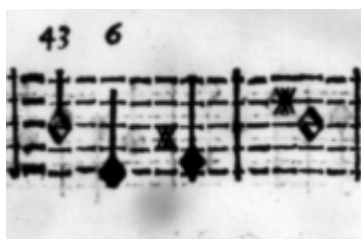


Fig. 6 - GMOLI, *Sancta Maria succurre*, bc.

Ad indicare, però, la piena adesione allo stile concertato sono i due mottetti a voce sola (T) e strumenti (vl e trb). *Veni Domine in cor*, dopo una breve intonazione strumentale in cui il vl anticipa la melodia poi affidata al T, alterna episodi in cui la voce dialoga con gli strumenti ad altri in cui l'unico sostegno alla parte vocale è la linea del basso dell'organo. Invece *O dulce nomen Iesus* per

T solo, 2 vl, trb e bc riserva al dialogo tra la voce solista e i 2 vl un unico episodio di cinque battute, mentre nelle battute conclusive si riunisce tutto l'organico. In realtà, il mottetto è costruito sull'alternanza tra parti strumentali e T accompagnato dal solo org. Il trb, a sua volta, riproduce esattamente la linea del bc e interviene soltanto in corrispondenza delle sezioni esclusivamente strumentali. La stessa struttura, basata sull'alternanza tra parte strumentale e voce, è utilizzata da Claudio Monteverdi nel mottetto *Ut queant laxis*.<sup>165</sup>

La raccolta si conclude con le «Laetanie della Beata Vergine» a quattro voci con il bc, dove si alternano episodi che prevedono l'intervento dell'intero organico ad altri in cui la melodia è affidata ad una o due voci. Sebbene nella stampa non ci siano indicazioni esplicite, possiamo ritenere che questi incisi venissero affidati ad una voce sola, considerato l'incremento di diminuzioni a cui il Gualtieri fa ricorso.<sup>166</sup> Generalmente le quattro voci rispondono, quasi sempre omoritmicamente, all'invocazione affidata ad un solo cantore. Le intonazioni a quattro voci riguardano i due *Kyrie eleison* posti in apertura e le invocazioni «Spiritus sancte Deus», «Mater Christi», «Speculum iustitiae», «Causa nostra laetitiae», «Vas spirituale» e «Vas insigne devotionis». L'invocazione rivolta alla «Mater Christi» e l'inciso «Vas spirituale» sono anticipati dall'*interruptio* in tutte le parti, con lo scopo di imprimere maggiore enfasi al testo intonato (es. 45).

28

bis. Ma - ter Chri - sti,

bis. Ma - ter Chri - sti,

8 bis. Ma - ter Chri - sti, Ma - ter di - vi - nae

bis. Ma - ter Chri - sto,  
# 6 6 5

Es. 45 - A. Gualtieri, *Laetanie della Beata Vergine*, bb. 28-29.

<sup>165</sup> MONTEVERDI, *Selva*. Cfr. RISM A I/6, M 3446; MONTEVERDI, *Opera XV*, II, pp. 788-792.

<sup>166</sup> L'alternanza tra soli e tutti è riscontrabile anche nelle Litanie alla Beata Vergine in MONTEVERDI, *Litanie*. Cfr. RISM A I/6, M 3447.

Le quattro voci si riuniscono anche nell'«Agnus Dei» finale, in cui l'invocazione «miserere nobis» è anticipata da una pausa che, ancora una volta, interessa tutte le voci e in cui l'andamento omoritmico di C e B viene interrotto dalle linee di A e T, caratterizzate da un disegno ritmico più vivace con il caratteristico ritmo “alla zoppa”, Scr-Cr con punto (es. 46). Il bc riproduce la linea del B, ad eccezione delle frasi in cui la voce esegue una parte solistica.

78

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

Es. 46 - A. Gualtieri, *Litanie della Beata Vergine*, bb. 78-80.

#### 4. Osservazioni conclusive

Con i mottetti del 1630, in cui si afferma pienamente la scrittura della voce sola accompagnata da strumenti, si può dire che Antonio Gualtieri approda definitivamente al più moderno stile concertato, portando a compimento un percorso intrapreso nel 1604 con la raccolta di musiche policorali. Sicuramente l'evoluzione è stata motivata dai profondi cambiamenti di stile e di gusto che, tra Cinque e Seicento, sono stati determinati dalla nuova pratica del «recitar cantando». Tuttavia, per comprendere a fondo le ragioni di questo percorso, occorre considerare ancora una volta gli ambienti e gli stimoli che hanno influenzato le scelte del Gualtieri, a partire dall'educazione musicale ricevuta negli ambienti padovani, fino al suo arrivo a Venezia, dove entrò in contatto diretto con le sperimentazioni più avanzate e innovative di inizio Seicento.

La scelta iniziale del Gualtieri di comporre musica per più cori non è da ritenersi casuale né anacronistica, sia perché la pratica policorale continuerà a convivere per lungo tempo con il nuovo genere del canto accompagnato, sia perché è stato proprio il grandioso senso dei volumi sonori e dei contrasti di colore, vocali e strumentali, che essa esprime a favorire la nascita dello stile concertato. A lungo si è ritenuto che la culla di questa civiltà artistica sia stata la Scuola veneziana dei secoli

XVI e XVII, mentre ora sappiamo che le prime testimonianze conducono agli ambienti della terraferma, Padova in particolare, e poi Treviso e Bergamo, dove agli inizi del Cinquecento furono attivi i primi compositori di musica policorale: Ruffino Bartolucci d'Assisi, maestro di cappella nelle cattedrali di Padova e Vicenza oltre che nella basilica del Santo; Francesco Santacroce "Patavino", maestro di cappella a Treviso, Udine e Chioggia; il padovano Gaspare De Albertis, attivo a Santa Maria Maggiore di Bergamo; il domenicano Giordano Pasetto, successore di Ruffino nella cattedrale di Padova.<sup>167</sup> Questa prassi, che non rappresenta una novità perché affonda le radici nell'antica pratica antifonica della liturgia cristiana, impone il dialogo musicale continuo e organico creato dai due cori a quattro e più voci, e che, oltre ad alternarsi, si intersecano e si sovrappongono.

Sul solco di questa prima esperienza, la polifonia policorale raggiunse una forma compiuta con Adrian Willaert, maestro di cappella in San Marco dal 1527 al 1562, il quale nel 1550 pubblicò una serie di composizioni a «cori spezzati» nei quali rispetta rigorosamente la struttura antifonale dei salmi, del tono salmodico e del relativo procedimento retorico, combinando procedimenti del contrappunto con movimenti accordali, l'omioritmia con la declamazione sillabica.<sup>168</sup> I criteri definiti da Willaert, in seguito teorizzati da Gioseffo Zarlino e Nicola Vicentino, permettono di raggiungere un'adeguata struttura armonica dei singoli cori e di riunire le voci in gruppi equivalenti, alternando frasi intere più che rapide risposte tra un coro e l'altro.<sup>169</sup>

La prima opera del Gualtieri va analizzata in relazione a queste scelte stilistiche, rimaste un punto di riferimento per i compositori del secondo Cinquecento attivi in area veneta e che furono il presupposto della magniloquenza raggiunta dai *Concerti* (1587), dalle *Sacrae symphoniae* (1597) e dalle *Symphoniae sacrae* (1615) di Andrea e Giovanni Gabrieli.<sup>170</sup> Non si deve dimenticare, però, che se la prassi policorale in uso a San Marco divenne un modello e fu fatta propria dalle principali istituzioni del territorio veneziano, dal Friuli fino a Bergamo,<sup>171</sup> a Padova invece, dove il Gualtieri ebbe la sua formazione, sia nella cattedrale che al Santo continuavano a praticare una policoralità sobria ed essenziale autori come Pietro Antonio Guainaro, Francesco Portinaro, Ippolito Camaterò, Giovanni Battista Mosto, Costanzo Porta, Lodovico Balbi e Giulio Renaldi.<sup>172</sup>

---

<sup>167</sup> ALBERTI, *Messe*; RUFFINO, *Opere*; SANTACROCE, *Opere*; PRINCIVALLI, *Santacroce*, pp. 307-374. Cfr. ARNOLD - CARVER, *Cori spezzati*, pp. 467-469; BUSSI, *Coro*, pp. 708-710; CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1), pp. 29-31, 101-104; CONSTANT, *Renaissance Manuscripts*, pp. 231-260; CRAWFORD-MESSING, *Gaspar De Albertis*; GUARNIERI, *La musica nella cattedrale di Padova*; LOVATO, *Catalogo*, pp. 867-875; RAVIZZA, *Gasparo Alberti*, pp. 63-80; RAVIZZA, *Ruffino d'Assisi*, pp. 5-25; TOWNE, *Vita quotidiana*, pp. 136-161.

<sup>168</sup> WILLAERT, *Psalmi*. Cfr. RISM, B/I, 1550<sup>1</sup>; WILLAERT, *Opera VIII*; BOSSUYT, *Adriaan Willaert*; KIDGER, *Adrian Willaert*.

<sup>169</sup> Cfr. CARVER, *The Psalms*, pp. 270-283.

<sup>170</sup> GABRIELI, *Concerti*; GABRIELI, *Opera (1)* Cfr. RISM, A/I/3, G 85-87, B/I, 1587<sup>16</sup>; NG, IX, pp. 384-390; CAFFI, *Storia*, pp. 122-129.

<sup>171</sup> Cfr. i recenti e aggiornati contributi in FENLON - LOVATO, *Tesori*.

<sup>172</sup> NG, III, pp. 848-849, V, pp. 433-434, XVII, p. 187, XX, pp. 177-180, 189; RISM A/I/2, C 279, 281; A/I/7, P 5179, 5181, 5222, 5223; RISM B/I, 1564<sup>1</sup>. Cfr. CASIMIRI, *Musica e musicisti* (1), pp. 101-119; OWENS, *Il Cinquecento*, pp.

Posti a confronto con le grandiose conquiste avvenute nella basilica di San Marco sul finire del sec. XVI, i mottetti a otto voci di Antonio Gualtieri possono sembrare attardati su modelli ormai superati. In realtà, la sua scrittura ha ancora come punto di riferimento una policoralità essenziale, estranea alla monumentalità celebrativa espressa dalla Scuola veneziana, perché prevalentemente attenta alla declamazione della parola. Pertanto, sarebbe più appropriato un confronto con le composizioni policorali del secondo Cinquecento contenute nei mss. D25 e D26 della Biblioteca Capitolare di Padova, che, per le loro caratteristiche, potevano essere eseguite anche da organici di limitate risorse vocali e strumentali come quelli attivi nelle collegiate dei centri minori. A ben guardare, Antonio Gualtieri non poteva ignorare nemmeno l'esempio di Giovanni Matteo Asola, il musicista che aveva programmato la sua arte policorale in funzione delle esigenze di semplicità e funzionalità, prestando particolare attenzione al primato della parola. Non sono documentati contatti diretti tra i due, ma il Gualtieri doveva ben conoscere la produzione del musicista veronese, non solo perché essa ebbe un'eccezionale diffusione a stampa, ma anche perché presente e praticata nelle istituzioni in cui egli svolse le funzioni di maestro di cappella.

Con le stampe del 1612 e del 1630 Antonio Gualtieri abbandona la scrittura della polifonia a otto parti e sceglie il nuovo stile concertato, sperimentando in particolare i mottetti a una, due e tre voci e bc, arricchiti, in due casi, dall'accompagnamento strumentale (vl e trb). La scelta è coerente con la rivoluzione stilistica avviata all'inizio del Seicento quando, con la pubblicazione dei *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) di Lodovico da Viadana e *Le nuove musiche* (1601) di Giulio Caccini, si aprì il nuovo orizzonte della monodia accompagnata al quale si adeguerà anche la successiva produzione mottettistica, articolata in arie e recitativi.<sup>173</sup>

Il nuovo tipo di scrittura musicale rispondeva in primo luogo ad una esigenza di ordine pratico, perché offriva un repertorio di esecuzione più agevole rispetto ai mottetti a quattro e più voci. La richiesta di una maggiore fruibilità è confermata anche dal fatto che le raccolte musicali di inizio Seicento prevedono mottetti per i quattro registri canonici di S, A, T e B sostenuti armonicamente dal bc. Questi aspetti sono chiaramente messi in luce nella prefazione ai *Cento Concerti Ecclesiastici* in cui il Viadana afferma che il principale motivo della composizione della sua raccolta è:

il vedere cioè, che volendo alle volte qualche cantore cantare un organo o con tre voci, o con due, o con una sola erano astretti per mancanza di composizioni a proposito loro di appigliarsi ad una o due o tre parti di motetti a cinque, a sei, a sette e anche a otto, le quali, per la unione che devono avere con le altre parti, come obbligate alle fughe, cadenze, a contrapunti et altri modi, di tutto il canto sono piene di pause lunghe e replicate prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima et insipida sequenza, oltre gli interrompimenti delle

---

43-46, 63-64, 69-70; PASSADORE, *Costanzo Porta*, pp. 39-49; PASSADORE, *I musicisti del Santo*, pp. 191-212; RAVASIO, *Mosto*.

<sup>173</sup> CACCINI, *Nuove musiche*; VIADANA, *Concerti*. Cfr, RISM A I/2, C 6, A I/9, V 1380; CACCINI, *Le nuove musiche*; VIADANA, *Cento concerti*.

parole talhora in parte taciute et alle volte ancora con disconcenecoli interporitioni disposte le quali rendevano la maniera del canto o imperfetta, o noioso od inetta et poco grata a quelli che stavano ad udire senza che vi era anco incommodo grandissimo di cantori in cantarle.

[...]

Là dove havendo havuto più volte non poca considerazione sopra tali difficoltà mi sono affatica assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento et credo, la Dio mercè, di haverlo all'ultimo ritrovato havendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti con una voce sola per i soprani, per gli alti, per i tenori, per i bassi et lacuni altri poi per le istesse parti accompagnate diversamente con haver riguardo a dare in esser sodisfattione ad ogni sorte di cantanti.<sup>174</sup>

La strada intrapresa da Viadana e Caccini fu il modello anche per i numerosi compositori impegnati nel genere sacro ed ebbe particolare fortuna tra i musicisti che operavano nelle cappelle dell'Italia settentrionale. A Padova, ad esempio, il fulcro dell'attività musicale era rappresentato dalle cappelle del Santo e della cattedrale, dove fin dagli inizi del sec. XVII la monodia sacra ebbe un notevole sviluppo, ad opera soprattutto dei maestri che vi prestarono il loro servizio. Luigi Balbi, Amadio Freddi, Bartolomeo Barbarino e Leandro Gallerano furono tra i principali esponenti del nuovo genere e le loro composizioni vennero inserite in diverse antologie sacre dell'epoca.<sup>175</sup> L'esempio più stimolante, però, proveniva da Venezia, dove erano attivi Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta e Tarquinio Merula.<sup>176</sup> Monteverdi aveva magistralmente indicato i possibili esiti espressivi del nuovo linguaggio nel *Vespro della Beata Vergine* (1610) e, successivamente, nella *Selva morale e spirituale* (1641) dove trovano posto numerose composizioni a voce sola, duetti e terzetti. In queste composizioni a una o poche voci accompagnate dal bc il virtuosismo delle linee vocali raggiunge esiti insoliti e sorprendenti.<sup>177</sup>

Le raccolte di Antonio Gualtieri stampate nel 1612 e nel 1630 rientrano pienamente in questo clima di evoluzione della musica sacra. Nelle sue composizioni, infatti, la voce accompagnata dal bc permette una libertà della linea vocale che era quasi del tutto assente nei precedenti mottetti polifonici. Nelle successive raccolte per poche voci accompagnate dal bc prevalgono, invece la preoccupazione di assicurare una maggiore comprensione del testo intonato, ma anche una nuova attenzione per la cura e per la preparazione vocale che il nuovo tipo di scrittura musicale comportava.

Un'altra caratteristica che si riscontra in queste raccolte del Gualtieri, come del resto in quelle di altri compositori a lui contemporanei, è l'uso insistente di figurazioni ritmiche veloci e puntate, anche in rapida successione, che assicurano una nuova varietà all'interno della frase musicale. Tuttavia, la differenza più evidente rispetto ai mottetti policorali del primo periodo è

<sup>174</sup> CACCINI, *Nuove musiche*, prefazione.

<sup>175</sup> Cfr. RISM A I/1, B 748; A I/1, B 873-874; A I/3, F 1831, G 156; PASSADORE, *Mottetto a voce sola*.

<sup>176</sup> RISM A I/3, G 3417, 3422, 3431, 3443, 3448, 3450, 3452, 3455; A I/5, M 2338-2339, 2341-2343; RISM A I/8, R 2962, 2964, 2967-2970, 2975.

<sup>177</sup> MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini*; MONTEVERDI, *Selva*. Cfr. RISM A I/6, M 3445-3446; MONTEVERDI, *Opera IX*, II, pp. 325-327 e *Opera XV*, I e II.

segnata dalla presenza di una costruzione melodica e armonica più complessa e ardita, favorita dal sostegno del bc. Se, infatti, nella raccolta del 1604 prevale l'impiego di triadi allo stato fondamentale e, raramente, in primo rivolto, con i mottetti a voce sola o a poche voci e bc le scelte armoniche sono più ampie e complesse, perché la triade viene impiegata in tutti i rivolti ed è pure arricchita dal ricorso alla settima, del tutto assente nella produzione precedente.

La riflessione potrebbe essere stata ulteriormente approfondita se fossero disponibili anche i *Motecta duabus vocibus* (1611), ricordati tra le opere di Antonio Gualtieri che, al momento, risultano disperse. Questa raccolta, infatti, forse avrebbe permesso di verificare verso quali direzioni e secondo quali modalità il musicista potrebbe avere sviluppato la propria ricerca espressiva.





### III

## OPERE PROFANE

Nella produzione profana Antonio Gualtieri si cimenta con i generi di maggior fortuna nella produzione polifonica tra il Cinque e il Seicento, come la canzonetta e il madrigale concertato. Se, infatti, prendiamo in considerazione le stampe e le ristampe della produzione del repertorio leggero (canzonette, villanelle), dal 1570 al 1615 si arriva a contare ben 379 raccolte.<sup>178</sup> Lo stesso si può affermare per la forma del madrigale musicale che, in quell'arco di tempo dà vita a 746 prime edizioni e 323 ristampe per un totale di 1069 raccolte.<sup>179</sup> All'interno di questa vasta e variegata produzione si inseriscono anche le composizioni profane di Antonio Gualtieri, contenute in tre raccolte:

- *Amorosi diletta a tre voci di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice novamente composti et dati in luce*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1608;
- *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice novamente dato in luce. Opera sesta*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613;
- *Madrigali concertati a una, due et tre voci di Antonio Gualtieri maestro di capella della Colleggiata et delle sette chiese di Monselice. Opera ottava, novamente composta et data in luce con privilegio*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625.

Soltanto la raccolta del 1608 è giunta completa, mentre i madrigali del 1613 e quelli del 1625 risultano mancanti di alcuni libri parte.

#### 1. *Amorosi diletta a tre voci (1608)*

Degli *Amorosi diletta a tre voci* si conservano due copie complete dei tre libri parte, una presso l'*Österreichische Nationalbibliothek* di Vienna, l'altra al *British Museum* di Londra; una terza copia, presente nel *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, è priva della parte del B. La raccolta di canzonette è dedicata al conte Gasparo Campo di Rovigo.

Questi amorosi diletta, da me per fuggire l'hore noiose della calda passata stagione musicalmente composti, dovendosi in gracia de' miei più cari amici porre in luce et nel tempo a punto che dalla gran benignità di vostra signoria molto illustre fui fatto degno in Rovigo di essere annoverato nell'honorato numero de suoi più

---

<sup>178</sup> Sulla canzonetta cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, e CARDAMONE, *Canzone villanesca*. Sono prese in considerazioni le edizioni a stampa pervenute.

<sup>179</sup> Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, p. 23; FABBRI, *Il madrigale*, pp. 9-70; MABBETT, *Italian madrigal*, pp. 53-74.

affezionati servitori, ho deliberato di dedicare a lei, la quale, oltre le molte altre singolari virtù del nobilissimo animo suo, è così raramente ornata di questa gentile et dilettevole cognitione che in ogni parte et di lei et della celebratissima sua Accademia ne risuona d'immensa lode honoratissimo grido. Acciò, in un medesimo tempo se ne vadano ingranditi et illustrati dallo splendore et gran pregio di lei et del suo molto stimato et famoso nome et per me le compariscano inanti come segno verace della grande affezione et divota servitù che io debitamente le porto et porterò sempre. Mai non isdegni, dunque, il suo generoso core questa prima mia affettuosa dimostrazione et s'appaghi la solita gentilezza sua del mio pronto volere, molto ben sapendo che assai dona, ancor che poco doni chi con affetto et prontamente dona. Et augurandole da Dio felice fine d'ogni suo nobile et honorato pensiero, a vvostra signoria molto illustre bacio riverentemente le mani.<sup>180</sup>

Nel 1580 Gasparo Campo fondò l'Accademia dei Concordi di Rovigo, città che dalla metà del Cinquecento ospitava anche le Accademie degli Addormentati, dei Rin vigoriti, dei Cavalieri, degli Uniti e degli Allegri.<sup>181</sup> L'Accademia dei Concordi, il cui motto è «Musice voluntur Concordes», era diventata il punto riferimento per la gioventù colta e musicalmente educata della città. Le notizie d'archivio non confermano se le sedute fossero principalmente a sfondo poetico-musicale, ma il testamento di Gasparo Campo ci può dare alcune indicazioni del suo preminente interesse per la musica, confermato anche da una dotazione di libri e strumenti musicali:

Item lascia la casa ove la presente habita esso sig. Testor, con tutti li mobili, fornimenti et addobamenti di quelle come al presente se trova haver et esser in detta casa, al sig. Alessandro, Girolamo et Giovanni suoi figli soprannominati, ogn'un la sua giusta parte mentre staranno uniti da amorevoli fratelli. Et quando per alcun accidente non potessero star uniti, vuole che detta casa resti sempre al sig. Alessandro con conditione che tutti li mobili, ornamenti, instrumenti, libri di musica ove sono et servono per bisogno dell'Accademia restino per servitio, ornamento et accomodamento di quella.<sup>182</sup>

La raccolta del Gualtieri è formata da ventuno canzonette a tre voci.<sup>183</sup> Come era consuetudine, i libri si distinguono dall'epigrafe «Canto, Canto II, Basso», ma al loro interno gli organici sono poi distribuiti diversamente (Tab. 9). Nella maggioranza dei casi il C e il C II prevedono una voce di soprano, eccezion fatta per il dialogo tra la ninfa e il pastore (nn. 16 e 17) dove la seconda linea presenta una tessitura più grave, adatta ad una voce di contralto. La terza linea (quella del libro parte del B) alterna A (9 composizioni), T (6 composizioni) e B (6 composizioni).<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> GAD3W, frontespizio e dedicatoria.

<sup>181</sup> Cfr. DEVIT, *Dell'illustre*, pp. 28-32; BENZONI, *Le accademie*; MAYLENDER, *Accademie*, II, pp. 56-60; PIETROPOLI, *Accademia*, pp. 42-65.

<sup>182</sup> ASR, *Notarile*, b. 1546, Reg. T, rep. 2146, 16 febbraio 1629. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, pg. 14.

<sup>183</sup> Sono numerose le antologie che contengono questo numero di composizioni: cfr. MONTEVERDI, *Canzonette*; OROLOGIO, *Canzonette*; CROCE, *Canzonette a tre* (NV 659, 1898, 2063-2064).

<sup>184</sup> Per la scelta del registro vocale ipotizzato ho seguito il seguente criterio: se la melodia scende al di sotto del fa<sub>2</sub> la linea viene attribuita al T, se sale oltre al sol<sub>3</sub> all'A. In sostanza l'*ambitus* dell'A è fa<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>, del T è do<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub> e del B fa<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

INCIPIT DEI TESTI	ORGANICO
1. <i>Perché un bacio mi date</i>	SSA
2. <i>L'amara tua partita</i>	SST
3. <i>Soavissimi baci</i>	SST
4. <i>Baciami Filli dice</i>	SSA
5. <i>Da me ch'altro più brami</i>	SSA
6. <i>S'io t'ho donato il core</i>	SST
7. <i>Se'l vostro vago viso</i>	SSA
8. <i>Ardenti miei sospiri</i>	SSA
9. <i>Non è foco maggiore</i>	SSA
10. <i>Mentre piange Amarilli</i>	SST
11. <i>Quel petto di diamante</i>	SSA
12. <i>Lidia non vuol ch'io 'l dica</i>	SSA
13. <i>Quel che stilla dal viso chiaro humore</i>	SSA
14. <i>Voi dite di morire</i>	SSB
15. <i>Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto</i>	SSB
16. <i>La bella ninfa mia - Proposta</i>	SAT
17. <i>Risposi alhor Cor mio - Risposta</i>	SAT
18. <i>Amo il più bel rubino</i>	SSB
19. <i>Filli s'al partir mio</i>	SSB
20. <i>S'io seguo chi mi fugge</i>	SSB
21. <i>Non hebbe tal bellezza il bel Narciso</i>	SSB

Tab. 9 - A. Gualtieri, *Amorosi diletta a tre voci di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice novamente composti et dati in luce*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1608: incipit testuali e organici delle canzonette.

L'eterogeneità degli organici potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che, molto probabilmente, queste canzonette venivano eseguite all'interno dell'Accademia, da formazioni condizionate dalle reali risorse vocali dei componenti. La consuetudine di eseguire concerti presso l'Accademia del conte Campo è testimoniata da una breve cronaca del Campagnella, che descrive un incontro, sociale o accademico nella casa del nobiluomo:

Hieri sera siamo stati sino a mezza notte, trattati con cere et suoni et rinfreschi degni de veri gentilomeni in casa de mio compare Gaspare: si suonò il chitarrino, et il liuto da due belle dame, che furno la signora Fioralba Malagugin, et la mia [...]. Non posso accennare il tempo preciso di sì nobile accoglienza fatta alle Muse in quella casa ospitale.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Cfr. PIETROPOLI, *Accademia*, pp. 58-59.

Un'ulteriore conferma sulla possibile destinazione di queste canzonette ai frequentatori dell'Accademia è data dal fatto che anche un'altra opera dedicata a Campo, *Le vaghe et dilettevoli canzonette alla napolitana a tre voci* di Giovanni Francesco Pelaia (1597), prevede un organico vocale ridotto, così da permettere anche esecuzioni amatoriali con l'eventuale sostegno strumentale.<sup>186</sup> Anche i testi delle sedici canzonette intonate dal Pelaia risultano adespoti e questo può avvalorare ulteriormente l'ipotesi che fosse il Campo stesso, o i frequentatori dell'Accademia, a consegnare *brevi manu* i testi da musicare ai compositori. Nel palazzo del conte Campo, quindi, musica e musicisti trovavano un degno ambiente, la massima disposizione d'animo e i mezzi elargiti da un principe che non era solo un protettore e mecenate delle arti e della musica, ma musicista egli stesso, come testimonia la dedica di Giovanni Bonifacio nella *Letzione sopra un sonetto del Petrarca* (1625):

Per questi et altri rispetti, che per brevità si tralasciano, essendo questa disciplina [la musica] maggiore e più degna di tutte l'altre, così più d'ogni altro professore di virtuosi attioni V.S. molto illustre merita d'essere commendata; poiché non solo in modo se n'è diletta che perfettamente canta e d'ogni istrumento eccellentemente suona, ma per partecipar questa sua virtù con gli altri mantiene a questo effetto musici: et la sua casa tiene di continuo a questo effetto aperta.<sup>187</sup>

Utili indicazioni sulle possibili modalità esecutive di questo repertorio si possono desumere dalla diversità delle chiavi utilizzate e dalla reale estensione delle singole parti. Infatti, sulla scorta delle riflessioni proposte a p. 58 riguardo al significato e alla funzione delle chiavi, si può ipotizzare che sette delle ventuno composizioni potessero prevedere una trasposizione alla quarta inferiore e tre alla quinta (Tab. 10).

L'antologia di Antonio Gualtieri si colloca in un periodo di nuova fioritura della canzonetta, quando il madrigale e le forme cosiddette leggere convergono su procedimenti analoghi.<sup>188</sup> A testimonianza di questa vicinanza, assieme a numerosi altri esempi Concetta Assenza cita proprio l'antologia del Gualtieri, il quale nella «Tavola delle canzonette» puntualizza la vera natura degli *Amorosi diletta*. Anche in questo caso, la precisione che il compositore dedica alla definizione delle forme indica l'esigenza di dichiarare la scelta effettuata all'interno dei generi frequentati dalla musica vocale profana.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> PELAIA, *Le vaghe*. Cfr. RISM A I/6, P 1145.

<sup>187</sup> BONIFACIO, *Letzione*, dedicatoria. Cfr. PASSADORE, *Musica e musicisti*, pp. 16-18.

<sup>188</sup> Tra 1595 e 1604 registriamo una battuta d'arresto nella produzione canzonettistica, ravvivata nel 1600, ma soltanto grazie all'elevato numero di ristampe. Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, pp. 63-94.

<sup>189</sup> Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, p. 217.

INCIPIT DEI TESTI	CANTO I		CANTO II		BASSO	
1. <i>Perché un bacio mi date</i>	VI	mi <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
2. <i>L'amara tua partita</i>	VI	sol <sub>3</sub> la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	re <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
3. <i>Soavissimi baci</i>	VI	re <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> #-re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
4. <i>Baciarmi Filli dice</i>	VI	fa <sub>3</sub> #-re <sub>4</sub>	VI	do <sub>4</sub> -sib <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
5. <i>Da me ch' altro più brami</i>	VI	sol <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
6. <i>S'io t'ho donato il core</i>	VI	sol <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
7. <i>Se 'l vostro vago viso</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	fa <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
8. <i>Ardenti miei sospiri</i>	VI	fa <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -si <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
9. <i>Non è foco maggiore</i>	VI	la <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
10. <i>Mentre piange Amarilli</i>	VI	la <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	mi <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
11. <i>Quel petto di diamante</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
12. <i>Lidia non vuol ch'io 'l dica</i>	VI	la <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	sol <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>
13. <i>Quel che stilla dal viso chiaro humore</i>	VI	si <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> #-do <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> #-la <sub>3</sub>
14. <i>Voi dite di morire</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	la <sub>1</sub> -do <sub>3</sub>
15. <i>Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto</i>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
16. <i>La bella ninfa mia - Proposta</i>	Do <sup>1</sup>	sol <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	re <sub>3</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>3</sub>
17. <i>Risposi alhor Cor mio - Risposta</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -re <sub>3</sub>
18. <i>Amo il più bel rubino</i>	Do <sup>1</sup>	mi <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	sol <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>
19. <i>Filli, s'al partir mio</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub>
20. <i>S'io seguo chi mi fugge</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -sol <sub>2</sub>
21. <i>Non hebbe tal bellezza il bel Narciso</i>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	la <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Fa <sup>4</sup>	fa <sub>1</sub> -la <sub>2</sub>

Tab. 10 - A. Gualtieri, *Amorosi diletta* (1608): chiavi ed estensioni vocali.

Le canzonette rispecchiano le tendenze estetiche e il gusto dell'epoca. L'organico preferito è a tre o quattro voci, anche se, tra il 1570 e 1590, non mancano esempi di composizioni per

formazioni più ampie, a cinque e sei voci.<sup>190</sup> Nel 1608, l'anno della pubblicazione della raccolta *Amorosi dilette* del Gualtieri, videro la luce altri cinque volumi di composizioni poetico-musicali minori, tutti con il medesimo organico (tre voci), di Sigismondo D'India, Nicolo Legname, Massimiliano Nuvoloni, Marino Pesaro e Gaspare Torelli.<sup>191</sup>

La dedica mette in relazione queste composizioni con la calura estiva, facendo ricorso a un *topos* comune a molte raccolte di composizioni leggere che erano considerate un passatempo, uno svago meno impegnativo del più ricercato madrigale, sebbene i compositori avessero la stessa cura della forma. Basti ricordare le parole di Orazio Vecchi che, preoccupato di veder circolare le proprie composizioni sotto altra paternità, così annuncia l'edizione del suo *Primo libro di canzonette a quattro voci* (1580):

Essendo sparse per molti luoghi d'Italia la maggior parte delle presenti mie canzonette, sotto nome di diversi autori, mi è paruto a proposito di far sapere al mondo, co'l mezzo della stampa, che elle sono mie.<sup>192</sup>

Qualche anno più tardi, nelle *Canzonette a tre voci* (1597), sarà lui stesso ad affermare di volere abbandonare la «vena della canzonetta, et cantar con la maturezza della mia età», ritenendo le canzonette «scherzi, che di penna soglio chiamargli» e la cui composizione non apporti «gran fatica di mente».<sup>193</sup>

La leggerezza di questa forma musicale è confermata dalla natura dei testi e i quadretti bucolici e pastorali, la narrazione delle pene e delle gioie degli innamorati, assieme alle composizioni sui baci, pongono le canzonette del Gualtieri in linea con le scelte tematiche e poetiche a lui contemporanee. Accanto al modello petrarchesco, che ha mantenuto il monopolio per gran parte del Cinquecento,<sup>194</sup> ora si impongono testi di impronta guariniana e mariniana, ma anche quelli di autori come Tasso, Celiano, Bembo, Ariosto, Sannazaro e Chiabrera.<sup>195</sup> I componimenti di questi poeti, che tanta fortuna ebbero tra le raccolte di madrigali musicali, nella

---

<sup>190</sup> Prima del 1570 troviamo soltanto il primo e secondo libro delle *Canzoni alla napoletana a cinque voci* di Giovanni Ferretti (NV 940 e 946) e *Le villanelle a tre, a quattro et a cinque voci* di Ghinolfo Dattari (NV 692), in cui delle trenta composizioni totali, soltanto le sei poste in chiusura sono a cinque voci.

Le attestazioni dopo il 1590 sono: *Il primo libro delle canzonette a sei voci* di Vincenzo Spada (1592, NV 2626); *Il primo libro delle canzonette a sei voci* (1596, NV 366) e *Delle Ricreazioni di Posillipo a tre, a quattro et a cinque voci con un madrigale a sei* (1606, NV 369) di Giuseppe Biffi; *Madrigali et canzonette a cinque voci* di Valerio Bona (1601, NV 378); *Libro secondo delle villanelle alla napoletana a 3, 4 et 5 voci* di Sigismondo D'India (1612 NV 840), ma soltanto tre delle ventitre composizioni totali sono a 5 voci; *Il secondo libro de villanelle a tre, a quattro et a cinque* di Francesco Lambardi (1614, NV 1372, soltanto una composizione presenta l'organico più ampio).

<sup>191</sup> NV 838, 1490, 20145, 2187, 2734.

<sup>192</sup> VECCHI, *Canzonette a 4*. Cfr. NV 2796; VECCHI, *Canzonette*; ASSENZA, *Canzonetta*, p. 147.

<sup>193</sup> VECCHI-CAPILUPI, *Canzonette*. Cfr. NV 2835; ASSENZA, *Canzonetta*, p. 147.

<sup>194</sup> I primi studi che indagano i rapporti di Petrarca e la musica risalgono all'inizio del Novecento e sono: CULCASI, *Petrarca e la musica*; BONAVENTURA, *Petrarca e la musica*. Contributo più recenti si trovano in *Petrarca in musica*.

<sup>195</sup> La fortuna di questi poeti tra i musicisti è oggetto di diversi studi letterario-musicali: VASSALLI, *Tasso in musica*; DURANTE - MARTELOTTI, *Grillo*; BALSANO - HARR, *Ariosto in musica*; POMPILIO, *Guarini, la musica*.

canzonetta vengono abbreviati o smembrati per assecondare la semplicità formale tipica di questa forma poetico-musicale.<sup>196</sup>

Come la maggior parte del repertorio dell'epoca,<sup>197</sup> le canzonette del Gualtieri adottano diverse strutture strofiche:

- 1 - nn. 1, 9, 11-13, 15-17, 19-21: due strofe tetrastiche;
- 2 - nn. 2-4, 6-7: tre strofe tetrastiche;
- 3 - nn. 5, 8, 10, 14: due strofe pentastiche;
- 4 - n. 18: tre strofe pentastiche.

La metrica, molto varia, presenta gli schemi seguenti:

- 1 - aABB cCDD (nn. 1, 9, 11, 12, 19); AAbB CCaA (n. 13); AABB CCDD (n. 15);  
aAbB cCaA (n. 16); aAbB cCdD (n. 17); aabb ccdD (n. 20); AaBB CcDD (n. 21);
- 2 - aaBB ccDD eeAA (n. 2); aAbB cCdD eEff (nn. 3, 4 e 7); aABB cCAA dDEE (n. 6).
- 3 - abBCC deEFF (nn. 5, 8 e 10), abBcC deEff (n. 14);
- 4 - abbCC bddEE bffGG (n. 18).

Ad ogni verso, sempre nel metro dell'endecasillabo o del settenario,<sup>198</sup> corrisponde una frase musicale. La ripetizione viene posta dopo i primi due versi in caso di strofa tetrastica, dopo i primi tre versi se la strofa è pentastica e in conclusione per la riproposizione dei ultimi due versi.

Se dal punto di vista dei testi il Gualtieri segue l'indirizzo prevalente nelle stampe di fine Cinquecento, musicalmente egli fonde caratteristiche tipiche delle raccolte degli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento con diversi aspetti innovativi che si affermano dal 1605 in poi. Indubbiamente le sue canzonette si allontanano dalla prima produzione che documenta questo genere, in quanto non si reggono su blocchi omoritmici con linee melodiche semplici, funzionali alla polifonia essenziale che distingue la fase iniziale della canzonetta. Allo stesso tempo, però, non si intravede ancora lo stile concertato, perché la scrittura si limita coniugare episodi omoritmici (generalmente di 2-3 battute) con interessanti, pur nella loro brevità, porzioni di carattere imitativo.

La padronanza di queste due tecniche compositive risponde a un perfetto equilibrio: sette composizioni presentano un incipit accordale (nn. 2, 3, 4, 5, 7, 11, 18), in altre sette (nn. 1, 9, 15, 16, 17, 19, 20) le voci entrano in imitazione e le sette rimanenti (nn. 6, 8, 10, 12, 13, 14, 21) propongono un incipit semi-imitativo.<sup>199</sup> I due tipi di scrittura si ripresentano all'interno delle singole composizioni, creando una certa varietà, anche se gli episodi di carattere imitativo espongono un contrappunto semplice, condizionato dalla stessa brevità degli incisi. La conclusione,

<sup>196</sup> Cfr. ASSENZA, *La trasmissione*; DEFORD, *The influence*.

<sup>197</sup> Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*.

<sup>198</sup> Fanno eccezione il v. 5 della canzonetta n. 2, formato da 8 sillabe, e il v. 7 della canzonetta n. 15, di 10 sillabe.

<sup>199</sup> In questi esempi semi-imitativi, generalmente, due voci cantano per terza, mentre la terza voce imita una delle altre due.

che prevede sempre la presenza di tutte le voci, si distingue per la terza piccarda e il consueto ritardo in cadenza (es. 47).<sup>200</sup>

The image shows three staves of musical notation for a vocal piece. The first staff has the lyrics 'fai ri - tor - - - no.' with a fermata over the final note. The second staff has the lyrics 'ri - tor - - - - no.' with a fermata over the final note. The third staff has the lyrics 'tor - - - - - no.' with a fermata over the final note. The notation includes various note values and rests, indicating a cadence.

Es. 47 - A. Gualtieri, *L'amara tua partita*, bb. 17-18.

Anche la costruzione armonica è abbastanza semplice e lineare, sebbene non manchino interessanti passaggi, ottenuti soprattutto ritardando o anticipando l'armonia (es. 48).

The image shows three staves of musical notation for a vocal piece. The first staff has the lyrics 'L'a - - - ma - ra' with a fermata over the final note. The second staff has the lyrics 'L'a - - - ma - ra' with a fermata over the final note. The third staff has the lyrics 'L'a - ma - - - ra' with a fermata over the final note. The notation includes various note values and rests, indicating a cadence.

Es. 48 - A. Gualtieri, *L'amara tua partita*, bb. 1-2.

Particolarmente elaborata è la canzonetta *Mentre piange Amarilli* che, attraverso cromatismi, intervalli inusuali (7° discendente a b. 4) e ritardi, presenta la struttura armonicamente più rilevante della raccolta. In generale, prevalente è l'uso della triade allo stato fondamentale, ma non mancano i rivolti di primo e secondo grado, soprattutto in sede di cadenza. La triade conclusiva della cadenza risulta sempre incompleta: nella grande maggioranza dei casi due voci propongono il primo grado

<sup>200</sup> Le uniche canzonette che non presentano il ritardo nella cadenza finale sono le nn. 16 e 21.



dell'accordo e l'altra la terza. Fanno eccezione la cadenza a b. 11 della canzonetta *Risposi allor Cor mio*, in cui tutte e tre le voci concludono all'unisono sul Re (il T all'ottava inferiore), e la b. 7 di *Amo il più bel rubino*, priva della terza. Nelle frasi interne, invece, sono prevalenti le cadenze perfette (V-I) e solamente in due casi compare la cadenza imperfetta (VII<sup>6</sup>-I).<sup>201</sup>

Esaminate nel profilo melodico, le canzonette del Gualtieri evidenziano un'alternanza tra linee per grado congiunto, soprattutto in corrispondenza di sezioni omoritmiche, e frasi caratterizzate da intervalli di non facile intonazione, come accade negli incipit imitativi di *Lidia non vuol ch'io 'l dica* e *Voi dite di morire* (es. 49 e 50).

Li - - - dia non vuol ch'io'l di - ca,  
 Li - - - dia non vuol ch'io'l di - ca,  
 Li - - dia non vuol ch'io'l di - ca,

Es. 49 - A. Gualtieri, *Lidia non vuol ch'io 'l dica*, bb. 1-3.

Voi - - - di-te di mo - ri - re  
 Voi - - - di-te di mo - ri - re  
 Voi - - - di-te di mo - ri - - - re

Es. 50 - A. Gualtieri, *Voi dite di morire*, bb. 14.

<sup>201</sup> Canzonette nn. 14 (bb. 12-13) e 20 (bb. 5-6).

In diverse canzonette (nn. 1-6, 10, 21) ricorre l'intervallo di ottava ascendente, con cui il Gualtieri intona il passaggio tra il primo ed il secondo verso della terza linea, quasi a voler ravvivare l'andamento della composizione (es. 51).

S'io t'ho do - na - to il co - - - re Li - dia gen -

S'io t'ho do - na - to il co - re Li - dia gen -

S'io t'ho do - na - to il co - - - re Li - dia gen -

Es. 51 - A. Gualtieri, *S'io t'ho donato il core*, bb. 1-4.

All'interno della raccolta è possibile riconoscere anche delle linee melodiche che migrano da una voce all'altra. Sono un esempio le bb. 17-18 della canzonette *Quel petto di diamante*, dove la melodia del C II viene continuata dal C formando un'unica linea melodica, La-Mi (es. 52).

fe - ri - to, del mio cor -

to, del mio cor -

san - gue\_o Clo - ri del mio

Es. 52 - A. Gualtieri, *Quel petto di diamante*, bb. 17-18.

In alcune composizioni, mentre due voci procedono per terza l'altra entra in contrappunto imitativo rispetto ad una delle due (es. 53),

Quel ——— che stil - la dal vi - so

Quel che stil - la dal vi - - - so

Quel che stil - la dal vi - so

Es. 53 - A. Gualtieri, *Quel che stilla dal viso chiaro humore*, bb. 1-3.

oppure funge da base armonica (es. 54).

10  
par - to ad - di - - - o,

par - - - to ad-di - o,

par - to ad - di - - - o,

Es. 54 - A. Gualtieri, *Filli s'al partir mio*, bb. 10-12.

Come l'omoritmia spesso serve per sottolineare il significato di determinati versi, così taluni passaggi testuali si distinguono per una certa varietà ritmica. Si veda, ad esempio, «Da me non ricasate Filli ingrata» (*Perché un bacio mi date*, bb. 14-16), *Soavissimi baci* (bb. 1-3), *Baciami Filli dice* (bb. 1-3), «Tu dunque lingua mia tu bocca taci» (*Lidia non vuol ch'io 'l dica*, bb. 7-9), «Vedi che la mia vita è giunta al fin» (*Risposi alhor Cor mio*, bb. 12-15) e «Ahi, traditrice ingrata» (*Voi dite di morire*, bb. 14-16), dove l'omoritmia mette in evidenza un inciso testuale particolarmente significativo (es. 55).

Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra - ta,  
 Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra - ta,  
 Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra - ta,

Es. 55 - A. Gualtieri, *Voi dite di morire*, bb. 14-16.

Anche la scrittura imitativa, unita a determinate combinazioni ritmiche, assicura vivacità a queste composizioni. Sono un esempio gli episodi imitativi caratterizzati da pausa di Cr seguita da tre Cr: *Baciarmi Filli dice*, bb. 5-6 e 11-12; *Ardenti miei sospiri*, bb. 7-8 e 16-18; *Quel che stilla dal viso chiaro humore*, bb. 5-6; *Voi dite di morire*, bb. 7-8 e 16-18; *Risposi alhor Cor mio*, bb. 15-16; *S'io seguo chi mi segue*, bb. 13-14 (es. 56).

15  
 fin, se non le por - gi\_a - i - ta, se non le por-gi\_a - i - ta?  
 fin, se non le por - - - gi\_a - i - ta?  
 fin, se non le por - - - gi\_a - i - - - ta?

Es. 56 - A. Gualtieri, *Risposi alhor Cor mio*, bb. 15-18.

A volte, invece, si verifica la successione di tre o quattro Cr (*Poiché un bacio mi date*, bb. 18-20; *Quel petto di diamante*, bb. 5-7; *Non hebbe tal bellezza il bel Narciso*, bb. 15-18); oppure di Cr e due Scr, come nella canzonetta, *Filli s'al partir mio*, b. 5 (es. 57), o ancora Cr con il punto e Scr (*Quel che stilla dal viso chiaro humore*, b. 2; *Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto*, b. 10 e 15; *Filli s'al partir mio*, bb. 2-4 e 10-11). Le sillabe cantate in corrispondenza di queste formule ritmiche conferiscono incisività all'episodio musicale.

Es. 57 - A. Gualtieri, *Filli s'al partir mio*, b. 5.

In altre circostanze si tratta di figure mutuata dalla tradizione del madrigale a sottolineare l'adesione della scrittura musicale al testo poetico. La raccolta del Gualtieri è ricca di questi espedienti che servono a descrivere in musica particolari significati o stati d'animo espressi dal testo poetico. Efficace è il cromatismo espressivo in corrispondenza del verso «Da me non ricusate» (n. 1, C, bb. 14-16) e di «piange Amarilli» (n. 10, C e CII, bb. 3-5).

Es. 58 - A. Gualtieri, *Mentre piange Amarilli*, 10, bb. 1-5.

Il dolore, il pianto e i sospiri sono forse le emozioni che trovano facile espressione attraverso la musica, con il ricorso ad espedienti compositivi che il Gualtieri dimostra di saper padroneggiare. L'esclamazione «ahimè» è resa attraverso intervalli di terza minore in *Perché un bacio mi date*, bb. 8-11; oppure con una sesta minore discendente in *Baciami Filli dice*, A, b. 14 (es. 59).

11

cia - re, fug-ge gri-dan - do:«Ahi - mè», fug-ge gri - dan-do:«Ahi-mè,

cia - re, fug-ge gri - dan - do:«Ahi - mè», fug-ge gri-dan - do:«Ahi - mè, ahi -

cia - re, fug-ge gri - dan - do:«Ahi - mè, ahi - mè,

Es. 59 - A. Gualtieri, *Baciami Filli dice*, bb. 11-14.

L'amara partenza della donna amata è affidata alla staticità della terza linea, sulla quale C e CII creano una serie di ritardi, come in *L'amara tua partita* (es. 60).

L'a - - - ma - - - ra tua par - ti - ta mi\_

L'a - - - ma - - - ra tua par - ti - ta

L'a - ma - - - - ra tua par - ti - ta

Es. 60 - A. Gualtieri, *L'amara tua partita*, bb. 1-5.

Una pausa posta prima della parola «sospiri», invece, serve ad esprimere efficacemente gli affanni dell'innamorato in *Ardenti miei sospiri* (es. 61).

so-spi - - ri,

miei so - spi - ri,

so-spi - ri,

Es. 61 - A. Gualtieri, *Ardenti miei sospiri*, bb. 3-4.

Il tema dell'episodio imitativo in corrispondenza di «mi toglie il cor» (*L'amara tua partita*, bb. 5-7) e di «voi dite di morire» (*Voi dite di morire*, bb. 1-3, es. 50) è invece caratterizzato da un intervallo di sesta minore discendente (es. 62).

5  
ti - ta mi to-glie il cor, la vi - - - ta,  
ti - ta mi to-glie il cor, la vi - ta,  
8  
ti - ta mi to-glie il cor, la vi - - - ta,

Es. 62 - A. Gualtieri, *L'amara tua partita*, bb. 5-9.

La canzonetta *Filli s'al partir mio* si distingue per la contrapposizione tra la prima e seconda parte. L'incipit presenta un ingresso imitativo delle voci reso particolarmente vivace dalla ripetizione dell'inciso ritmico Cr con punto-Scr a sottolineare la partenza dell'innamorato (es. 63).

Fil - li, s'al par - - - tir mi -  
Fil - li, s'al par -  
Fil - li, s'al par - - - tir mi - o,

Es. 63 - A. Gualtieri, *Filli s'al partir mio*, bb. 1-4.

Di carattere completamente opposto è l'inizio della seconda parte, in cui «non vi dolete» è intonato con i valori più latti di Br, Sbr e M (es. 64). Il pianto è invece descritto con intervalli di sesta (*Mentre piange Amarilli*, T e C, bb. 6-7, «piange il ciel»; n. 11, C, b. 8) o di settima discendente ancora nella canzonetta *Mentre piange Amarilli* (T, bb. 3-4), in corrispondenza della desolata constatazione «piange Amarilli» (es. 65).

13

non vi do - le - - - te ché fu\_il

non vi do - le - - - - - te ché fu\_il

non vi do - le - - - - - te ché fu\_il

Es. 64 - A. Gualtieri, *Filli s'al partir mio*, bb. 13-17.

3

tre pian - ge\_A - ma - ril - li pian - ge\_il ciel, pian -

pian - ge\_A - ma - ril - li pian - ge\_il ciel, pian - ge\_A -

8 pian - - - ge\_A - ma - ril - li pian - ge\_il ciel, pian - ge\_A -

Es. 65 - A. Gualtieri, *Mentre piange Amarilli*, bb. 3-7.

Altre volte sono particolari figurazioni ritmiche o loro combinazioni a interpretare determinate parole del testo. Per esempio, «a dramma» di *Non è foco maggiore* (bb. 11-15) è reso attraverso M e Sm, in contrapposizione al ritmo più vivace del resto della composizione (es. 66).

11

- - ma\_a dram - ma,a dram - - - ma, vi - vo fe - li -

- - ma\_a dram - ma,a dram - ma, vi - vo fe - li - ce,

8 ma\_a dram - ma,a dram - - - ma, vi - vo fe -

Es. 66 - A. Gualtieri, *Non è foco maggiore*, bb. 11-15.

In «subitamente», della canzonetta *Quel che stilla dal viso chiaro humore*, compare la caratteristica figurazione Sm-Cr-Cr-Sm-Sm, a cui segue un andamento più dilatato (es. 67).



Es. 67 - A. Gualtieri, *Quel che stilla dal viso chiaro humore*, bb. 12-16.

È particolare anche la terza linea della seconda canzonetta, *L'amara tua partita*, che comincia con un intervallo di quinta ascendente (sol-re) e conclude con lo stesso intervallo ma discendente (re-sol), a significare in musica la parola «ritorno» che conclude la prima strofa (es. 68).

Es. 68 - A. Gualtieri, *L'amara tua partita*, bb. 1-3 e 16-18.

Anche le situazioni di silenzio o di gioia e i verbi di moto si prestano ad essere rappresentati musicalmente. L'imperativo «taci» (*Soavissimi baci*, b. 8, e *Lidia non vuol ch'io 'l dica*, b. 9) è seguito da una pausa che ben esprime la richiesta di silenzio (es. 69).

Es. 69 - A. Gualtieri, *Soavissimi baci*, b. 8.

La gioia invece viene manifestata attraverso valori più rapidi, spesso in contrapposizione alla staticità più generale del componimento (*Soavissimi baci*, bb. 12-14, «di piacer maggiore») o con un episodio in *mensura* ternaria, ad esempio nel caso di «cangerò tosto in gioia il tuo dolore» in *La bella ninfa mia* (es. 70).

3  
can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.  
can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.  
can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.

Es. 70 - A. Gualtieri, *La bella ninfa mia*, bb. 14-18.

Diversamente, la scrittura imitativa o la successione di più crome o ritmi puntati è un ottimo espediente per descrivere la partenza (*Filli, s'al partir mio*, bb. 2-5) o la fuga dell'innamorato, efficacemente rappresentata nelle canzonette *Baciarmi Filli dice*, bb. 11-13, e *S'io seguo chi mi fugge*, bb. 1-6 e 12-14 (es. 71).

S'io se-guo chi mi fug - - ge e nel fug-gir mi strug -  
S'io se-guo chi mi fug - ge e  
S'io se-guo chi mi fug -  
ge, e nel fug-gir mi strug - - - - ge,  
nel fug-gir mi strug - - - - ge,  
ge e nel fug-gir mi strug - - - - ge,

Es. 71 - A. Gualtieri, *S'io seguo chi mi fugge*, bb. 1-6.

Pochi sono i casi di melismi su singole parole del testo, come la breve fioritura in corrispondenza di «diamante» (*Quel petto di diamante*, C, b. 4) e la b. 15 della linea più acuta della canzonette *Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto* in corrispondenza di «splendore» (es. 72). Tutti questi esempi testimoniano l'attenzione che Gualtieri pone al rapporto tra testo e musica.

The image shows three staves of musical notation with lyrics underneath. The first staff has the lyrics: - nis - si - mo splen - do - - - - re. The second staff has: sol del suo se-re - nis - si - mo \_\_\_\_\_ splen-do - re. The third staff has: del suo se-re - nis - si - mo splen - do - - - re. The melismas are indicated by a long horizontal line under the word 'splendore' in the second and third staves.

Es. 72 - A. Gualtieri, *Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto*, bb. 14-17.

## 2. Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (1613)

Dal titolo e dalla dedicatoria si deve presumere che ci sia stato anche un primo libro di madrigali, di cui però non c'è traccia né alcun riscontro nei repertori. L'unica copia di questa edizione a stampa è conservata a Londra presso il British Museum, ma delle cinque parti sono rimasti i libri di «Canto», «Quinto» e «Alto», mentre mancano i libri parte delle due voci più gravi. Questi madrigali sono dedicati a Girolamo Vergelese, «cittadino» della magnifica Comunità di Monselice.<sup>202</sup>

Con qual pompa maggiore et più honorato freggio possono comparire questi miei secondi madrigali alla presenza de gli huomini nel gran theatro del mondo, che portando alteramente in fronte il famoso et honoratissimo nome di vostra signoria molto illustre poichè per l'antica nobiltà sua, per le alte cavallerie di sua immortal lode et per tante altre rare virtù et singolari qualità del nobilissimo animo suo, gratiosamente insieme ornato da cotesta diletta musicale intelligenza ella riceve a tempi nostri tanto di stima, di fama et di splendore che non è alcuno, che non grandemente la pregi, riverisca et ammiri. Atto cortese dunque sarà del suo magnanimo et generoso cuore, l'aggradire benignamente questa mia, che hor le dedico, nuova compositione et già che in questo picciol dono a pieno si contiene il molto affetto mio non sicuro che sarà gratamente riconosciuto et honorato dall'assenso di lei, alla quale desidero il colmo di ogni sua più bramata felicità et le baccio con riverente affetto le mani.<sup>203</sup>

<sup>202</sup> Cfr. LOVATO, *Musica e liturgia*, p. 238.

<sup>203</sup> GMA5, dedicatoria.

La raccolta contiene 19 madrigali: 17 a cinque voci e gli ultimi due a otto voci, come indicato nella tavola di ciascun libro parte, in calce alla quale è posto un madrigale anonimo dedicato all'autore (fig. 7).<sup>204</sup>

**TAVOLA**

Mi mouono a pietade	1. Par. 1	La bella Ninfa mia	1. Par. 11
Pietosa crudeltade	2. Par. 2	Se m'amerai mia vita	2. Par. 12
Bocca cortese e bella	3	Pietosa del mio male	13
Mentre, che tu mi amasti	4	Hor' crudele hor pietosa	14
Mentre porgete Donna	5	Ride ma poi sdegnosa	15
Dolcissime parole	6	Vanne rosa gradita	16
Non ti morder le dita	7	Poi che'l mio Amor la fede	17
Non so come chiamarai	8	Tre gratiosi Amanti	A. 8. 18
Il vago viso amato	9	Non già non già	A. 8. 19
Vento spietato vento	10		

IL FINE.

---

**MADRIGALE**  
ALL'AUTORE.

Se talhor le Sirene  
 Fan'cantando armonia dolce, e gentile,  
 Et gli Augelletti nel fiorito Aprile:  
**G V A L T I E R** i tuoi concenti, e'l tuo cantare  
 Fan' Melodie più Soavi, e rare;  
 Poiche ben porgon 'Quelli gran diletto;  
 Mà il cor rapisci tu, l'alma dal petto.

Fig. 7 - A. Gualtieri, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613: tavola e madrigale dedicato all'autore.

I testi che il Gualtieri sceglie di musicare sono nella grande maggioranza anonimi e, allo stato attuale delle ricerche, è possibile attribuire una paternità solamente a due composizioni poetiche: *Vanne rosa gradita*, dell'accademico olimpico Pomponio Montanaro, e *Non già con ghiaccio algente* di Giovan Battista Marino.<sup>205</sup>

<sup>204</sup> In REPIM, tutti i madrigali di questa raccolta sono erroneamente attribuiti ad Alessandro Gualtieri.

<sup>205</sup> NV, III, p. 375, 587; IUPI, II, p. 1055, 1810; MARINO, *Lira*, I, p. 330; MONTANARO, *Rime*, p. 17.

INCIPIT DEI TESTI	AUTORI DEI TESTI
1. <i>Mi movono a pietade</i> - Prima parte	
2. <i>Pietosa crudeltade</i> - Seconda parte	
3. <i>Bocca cortese e bella</i>	
4. <i>Mentre che tu mi amasti</i>	
5. <i>Mentre porgete donna</i>	
6. <i>Dolcissime parole</i>	
7. <i>Non ti morder le dita</i>	
8. <i>Non so come chiamarvi</i>	
9. <i>Il vago viso amato</i>	
10. <i>Vento spietato vento</i>	
11. <i>La bella ninfa mia</i> - Prima parte	
12. <i>Se m'amerai mia vita</i> - Seconda parte	
13. <i>Pietosa del mio male</i>	
14. <i>Hor' crudele hor' pietosa</i>	
15. <i>Ride ma poi sdegnosa</i>	
16. <i>Vanne rosa gradita</i>	MONTANARO, <i>Rime</i> , p. 17
17. <i>Poiché 'l mio amor la fede</i>	
18. <i>Tre gratiosi amanti</i>	MALATESTA, VII RIGHETTINI, VI VINCENTI, VII
19. <i>Non già con ghiaccio algente</i>	MARINO, <i>Lira</i> , I, p. 330

Tab. 11 - *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci di Antonio Gualtieri maestro di capella di Monselice novamente dato in luce. Opera sesta, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613: incipit dei testi.*

Il testo del Montanaro è stato intonato anche da Giovanni Battista Grillo ne *Il secondo libro di canzonette a tre voci* di Costantino Baselli (1600) e da Bernardino Bertolotti nel *Terzo libro di madrigali a cinque voci* (1604),<sup>206</sup> mentre *Non già con ghiaccio algente* ha trovato una veste musicale anche nel *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1604) di Giovan Domenico Montella e nel *Secondo libro di madrigali a cinque voci* (1623) di Filippo Vitali.<sup>207</sup> La villanella anonima *Tre gratiosi amanti* trova invece riscontro all'interno del *Settimo fiore di villanelle et arie napoletane*,<sup>208</sup> ma è stata intonata anche da Giovanni de Macque, Lelio Bertani, Simone Molinaro e Rinaldo del

<sup>206</sup> BASELLI, *Canzonette*; BERTOLOTTI, *Madrigali*. Cfr. NV 256, 354; RISM A I/1, B 1151, B 2166; IUPI, II, 1055;

<sup>207</sup> MONTELLA, *Madrigali*; VITALI, *Madrigali*. Cfr. NV 1879, 2944; RISM A I/6, M 3422, A I/9, V 2133; IUPI, II, 1810.

<sup>208</sup> MALATESTA, VII; RIGHETTINI, VI; VINCENTI, VII. Cfr. GALANTI, *Le villanelle*, pp. 109, 115, 119.

Mel.<sup>209</sup> Sulla scia dell'intonazione che conclude il secondo libro di madrigaletti di Giovanni de Macque, mettendo in musica questo testo con un «Dialogo a sei», i compositori successivi trattano la villanella come un'unica composizione. Si distingue Rinaldo del Mel che dal lungo dialogo ricava quattro madrigaletti di breve durata e, quindi, di più semplice esecuzione.<sup>210</sup>

Dal punto di vista metrico i testi alternano settenari e endecasillabi, come è normale nei madrigali dal XVI secolo in poi.<sup>211</sup> Dodici dei diciannove testi musicati dal Gualtieri sono composti da sette versi in rima baciata. Nello specifico le composizioni formate da sette versi presentano i seguenti schemi di rime: abbcCdD, aBcbDcc, abBccDD, aBBcCDd, aBbCCdD, abcACDD, abACCDD e aaBBcDD. Gli altri madrigali propongono testi composti da quattro, cinque, sei, otto e nove versi con rime bacciate, alternate e incrociate. La villanella *Tre gratiosi amanti* è formata da quattro quartine a rima baciata. I madrigali *Pietosa crudeltade* e *Se m'amerai mia vita* costituiscono la seconda parte rispettivamente di *Mi movono a pietade* e di *La bella ninfa mia*.

Anche se la mancanza di due libri parte impedisce un'analisi musicale esaustiva, alcune considerazioni sono comunque possibili sulla base degli elementi presenti nelle parti sopravvissute. Osservando l'estensione delle singole voci (Tab. 12) si nota che il *range* vocale di ogni parte è molto ampio e generalmente le parti di C e Q, intonate in chiave di Sol o di Do sulla prima linea, presentano la stessa estensione. Fanno eccezione *Dolcissime parole*, *Pietosa del mio male*, *Hor' crudele hor' pietosa* e *Vanne rosa gradita* dove la parte del Q è nettamente più grave rispetto agli altri madrigali che sono in chiave di Do sulla terza e quarta linea, quindi per T.

INCIPIT DEI TESTI	CANTO		QUINTO		ALTO	
1. <i>Mi movono a pietade</i> – Prima parte	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>
2. <i>Pietosa crudeltade</i> – Seconda parte	VI	fa <sub>3</sub> la <sub>4</sub>	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>
3. <i>Bocca cortese e bella</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -si <sub>3</sub>
4. <i>Mentre che tu mi amasti</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	fa <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>
5. <i>Mentre porgete donna</i>	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -re <sub>4</sub>
6. <i>Dolcissime parole</i>	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>2</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>
7. <i>Non ti morder le dita</i>	VI	sol <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>
8. <i>Non so come chiamarvi</i>	VI	fa <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>

<sup>209</sup> MACQUE, *Madrigaletti*; MOLINARO, *Canzonette*; MEL, *Madrigaletti*. Cfr. RISM A I/5, M 88, 2202, 2929; IUPI, II, 1748; NV 713, 1546, 1872; RISM B I, 1584<sup>4</sup>.

<sup>210</sup> ASSENZA, *Canzonetta*, pp. 223-225.

<sup>211</sup> Cfr. FENLON-HAAR, *Italian madrigal*.

INCIPIT DEI TESTI	CANTO		QUINTO		ALTO	
9. <i>Il vago viso amato</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	fa <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
10. <i>Vento spietato vento</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>
11. <i>La bella ninfa mia – Prima parte</i>	VI	re <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	re <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -do <sub>3</sub>
12. <i>Se m'amerai mia vita – Seconda parte</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	do <sub>3</sub> -do <sub>4</sub>
13. <i>Pietosa del mio male</i>	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	Do <sup>3</sup>	mi <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>
14. <i>Hor' crudele hor' pietosa</i>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -mi <sub>b</sub> <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	re <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>
15. <i>Ride ma poi sdegnosa</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>
16. <i>Vanne rosa gradita</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>3</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	Do <sup>2</sup>	la <sub>2</sub> -do <sub>4</sub>
17. <i>Poiché 'l mio amor la fede</i>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	VI	sol <sub>3</sub> -la <sub>4</sub>	Do <sup>2</sup>	sol <sub>2</sub> -la <sub>4</sub>
18. <i>Tre gratiosi amanti</i>	C solo: Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>	A II: Do <sup>3</sup> T II: Do <sup>4</sup>	si <sub>2</sub> -la <sub>3</sub> fa <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>	C I: Do <sup>1</sup> A I: Do <sup>3</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub> sol <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>
19. <i>Non già con ghiaccio algente</i>	C I: VI	la <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>	A II: Do <sub>2</sub> T II: Do <sub>3</sub>	la <sub>2</sub> -do <sub>4</sub> la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>	A I: Do <sub>2</sub> T I: Do <sub>3</sub>	re <sub>3</sub> -do <sub>4</sub> la <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>

Tab. 12 - A. Gualtieri, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci (1613)*: chiavi ed estensioni vocali.

In generale la costruzione melodica della frase, molto più elaborata rispetto a quella delle canzonette del 1608, rispecchia le scelte dei madrigalisti del Seicento. Le linee vocali, infatti, coniugano disegni costruiti su gradi congiunti e intervalli più ampi, creando frasi per nulla scontate, dove le due voci superiori accentuano il dialogo intrecciandosi o creando dei piccoli canoni (es. 73).

Una caratteristica in comune con le raccolte precedenti è, invece, la ripetizione dello stesso episodio con l'inversione delle parti di C e Q: *Mi movono a pietade*, bb. 40-45 e 53-58 (es. 74); *Vento spietato vento*, bb. 1-13 e 52-64; *Se m'amerai mia vita*, bb. 18-39 e 40-61; *Ride ma poi sdegnosa*, bb. 15-34 e 38-53.

43

C — sentir spesso can - tar - - ti ho gran de - si - o, sen - tir - spes - so can - tar -

43

Q — sen - tir spes - so can - tar — ti sen - tir spesso can - tar -

A — sen - tir spes - so can - tar - ti ho — gran de -

43

T

43

B

Es. 73 - A. Gualtieri, *La bella ninfa mia*, bb. 43-48.

40

C — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra

40

Q — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra

A — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra ch'io

53

C — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra

53

Q — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra

A — pur vi - vi lie - to,e spe - ra, pur vi - vi lie - to,e spe - ra ch'io

Es. 74 - A. Gualtieri, *Mi movono a pietade*, bb. 40-45 e 53-58.

Dal punto di vista ritmico il *tactus* prevalente è il *tempus imperfectum*, ad eccezione del madrigale *Vanne rosa gradita* intonata in *tempus imperfectum diminutum*. Le figure musicali utilizzate vanno dalla Scr, rara, alla Br. Soltanto due madrigali, *Mi movono a pietade* e *Hor' crudele hor' pietosa*, presentano al loro interno una o più sezioni in *mensura* ternaria notate in 3/2, per



sottolineare la festosità descritta nel testo (*Mi movono a pietade*, «pur vivi lieto e spera»; *Hor' crudele hor' pietosa*, «se a lo star mi dà gioia»). In questi casi la proporzione è  $Sbr = 3 M$ . Per quanto riguarda le scelte ritmiche, i madrigali *Pietosa del mio male* e *Hor' crudele hor' pietosa* si differenziano dalle altre composizioni in quanto vengono utilizzati in grande prevalenza valori lati (M, Sbr e Br). Non diversamente da quanto succede in altre composizioni di Antonio Gualtieri, la scelta di arrestare o rallentare il ritmo quando dal testo emergono situazioni di pietà e commiserazione, risulta funzionale ad esprimere lo sconcerto e il sentimento di impotenza di fronte a una realtà ritenuta ineluttabile.

Es. 75 - A. Gualtieri, *Hor' crudele hor' pietosa*, bb. 1-14.

Numerosi sono gli espedienti, melodici e ritmici, per disegnare musicalmente determinate parole o passaggi testuali. Ad esempio, l'intervallo di sesta minore discendente è generalmente utilizzato per intonare vocaboli che descrivono il dolore e la sofferenza, come «pietosa» o «doglia» in *Pietosa crudeltade*, C, bb. 2-4, 53-54, 57-58, 73-75; Q, bb. 58-59, 74-75 (es. 76 e 77).

Es. 76 - A. Gualtieri, *Pietosa crudeltade*, C, bb. 2-4.



Es. 77 - A. Gualtieri, *Pietosa crudeltade*, C, bb. 53-54.

In *Bocca cortese e bella*, invece, l'interiezioni «ohimè» viene resa attraverso un intervallo di terza minore discendente, come già per «ahimè» nelle canzonette del 1608 (es. 78).



Es. 78 - A. Gualtieri, *Bocca cortese e bella*, bb. 52-55.

Così pure, la risata di Fillide in *Ride ma poi sdegnosa* è rappresentata da una successione di figurazioni ritmiche più rapide, che propone un vero e proprio madrigalismo descrittivo (es. 79).



Es. 79 - A. Gualtieri, *Ride ma poi sdegnosa*, bb. 7-10.

Per quanto riguarda la struttura armonica i madrigali del Gualtieri sono costruiti sull'alternanza tra una scrittura di tipo contrappuntistico imitativo e una accordale omoritmica o semi-omoritmica. Dalle tre voci rimaste si può intuire che la sintassi fosse sicuramente più elaborata rispetto a quella delle composizioni precedenti, perché doveva adottare una prevalente costruzione

di tipo contrappuntistico, evidente fin dagli incipit a carattere imitativo di 17 composizioni su 19. L'aumentata complessità della costruzione è dovuta alla volontà del Gualtieri di realizzare una maggiore aderenza tra testo e musica, come dimostra l'es. 80 dove il verbo «rimango» è reso con valori lati, mentre il «vento spietato» è rappresentato da una lunga successione di Cr e dalla scrittura in contrappunto imitativo.

The image displays a musical score for Example 80, consisting of two systems of staves. The first system (measures 44-45) features three vocal parts with lyrics: "hor qui per te ri - man - go in gran tor -". The second system (measures 46-47) continues the lyrics: "men - lo, ven - to, spie - ta - to ven - to, spie -". The instrumental parts are shown as empty staves.

Es. 80 - A. Gualtieri, *Vento spietato vento*, bb. 44-55.

Il madrigale *Hor' crudele hor' pietosa*, pur presentando un incipit di carattere imitativo, al suo interno propone il più lungo episodio omoritmico della raccolta (bb. 27-54) che intona i vv. 3-6 nei quali viene denunciata la crudeltà della donna. In questa sezione l'unico elemento di varietà è l'inserimento di due episodi in *mensura* ternaria su «lo star mi dà gioia» del v. 6. L'omoritmia è utilizzata per sottolineare passaggi testuali che rappresentano il fulcro del componimento di cui, in una scrittura contrappuntistica, potrebbe oscurarsi il significato. Numerosi sono gli episodi: «pur vivi lieto e spera» (*Mi movono a pietade*); «Ahi, vano mio servire» (*Pietosa crudeltade*); «ché se ristoro con la man mi date, con gli ogghi m'infiammate» (*Mentre porgete donna*); «morte poi se la

vita tor mi vorrete» (*Non so come chiamarvi*); «ond'io morirò» (*Il vago viso amato*, es. 81); «Hor qui per te rimango in gran tormento» (*Vento, spietato vento*); «Tu sei, dice, il mio bene» (*Pietosa del mio male*); «Se tu mori cor mio» (*Tre gratiosi amanti*). Altre volte, invece, lo scopo della scrittura omoritmica è di variare l'architettura di una composizione caratterizzata dalla prevalente scrittura imitativa, differenziando la sintassi come avviene, ad esempio, nei madrigali *Non ti morder le dita* (bb. 25-28), *Il vago viso amato* (bb. 35-38) o *La bella ninfa mia* (bb. 38-42).

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. Each voice part is on a separate staff, all in treble clef. The lyrics are 'Ond' io morirò'. The notes are: Soprano (D4, E4, F4, G4, A4), Alto (D4, E4, F4, G4, A4), and Tenor (D4, E4, F4, G4, A4). The notes are connected by a long slur, indicating a single melodic line for all three parts.

Es. 81 - A. Gualtieri, *Il vago viso amato*, bb. 35-38.

Nei madrigali *La bella ninfa mia* (C, bb. 18, 35-36; Q, bb. 17, 22-23; A, bb. 23-24) e *Se m'amerai mia vita* (A, bb. 28-30 e 50-52) c'è per fino identità tra le sillabe cantate e le note intonate. Il v. 3 di *La bella ninfa mia* e il v. 4 di *Se m'amerai mia vita* recitano «ut re mi fa sol la» e C, Q e A in corrispondenza di questo inciso cantano una scala ascendente da Do a La (es. 82).

The image shows a single musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4 (ut), D4 (re), E4 (mi), F4 (fa), G4 (sol), and A4 (la). The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

Es. 82 - A. Gualtieri, *Se m'amerai mia vita*, A, bb. 50-52.

Le ultime due composizioni della raccolta, *Tre gratiosi amanti* e *Non già con ghiaccio algente*, si distinguono dalle altre. La differenza più rilevante è rappresentata dall'organico che, come già annunciato nella tavola e nelle singole parti, è «a 8». Di *Tre gratiosi amanti* sono giunte le seguenti parti:

PARTE	CORO I	CORO II
Canto	«Canto voce sola con il suo basso per il chitarrone»	
Quinto		A e T, entrambe con l'indicazione «Voce & Viola»
Alto	C e A	

Tab. 13 - A. Gualtieri, *Tre gratiosi amanti*, parti conservate.

Risultano mancanti le parti di T e B del Coro I e di C e B del Coro II. Attraverso la trascrizione delle parti superstiti si desume che il Gualtieri avesse deciso di affidare alla voce sola accompagnata da un chitarrone le risposte date dalla protagonista della villanella ai «tre gratiosi amanti». Le altre voci hanno il compito di narrare e porre le domande dei tre amanti. Ritmicamente e melodicamente questa composizione è più semplice e lineare rispetto i madrigali precedenti.

La raccolta si chiude con l'intonazione di un testo del Marino, *Non già con ghiaccio algente*, che prevede due gruppi corali di quattro voci, delle quali sono pervenute le parti di C, A e T (Coro I), A e T (Coro II). La trascrizione delle parti rimaste conferma che il Gualtieri utilizza lo stesso procedimento compositivo già impiegato nei mottetti del 1604. Infatti, le otto voci sono distribuite in due cori che dialogano e si alternano con episodi in forma di proposta e risposta, secondo un procedimento tipico dei repertori veneti di musica policorale (es. 83).

39

mo - re ar - dor, ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re,  
 mo - re ar - dor, ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re,  
 mo - re ar - dor, ar - dor, ar - dor ar - do - re,  
 ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re, ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re  
 ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re, ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re

Es. 83 - A. Gualtieri, *Non già con ghiaccio algente*, bb. 39-45.

La mancanza di alcune parti limita le possibilità di confronto, tuttavia è abbastanza evidente la relazione di questa raccolta con gli *Amorosi dilette* del 1608, rispetto alla quale la scrittura del Gualtieri evolve decisamente verso lo stile concertato. Fanno dunque eccezione le ultime due composizioni che, forse per meglio aderire al contenuto del testo o per stabilire dei richiami più evidenti con *topoi* di antica tradizione, preferiscono rispolverare il lessico della monumentalità sonora rispetto ad una struttura basata sul dinamismo ritmico e melodico.

### 3. *Madrigali concertati a una, due et tre voci (1625)*

Dell'ultima opera profana data alle stampe dal Gualtieri, l'unica copia conosciuta si trova presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław (Breslau) e conserva i libri parte del C II e del bc. Risultano quindi mancanti i libri parte della prima e della terza voce.

I madrigali di questa raccolta, nel cui frontespizio il Gualtieri si dichiara «Maestro di capella della Colleggiata et delle Sette Chiese di Monselice»,<sup>212</sup> sono dedicati all'illustrissimo «signor Francesco Duodo», esponente della famiglia che aveva fatto costruire quel santuario e responsabile dei beni di famiglia nel periodo in cui il musicista fu attivo a Monselice.

Alla protezione di padrone amorevole era necessario ch'io raccomandassi queste mie composizioni musicali, mentre col mezzo delle stampe dovevano elleno comparire nel cospetto del mondo. Ma, se più caro nè più cortese padrone altri io non conosceva d'avere che vostra signora illustrissima, di qual'altro fuor che di lei poteva io por loro meglio nella fronte il nome, perche de gl'invidiosi et dei maligni in guisa tale fuggissero gl'incontri? Mi spronava anco a ciò fare il timore di mostrarmi villano se, favorito et honorato da lei con tanta benignità del titolo di maestro di capella nelle Sette Chiese, non le dava qualche segno di gratitudine consegnandole questo parto del mio debil'ingegno, già che corrispondenti al merito di vostra signoria illustrissima non so produrre altra sorte d'effetti. Si degni dunque ricever per care e tener per raccomandate nella buona grazia sua le composizioni et il compositore, il quale, se nella soavità dell'armonia resta inferiore ai soggetti grandi, l'opre de'quali suole ella in Venezia ordinariamente sentire con gran gusto, si rende però superiore a tutti nelle devozione e riverenza verso vostra signoria illustrissima, alla quale inchinandomi bacio umilmente le mani et prego da Dio molti anni di vita felice.<sup>213</sup>

La raccolta contiene diciotto madrigali: quattro a una voce, dieci a due voci e quattro a tre voci.

INCIPIT DEI TESTI	AUTORI DEI TESTI
1. <i>Falsa falsa sirena</i>	
2. <i>Donna siam rei di morte</i>	MARINO, <i>Lira</i> , II, p. 55.
3. <i>O peregrina vaga</i>	
4. <i>Garula rondinella</i>	Maurizio Moro in <i>Gareggiamento poetico</i> , III, p. 40; BELLI, <i>Madrigali</i> , p. 24.
5. <i>Io son ferito ahi lasso</i>	

<sup>212</sup> GMAC, frontespizio.

<sup>213</sup> GMAC, dedicatoria.

INCIPIT DEI TESTI	AUTORI DEI TESTI
6. <i>E tu parti ben mio</i>	GATTI, <i>Madrigali</i> , 42, p. 52.
7. <i>Qualhor vi miro et odo</i>	MORO, <i>Giardini</i> , I, 12, p. 31.
8. <i>Pargoletto Cupido</i>	VIOLA, <i>Museo d'amore</i> , II, p. 8.
9. <i>Amorosa Celinda</i>	VIOLA, <i>Museo d'amore</i> , II, p. 13.
10. <i>Folle Filli infedele</i>	
11. <i>Nascono rose e fiori</i>	VIOLA, <i>Museo d'amore</i> , I, p. 36
12. <i>Cogli la vaga rosa</i>	ALBERTI, <i>Rime</i> , p. 12.
13. <i>Vezzosa pargoletta</i>	MORO, <i>Giardino secondo</i> , III, p. 122.
14. <i>Ritorna o Cor ritorna</i>	MORO, <i>Giardino terzo</i> , III, 94, p. 184.
15. <i>Leggiadra mi dicea dolce cantando</i>	
16. <i>Ahi quanti scorgo in me rivali amanti</i>	BELLI, <i>Madrigali</i> , p. 11.
17. <i>Bacio soave e caro</i>	VIOLA, <i>Museo d'amore</i> , I, p. 33.
18. <i>Più non chiedo non miro</i>	VIOLA, <i>Museo d'amore</i> , II, p. 57.

Tab. 11 - A. Gualtieri: *Madrigali concertati a una, due et tre voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625: incipit e autori dei testi.

Gli organici previsti per le composizioni a due parti sono i seguenti:

- 2 C                    *Cogli la vaga rosa, Vezzosa pargoletta, Ritorna o Cor ritorna*
- 2 T                    *Io son ferito ahi lasso, E tu parti ben mio, Qualhor vi miro et odo,*  
*Folle Filli infedele, Nascono rose e fiori*
- C e T                 *Pargoletto Cupido, Amorosa Celinda*
- T e B                 *Ahi quanti scorgo in me rivali amanti*
- C, T e B             *Leggiadra mi dicea dolce cantando*
- 2 C e T              *Più non chiedo non miro*
- 2 C e B              *Bacio soave e caro.*

Allo stato attuale delle ricerche sono stati identificati gli autori dei testi di undici madrigali intonati dal Gualtieri, considerando che la corrispondenza di *Donna siam rei di morte* con il relativo madrigale di Giovan Battista Marino e di *Garula rondinella* con due componimenti rispettivamente di Maurizio Moro e Valerio Belli si limita al solo incipit testuale.<sup>214</sup> Di questi madrigali, come di *O peregrina vaga*, è disponibile soltanto il libro parte del Bc in cui viene indicato unicamente l'incipit della composizione. Gli altri testi, invece, sono tratti da raccolte di poesie stampate tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento.

<sup>214</sup> MARINO, *Lira*, II, p. 55; BELLI, *Madrigali*, p. 27; *Gareggiamento poetico*, III, p. 40. Il testo di Marino è stato musicato anche da FRESCOBALDI, *Arie* (NV 1021; RISM A I/3, F 1854; IUPI, I, p. 474) e da INDIA, *Musiche* (NV 834; RISM A I/4, I 31; IUPI, I, p. 474).

*E tu parti ben mio* è un componimento del letterato veneziano Alessandro Gatti, formatosi nella prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento presso il seminario patriarcale, autore di una fortunata raccolta di poesie e di alcune opere spirituali in latino.<sup>215</sup> Ben introdotto in alcuni importanti ridotti cittadini, ebbe stretti rapporti con compositori come Giovanni Croce, Giovanni Gabrieli e Orazio Vecchi. Ricchi di immagini musicabili, i suoi madrigali suscitarono viva attenzione tra i musicisti a lui contemporanei: degli ottantacinque testi apparsi nella raccolta del 1604, circa la metà godettero di una o più intonazioni.<sup>216</sup> Il testo scelto dal Gualtieri, ad esempio, è stato musicato anche da Francesco Spongia, Johann Grabbe, Antonio Rinoldi e Ignazio Donati.<sup>217</sup>

Dai componimenti del poeta umbro Filippo Alberti,<sup>218</sup> il Gualtieri sceglie di intonare *Cogli la vaga rosa*, un madrigale inserito nelle sue *Rime* (1602 e 1603) ma che ebbe notevole fortuna, essendo incluso nelle diverse stampe delle *Rime piacevoli* di Cesare Caporali pubblicate tra il 1585 e il 1595 e nella *Ghirlanda dell'aurora* (1609), una raccolta di madrigali confezionata da Pietro Petracchi per Giorgio Foccarì, «ambasciatore presso la Serenissima repubblica veneta».<sup>219</sup> L'Alberti fu uno dei membri più autorevoli dell'Accademia perugina degli Insensati e coltivò relazioni con vari poeti e scrittori, in particolare Marco Antonio Bonciari, Cesare Caporali e Torquato Tasso.<sup>220</sup> Questo suo componimento poetico ebbe moltissima fortuna tra i compositori, tanto da essere intonato da Marc'Antonio Ingegneri, Scipione Dentice, Giovanni Battista Galeno, Antonio Bicci, Giuseppe Biffi, Lucio Billi, Tiburzio Massaino, Basilio Cossa, e Giovanni Ferrari.<sup>221</sup> La fortuna musicale di questo testo va ricercata nella valenza allusiva delle immagini poetiche, che si prestano ad essere tradotte in figure retoriche.

*Ahi quanti scorgo in me rivali amanti* è ripreso dai *Madrigali* (1599) del nobile vicentino Valerio Belli, da non confondere con l'omonimo rappresentante della glittica italiana del Rinascimento, incisore di gemme e di cristalli.<sup>222</sup> La raccolta è dedicata «al molto illustre signor cavalier Battista Guarini».<sup>223</sup>

---

<sup>215</sup> GATTI, *Madrigali*, 42, p. 52; ID., *Meditationum*.

<sup>216</sup> Cfr. BARONCINI, *Alessandro Gatti*.

<sup>217</sup> DONATI, *Fanfalghe*; GRABBE, *Madrigali*; RINOLDI, *Madrigali*; SPONGIA, *Madrigali*. Cfr. NV 126, 844, 2352, 2779; RISM A I/2, D 3399, A I/3, G 3259, A I/7, R 1731, A I/8, U 115.

<sup>218</sup> Il Tasso si rivolse a lui anche per consigli in merito alla correzione della *Gerusalemme Liberata*, mentre fra le *Rime* dell'Alberti c'è un sonetto diretto allo stesso Tasso e la sua risposta che riferisce dell'episodio. Cfr. TASSO, *Lettere inedite*, pp. 145-146.

<sup>219</sup> ALBERTI, *Rime*, p. 12; *Ghirlanda dell'aurora*, frontespizio e p. 130; cfr. IUPI, II, p. 1748.

<sup>220</sup> ROSA, *Alberti*, p. 692.

<sup>221</sup> BIFFI, *Madrigali*; BILLI, *Madrigali*; COSSA, *Madrigaletti*; DENTICE, *Madrigali*; FERRARI, *Madrigali*; GALENO, *Madrigali*; INGEGNERI, *Madrigali V*; MASSAINO, *Madrigali*. Cfr. NV 368, 370, 633, 807, 938, 1053, II, 1347, 1752, 2865; RISM A I/1, B 2634, B 2645, A I/2, C 4182, D 1660, A I/3, F 295, G 123, A I/4, I58, A I/5, M 1298, B I, 1598/14; IUPI, I, p. 279.

<sup>222</sup> Cfr. BURNS - COLLARETA - GASPAROTTO, *Valerio Belli*.

<sup>223</sup> BELLI, *Madrigali*, p. 11. Cfr. NV 1297; REPIM 1999200; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 24.



I testi degli altri otto madrigali provvisti di paternità certa provengono da due raccolte di Maurizio Moro e di Dionisio Viola. È il caso di *Qualhor vi miro et odo*, *Vezzosa pargoletta* e *Ritorna o Cor ritorna*, tratti rispettivamente dal *Giardino de' madrigali* (1593), dal *Giardino secondo* (1600) e dal *Giardino terzo* (1602) di Maurizio Moro, canonico regolare di San Giorgio in Alga.<sup>224</sup> Poco si sa di questo poeta, «uomo d'erudizione e buon poeta italiano» di cui Luigi Ughi ricorda la presenza «nelle rime scelte de' poeti ferraresi» e che fece parte anche dell'Accademia dei Cospiranti di Treviso.<sup>225</sup> Ancora meno noto è la biografia del vicentino Dionisio Viola, autore di *Dorillo. Favola cacciatore* (1619) e, assieme a Giambattista Marino, della *Lettera di Rodomonte a Doralice* (1624). Dal suo *Il museo d'amore* (1618) il Gualtieri ha attinto i testi *Pargoletto Cupido*, *Amorosa Celinda*, *Nascono rose e fiori*, *Bacio soave e caro* e *Più non chiedo, non miro*.<sup>226</sup> Si tratta di singole strofe, da sette a dieci versi, che alternano settenari ed endecasillabi. Il centro tematico rimane l'amore, ma ciò che forse ha attirato l'attenzione del Gualtieri sono le immagini poetiche che si possono tradurre in figure musicali: il ballo della ninfa e i suoi occhi che saettano, i sospiri dell'innamorato ammaliato dalla bellezza dell'amata e la crudeltà della donna.

Anche se l'assenza di alcuni libri parte non permette un'analisi esaustiva, da quel che rimane è possibile ricostruire un quadro, si pure parziale, dell'estensione vocale. Si può notare che le voci venivano utilizzate nella loro estensione naturale, senza forzature all'acuto o al grave.

INCIPIT DEI TESTI	CHIAVE	ESTENSIONE
1. <i>Falsa falsa sirena</i> , T	Do <sup>4</sup>	do# <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
2. <i>Donna siam rei di morte</i> , T		
3. <i>O peregrina vaga</i> , T		
4. <i>Garula rondinella</i> , C		
5. <i>Io son ferito ahi lasso</i> , 2 T	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
6. <i>E tu parti ben mio</i> , 2 T	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
7. <i>Qualhor vi miro et odo</i> , 2 T	Do <sup>4</sup>	do# <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
8. <i>Pargoletto Cupido</i> , C e T	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>
9. <i>Amorosa Celinda</i> , C e T	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>
10. <i>Folle Filli infedele</i> , 2 T	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
11. <i>Nascono rose e fiori</i> , 2 T	Do <sup>4</sup>	mi <sub>2</sub> -la <sub>3</sub>
12. <i>Cogli la vaga rosa</i> , 2 C	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -mi <sub>4</sub>
13. <i>Vezzosa pargoletta</i> , 2 C	Do <sup>1</sup>	do <sub>3</sub> -fa <sub>4</sub>

<sup>224</sup> MORO, *Giardini*, I, 12, p. 31, «Mirando l'amata Filli»; ID., *Giardino secondo*, III, p. 122, «Bella pargoletta baciata»; ID., *Giardino terzo*, III, 94, p. 184, «Pace amorosa».

<sup>225</sup> UGHI, *Dizionario storico*, II, p. 80. Cfr. *Dizionario bio-bibliografico*, II, p. 1228.

<sup>226</sup> VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 36 e II, pp. 13, 57.

INCIPIT DEI TESTI	CHIAVE	ESTENSIONE
14. <i>Ritorna o Cor ritorna</i> , 2 C	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -sol <sub>4</sub>
15. <i>Leggiadra mi dicea dolce cantando</i> , C, T e B	Do <sup>4</sup>	do <sub>2</sub> -sol <sub>3</sub>
16. <i>Ahi quanti scorgo in me rivali amanti</i> , 2 T e B	Do <sup>4</sup>	re <sub>2</sub> -fa <sub>3</sub>
17. <i>Bacio soave e caro</i> , 2 C e B	Do <sup>1</sup>	re <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>
18. <i>Più non chiedo non miro</i> , 2 C e T	Do <sup>1</sup>	do# <sub>3</sub> -re <sub>4</sub>

Tab. 12 - A. Gualtieri, *Madrigali concertati a una, due et tre voci* (1625):  
chiavi ed estensioni vocali.

Dal punto di vista musicale l'unica composizione che è possibile trascrivere integralmente è *Falsa falsa sirena*, il madrigale posto in apertura, in quanto il libro parte del bc contiene anche la linea del C.



Fig. 9 - A. Gualtieri, *Falsa falsa sirena*, T e bc.

Il madrigale è praticamente stampato come in una moderna partitura, con la divisione in battute ed esatta corrispondenza tra la parte della voce e quella del bc. In precedenza Antonio Gualtieri era ricorso alla «messa in partitura» soltanto nel madrigale *Tre gratiosi amanti* del 1613, dove la linea della voce sola è assieme alla parte del chitarrone. Nell'intonazione del Gualtieri si alternano sezioni con il Sib in chiave ad altre in cui avviene il «cambio di tonalità» con l'inserimento del bequadro, creando un'alternanza che si può accostare a quella tra le tonalità di Sol minore e Sol maggiore. In particolare il primo episodio «in maggiore» è posto in corrispondenza di «sciolto dunque da te ringratio il Cielo / ch'ha voluto ch'io lasci / un fiero mostro di feritade / specchio d'infedeltade / e che fuggito homai da li fieri artigli / de li tuoi falsi inganni», per sottolineare il sollievo dell'innamorato che si è liberato dalla slealtà dell'amata. L'ambiguità della donna amata è resa con un intervallo di quarta diminuita tra le due ripetizioni dell'aggettivo «falsa» (es. 84). Inoltre, ad ogni frase del testo ne corrisponde una musicale ben definita e riconoscibile perché conclude con la consueta cadenza perfetta V-I. Il criterio di realizzare la giusta

corrispondenza tra frase testuale e musicale non è applicato in modo sistematico in questa raccolta, anche se si trova in qualche altro madrigale.

Fal - - - sa, fal - - - sa

Es. 84 - A. Gualtieri, *Falsa falsa sirena*, bb. 1-3.

In generale, nella costruzione melodica di quest'ultima raccolta di madrigali Antonio Gualtieri alterna frasi semplici, che si muovono per grado congiunto, ad altre più elaborate, caratterizzate da intervalli complessi e di non facile intonazione, come accade in corrispondenza di «soggiorno in terra» (*Qualhor vi miro et odo*), dove una successione di intervalli di terza nel suo insieme finisce per formare una settima discendente (es. 85). Questo inciso marca la contrapposizione tra «terra» a «cielo» intonato ad un'ottava superiore.

sog-gior-no\_in ter - ra, sog-gior-no\_in ter-ra\_e par-mi\_es-ser in cie - - - - - lo.

Es. 85 - A. Gualtieri, *Qualhor vi miro et odo*, bb. 24-28.

In alcuni casi la linea melodica si mette al servizio del testo descrivendo in musica la parola intonata. Ad esempio, il paragone «ratto come baleno» (*Falsa falsa sirena*) viene reso attraverso una successione di Scr ribattute e declamate (es. 86). In questo modo si intende rendere sonora l'idea di velocità contenute nel testo. Ugualmente, la parola «cielo» è intonata con la nota più acuta.

- vrei rat - to co-me ba - le-no

Es. 86 - A. Gualtieri, *Falsa falsa sirena*, b. 22.

Una rapida successione di Scr, invece, viene utilizzata per rappresentare la leggiadria della ninfa (es. 87),



Es. 87 - A. Gualtieri, *Leggiadra mi dicae dolce cantando*, bb. 1-4.

oppure l'invito all'ilarità (es. 88),



Es. 89 - A. Gualtieri, *Vezzosa pargoletta*, bb. 22-24.

mentre un ritmo puntato permette di rendere in musica l'aggettivo «lieto» (es. 90).



Es. 90 - A. Gualtieri, *Falsa falsa sirena*, bb. 90-92.

Le figure ritmiche vanno dalla Scr alla Br e ritorna la combinazione ritmica «alla zoppa» (Scr-Cr con punto Scr-Cr con punto), molto utilizzata nelle antologie precedenti, qui introdotta in particolare nei madrigali *Io son ferito ahi lasso*, *Ritorna o Cor ritorna*, *Leggiadra mi dicea dolce cantando*, *Ahi quanti scorgo in me rivali amanti* e *Bacio soave e caro* (es. 91).



Es. 92 - A. Gualtieri, *Leggiadra mi dicea dolce cantando*, bb. 22-25.

La *mensura* ternaria viene adottata per evidenziare un determinato inciso testuale: «donami un bacio amato» (*Amorosa Celinda*), «rendila a prieghi miei cara e pietosa» (*Pargoletto Cupido*). Oppure per descrivere il ballo della ninfa in *Nascono rose e fiori* e per esprimere la gioia descritta nel testo in *Ritorna o Cor ritorna* e *Leggiadra mi dicea dolce cantando* (es. 92).

32  
 Do - na-mi\_un ba - cio, do - na-mi\_un ba - cio, do - na-mi\_un ba - cio\_a - ma - to  
 32

Es. 92 - A. Gualtieri, *Amorosa Celinda*, bb. 32-38.

Dalle parti rimaste si può desumere che il bc svolga principalmente la funzione di sostegno armonico, come si evince anche dalla cifratura che è molto più dettagliata rispetto alle raccolte precedenti.

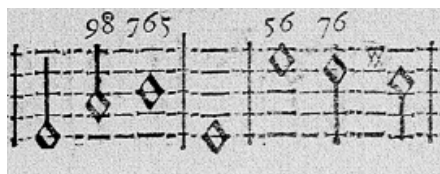


Fig. 10 - A. Gualtieri, *Garula rondinella*, bc.

L'armonia si fa più complessa, facendo ricorso anche all'accordo di settima e ad entrambi i rivolti. La tipologia delle cadenze finali, invece, rimane quella più usuale V-I, ad eccezione del madrigale *Leggiadra mi dicea dolce cantando* che ha la cadenza plagale IV-I. Alcune volte il bc si muove su valori lati (Sbr e Br) per assecondare senza interferire i passaggi particolarmente fioriti della voce, come avviene nel lungo pedale di dominante che caratterizza le battute finali di *Qualhor vi miro et odo*, *Ahi quanti scorgo in me rivali amanti* e *Bacio soave e caro* (es. 93).

37

gia - to, an - ch'i - o, e vor - rei, in \_\_\_\_\_ ba - cio, es - ser can - gia - to, an - ch'i - o.

37

37

Es. 93 - A. Gualtieri, *Bacio soave e caro*, bb. 37-40.

Fanno eccezione alcuni madrigali in cui il bc entra in dialogo con la voce solista oppure quando, attraverso l'uso del rivolto o il cromatismo, l'accompagnamento strumentale intende sottolineare il significato di particolari passaggi testuali. Si osservi, ad esempio, la modalità scelta dal compositore per costruire l'accompagnamento del madrigale *E tu parti ben mio*. Per esprimere l'idea della partenza e, quindi, del distacco, il bc fa ricorso ad un prevalente impiego di Cr, secondo un procedimento raro in questa raccolta, ma che in questo caso trova corrispondenza in tutte le voci. Inoltre, il disegno descrittivo è reso particolarmente vivace da figurazioni ritmiche puntate (es. 94).

3

8

E tu par - ti, e tu par - ti ben mi - o sen - za pur dir - mi, a - di - o,

3

Es. 94 - A. Gualtieri, *E tu parti ben mio*, bb. 3-6.

Analogamente, la partenza che conclude il madrigale viene rappresentata attraverso una scrittura a canone tra bc e T II (es. 95).

28

8

gli, oc - chi, per - chè par - ti, per - chè par - ti, per - chè par - ti da - gli, oc - chi

28

6

Es. 95 - A. Gualtieri, *E tu parti ben mio*, bb. 28-31.

In questo madrigale il bc si esprime a valori lati (M, Sbr e Sbr con punto) soltanto alle bb. 22-26 per esprimere il sentimento di dispiacere, «lasso forse tacesti», cantato dal T II (es. 97).

Es. 96 - A. Gualtieri, *E tu parti ben mio*, bb. 22-26.

Si può, dunque, affermare che, nonostante le parti mancanti non permettano una valutazione esaustiva dei singoli componimenti, con questa raccolta Antonio Gualtieri continua nella strada intrapresa con i madrigali del 1613, sviluppando ulteriormente le risorse melodiche e armoniche offerte dalla seconda pratica e dallo stile concertato. La sua scrittura, infatti, appare notevolmente arricchita dal punto di vista melodico, ritmico e armonico.

#### 4. I testi e le tematiche

La canzonetta è un genere che si sviluppò tra i secoli XVI e XVII, incontrando immediato successo in tutta la penisola italiana. Il nuovo genere incrementò la diffusione di un linguaggio sovranazionale che portò la produzione italiana ad essere la più rappresentativa di questo genere. A Londra, per esempio, nel 1597 Thomas Morley manda in stampa le *Canzonets*, una raccolta di composizioni di Felice Anerio, Giovanni Bassano, Giovanni Croce e Orazio Vecchi con i testi tradotti in inglese.<sup>227</sup> Sempre nello stesso anno, ad Anversa escono *Il vago alboreto di madrigali e canzoni a quattro voci* e *Le Premier Livre de Chansons et Airs de Court* nel quale, oltre a testi francesi, trovano posto anche nove canzonette a quattro voci in lingua italiana.<sup>228</sup> Operazioni simili avvengono a ridosso del decennio 1584-1594, quando ci fu la massima fioritura della canzonetta con la stampa in Italia di più di un centinaio di raccolte, in cui sono incluse composizioni di importanti musicisti, tra i quali Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Giovanni Croce, Orazio Vecchi, Giovanni Giacomo Gastoldi e Alessandro Orologio.<sup>229</sup>

<sup>227</sup> RISM B I, 1597<sup>23</sup>, p. 378.

<sup>228</sup> NV 2716; RISM B I, 1597<sup>15</sup>, p. 377. Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, p. 64.

<sup>229</sup> NV 659-660, 1102-1104, 1688-1708, 1898, 2064, 2835; RISM A I/2, C 4469, A I/3 G 550, A I/5, M 587, 594, 596, 599, 602, 606, 608, 610, A I/6 M 3452, O 122-123, A I/9, V 1010. Queste raccolte sono consultabili nelle seguenti

I testi delle canzonette musicate dal Gualtieri sono nella grande maggioranza adespote,<sup>230</sup> ma non è una novità per questo genere di intonazioni, in quanto all'interno della vasta produzione compresa tra il 1570 ed il 1615 sono rari i casi in cui è possibile determinare l'autore delle poesie. Normalmente si trattava di poeti "amatoriali", amanti della lettura o di aristocratici frequentatori di accademie e circoli letterari.<sup>231</sup> Poiché il Gualtieri ha dedicato gli *Amorosi diletti* al fondatore dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, è possibile che i testi siano stati composti da uno o più soci o addirittura dallo stesso Gasparo Campo, cultore delle lettere e delle arti e pure musicista.<sup>232</sup>

L'altro genere poetico con cui il Gualtieri si cimentò nella sua produzione di musica profana è il madrigale con il quale, dai primi decenni del Cinquecento in poi, si confrontarono un po' tutti i compositori dei secoli XVI e XVII. Il madrigale rappresenta il più riuscito esempio d'intonazione di poesie in volgare italiano; l'occasione per il musicista di sperimentare tutte le tecniche musicali di cui è in possesso per esprimere il significato del testo e delle singole parole che lo compongono. Poiché l'obiettivo del madrigale musicale è quello di descrivere e di rendere sensibili, se possibile, gli stati d'animo, nel corso del tempo l'arte del comporre è diventata sempre più ricercata ed elaborata nell'assiduo tentativo di generare continui nuovi effetti. Questo lungo processo di ricerca espressiva ha raggiunto esiti straordinari nelle raccolte madrigalistiche (1587-1638) di Claudio Monteverdi, il quale, perseguendo la tensione dialettica tra struttura poetica e musicale, finisce per spremere quanto ancora la polifonia poteva dare. Si può dire che egli raggiunge i risultati più originali e convincenti quando nei suoi madrigali attua una nuova sintesi tra la tradizione del contrappunto e il nuovo linguaggio del recitar cantando e dello stile concertato.<sup>233</sup>

L'opera di Antonio Gualtieri si colloca nella fase ormai conclusiva di questo complesso processo creativo, nel quale riveste un'importanza centrale la scelta dei testi letterari, sempre di alto livello e rispettosi dei modelli più autorevoli, dal Petrarca ai principali poeti italiani del Cinquecento. Al rapporto fra testo e musica, infatti, è finalizzato ogni elemento della tecnica compositiva: dai passaggi in imitazione a quelli accordali, dall'impiego del cromatismo alla dissonanza; nonché la struttura formale stessa, non strofica, ma costituita da sezioni sempre diverse, che mirano a privilegiare il contenuto più che lo schema formale. I testi scelti da Antonio Gualtieri, per i quali è stato possibile accertare la paternità di quindici su trentasette, vanno osservati da questo punto di vista, nel tentativo di individuare le ragioni e le finalità delle sue scelte poetiche.

---

edizioni critiche: CROCE, *Canzonette a 4*; GASTOLDI, *Canzonette*; MARENZIO, *Canzonette e villanelle*; MONTEVERDI, *Canzonette*; OROLOGIO, *Opera I*; VECCHI, *Canzonette*.

<sup>230</sup> Delle 58 composizioni incluse nelle raccolte profane, 44 sono adespote.

<sup>231</sup> Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*; CARDAMONE, *Canzone villanesca*.

<sup>232</sup> PIETROPOLI, *Accademia*, pp. 55-65. Non sono stati reperiti documenti che possano confermare questa ipotesi in quanto l'archivio dell'Accademia dei Concordi non conserva alcuna documentazione relativa ai soci o stampe contemporanee di testi poetici.

<sup>233</sup> FABBRI, *Monteverdi*; HAMMERSTEIN, *Questioni formali*, pp. 336-355.



Le tematiche delle canzonette e dei madrigali di Antonio Gualtieri prediligono due filoni principali che, in linea di massima, caratterizzano anche la produzione profana dei compositori contemporanei al Gualtieri.<sup>234</sup> La prima tratta il sentimento amoroso declinato in tutte le sue sfaccettature: dalla bellezza alla crudeltà dell'amata o di Amore stesso, che può dare e togliere la vita, al distacco e alla fuga dall'amata; dal desiderio amoroso alla richiesta di baci e alla passione, spesso rappresentata dal fuoco vissuto dall'innamorato in contrapposizione al «core di ghiaccio» dell'amata; dall'invocazione/supplica all'amata o ad Amore al dolore per un sentimento non corrisposto. Il secondo tema prevalente dà voce alle gioie e ai drammi amorosi di ninfe e pastori, con richiami al mondo mitologico e arcadico.

In entrambi i casi si tratta dei *topoi* che, declinati e sviluppati secondo le caratteristiche delle varie epoche, ebbero costante fortuna sin dalle origini della letteratura italiana, ma che spesso affondano le radici nella tradizione classica. È abbastanza naturale, quindi, che anche l'autore, o gli autori, dei testi adespoti intonati dal Gualtieri abbiano recepito i modelli più consueti della poesia amorosa in volgare, dal *Canzoniere* del Petrarca fino alle numerose raccolte di *Rime* che ebbero i maggiori esponenti in Torquato Tasso, Gaspara Stampa, Giovan Battista Marino, Giovan Battista Guarini, Giovanni Battista Grillo, Gabriello Chiabrera, ecc. I temi intonati dal Gualtieri, infatti, sono aderenti a quelli di tante altre raccolte e si possono riassumere nel seguente prospetto.

	<b>CRUDELTÀ DELLA DONNA / AMORE</b>	<b>DISTACCO DALL'AMATA</b>	<b>AMORE</b>	<b>MONDO PASTORALE</b>
1608	<i>Crudeltà</i> : nn. 1, 4, 13, 14. <i>Fuoco/ghiaccio</i> : nn. 8-11, 13 <i>Amore che dona e toglie la vita</i> : nn. 7-8, 10, 16-18, 20.	nn. 2, 19.	<i>Richiesta baci</i> : nn. 1, 3-5, 12-14. <i>Fedeltà amante</i> : nn. 6, 17-19. <i>Passione amorosa</i> : nn. 9-13 <i>Contemplazione bellezza della donna amata</i> : nn. 15,21.	<i>Filli/Fillide</i> : nn. 1, 2, 4, 19. <i>Clori</i> : nn. 3, 7, 11, 21. <i>Lidia</i> : nn. 6, 12. <i>Dori</i> : nn. 8, 13. <i>Amarilli</i> : n. 10. <i>Dialogo ninfa/pastore</i> : nn. 16, 17. <i>Narciso</i> : n. 21.
1613	<i>Crudeltà</i> : nn. 1, 2, 4, 10, 14-15, 17 <i>Fuoco/ghiaccio</i> : n. 19. <i>Amore che dona e toglie la vita</i> : nn. 5, 8, 13.		<i>Richiesta baci</i> : nn. 3, 6-7, 9, 16. <i>Amore ricambiato</i> : nn. 11-12, 18.	<i>Clori</i> : n. 7 <i>Marta</i> : n. 8 <i>Amarilli</i> : nn. 10, 17 <i>Dialogo ninfa/pastore</i> : nn. 11-12 <i>Filli/Fillide</i> : nn. 14-15
1625	<i>Crudeltà</i> : nn. 1, 10, 18. <i>Fuoco/ghiaccio</i> : n. 7. <i>Amore che dona e toglie la vita</i> : nn. 14-15.	nn. 6.	<i>Bacio richiesto</i> : nn. 5, 9, 13, 16-17. <i>Contemplazione bellezza della donna amata</i> : nn. 8, 11-12.	<i>Cupido</i> : n. 8. <i>Celinda</i> : n. 9. <i>Filli</i> : n. 10. <i>Mirtilla</i> : n. 15.

Tab. 13 - Tematiche prevalenti nelle raccolte musicali di Antonio Gualtieri.

<sup>234</sup> Cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, pp. 103-144.

L'accusa consueta rivolta alla donna di assumere un atteggiamento di rifiuto o di indifferenza, spesso prende forma nel contrasto tra la passione, rappresentata dal fuoco e dai «sospiri ardenti» che pervadono l'innamorato, e la crudeltà e la freddezza del «core di diamante» dell'amata: il «duro core», che altro non sarebbe se non un *contrafactum* del versetto salmico «Nolite obdurare corda vestra» (Ps. 95, 8).<sup>235</sup> Questa dicotomia affettiva ha avuto un'enorme fortuna non soltanto letteraria, perché gli affanni e i sospiri dell'innamorato sono forse tra le espressioni degli stati d'animo che meglio si prestano ad essere resi musicalmente, come si può constatare nelle composizioni del Gualtieri *Ardenti miei sospiri*, *Non è foco maggiore* e *Quel petto di diamante*. Ma la crudeltà della donna viene espressa anche attraverso la sua duplice capacità di dare e togliere la vita. Infatti la sorte dell'innamorato è nelle sue mani, un tema già sviluppato, tra gli altri, da Matteo Boiardo («chè solo a lei / il mio viver è in mano e il mio morire»)<sup>236</sup> e Battista Guarini («e chi fu l'alba mia / del mio cadente di l'espero or sia»)<sup>237</sup> e intonato dallo stesso Gualtieri in diverse canzonette (GAD3W, nn. 7-8, 10, 16-18, 20) e madrigali (GMA5, nn. 5, 8, 13; GMAc, n. 14). Nei testi che egli ha messo in musica, la crudeltà della donna si rivela anche nel suo nascondersi e fuggire (GAD3W, nn. 4, 14, 20; GMA5, n. 14), nella sua falsità ampiamente descritta nel madrigale di apertura della raccolta del 1625 (*Falsa falsa sirena*) e nella canzonetta *Voi dite di morire* in cui la donna viene definita «crudel, superba e adulatrice».

Numerose sono anche le ascendenze del distacco dalla donna amata, che ha un riferimento autorevole nella poesia provenzale e, quindi, in Francesco Petrarca, ad esempio nell'incipit del sonetto *Questa anima gentil che si diparte*.<sup>238</sup> L'immagine della lontananza, sempre ricorrente nel *Canzoniere*<sup>239</sup> passa quindi alla lirica del Cinquecento che del petrarchismo ha fatto il fondamento della propria poetica. Nelle *Rime* (1554) di Gaspara Stampa la «dipartita» è associata sia al distacco causato dalla morte sia al ricordo dei momenti felici («Oimè, le notti mie colme di gioia, / i dì tranquilli e la serena vita, / come mi tolse amara dipartita»)<sup>240</sup> Torquato Tasso collega al distacco dell'amata la fine inevitabile della dell'innamorato (*Le tre dolenti lettere*: «Ahi, crudel dipartita, ahi, fin della mia vita!»).<sup>241</sup> Nel *Pastor fido* di Guarini farà pronunciare la stessa espressione, leggermente variata («Ah, dolente partita! / Ah, fin della mia vita»)<sup>242</sup> a Mirtillo in conclusione

<sup>235</sup> Questa espressione è molto utilizzata nella letteratura devozionale, ad esempio nelle laude *O Gesù dolce, o infinito bene* di Leonardo Giustinian, cfr. *Laudario giustiniano*; *O maligno e duro core*, in MEDICI, *Laude*, pp. 88-89; *Destati, anima mia* di Feo Belcari, in SAVONAROLA, *Trattato*, pp. 101, 105, 108, 113 e 118.

<sup>236</sup> BOIARDO, *Amorum*, II, 46, p. 604-606, vv. 9-11.

<sup>237</sup> GUARINI, *Pastor*, III, 3, p. 159, vv. 339-346. Testo intonato da Gastoldi (NV 1114), Monteverdi (NV 1922), Casentini (NV 498) e Mezzogorri (NV 1840).

<sup>238</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, 31, p. 174.

<sup>239</sup> Ivi, 37, p. 197, v. 5; 91, p. 445, vv. 1-2; 268, p. 1066, vv. 9-11; 276, p. 1107, vv. 1-4; 278, p. 1111, v. 4.

<sup>240</sup> STAMPA, *Rime*, LIX, p. 117, vv. 9-10; LXI, p. 118, vv. 1-3; LXXXIII, p. 133, vv. 1-3; CC, p. 207, vv. 1-2; CCXXIX, p. 224, v. 7; CCXLV, p. 239, v. 7.

<sup>241</sup> TASSO, *Rime*, I, 313, p. 290, vv. 7-8.

<sup>242</sup> GUARINI, *Pastor*, III, 3, pp. 163-64, vv. 498-505.

della terza scena del terzo atto: un monologo destinato a una duratura fortuna musicale, tanto da avere avuto decine di intonazioni, tra le quali rimangono famosi i madrigali a 5 voci di Claudio Monteverdi (IV libro) e di Luca Marenzio (VI libro).<sup>243</sup> La separazione dalla donna amata è un tema che ricorre più volte all'interno dei componimenti del Gualtieri. Negli *Amorosi diletta* la partenza della donna amata è «amara» e porta come conseguenza l'inevitabile morte dell'innamorato, che potrà ritornare a vivere soltanto grazie al ricongiungimento con l'amata (*L'amara tua partita*). Nella canzonetta *Filli s'al partir mio* e nel madrigale *E tu parti ben mio* il motivo della partenza non comunicata «fu il gran dolore che la lingua legò, m'uccise il core».

Per descrivere i vari aspetti dell'amore era disponibile un vastissimo repertorio, a cominciare dal tema dei baci (dati, richiesti, desiderati o rifiutati) che, ad esempio, fu uno dei più cari al Marino, come testimoniano le numerose occorrenze nel vasto *corpus* della sua produzione lirica e nell'*Adone*. Il *topos*, però, godeva di una lunga tradizione, essendo già stato riproposto da altri poeti come Giovanni Secondo, Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini e Cesare Rinaldi.<sup>244</sup> Antonio Gualtieri affronta questa tematica, in *primis* nella richiesta del bacio (GAD3W, 1,5; GMA5, 16; GMAc, 9,16) che la donna crudele può negare (GAD3W, 1 e 4) oppure donare come «promessa di piacer maggiore» (GAD3W, 3, 14) o come pozione che guarisce le pene dell'innamorato (GAD3W, 13; GMA5, 3,9; GMAC, 5). Il bacio della donna amata provoca una tale gioia che nel madrigale posto in chiusura alla raccolta del 1625, *Bacio soave e caro*, l'innamorato vuole addirittura «esser cangiato» in bacio, invocando una sorta di metamorfosi.

Dal Dolce stil novo al Petrarca fino all'Arcadia, per cantare la bellezza della donna torna consueto il paragone con svariati elementi della natura. Sicuramente preferito è il confronto tra il viso dell'amata e il paradiso, ideale assoluto di perfezione, che nella produzione del Gualtieri si può incontrare in *Se 'l vostro vago viso* (GAD3W, n. 7), *Pietosa del mio male* (GMA5, n. 13); *Pargoletto Cupido* (GMAC, n. 8). Se nella *Commedia* di Dante il paragone svolge la funzione prevalente di trasfigurazione metafisica («ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso»),<sup>245</sup> nel *Canzoniere* del Petrarca invece «l'aura soave che dal chiaro viso move» ha l'effetto di far vivere nella dimensione terrena «un spirto gentil di paradiso».<sup>246</sup> In questa ottica più concreta si attestano anche il Poliziano («lampeggiò d'un sì dolce e vago riso / che ben parve s'apriessi il paradiso»)<sup>247</sup> e, a seguire, il Boiardo («così lei di persona e di bel viso / sembra tra l'altre dea del paradiso»),<sup>248</sup> l'Ariosto («quivi

<sup>243</sup> MARENZIO, *Madrigali a 5*, VI, pp. 37-40; MONTEVERDI, *Opera VI*, 1. Cfr. PETROBELLI, *Ah, dolente*.

<sup>244</sup> Cfr. GUARIDIANI, *Oscula mariniani*.

<sup>245</sup> DANTE, *Commedia, Paradiso*, XV, 31-36.

<sup>246</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, 109, p. 510, vv. 9-12.

<sup>247</sup> POLIZIANO, *Stanze*, 50, vv. 2-4.

<sup>248</sup> BOIARDO, *Orlando*, II, XXIII, 12, p. 801-802.

si forma quel suave riso / ch'apre a sua posta in terra il paradiso»<sup>249</sup> e continuamente le *Rime* di Torquato Tasso, come nel madrigale *Dolcemente dormiva la mia Clori* intonato a 5 voci da Claudio Monteverdi.<sup>250</sup> Lo stesso *topos* fu caro a molti altri poeti, tra i quali spiccano per le relazioni dirette stabilite con la musica Lorenzo De' Medici, Matteo Bandello, Gaspara Stampa e Angelo Grillo, il cui *S'io miro il vostro viso* fu intonato da Filippo De Monte, Orazio Scaletta e Arcangelo Borsaro.<sup>251</sup> Antonio Gualtieri si pone in continuità con questa consolidata tradizione, cantando il viso della donna amata così bello che «scaccia il duolo e m'apre il paradiso».

Il filone che ha come protagoniste le figure mitologiche e pastorali rinvia, invece, a quel *corpus* considerevole di favole bucoliche che, rivisitando il repertorio classico in chiave umanistico-rinascimentale, ha animato la produzione letteraria dagli anni Ottanta del Quattrocento fino all'Arcadia.<sup>252</sup> Le ascendenze stanno nel dramma satiresco di origine greca e poi nelle *Bucoliche* di Virgilio, a cui si ispira direttamente il dramma pastorale dei secoli XV-XVII. Dell'importanza di questa produzione all'interno della storia del teatro era pienamente consapevole il regista dell'*Edipo*, Angelo Ingegneri, il quale in occasione dello spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico di Vicenza (1585) aveva dichiarato che «se non vi fossero state le pastorali, si sarebbe quasi potuto dire che il teatro fosse morto».<sup>253</sup> È sufficiente ricordare che dall'*Orfeo* (1478-80) del Poliziano, opera considerata capostipite della favola pastorale, ci fu un proliferare del genere almeno fino al primo decennio del Seicento, con passaggi fondamentali quali l'*Arcadia* del Sannazaro (1504), l'*Aminta* del Tasso (1580), il *Pastor fido* del Guarini (1590) e *Filli di Sciro* del Bonarelli (1607).

Questa sensibilità per il mondo pastorale si riflette in modo diffuso nelle raccolte musicali profane che videro la luce nei secoli XVI-XVII. Degli innumerevoli esempi di canzonette, villanelle e madrigali a sfondo pastorale rimane esemplificativo *Il trionfo di Dori* (1592), una raccolta di ventinove madrigali a 6 voci accomunati dall'espressione conclusiva «viva la bella Dori!» e composti da altrettanti musicisti del tempo, molti attivi in area veneta.<sup>254</sup> Qualche anno più tardi, nel 1614, sarà Adriano Banchieri a definire la natura delle composizioni contenute nel suo sesto e ultimo libro di canzonette a 3 voci con il titolo-programma *Tirsi, Filli e Clori che in verde prato*

<sup>249</sup> ARIOSTO, *Orlando*, VII, 13, p. 252-253.

<sup>250</sup> TASSO, *Rime*, I, 369, pp. 327-333, vv. 1-5; 376, p. 338, vv. 9-10; 531, pp. 483-484, vv. 12-14. 733, pp. 725-726, vv. 1-2; 733, pp. 725-726, vv. 1-2; 929, pp. 924-925, vv. 7-8; *Rime*, II, 997, p. 1012, vv. 12-14. Cfr. MONTEVERDI, *Opera III*, p. 150-153.

<sup>251</sup> BANDELLO, *Rime*, CIII, p. 121-124, vv. 89-90; MEDICI, *Canzoniere*, L, pp. 445-451, vv. 83-84; STAMPA, *Rime*, XXIX, p. 99, vv. 12-14, CX, pp. 151-152, vv. 9-11. Cfr. NV 407, 776 e 2572; DURANTE-MARTELOTTI, *Grillo*, p. 318.

<sup>252</sup> Cfr. ASSENZA, *La canzonetta*; PIRROTTA, *Li due Orfei*.

<sup>253</sup> Cfr. MAGAGNATO, *Teatro Olimpico*, pp.9-84; MAINO, *Lo spettacolo inaugurale*, pp. 95-139; TODARELLO, *Le arti*, p. 246.

<sup>254</sup> NV A1592-02A; RISM 1592-11. I compositori sono: Ippolito Baccusi, Ippolito Sabino, Orazio Vecchi, Giovanni Gabrieli, Alfonso Preti, Luca Marenzio, Giovanni de Macque, Orazio Colombani, Giovanni Cavaccio, Annibale Stabile, Paolo Bozzi, Tiburtino Massaino, Giammateo Asola, Giulio Eremita, Philippe de Monte, Giovanni Croce, Pietro Andrea Bonini, Alessandro Striggio, Giovanni Florio, Leone Leoni, Felice Anerio, Gasparo Zerto, Ruggero Giovanelli, Gasparo Costa, Lelio Bertani, Lodovico Balbi, Giovanni Gastoldi, Costanza Porta e Giovanni Pierluigi da Palestrina.

*variati fiori cantano* (1614).<sup>255</sup> I testi intonati dal Gualtieri forse non rispettano un'analoga organizzazione programmatica, ma la presenza delle figure mitologiche e della favola pastorale è sempre legata ai tormenti e alle rare gioie della passione amorosa. Così Clori, Filli e Amarilli diventano ingrati perché non ricambiano l'amore o non soddisfano la richiesta di baci dell'innamorato che testimonia la propria fedeltà donando il cuore all'amata Lidia. Le ambientazioni bucoliche e pastorali diventano quindi il contesto che ospita avventure e sventure amorose, ma anche dialoghi tra ninfe e pastori che cantano l'amore reciproco (GAD3W, 15-16 e GMA5, 11-12). L'Accademia dell'Arcadia (1690) si farà custode di questa tradizione, a cui attingerà ancora la cantata del Settecento, i cui soggetti continuano ad essere ricchi di ninfe, pastori e ambientazioni boscherecce: *Clori, Tirsi e Fileno* di Haendel; *Alla caccia dell'alme e de' cori la barbara Clori* di Vivaldi; *Ne' tuoi lumi o bella Clori* di Alessandro Scarlatti.<sup>256</sup>

Le scelte testuali del Gualtieri, quindi, rientrano pienamente nei gusti letterari e soprattutto musicali dell'epoca. Nella canzonetta la scelta cade in prevalenza su figure mitologico-pastorali per mezzo delle quali si possono esprimere i sentimenti d'amore. Nei madrigali la leggerezza dei testi delle canzonette lascia il posto a testi d'autore più ricercati e, soprattutto, maggiormente ricchi di figure poetiche che il compositore può tradurre in analoghe immagini musicali e sonore.

##### 5. *Le intonazioni musicali*

Nonostante due delle tre raccolte di canzonette e madrigali di Antonio Gualtieri siano giunte incomplete, le parti disponibili permettono comunque di individuare e delineare alcune caratteristiche del suo stile compositivo. L'identificazione si può ulteriormente approfondire attraverso il confronto con le tendenze musicali prevalenti nei primi decenni del Seicento, osservando in particolare il possibili rapporti tra testi e scrittura musicale.

In genere, la canzonetta ha una struttura strofica, che la composizione musicale rispetta proponendo la stessa intonazione per ogni strofa. Nelle sue canzonette Antonio Gualtieri adotta una struttura molto semplice e chiara. La composizione, infatti, viene suddivisa in due sezioni: la prima intona i primi due o tre versi di ogni strofa, mentre la seconda mette in musica il distico finale. Ogni sezione si conclude con la ripetizione dell'intera frase "da capo". Nelle sue canzonette, meno elaborate del più impegnativo madrigale, il Gualtieri non manca di inserire tratti stilistici che raggiungeranno una piena affermazione nelle raccolte successive. In particolare, è evidente che le

---

<sup>255</sup> Cfr. NV 235.

<sup>256</sup> HANLEY, *Scarlatti*, 446; HWV 96; RV670; TALBOT, *Vivaldi*, p. 150.

canzonette mutuano molti artifici espressivi che Einstein riteneva essere peculiari del madrigale, come, ad esempio, l'aderenza al testo intonato.<sup>257</sup>

Il consueto andamento delle canzonette del Gualtieri, che prevede l'alternanza tra scrittura omoritmica e brevi spunti di carattere imitativo, viene spesso interrotto da elementi che servono a sottolineare o descrivere particolari incisi testuali. Così, le espressioni di gioia vengono intonate con il *tempus perfectum*, una fuga musicale descrive la partenza della donna amata e le pene dell'innamorato si prolungano nei valori lati. Questi procedimenti sono presenti anche in altre raccolte di canzonette di poco precedenti o contemporanee al Gualtieri, dalle quali egli può avere preso ispirazione. Si guardi, a titolo esemplificativo, la scrittura imitativa che caratterizza l'incipit di *Fuggirò tanto Amore* di Luca Marenzio o la prevalenza di M con cui lo stesso compositore intona *Io son ferito e chi mi punse*.<sup>258</sup> L'idea della lontananza, espressa in *Lontan dai vostri lumi*, viene invece resa da Alessandro Orologio con l'utilizzo di intervalli di quinta e ottava, mentre in *Se fredd'è la mia donna com'il ghiaccio* le successioni cromatiche, caratteristiche proprie della produzione madrigalistica di Gesualdo e Marenzio, vengono impiegate con finalità dichiaratamente espressive. Lo stesso accade per i «dolori» e i «martiri» nelle *Canzonette d'amore* e in *Il mio martir* di Claudio Monteverdi che, sempre su testi adespoti ripresi da raccolte dello stesso genere, sa coniugare la tendenza ripetitiva della struttura strofica con episodi in cui sono resi i sentimenti contenuti nei testi. Una rapida scala ascendente di Cr si presta a descrivere «corro volando e vivo in paradiso», mentre dissonanze e ritardi tra le due voci superiori sui valori lati della voce più grave intonano le pene e i guai dell'amante rifiutato.<sup>259</sup>

Nel madrigale questi espedienti, escogitati per descrivere musicalmente quanto cantato nel testo e quindi la relazione tra suono, ritmo e significato verbale, raggiungono una forma più compiuta. In questo caso i testi intonati non sono adespoti, ma prevalentemente d'autore e ricchi di immagini poetiche che si prestano ad essere tradotte in combinazioni sonore. Come sostiene Dean T. Mace, nel madrigale la musica non è un semplice «addobbo» del testo, ma cerca di essere espressiva tanto quanto le parole, se non di più.<sup>260</sup> In questa ricerca espressiva si è distinto Claudio Monteverdi, che arriva a smembrare e modificare la forma del testo in funzione delle scelte musicali. Spesso, ad esempio, egli ripete un verso a mo' di *refrain*, come nel madrigale *Ahi come a un vago sol cortese giro* dove l'ultimo verso, «Ah che piaga d'amor non sana mai» viene ripetuto diverse volte. La ripetizione della frase iniziale in conclusione del madrigale *Sì ch'io vorrei morire* costituisce una sorte di cornice all'intera composizione con lo scopo di rafforzare il concetto

---

<sup>257</sup> EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, I, pp. 234-244.

<sup>258</sup> MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, I, p. 3 e II, p. 1.

<sup>259</sup> MONTEVERDI, *Canzonette*, pp. 3, 9, 15, 16. Cfr. FABBRI, *Monteverdi*, pp. 13-16.

<sup>260</sup> MACE, *Pietro Bembo*, pp. 71-91.

espresso nel testo.<sup>261</sup> Lo stesso procedimento viene utilizzato anche dal Gualtieri nel madrigale *Vento spietato vento*, perché l'episodio iniziale viene ripetuto uguale nella conclusione per ribadire l'immagine su cui si basa tutto il componimento. Anzi, la ripetizione di un intero verso o di un inciso testuale è un espediente che il Gualtieri utilizza spesso all'interno dei suoi madrigali, non per una scelta casuale, ma per riprende l'elemento su cui si concentra il significato del testo.<sup>262</sup>

Le parti rimaste dei madrigali di Antonio Gualtieri permettono comunque di osservare lo stretto rapporto esistente tra testo e musica, attuato per mezzo di stilemi ricorrenti nelle raccolte di madrigali. La corrispondenza tra un lungo melisma o una successione di ritmi puntati e il sorriso della ninfa o della donna amata è forse tra le formule più comuni. Se ne possono trovare diversi esempi tra i madrigali di Monteverdi e di Marenzio, oltre che dello stesso Gualtieri.<sup>263</sup> Dato il suo ritmo incalzante e di danza, il *tempus perfectum* risulta ideale per assecondare i sentimenti di gioia espressi nel testo. Allo stesso modo, la sospensione del discorso musicale si rivela efficace per intonare i sospiri dell'amante o i suoi dispiaceri.

Non è soltanto attraverso la linea melodica che i compositori disegnano le figure poetiche contenute nei testi, perché anche l'armonia serve a rendere l'asprezza o la dolcezza dei sentimenti cantati. Nel caso dei madrigali del Gualtieri la perdita delle linee vocali più gravi non permette di osservare a fondo se le sue scelte armoniche assecondano o meno i contenuti dei testi. Tuttavia, la trascrizione delle parti superstiti permette di capire che aggettivi come «aspro» o «pietosa» presuppongono un'armonia sicuramente diversa da quella riservata alle frasi musicali che intonano la dolcezza o la gioia che derivano dall'amore. Si veda, ad esempio, la diversità dell'intonazione del madrigale *Dolcissime parole* (GMA5, n. 6, bb. 1-7) rispetto a quella di *Hor' crudele hor' pietosa* (GMA5, n. 14, bb. 1-22). Mentre il primo procede con un andamento armonico accordale, coerente con la dolcezza delle parole pronunciate dalla donna amata, il secondo manifesta i contrastanti sentimenti di crudeltà e di pietà della donna attraverso una serie di ritardi tra le voci che esprimono l'asprezza dei sentimenti, che raggiunge il culmine nell'intervallo di seconda aumentata con cui l'A intona per l'ultima volta l'inciso «hor' pietosa» (bb. 20-21).

Osservando le scelte testuali e musicali del Gualtieri, si può ritenere che egli avesse pienamente recepito e fatti propri gli stilemi e le caratteristiche peculiari della canzonetta e del madrigale, cos' come si andavano affermando nel primo Seicento. Gli insegnamenti dei grandi maestri di queste forme e generi musicali sono stati sicuramente un punto di riferimento per la sua produzione. Egli, però, è riuscito a creare un proprio linguaggio, definito da elementi stilistici non

---

<sup>261</sup> MONTEVERDI, *Opera V*, 16; *Opera VI*, 14. Cfr. HAMMERSTEIN, *Questioni formali*, pp. 335-355.

<sup>262</sup> GMA5, nn. 10, 12, 15.

<sup>263</sup> GMA5, 15, bb. 1-11; GMAC, 13, bb. 22-24. A titolo esemplificativo ricordiamo anche: MARENZIO, Madrigali a 4, 18, bb. 34-37; MONTEVERDI, *Opera II*, 17, bb. 28-29; *Opera III*, 13, bb. 33-37; *Opera V*, 11, bb. 8-11 e 13, bb. 2-3 e 34-35.

particolarmente originali, ma che ha saputo selezionare e rielaborare in funzione di un lessico e di una sintassi personali. Per misurare la reale consistenza di questo linguaggio musicale, sarebbe stato interessante poter effettuare un confronto tra i suoi madrigali a cinque voci, giunti incompleti, e la produzione madrigalistica di Monteverdi, con la quale i maestri del primo Seicento non potevano non misurarsi. Anche se i documenti non confermano che il Gualtieri conoscesse le composizioni di Claudio Monteverdi, è sufficiente ricordare che ha collaborato con lui in San Marco per undici anni.



## IV

### BIBLIOGRAFIA E FONTI

#### I. BIBLIOGRAFIA

##### 1. *Repertori e monumenti musicali*

BERNARDINELLO, *Catalogo*

*Catalogo dei codici della Biblioteca capitolare di Padova*, a cura di Silvio Bernardinello, 2 voll., Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2007 (Fonti e ricerche di Storia ecclesiastica padovana, 32).

CLORI

*Archivio della Cantata Italiana*, <http://www.cantataitaliana.it/>

EITNER, *Biographisch*

ROBERT EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11 voll., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959-1960.

FENLON - HAAR, *Italian Madrigal*

IAIN FENLON - JAMES HAAR, *The Italian Madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1988.

HWV

*Thematisch-systematisches Verzeichnis: oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, a cura di Bernd Baselt, Kassel, Bärenreiter, 1984.

LINCOLN, *Italian Madrigal*

HARRY B. LINCOLN, *The Italian Madrigal and Related Repertories. Indexes to Printed Collections 1500-1600*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

LINCOLN, *Motet*

HARRY B. LINCOLN, *The latin motet: indexes to printed collections, 1500-1600*, Ottawa, The institute of mediaeval music, 1993 (Musicological studies, 59).

LH

*Liber Hymnarius*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983.

LOVATO, *Catalogo*

*Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Capitolare di Padova*, a cura di Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Levi, 1998.

MISCHIATI, *Indici*

OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2).

MÜLLER, *Die musikalischen Schätze*

JOSEF MÜLLER, *Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr.*, Bonn, 1870.

NOE

ALFRED NOE, *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Függerbibliothek*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 13).

NV

EMIL VOGEL - ALFRED EINSTEIN - FRANÇOIS LESURE - CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari*, Genève-Pomezia, Minkoff - Staderini, 1977.

## REPIM

*Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, base dati a cura di Angelo Pompilio, consultabile nell'Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

## RISM A I

*Répertoire International des Sources Musicales. A I: Einzeldrucke vor 1800*, hrsg. von Karlheinz Schlager, Otto E. Albrecht, Ilse und Jürgen Kinfermann, Gertraut Haberkamp, 9 voll. + 3 di supplemento, Kassel, Bärenreiter, 1971-1999.

## RISM B I

*Répertoire International des Sources Musicales. B I: Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, a cura di François Lesure, München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1960.

## ROBERTS, *Catalogue*

COLIN HENDERSON ROBERTS, *Catalogue of the greek and latin papyri in the John Rylands Library, III: Theological and Literary Texts*, Manchester, 1938.

## RV

PETER RYOM, *Verzeichnis des Werke Antonio Vivaldis (RV): Kleine Ausgabe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974.

## RYOM, *Vivaldi Foà*

PETER RYOM, *Inventaire de la documentation manuscrite des oeuvres de Vivaldi. I. Biblioteca Nazionale di Torino. Première partie: le fonds Foà*, «Vivaldi Informazioni», 2, 1973, pp. 61-100.

## 2. Repertori dei testi letterari e liturgici

### AH

*Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di G.M. Dreves - F.A.C. Blume - H.M. Bannister, 55 voll. Leipzig, O.R. Reisland, 1886-1922 (rist., Frankfurt am Main, Minerva, 1961), + 2 voll. di indici, a cura di M. Lütolf, Bern-München, Francke Verlag, 1978.

## AM

*Antiphonale monasticum*, Solesmes, Abbaye de Saint-Pierre, 1995.

## AMS

*Antiphonale missarum sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, édite par René-Jean Hesbert, Bruxelles, Vromant & C., 1985 (rist., Roma, Herder, 1985).

## BR

*Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1999 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 3).

## CANTUS

*Cantus. A database for Latin Ecclesiastical Chant. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical Office*, Project Director Terence Bailey, University of Western Ontario <http://publish.uwo.ca/~cantus/>

## CAO

RENÉ-JEAN HESBERT, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 voll., Roma, Herder, 1963-1979 (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes VII-XII).

DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*

HERMANN ADALBERT DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, 3 voll., Lipsia, sumptibus J.T. Loeschke, 1855 (rist. anast., Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, 1973).

## *Graduale iuxta ritum*

*Graduale iuxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum Auctoritate Apostolica approbatum Reverendissimi in Christo Patris Fratris Bonaventurae Garcia Paredes ejusdem Ordinis Generalis Magistri permissu editum*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1928.

## GT

*Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1973.

## IUPI

*Incipitario Unificato della Poesia Italiana*, 4 voll., a cura di Marco Santagata, Bruno Bentivogli e Paola Vecchi Galli, Silvia Bigi e Maria Giovanna Miggiani, Modena, Panini, 1988-1996.

## LU

*Liber Usualis missae et officii pro dominicis et festis 1. vel 2. classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato*, Roma-Tornaci, Desclée & soci, 1921.

## MONE, *Hymni latini medii aevi*

FRANZ JOSEPH MONE, *Hymni latini medii aevi*, 3 voll., Friburgi Brisgoviae sumptibus Herder, 1853-1855 (rist. anast., Bologna, Forni editore, 1969).

## MR

*Missale Romanum. Editio princeps (1570)*, edizione anastatica a cura di Manlio Sodi e Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 2).

## PL

*Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-1866.

## VAM

GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco*, 3 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1990.

### 3. Bibliografia dei testi musicali

#### ARDEMANIO, *Musica a più voci*

GIULIO CESARE ARDEMANIO, *Musica a più voci (Milano, 1628). Composizioni per un'azione pastorale in onore di San Carlo Borromeo* di Giulio Cesare Ardemanio a cura di Marina Toffetti, Pisa, ETS, 2012.

#### BANCHIERI, *Barca*

ADRIANO BANCHIERI, *Barca di Venezia per Padova (Venezia, 1605)*, a cura di Filomena De Luca, Bologna, Ut Orpheus, 1998 (Odhecaton, 5).

BANCHIERI, *Canzoni*

ADRIANO BANCHIERI, *Canzoni alla francese of 1596*, a cura di Leland Bartholomew, Madison, A-R Edition, 1975 (Recent researches in the music of the Renaissance, 20).

BASSANO, *Concerti*

GIOVANNI BASSANO, *Motetti per concerti ecclesiastici a 5. 6. 7. 8. & 12. voci (Venice, 1598)*, I, in *Opera omnia*, a cura di Richard Charteris, American Institute of Musicology, Holzgerlingen, Hänssler Verlag, 1999 (Corpus Mensurabilis Musicae, 101).

BOSCOLO, *PeVII*

*Frottole libro septimo. Ottaviano Petrucci Venezia 1507*, edizione critica a cura di Lucia Boscolo, Padova, Cleup, 2006 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, V).

BOSCOLO, *PeVIII*

*Frottole libro octavo. Ottaviano Petrucci Venezia 1507*, edizione critica a cura di Lucia Boscolo, Padova, Cleup, 1999 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, II).

CACCINI, *Le nuove musiche*

GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, a cura di Wiley Hitchcock, Middleton, Wisconsin, A-R, 2009.

CROCE, *Canzonette a 4*

GIOVANNI CROCE, *Canzonette a 4 voci, libro primo*, riproduzione dell'edizione Venezia, G. Vincenti, 1595, esemplare Kassel, Landes- und Murhanrdsche Bibliothek, Koln, Bernard Chr. Becker, 1995.

CROCE, *Sacrae cantiones*

GIOVANNI CROCE, *Sacrae cantiones (1601-1605)*, a cura di Michael Procter, Weingarten (Baden), 2010 (Quatercentenary edition of the sacred music of Giovanni Croce, VIII).

CROCE, *Triaca musicale*

GIOVANNI CROCE, *Triaca musicale (1596)*, trascrizione e interpretazione a cura di Achille Schinelli, Roma, De Santis, 1964.

DEAN, *Vatican city*

JEFFREY J. DEAN, *Vatican city, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina Ms. 46*, New York, London, Garland, 1986 (Renaissance Music in Facsimile, 21).

FRESCOBALDI, *Liber secundus*

GIROLAMO FRESCOBALDI, *Liber secundus diversarum modulationum singulis, binis, ternis, quaternisque vocibus*, a cura di Marco Della Sciucca e Marina Toffetti, Milano, Suvini Zerboni, 2014.

DE ALBERTIS, *Opera I*

GASPARE DE ALBERTIS, *Missae, I*, in *Opera Omnia*, a cura di Gary Towne, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1999 (Corpus Mensurabilis Musicae, 105).

DI ZIO, *PeI*

*Frottole libro primo. Ottaviano Petrucci Venezia 1504*, edizione critica a cura di Cristina Di Zio Zannolli, note ai testi e osservazioni a cura di Antonio Lovato, Padova, Cleup, 2013 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, VI).

GABRIELI, *Opere III*

*Opere I Andrea Gabrieli (III. Il secondo libro di madrigali a cinque voci insieme doi a sei et uno dialogo a otto: Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1570)*, a cura di David Butchart, Milano, Ricordi, 1996 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 3).

GABRIELI, *Opere V*

*Opere I Andrea Gabrieli (V. Il primo libro de madrigali a sei voci: Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano 1574)*, a cura di Alessandro Borin, Milano, Ricordi, 2014 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 5).

GABRIELI, *Opere VII*

*Opere I Andrea Gabrieli (VII. Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium. Liber primus: Venezia, Angelo Gardano 1576)*, a cura di David Bryant e Elena Quaranta, Milano, Ricordi, 2005 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 7).

GABRIELI, *Opere VIII*

*Opere / Andrea Gabrieli* (VIII. *Il secondo libro de madrigali a sei*, Venezia, Angelo Gardano 1580), a cura di Franco Colussi, Milano, Ricordi, 2001 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 8).

GABRIELI, *Opere XI*

*Opere / Andrea Gabrieli* (XI. *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci et stromenti musicali; à 6. 7. 8. 10. 12. et 16. ... Libro 1. et 2.*, (Venezia, Angelo Gardano 1587), a cura di David Bryant, 2 voll., Milano, Ricordi, 1989 (Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, 11-1-2).

GABRIELI, *Opera(1)*

GIOVANNI GABRIELI, *Opera omnia*, 6 voll., a cura di Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 1956-1969 (Corpus Mensurabilis Musicae, 12a).

GABRIELI, *Opera(2)*

GIOVANNI GABRIELI, *Opera omnia*, 12 voll., a cura di Richard Charteris, Neuhausen-Stuttgart-Middleton, American Institute of Musicology - Hänssler Verlag, 1991-2003 (Corpus Mensurabilis Musicae, 12).

GASTOLDI, *Canzonette*

GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI, *Canzonette a tre voci*, a cura di Isabella Grisanti Grassi, Lucca, LIM, 2002 (Didattica della Filologia Musicale, III).

GESUALDO, *Sacrae cantiones*

CARLO GESUALDO, *Sacrae cantiones* con la ricostruzione della parte mancante di James Wood (2013, <http://www.choroi.net/gesualdo.htm>).

GUERRERO, *Opera XIV*

FRANCISCO GUERRERO, *Motetes de tempore et alia LXXVI-CVII*, in *Opera omnia*, XIV, introduzione, studio e trascrizione a cura di Josep M. Llorens I Cisteró, Barcellona, Consejo superior de investigaciones científicas, 2005.



*Il trionfo di Dori*

*Il trionfo di Dori: the 29 madrigals of the 1592 collection for mixed voices*, a cura di Harrison Powley, New York, Gaudia music and arts, 1990.

INDIA, *Madrigali III*

SIGISMONDO D'INDIA, *Il terzo libro dei madrigali a cinque voci: con il suo basso continuo da sonar con diversi instrumenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per li otto ultimi (1615)*, a cura di Glenn Watkins, Firenze, Olschki, 1995.

INDIA, *Mottetti*

SIGISMONDO D'INDIA, *Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci (1610)*, a cura di Giuseppe Collisani, Firenze, Olschki, 2003.

LASSO, *Cantiones sacrae*

ORLANDO DI LASSO, *Cantiones sacrae sex vocum* (Graz, 1594), a cura di David Crook, Middleton, A-R Editions, 2002.

LASSO, *Canzoni*

ORLANDO DI LASSO ET ALTRI, *Canzoni villanesche and villanelle*, a cura di Donna G. Cardamone, Madison, A-R Editions, Inc., 1991 (Recent Reserches in the Music of the Renaissance, 82-83).

LASSO, *Opera*

ORLANDO DI LASSO, *Latin motets, part 1: 2, 3, and 4 voices*, in *Sämtliche Werke*, I, a cura di Franz Xaver Haberl e Carl Proske, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

*Laudario giustiniano*

*Laudario giustiniano*, 2 voll., a cura di Francesco Luisi, Venezia, Fondazione Levi, 1983 (Serie 4, Collezione speciale per la musica veneta. B, Monografie, 1).

LOVATO, *PeVI*

*Frottole libro sexto. Ottaviano Petrucci Venezia 1505 (m.v. = 1506)*, edizione critica a cura di Antonio Lovato, Padova, Cleup, 2006 (Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, IV).

LUISI – ZANOVELLO, *PeXI*

*Frottole libro undecimo. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514*, edizione critica a cura di Francesco Luisi, testi poetici a cura di Giovanni Zanovello, Padova, Cleup, 1997 (Octaviani Petrutii Forosempronienensis Froctolae, I).

LUZZASCHI, *Madrigali*

LUZZASCO LUZZASCHI, *Complete Unaccompanied Madrigals*, 4 voll., a cura di Anthony Newcomb, Middleton, A-R Editions, 2003-2010 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 150).

*Magnus liber organi*

*Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*, 7 voll., a cura di Edward H. Roesner, Monaco, Editions de l'Oiseau Lyre, 1993-2009.

MARINI, *Music for Vespers*

BIAGIO MARINI, *Music for Vespers*, a cura di Thomas D. Dunn, 2004 ([http://www.sscm-wlscm.org/images/WLSCM\\_Catalogue/WLSCM\\_4/Marini\\_Vespers\\_Critical\\_Report.pdf](http://www.sscm-wlscm.org/images/WLSCM_Catalogue/WLSCM_4/Marini_Vespers_Critical_Report.pdf)).

MARENZIO, *Canzonette e villanelle*

LUCA MARENZIO, *I cinque libri di canzonette, villanelle et aria alla napoletana a tre voci*, 3 voll., a cura di Marco Giuliani, Cles, Edizioni Scuola Musicale "C. Eccher", 1994.

MARENZIO, *Madrigali a 4*

MARENZIO, *The complete four voice madrigals*, a cura di John Steele, New York, Gaudia Music and Arts, 1995.

MARENZIO, *Madrigali a 5*

MARENZIO, *The complete five voice madrigals*, 6 voll., a cura di John Steele, New York, Gaudia Music and Arts, 1996.

MARENZIO, *Madrigali a 6*

MARENZIO, *Primo libro de madrigali a sei voci: 1581. Secondo libro de madrigali a sei voci: 1584*, a cura di Bernhard Meier, Neuhaus, American Institute of Musicology, Hanssler, 1978.

MARENZIO, *Opera*

LUCA MARENZIO, *Opera omnia*, 4 voll., a cura di Bernhard Meier e Roland Jackson, American Institute of Musicology, Neuhaus-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1978 (Corpus mensurabilis musicae, 72).

MONTEVERDI, *Canzonette*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Canzonette e scherzi musicali*, a cura di G. Francesco Malipiero, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, X, Vienna, Universal Edition, s.a.

MONTEVERDI, *Opera II*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (II. Madrigali a 5 voci libro primo)*, a cura di Raffaello Monterosso, II, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1970.

MONTEVERDI, *Opera III*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (III. Madrigali a 5 voci libro secondo)*, a cura di Anna Maria Monterosso Vacchelli, III, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1979.

MONTEVERDI, *Opera IV*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (IV. Madrigali a 5 voci libro terzo)*, a cura di Maria Teresa Barezzani, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1974.

MONTEVERDI, *Opera V*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (V. Madrigali a 5 voci libro quarto)*, a cura di Elena Ferrari Barassi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1974.

MONTEVERDI, *Opera VI*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (VI. Madrigali a 5 voci libro quinto)*, a cura di Maria Caraci, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1984.

MONTEVERDI, *Opera IX*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (IX. Missa da capella a sei. Vespro della beata Vergine)*, a cura di Antonio Delfino, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2005.

MONTEVERDI, *Opera X*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (X. Madrigali a 5 voci libro sesto)*, a cura di Antonio Delfino, X, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1991.

MONTEVERDI, *Opera XI*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (XI. Concerto settimo libro dei madrigali)*, a cura di Anna Maria De Chiara, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2008.

MONTEVERDI, *Opera XIV*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (XIV. Madrigali guerrieri et amorosi libro ottavo)*, 2 voll., a cura di Anna Maria Vacchelli, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2004.

MONTEVERDI, *Opera XV*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (XV. Selva morale e spirituale)*, 2 voll., a cura di Denis Stevens, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1998.

MONTEVERDI, *Opera XVI*

*Opera Omnia / Claudio Monteverdi (XVI. Sacrae Cantiunculae, Madrigali Spirituali a quattro, Canzonette a tre voci)*, a cura di Anthony Pryer, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 2012.

MONTEVERDI, *Vespers*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespers for soloists, double choir, organ and orchestra, edited from the original publication of 1610*, London, Novello & Company limited, 1960, pp. 101-108.

MORALES, *Opera I*

*Opera Omnia / Cristobal de Morales (I. Missarum liber primus)*, a cura di Higinio Anglés, Roma, Consejo superior de investigaciones científicas, 1952.

OROLOGIO, *Opera I*

*Opera omnia / Alessandro Orologio (I. Canzonette a tre voci)*, a cura di Franco Colussi, Udine, Pizzicato, 1992.

OROLOGIO, *Opera V*

*Opera omnia / Alessandro Orologio (V. Il secondo libro de' madrigali a quattro, a cinque et a sei voci)*, a cura di Franco Colussi e Francesco Luisi, Udine, Pizzicato, 1999.

OROLOGIO, *Opera VI*

*Opera omnia / Alessandro Orologio (VI. Cantica Sion in terra aliena a mysticis israelitis octo vocibus concinenda)*, a cura di Franco Colussi, Udine, Pizzicato, 2001.

PALESTRINA, *Opere V*

*Le opere complete / Pierluigi da Palestrina (V. Il libro primo dei mottetti a 5, 6 e 7 voci secondo la ristampa del 1600)*, a cura di Raffaele Casimiri, Roma, Edizione fratelli Scalera, 1939.

PALESTRINA, *Opere XI*

*Le opere complete / Pierluigi da Palestrina (XI. Il libro secondo dei mottetti a 4 voci secondo la ristampa del 1604; il libro quarto dei mottetti a 5 voci, Cantico dei Cantici)*, a cura di Raffaele Casimiri, Roma, Edizione fratelli Scalera, 1941.

PALESTRINA, *Opere XVII*

*Le opere complete / Pierluigi da Palestrina (XVII. Offertori)*, a cura di Lavinio Virgili, Roma, Edizione fratelli Scalera, 1952.

PORDENONE, *Madrigali*

MARC' ANTONIO DA PORDENONE, *Madrigali*, a cura di Franco Colussi, Udine, Pizzicato, 1999.

PORTA, *Opera omnia*

COSTANZO PORTA, *Opera omnia*, a cura di Siro Cisilino, Padova, Biblioteca Antoniana, 1964- (Corpus Musicum Franciscanum, 3).

RUFFINO, *Opere*

RUFFINO BARTOLUCCI D' ASSISI, *Opere sacre e profane*, a cura di Giulio Cattin e Francesco Facchin, Padova, Centro Studi Antoniani, 1991 (Corpus Musicum Franciscanum - 2).

SANTACROCE, *Opere*

FRANCESCO SANTACROCE «PATAVINO», *Opere sacre e profane*, a cura di Dilva Princivalli, Padova, CLEUP, 2003.

SCHWARTZ, *PeI/IV*

Ottaviano Petrucci. *Frottole, Buch I und IV*, a cura di Rudolf Schwarz, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1935 (rist., Hildesheim, Olms, 1967: Publikationen älterer Musik, VIII).

VECCHI, *Canzonette*

ORATIO VECCHI, *The four-voice canzonettas*, a cura di Ruth I. DeFord, 2 voll., Madison, A-R Editions, Inc., 1993 (Recent Reserches in the Music of the Renaissance, vol. 92).

VECCHI, *Motecta*

ORAZIO VECCHI, *Motecta (1590)*, ed. by William R. Martin and Eric J. Harbeson, Middleton, A-R Editions, 2013.

VIADANA, *Cento concerti*

LUDOVICO DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici*, a cura di Claudio Gallico, Kassel, Bärenreiter, 1964.

VICENTINO, *Opera*

NICOLÒ VICENTINO, *Opera omnia*, a cura di Henry W. Kaufmann, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 26).

WILLAERT, *Opera VIII*

*Opera omnia / Adrian Willaert (VIII. Psalmi Vesperales*, Venezia, 1550), a cura di Hermann Zenck†, Walter Gerstenberg, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3/8).

WILLAERT, *Opera IX*

*Opera omnia / Adrian Willaert (IX. Liber quinque missarum 4 vocum)*, a cura di Hermann Zenck†, Walter Gerstenberg, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3/9).

ZARLINO, *Motets*

GIOSEFFO ZARLINO, *Eleven motets from Musici quinque vocum moduli (Venice, 1549)*, II, in *Motets from 1549*, 2 voll., a cura di Cristle Collins Judd, Middleton-Wisconsin, A-R Edition, 2007.

#### 4. *Bibliografia dei testi letterari e liturgici*

ANDREINI, *La mirtillo*

ISABELLA ANDREINI, *La mirtillo*, a cura di Maria Luisa Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1995.

AQUILANO, *Strambotti*

SERAFINO AQUILANO, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.

ARIOSTO, *Orlando*

ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, commento di Emilio Bigi, Milano, RCS Libri, 2012.

BANDELLO, *Novelle*

MATTEO BANDELLO, *Novelle*, introduzione di Luigi Russo, premessa e note di Ettore Mazzali, Milano, Rizzoli, 2007.

BANDELLO, *Rime*

MATTEO BANDELLO, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989.

BEMBO, *Rime*

PIETRO BEMBO, *Le rime*, 2 voll., ed. critica di Andrea Donini, Roma, Salerno, 2008.

BOCCACCIO, *Comedia*

GIOVANNI BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, III, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1971.

BOCCACCIO, *Decameron*

GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, RCS Libri, 2013.

BOCCACCIO, *Filostrato*

GIOVANNI BOCCACCIO, *Filostrato*, II, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1970.

BOCCACCIO, *Ninfale*

GIOVANNI BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano*, a cura di Armando Balduino, Milano, Mondadori, 1997 (Oscar classici, 407).

BOIARDO, *Amorum*

MATTEO MARIA BOIARDO, *Amorum libri tres*, 2 voll., a cura di Tiziano Zanato, Novara, Interlinea, 2012.

BOIARDO, *Orlando*

MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, 2 voll., a cura di Andrea Canova, Milano, RCS Libri, 2011.

BONARELLI, *Filli*

GUIDUBALDO BONARELLI, *Filli di Sciro*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Vecchiarelli, 2001.

BONVESIN, *Vita scholastica*

BONVESIN, *Vita scholastica*, a cura di Ezio Franceschini, Padova, Gregoriana, 1943 (Testi e documenti di storia e di letteratura latina medioevale, V).

BRUNELLI, *Metastasio*

PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1965.

BSV

*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983<sup>3</sup>.

CEVA, *Iesus puer*

TOMMASO CEVA, *Iesus puer*, a cura di Felice Milani, Parma, Guenda, 2009 (Scrittori italiani della Fondazione Pietro Bembo).



CHIABRERA, *Maniere*

GABRIELLO CHIABRERA, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giulia Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guenda Editore, 1998.

DANTE, *Commedia*

DANTE ALIGHIERI, *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica a cura di Federico Sanguinetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini, 2001.

DANTE, *Opere*

*Opere / Dante Alighieri (1. Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia)*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni e Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011.

DELLA CASA, *Rime*

GIOVANNI DELLA CASA, *Rime et prose latina monimenta*, a cura di Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

ERASMO, *Rime*

ERASMO DI VALVASONE, *Le rime*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Valvasone, Circolo culturale Erasmo di Valvasone, 1993.

EUDES, *Oeuvres complètes*

Jean Eudes, *Oeuvres complètes*, 9 voll., Paris, Beauchesne, 1905-1909.

GALEAZZO, *Rime*

GALEAZZO DI TARSIA, *Rime*, edizione critica a cura di Cesare Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980.

GUARINI, *Opere*

GIOVANNI BATTISTA GUARINI, *Opere*, a cura di Marzia Guglielminetti, Torino, UTET, 1971 (Classici italiani, 46).

GUARINI, *Pastor*

BATTISTA GUARINI, *Pastor fido*, a cura di Elisabetta Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

MARINO, *Adone*

GIAMBATTISTA MARINO, *L'Adone*, I, in *Le opere di Giambattista Marino*, 6 voll., a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarini, Lavis, La Finestra, 2007.

MARINO, *Lira*

GIOVAN BATTISTA MARINO, *La lira*, 3 voll., a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Edizioni Res, 2007.

MEDICI, *Canzoniere*

LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, 2 voll., a cura di Tiziano Zanato, Firenze, Olschki, 1991 (Studi e Testi, XXIV).

MEDICI, *Laude*

LORENZO DE' MEDICI, *Laude*, a cura di Bernard Toscani, Firenze, Olschki, 1990.

MIANI, *Celinda*

VALERIA MIANI, *Celinda: a tragedy*, a cura di Valeria Finucci, traduzione di Julia Kisacky, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010 (The other voice in early modern Europe: the Toronto series, 8).

MOLZA, *La ninfa tiberina*

FRANCESCO MARIA MOLZA, *La ninfa tiberina*, a cura di S. Bianchi, Milano, Mursia, 1991.

OMERO, *Odissea*

OMERO, *Odissea*, traduzione di G. Aurelio Privitera, saggio introduttivo di Alfred Heubeck, premessa di Itala Calvino, Milano, Mondadori, 2007 (I Classici, Collezione greci e latini, 2).

ORAZIO, *Odi*

QUINTO ORAZIO FLACCO, *Odi ed Epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2002.

OVIDIO, *Metamorfosi*

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Nino Scivoletto, Torino, UTET, 2000.

PETRARCA, *Canzoniere*

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

PETRARCA, *Rime disperse*

FRANCESCO PETRARCA, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di Angelo Solerti, introduzione di Vittore Branca, Postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997.

POLIZIANO, *Orfeo*

ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore, 1986.

POLIZIANO, *Rime*

ANGELO POLIZIANO, *Rime*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990.

POLIZIANO, *Stanze*

ANGELO POLIZIANO, *Stanze; Fabula d'Orfeo*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mursia, 1988.

PULCI, *Morgante*

LUIGI PULCI, *Il Morgante maggiore*, a cura di Natale Addamiano, Palermo, Remo Sandron, 1926.

RINUCCINI, *Euridice*

OTTAVIO RINUNCINI, *Drammi per musica: Dafne – Euridice – Arianna*, introduzione e note di Andrea Della Corte, Torino, UTET, 1926 (Collezione di classici italiani con note, II, 50).

SANNAZARO, *Arcadia*

IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

SAVONAROLA, *Trattato*

GIROLAMO SAVONAROLA, *Trattato dell'amore di Gesù*, Firenze, Giannini, 1922.

STAMPA, *Rime*

GASPARA STAMPA, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 2002.

TASSO, *Aminta*

TORQUATO TASSO, *Aminta*, introduzione di Mario Fubini, note di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 2013.

TASSO, *Gerusalemme liberata*

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

TASSO, *Lettere inedite*

TORQUATO TASSO, *Lettere inedite di Torquato Tasso poste insieme dall'abate Pier'Antonio Serassi*, Pisa, Nicolò Capurro, 1827.

TASSO, *Rime*

TORQUATO TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994.

## 5. Bibliografia generale

ACCIAI, *Prassi*

GIOVANNI ACCIAI, *Prassi interpretativa della trasposizione nella polifonia vocale cinquecentesca*, «La Cartellina», 47, 1987, pp. 16-32.

ACKERMANN, *Stabile*

PETER ACKERMANN, *Stabile Annibale*, in MGG<sup>2</sup>, *Personenteil*, XV, coll. 1250-1251.

*Alessandro Orologio*

*Alessandro Orologio (1551-1633) musicista friulano e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Pordenone, Udine, S. Giorgio della Richinvelda, 15-17 ottobre 2004, a cura di Franco Colussi, Udine, Pizzicato, 2008.

APEL, *La notazione*

WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, a cura di Piero Neonato, Firenze, Sansoni, 1984.

AQUILANO, *Rime*

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI - ANTONIO ROSSI, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999 (Studi e testi per la storia della musica), 13.

ARNOLD-CARVER, *Cori spezzati*

DENIS ARNOLD - ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati*, in NG, VI, pp. 467-469.

ASSENZA, *La canzonetta*

CONCETTA ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997 (Quaderni di Musica/Realtà 34).

ASSENZA, *La trasmissione*

CONCETTA ASSENZA, *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di musicologia», 26/II, 1991, pp. 205-240.

ATLAS, *Music for the Mass*

ALLAN W. ATLAS, *Music for the Mass*, in *European Music 1520-1642*, a cura di James Haar, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.

BALSANO - HARR, *Ariosto in musica*

M.A. BALSANO - J. HARR, *L'Ariosto in musica*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti, Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di M.A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 5), pp. 47-88.

BARBIERI, “*Chiavette*”

PATRIZIO BARBIERI, “*Chiavette*” and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837), «Ricerche», III, 1991, pp. 5-80.

BARONCINI, *Alessandro Gatti*

RODOLFO BARONCINI, *Alessandro Gatti, poeta ed erudito veneziano della fine del Cinquecento: due testi in latino per Croce e Giovanni Gabrieli*, «Ricerche», XXII, 1/2, 2010, pp. 51-80.

BARRÉ, *Prières anciennes*

HENRI BARRÉ, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur*, Paris, Lethielleux, 1963.

BATTAGLIA, *Dizionario*

SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

BENZONI, *Le accademie*

GINO BENZONI, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. IV/I, Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 131-162.

BIZZARINI, *Marcello*

*Benedetto Marcello, le cantate profane: i testi poetici*, a cura di Marco Bizzarini, Venezia, Fondazione Levi, 2003.

BLAZEY, *The litany*

DAVID ANTHONY BLAZEY, *The litany in seventeenth-century Italy*, Doctoral thesis, Durham University, 1990.

BONAVENTURA, *Petrarca e la musica*

ARNALDO BONAVENTURA, *Petrarca e la musica, Annali della cattedra petrarchesca diretti da Guido Paliotti*, Accademia Petrarca di Lettere, Arte e Scienza di Arezzo, vol. III, 1932, pp. 25-43.

BOSSA, *Stabile*

RENATO BOSSA, *Stabile Annibale*, in DEUMM, *Le Biografie*, VII, p. 417.

BRACKETT, *Chiavette*

DAVID BRACKETT, *Chiavette*, in NG, V, pp. 597-600.

BRYANT, *Liturgia e musica liturgica*

DAVID BRYANT, *Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del «Mito di Venezia»*, in *Mitologie*, ed. Giovanni Morelli, Venezia, Biennale di Venezia, 1979, pp. 205-214.

BRYANT, *Musica nelle istituzioni*

DAVID BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in *Storia della cultura veneta. 4/I, Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 433-447.

BURNS - COLLARETA - GASPAROTTO, *Valerio Belli*

HOWARDS BURNS - MARCO COLLARETA - DAVIDE GASPAROTTO, *Valerio Belli Vicentino (1468 c. - 1546)*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

BUSSI, *Coro*

FRANCESCO BUSSI, *Coro*, in DEUMM, *Il lessico*, I, pp. 708-710.

CAFFI, *Storia*

FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Firenze, Olschki, 1987.

CARBONI - GIALDRONI - ZIINO, *Fondo Caetani*

FABIO CARBONI - TERESA MARIA GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *Cantate ed arie romane del tardo Seicento nel Fondo Caetani della Biblioteca Corsiniana: repertorio, forme e strutture*, «Studi Musicali», XVIII, 1989, pp. 49-192.

CARDAMONE, *Canzone villanesca*

DONNA G. CARDAOMONE, *The Canzone villanesca alla Napolitana and Related Forms, 1537-1570*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.

CARVER, *The Psalms*

ANTHONY F. CARVER, *The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries*, «Acta Musicologica», XLVII, 1975, pp. 270-283.

CASIMIRI, *Musica e musicisti (1)*

RAFFAELE CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XVIII, 1941, pp. 29-31, 101-119.

CASIMIRI, *Musica e musicisti (2)*

RAFFAELE CASIMIRI, *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI. Contributo per una storia*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIX, 1942, pp. 70-90, 103-107.

CATTIN - LOVATO, *Contributi*

*Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV).

CECCHI, *Guarini*

PAOLO CECCHI, *Modalità, grande forma e rapporto tra testo e musica nella canzon de' baci di Guarini intonata da Luca Marenzio*, in *Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997.

CIVRA, *Musica poetica*

FERRUCCIO CIVRA, *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991.

COLUSSI, *Gualtieri*

FRANCO COLUSSI, *Gualtieri Antonio*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani 2*, Udine, Forum, 2009, pp. 1385-1388.

COLUSSI, *Orologio*

FRANCO COLUSSI, *Scheda biografica di Alessandro Orologio e alcuni documenti inediti*, in *Alessandro Orologio*, Udine, Pizzicato, 2008.

COLUSSI, *Tracce*

FRANCO COLUSSI, *Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento*, in PATALAS - TOFFETTI, *La musica policorale*, pp. 101-158.

CONSTANT, *Renaissance Manuscripts*

JOHN GEORGE CONSTANT, *Renaissance Manuscripts at the Cathedral of Padua*, Ph. D., University of Michigan, 1975, pp. 231-260.

COPPOTELLI, *Gualtieri*

MARIA RITA COPPOTELLI, *Gualtieri*, in DBI LX, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2003, p. 199-200.



CORTELAZZO – ZOLLI, *Dizionario*

MANLIO CORTELAZZO – PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

CRAWFORD-MESSING, *Gaspar de Albertis*

DAVID CRAWFORD – J. SCOTT MESSING, *Gaspar de Albertis' Sixteenth-Century Choirbooks at Bergamo*, American Institute of Musicology, 1990 (Renaissance Manuscript Studies, 6).

CULCASI, *Petrarca e la musica*

CARLO CULCASI, *Petrarca e la musica*, Firenze, Bemporad, 1911.

DBI

*Dizionario Biografico degli Italiani*, 65 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.

DE FORD, *Stabile*

RUTH I. DE FORD, *Stabile Annibale*, in NG, XXIV, p. 236.

DEUMM, *Biografie*

*Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, 8 voll. + 1 Appendice, Torino, UTET, 1985-1990.

DEUMM, *Lessico*

*Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, diretto da Alberto Basso, 4 voll., Torino, UTET, 1983-1984.

*Dizionario bio-bibliografico*

*Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1991, II, p. 1228.

DONDI DALL'OROLOGIO, *Canonici Padova*

FRANCESCO SCIPIONE DONDI DALL'OROLOGIO, *Serie cronologico-istorica dei canonici di Padova*, Padova, Stamperia del Seminario, 1805.

DURANTE - MARTELOTTI, *Grillo*

ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano poeta per musica del secolo decimo sesto*, Firenze, SPES (Studio per edizioni scelte), 1989.

DURO, *Vocabolario*

ALDO DURO, *Vocabolario della lingua italiana*, 4 voll., Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana, 1986-1994.

EINSTEIN, *The Italian Madrigal*

ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton, University Press, 1971.

*Enciclopedia dantesca*

*Enciclopedia dantesca*, diretta da Umberto Bosco, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>.

FABBRI, *Il madrigale*

*Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988.

FABBRI, *Monteverdi*

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT Musica, 1985.

FENLON, *In destructione turcharum*

IAIN FENLON, *In destructione turcharum: the victory of Lepanto in sixteenth-century music and letters*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di Francesco Degrafa, Firenze, Olschki, 1987.

FENLON - LOVATO, *Tesori*

*Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce*, Catalogo della mostra a cura di Iain Fenlon e Antonio Lovato, Venezia, Fondazione Levi, 2010.

FRANSEN, *Music and Lutheran Devotion*

MARY E. FRANSEN, *Music and Lutheran Devotion in the Schütz Era*, «Schütz-Jahrbuch», 33, 2011, pp. 41-73.

GALANTI, *Le villanelle*

BIANCA MARIA GALANTI, *Le villanelle alla napoletana*, Firenze, Olschki, 1954 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», Serie I: Storia - Letteratura - Paleografia, 39).

GAMBASSI, *Pueri cantores*

OSVALDO GAMBASSI, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane, scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997.

GARBELOTTO, *Un vescovo musicista*

ANTONIO GARBELOTTO, *Un vescovo musicista a Padova nel 500: Marco Cornaro*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1954.

GILLIO, *Ospedali*

PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Firenze, Olschki, 2006.

GUARDIANI, *Oscula mariniana*

FRANCESCO GUARDIANI, *Oscula mariniana*, «Quaderni d'italianistica», XVI, 2, Toronto University, 1995, pp. 197-243.

GUARNIERI, *La musica nella cattedrale di Padova*

CRISTINA GUARNIERI, *La musica nella cattedrale di Padova durante il magistero di Giordano Pasetto (1520-1557). Appendice documentaria e trascrizioni musicali*, Tesi di laurea, 2 voll., Università degli Studi di Padova, a.a. 1984-1985.

HAMMERSTEIN, *Questioni formali*

REINHOLD HAMMERSTEIN, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, in FABBRI, *Il madrigale*, pp. 335-355.

HANLEY, *Scarlatti*

EDWIN HANLEY, *Alessandro Scarlatti's Cantate da Camera: A Bibliographical Study*, Yale, University of Yale, 1963.

KURTZMAN, *Monteverdi Vespers*

JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, performance*, New York, Oxford University Press, 1999.

LAUNAY, *La musique*

DENISE LAUNAY, *La musique à Venise vers 1645*, «Revue de Musicologie», LXXVII/2, 1991, pp. 269-277.

LIONNET, *La musique*

JEAN LIONNET, *La musique a Saint-Louis des Français de Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Note d'archivio», n.s., III, 1985 (supplemento).

*Lirici europei*

*Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. elam, G. Forni, D. Monda, Milano, BUR, 2004.

LOVATO, *La musica sacra*

ANTONIO LOVATO, *La musica sacra nell'attività pastorale del vescovo di Padova Marco Corner (1557-1625)*, «Studia patavina», XXXIV, 1987, pp. 29-50.

LOVATO, *Musica e liturgia*

ANTONIO LOVATO, *Musica e liturgia nella collegiata di S. Giustina*, in *Monselice nei secoli*, a cura di Antonio Rigon, Treviso, Canova, 2009, pp. 231-249.

LOVATO, *Observations*

ANTONIO LOVATO, *Observations on the texts in Latin intoned by Heinrich Schütz. The devotional prayer O bone Iesu*, «Schütz-Jahrbuch», 37, 2015.

LOVATO, *Per un iter policorale veneto*

ANTONIO LOVATO, *Per un iter policorale veneto*, in FENLON - LOVATO, *Tesori*, pp. 17-39.

LOVATO, *Teoria e didattica*

ANTONIO LOVATO, *Teoria e didattica del canto piano*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre - 26 novembre 1995, catalogo a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1995, pp. 57-67.

LOVATO, *Venedig*

ANTONIO LOVATO, *Venedig. Neue Impulse für die Kirchenmusik an San Marco im >Cinquecento<*, in *Zentren der Kirchenmusik*, hrsg. von Matthias Schneider und Beate Bugenhagen, Laaber, Laaber-Verlag, 2011 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, 2), pp. 106-127.

MABBETT, *Italian madrigal*

MARGARET ANNE MABBETT, *The italian madrigal, 1620-1655*, 2 voll., PhD. King's College University of London, 1989.

MACE, *Pietro Bembo*

DEAN T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in FABBRI, *Il madrigale*, pp. 71-94.

MACEY, *Josquin*

PATRICK MACEY, *Josquin, Good King René, and O bone et dulcissime Iesu*, in Dolores Pesce (ed.), *Hearing the motet. Essays on the Motets of the Middle Ages and Renaissance*, New York-Oxford 1997.

MAGAGNATO, *Teatro Olimpico*

LICISCO MAGANGATO, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1992.

MAINO, *Lo spettacolo inaugurale*

MARZIA MAINO, *Dispositivi illuminotecnici e spettacolo a Vicenza: l'accademia olimpica, l'inaugurazione del teatro e gli influssi sul contesto spettacolare (1555-1656)*, Tesi di dottorato, Ciclo XXI, Università degli studi di Padova.

MAYLENDER, *Accademie*

MICHELE MAYLANDER, *Storia delle Accademia d'Italia*, 5 voll., Bologna, Arnoldo Forni Editore, 1926-1930.

METZ, *Aldegatti*

FABIO METZ, *Del musico Domenico Aldegatti, Maestro di Cappella dal 1649 al 1650*, in *Studi e documenti nel 1050° di San Daniele*, San Daniele del Friuli, Comune di San Daniele del Friuli, 1979, pp. 63-82.

METZ - NASSIMBENI, *Documenti musicali*

FABIO METZ - LORENZO NASSIMBENI, *Documenti musicali della terra patriarcale di San Daniele del Friuli*, in *Aquileia e il suo patriarcato*, Tavagnacco (Udine), Arti grafiche friulane, 2000, pp. 513-553.

MGG, *Personenteil*

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil*, a cura di Ludwig Finscher, 18 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1998-2007.

MGG, *Sachteil*

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*, a cura di Ludwig Finscher, 10 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1994-1998.

MORCHE, *Gualtieri*

GUNTHER MORCHE, *Gualtieri Antonio*, in MGG<sup>2</sup>, *Personenteil*, VIII, coll. 140-142.

NG

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by di Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>.

OVEN, *Astorga*

BERTHOLD OVER, *Emanuele d'Astorga und Marchese Francesco Maria Ruspoli*, «Studi Musicali», IV, 2013/1, pp. 77-99.

OWENS, *Il Cinquecento*

JESSIE A. OWENS, *Il Cinquecento*, in *Storia della musica al Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1990 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova - Studi, 6), pp. 43-70.

PASSADORE, *Costanzo Porta*

FRANCESCO PASSADORE, *Costanzo Porta maestro di cappella a Padova*, «Il Santo», XLIV, 2004, pp. 39-49.

PASSADORE, *I musicisti del Santo*

FRANCESCO PASSADORE, *I musicisti del Santo e della cattedrale di Padova in antologie sacre dei secoli XVI e XVII*, in CATTIN - LOVATO, *Contributi*, pp. 191-212.

PASSADORE, *Mottetto a voce sola*

FRANCESCO PASSADORE, *I musicisti del Santo e il mottetto a voce sola nel primo Seicento*, «Il Santo. Rivista antoniana di storia dottrina arte», serie II, XXXII/2-3, 1992, pp. 163-182.

PASSADORE, *Musica e musicisti*

FRANCESCO PASSADORE, *Musica e musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*, Rovigo, Minelliana, 1987.

PATALAS - TOFFETTI, *La musica policorale*

*La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, a cura di Aleksandra Patalas e Marina Toffetti, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012.

PELUSO, *Croce*

ENRICO PELUSO, *Il primo libro di motetti a otto voci di Giovanni Croce (1594)*, Tesi di laurea, Bologna, Università degli Studi, di a.a. 2005-2006.

PERLINI, *Elementi di retorica*

SILVIO PERLINI, *Elementi di retorica musicale : il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano, BMG Ricordi, 2002.

*Petrarca in musica*

*Petrarca in musica: atti del convegno internazionale di studi nel settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca* (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, Lucca, Libreria musicale italiana, 2005.

PETROBELLI, *Ah, dolente*

PIERLUIGI PETROBELLI, «*Ah, dolente partita*»: *Marenzio, Wert, Monteverdi*, in *Atti del congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Venezia, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, pp. 361-376.

PIASENTIER, *Antiphonarium*

ANNA PIASENTIER, *L'Antiphonarium vespertinum (1597) di Girolamo Lambardi e la celebrazione delle Quarantore a Padova*, Tesi di laurea specialistica, Padova, Università degli Studi, 2009.

PIETROPOLI, *Accademia*

GIUSEPPE PIETROPOLI, *L'accademia dei Concordi nella vita rodigina*, Padova, Signum, 1986.

PIETRUCCI, *Biografia*

NAPOLEONE PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858 (rist. anast., Bologna, Forni, 1970).

PIRROTTA, *Li due Orfei*

NINO PIRROTTA, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969.

POMPILIO, *Guarini, la musica*

*Guarini, la musica, i musicisti*, a cura di Angelo Pompilio, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997.

POZZA, *Un'accademia*

NERI POZZA, *Un'accademia della Controriforma*, in *L'accademia dei Concordi di Rovigo*, Vicenza, Neri Pozza, 1972, pp. 11-27.

PRINCIVALLI, *Commissaria Galliera*

DILVA PRINCIVALLI, *La scuola di grammatica e di canto della Commissaria Galliera di Tribano tra Rinascimento ed Età moderna*, Tesi di dottorato, Padova, università degli studi, 2010.

PRINCIVALLI, *Santacroce*

DILVA PRINCIVALLI, *Francesco Santacroce*, «Musica e Storia», IX, 2001, pp. 307-374.



QUARANTA, *Oltre San Marco*

ELENA QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998 (Studi di musica veneta, 26).

RAVASIO, *Mosto*

TIZIANA RAVASIO, *Giovanni Battista Mosto maestro di cappella nella cattedrale di Padova (1580-89; 1595-96). Trascrizione dei salmi inediti per doppio coro*, Tesi di laurea, 2 voll., Padova, Università degli studi, a.a. 1984-1985.

RAVIZZA, *Gasparo Alberti*

VICTOR RAVIZZA, *Gasparo Alberti: Ein wenig bekannter Komponist und dessen Portrait*, in *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag*, a cura di Victor Ravizza, Bern-Stuttgart, Haupt, 1972, pp. 63-80.

RAVIZZA, *Ruffino d'Assisi*

VICTOR RAVIZZA, *Ruffino d'Assisi padre della policoralità veneziana*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», IV, 1988, pp. 5-25.

REFINI, *Piccolomini*

Eugenio Refini, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concerto». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», X, 2007, pp. 17-57.

RICCOBONI, *De Gymnasio*

ANTONIO RICCOBONI, *De Gymnasio Patavino*, Padova, Francesco Bolzetta, 1598 (rist. anast., Bologna, Forni, 1980).

ROCHE, *Gualtieri*

JEROME ROCHE - ELIZABETH ROCHE, *Gualtieri Antonio*, in NG, X, pp. 472-473.

ROHLFS, *Grammatica*

GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1967.

ROSA, *Alberti*

ALBERTO ASOR ROSA, *Alberti Filippo*, in DBI I, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2003, p. 692.

RUINI, *Stabat mater*

CESARINO RUINI, *Un'antica versione dello Stabat Mater in un Graduale delle domenicane bolognesi*, Philomusica on-line, 9/3, 2010.

SARTORI, *Documenti*

ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia della musica al Santo e nel Veneto*, a cura di Elisa Grossato, Vicenza, Neri Pozza, 1977 (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, V. Fonti, 4).

SCATTOLIN, *La cappella*

PIER PAOLO SCATTOLIN, *La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592-1682). Profilo storico*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI, 1999-2000, pp. 287-374.

SELFRRIDGE FIELD, *Marcello*

ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue: with Commentary on the Composer, Repertory, and Sources*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

SELFRRIDGE FIELD, *Musica strumentale*

ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, traduzione di Franco Salvatorelli, Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1980 (Edizione originale: Oxford, Basil Blackwell, 1975).

SPARKS, *Cantus firmus*

EDGAR H. SPARKS, *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420-1520*, New York, Da Capo Press, 1975.

STEVENS, *Words and Music*

JOHN STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

TALBOT, *Vivaldi*

MICHAEL TALBOT, *The chamber cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006.

THIELMAN, *Dynamik*

MATTHIAS THIELMAN, *Dynamik*, in MGG, *Sachtail*, II, coll. 1608-1622.

THIELMAN, *Dynamics*

MATTHIAS THIELMAN, *Dynamics*, in NG, 7, pp. 820-824.

TODARELLO, *Le arti*

NAZZARENO LUIGI TODARELLO, *Le arti della scena: lo spettacolo teatrale in occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure, Latorre, 2006.

TOFFETTI, *Restoring a masterpiece.*

MARINA TOFFETTI, *Restoring a masterpiece. Some remarks on the reconstruction of the missing part in Girolamo Frescobaldi's Liber secundus diversarum modulationum (Roma, 1627)*, «Musica Iagellonica», 2013, pp. 5-23.

TOFFETTI, *The critical edition*

MARINA TOFFETTI, *The critical edition and the reconstruction of incomplete polyphony*, paper letto alla Medieval and Renaissance International Music Conference, Certaldo, 4-7 luglio 2013.

TOWNE, *Vita quotidiana*

GARY TOWNE, *Vita quotidiana e carriera di un musicista nella Bergamo del Cinquecento: Gaspare de Albertis*, «Archivio Storico Bergamasco», IV, 1984, pp. 136-161.

TREBBI, *Francesco Barbaro*

GIUSEPPE TREBBI, *Francesco Barbaro patrizio veneto e patriarca d'Aquileia*, Udine, Casamassima Editore, 1984 (Storia della società friulana).

TREBBI, *Il Friuli*

GIUSEPPE TREBBI, *Il Friuli dal 1420 al 1797. La storia politica e sociale*, Udine-Tricesimo, Casamassima Libri, 1998 (Storia della società friulana, II).

TURRISINI, *Maestri di cappella*

FULVIO TURRISINI, *Organi, organisti e maestri di cappella a San Daniele*, in *San Denêl*, a cura di C. Venuti e F. Vicario, 2 voll., Udine, Societât filolofjiche furlane, 2004, II, pp. 215-229.

UGHI, *Dizionario storico*

LUIGI UGHI, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara, eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

VALE, *Notizie sulla cappella*

GIUSEPPE VALE, *Notizie sulla cappella musicale di San Daniele del Friuli*, «Lettere friulane», 18-19, Udine, Stau, 1979, pp. 13-14.

VASSALLI, *Tasso in musica*

ANTONIO VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in *Tasso, le musica, i musicisti*, a cura di M.A. Balsano e Th. Walker, Olschki, Firenze, 1988 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 19), pp. 45-90.

WILMART, *Auteurs spirituels*

ANDRE WILMART, *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age latin : études d'histoire littéraire*, Parigi, Bloud et Gay, 1932.

## II. FONTI

### 1. *Manoscritti musicali*

CHITI, *Ricercari e solfeggi*

GIROLAMO CHITI, *Ricercari e solfeggi a voce sola*, Roma, 1718.

CS 46

Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, *Cappella Sistina, Ms 46*.

Palat. 251

Firenze, Biblioteca Nazionale, *Ms Palatino 251*.

## 2. Stampe musicali

ALBERTI, *Messe*

GASPARO ALBERTI, *Il primo libro delle messe*, Venezia, Girolamo Scotto, 1549.

BALBI, *Ecclesiastici concentus*

LUIGI BALBI, *Ecclesiastici concentus canendi una, duobus, tribus, et quatuor vocibus aut organo, aut aliis instrumentis eiusdem generis, et alii quinq. sex, septem, et octotum ad concertandum, tum ad vocibus canendum accomodati Aloysii Balbi veneti ecclesiae magnae Domus venetiarum musicae moderatoris. Liber primus*, Venezia, Alessandro Raveri, 1606.

BALLIS, SACRI HYMNI

OLIVIERO DE BALLIS, *Sacri hymni cantiones, et litaniae Deiparae Virginis Mariae, octo vocibus decantandae*, Venezia, Alessandro Raveri, 1609.

BANCHIERI, *Canzoni alla francese*

BANCHIERI, *Canzoni alla francese a quattro voci per sonare dentrovi un echo, et in fine una battaglia a otto, e dui concerti fatti sopra "Lieta godea". Libro secondo*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1596.

BARBARINO, *Mottetti I*

BARTOLOMEO BARBARINO, *Il primo libro de mottetti*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1610.

BARBARINO, *Mottetti II*

BARTOLOMEO BARBARINO, *Il secondo libro delli mottetti*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1614.

BASELLI, *Canzonette*

COSTANTINO BASELLI, *Il secondo libro di canzonette a tre voci con alcune de diversi eccellenti musici*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1600.

BERTOLOTTI, *Madrigali*

BERNARDINO BERTOLOTTI, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609.

BIFFI, *Madrigali*

GIUSEPPE BIFFI, *Madrigali a sei voci*, Norimberga, Paulo Kauffmann, 1600.

BILLI, *Madrigali*

LUZIO BILLI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a otto*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1602.

BONELLI, *Villanelle*

AURELIO BONELLI, *Il Primo libro delle Villanelle a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1596.

BORELLI, *Madrigali*

MARIA FRANCESCO BORELLI, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1599.

CACCINI, *Nuove musiche*

GIULIO CACCINI, *Le nuove musiche*, Firenze, Marescotti, 1601.

CAZZATI, *Arie*

MAURIZIO CAZZATI, *Arie e cantate a voce sola*, Venezia, Venezia, Alessandro Vincenti, 1649.

CIFRA, *Motecta*

ANTONIO CIFRA, *Motecta quae binis ternis quaternis vocibus concinuntur liber Quartus. Opus Octavum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610.

COSSA, *Madrigaletti*

BASILIO COSSA, *Madrigaletti a tre voci libro primo con il basso da sonar se piace*, Venezia, Barolomeo Magni, 1617.

CROCE, *Compietta*

GIOVANNI CROCE, *Compietta a otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1591.

CROCE, *Motetti*

GIOVANNI CROCE, *Motetti a otto voci comodi per le voci e per cantar con ogni stromento*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594.

CROCE, *Triaca*

GIOVANNI CROCE, *Triaca musicale nella quale vi sono diversi caprici a 4. 5. 6. et 7. voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594.

CROCE, *Vespertina*

GIOVANNI CROCE, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia octonis vocibus decantanda*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597.

CROTTI, *Concerti ecclesiastici*

ARCHANGELO CROTTI, *Il Primo Libro de' Concerti ecclesiastici a 1. a 2. a 3. a 4. et a 5. parte con voci sole, et parte con voci et instrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1608.

DA GAGLIANO, *Madrigali*

MARCO DA GAGLIANO, *Il quinto libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1658.

DENTICE, *Madrigali*

SCIPIONE DENTICE, *Primo libro de madrigali a cinque voci*, Napoli, eredi di M. Cancer, 1591.

DONATI, *Fanfalghe*

IGNAZIO DONATI, *Le Fanfalghe a due, tre, quattro et cinque voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1630.

DONATI, *Sacri concentus*

IGNAZIO DONATI, *Sacri concentus unis, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus cum parte organica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.

FERRARI, *Madrigali*

GIOVANNI FERRARI, *Il primo libro de Madrigali a due, tre e quattro voci per cantare nel clavicembalo, o altro strumento simile*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1628.

FRESCOBALDI, *Arie*

Girolamo Frescobaldi, *Primo libro d'arie musicali per cantarsi nel gravicembalo e tiorba a una, a dua, e a tre voci*, Firenze, Giovanni Battista Landini, 1630.

GABRIELI, *Concerti*

ANDREA GABRIELI, *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia Continenti musica di chiesa, madrigali, et altro, per voci et stromenti musicali; à 6. 7. 8. 10. 12. et 16. ... Libro 1. et 2.*, Venezia, Angelo Gardano 1587.

GABRIELI, *Sacrae cantiones*

ANDREA GABRIELI, *Sacrae cantiones vulgo motecta appellatae, Liber Primus a 5 voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1565.

GABRIELI, *Sacrae Symphoniae*

GIOVANNI GABRIELI, *Sacrae Symphoniae*, Venezia, Angelo Gardano, 1597.

GABRIELI, *Symphoniae Sacrae*

GIOVANNI GABRIELI, *Symphoniae Sacrae*, Venezia, Magni, 1615.

GAD3W

ANTONIO GUALTIERI, *Amorosi diletti a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano & fratelli, 1608.

GALENO, *Madrigali*

GIOVANNI BATTISTA GALENO, *Il primo libro de madrigali a sette voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1598.

GANASSI, *Lettonne*

SILVESTRO GANASSI, *Lettonne seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti. Composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictura, la quale tratta dell'effetto della corda falsa giusta e media et il ponere li tasti con ogni rason e prattica, et ancora lo acordar ditto violone con la diligentia conveniente. Opera utilissima a chi se diletta de imparare sonare*, stampata per l'auttore proprio, 1543.

GASTOLDI, *Canzonette*

GIOVAN GIACOMO GASTOLDI, *Canzonette a tre voci, con un baletto nel fine*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1592.



GMA

ANTONIO GUALTIERI, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613.

GMACo

ANTONIO GUALTIERI, *Madrigali concertati a una, due, et tre voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625.

GMO

ANTONIO GUALTIERI, *Il secondo libro de mottetti, a una e due voci con li salmi a tre voci con basso per l'organo*, Venezia, erede di Angelo Gardano, 1612.

GMO2

ANTONIO GUALTIERI, *Mottecta duabus vocibus*, Venezia, Amadino, 1611.

GMO8

ANTONIO GUALTIERI, *Motecta octonis vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604.

GMOLI

ANTONIO GUALTIERI, *Mottetti a uno, doi, tre & quatro voci con le litanie della B. Vergine a 4*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630.

GRABBE, *Madrigali*

JOHANN GRABBE, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1609.

GRANDI, *Litanie*

ALESSANDRO GRANDI, *Il terzo libro de motetti a due, tre, et quattro voci con le Letanie della B. V. a cinque voci et il suo basso per l'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618.

INDIA, *Musiche*

SIGISMONDO D'INDIA, *Le musiche del signor Sigismondo d'India libro terzo a una e due voci*, Milano, Filippo Lomazzo, 1618.

INGEGNERI, *Madrigali V*

MARCO ANTONIO INGEGNERI, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1587.

*Il terzo libro del desiderio*

*Il terzo libro del desiderio*, Venezia, Girolamo Scotto, 1567.

LAMBARDI, *Antiphonarium*

GIROLAMO LAMBARDI, *Antiphonarium Vespertinum dierum festorum totius anni*, Caenobio Sancti Spiritus prope Venetias, 1597.

LANDI, *Madrigali*

STEFANO LANDI, *Madrigali a cinque voci, libro primo, con basso per sonare*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.

LOCATELLO, *Madrigali*

GIOVANNI BATTISTA LOCATELLO, *Primo libro de madrigali a due, tre, quattro, cinque, sei et sette voci con il basso continuo per sonar il clavicembalo et altri stromenti simili*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628.

MACQUE, *Madrigaletti*

GIOVANNI DE MACQUE, *Secondo libro de madrigaletti et napolitane a sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1582.

MARENZIO, *Madrigali a 6 V*

LUCA MARENZIO, *Il quinto libro de Madrigali a sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1591.

MASSAINO, *Madrigali*

TIBURZIO MASSAINO, *Il secondo libro de madrigali a sei voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604.

MEL, *Madrigaletti*

RINALDO DEL MEL, *Il secondo libro delli madrigaletti a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1586.

MERULA, *Arpa Davidica*

TARQUINIO MERULA, *Arpa davidica con artificiosa inventione composta la quale da tre, e quattro voci contrapuntizzata obligata a non più viste maniere con insolita vaghezza risuona, Salmi, et Messa concertati con alcuni Canoni nel fine*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640.

MICHELI, *Musica vaga*

ROMANO MICHELI, *Musica vaga et artificiosa: continente Motetti con oblihi, et Canoni diversi, tanto per quelli, che si diletano sentire varie curiosità, quanto per quelli, che vorranno professare d'intendere diversi studii della musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615.

MOLINARO, *Canzonette*

SIMONE MOLINARO, *Il primo libro di canzonette a tre e a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1595.

MONTELLA, *Madrigali*

DOMENICO MONTELLA, *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Napoli, Giovanni Battista Sottile, 1604.

MONTEVERDI, *Canzonette*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Canzonette a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584.

MONTEVERDI, *Litanie*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Messa a quattro voci et Salmi a 1,2,3,4,5,6,7 et 8 voci concertati e parte da cappella et con le Letanie della B.V.*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650.

MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantande cum nonnullis sacris Concentibus ad sacella sive principum cubicula accomodata*, Venezia, Ricciardo Amdino, 1610.

MONTEVERDI, *Scherzi musicali*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607.

MONTEVERDI, *Selva*

CLAUDIO MONTEVERDI, *Selva morale e spirituale*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640.

MORALES, *Missarum*

CRISTOBAL DE MORALES, *Missarum quinque cum quatuor vocibus secundus liber*, Venezia, Antonio Gardano, 1544.

*Mottetti del frutto*

*Primus liber cum quinque vocibus. Mottetti del frutto*, Venezia, Antonio Gardano, 1538.

NANINO, *Motecta*

GIOVANNI MARIA NANINO, *Motecta ut vulgo appellantur, varie et nova inventione elaborata. Quae ternis et quinis vocibus concinuntur*, Venezia, Angelo Gardano, 1586.

NICOLETTI, *Madrigali*

FILIPPO NICOLETTI FERRARESE, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1578.

PADOVANO, *Motectorum*

ANNIBALE PADOVANO, *Motectorum quinque et sex vocum. Liber primus*, Venezia, Antonio Gardano, 1567.

PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*

GIUSEPPE PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, Venezia, Antonio De Castro, 1765.

PELAIA, *Le vaghe*

GIOVANNI FRANCESCO PELAIA, *Le vaghe et dilettevoli canzonette alla napolitana a tre voci*, Giacomo Vincenti, 1597.

PESENTI, *Madrigali*

MARTINO PESENTI, *Il primo libro de' madrigali a due, tre et quattro voci con il basso continuo*, Venezia, Alessandro Vincenzi, 1621.

PORDENON, *Madrigali V*

MARC' ANTONIO PORDENON, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1578.

QUINZIANI, *Canzonette*

LUCREZIO QUINZIANI, *Le vaghe canzonette a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1589.

RINOLDI, *Madrigali*

ANTONIO RINOLDI, *Il primo libro de madrigali concertati a due, tre et quattro voci con il basso continuo per sonare*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1627.

SPADA, *Villanelle*

VINCENZO SPADA, *Il primo libro delle villanelle a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1589.

SPONGIA, *Madrigali*

FRANCESCO SPONGIA USPER, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.

TROMBONCINO, *Laude II*

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Laude libro secondo*, Venezia, Octaviano Petrucci, 1507.

VECCHI, *Canzonette a 4*

ORAZIO VECCHI, *Canzonette libro primo a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580.

VECCHI, *Sacrarum cantionum*

ORAZIO VECCHI, *Sacrarum cantionum Horatii Vecchii in Cathedrali Ecclesia Mutinae musicae magistri. Quinque, sex, septem, et octo vocibus. Liber secundus*, Venezia, Angelo Gardano, 1597.

VECCHI-CAPILUPI, *Canzonette*

ORAZIO VECCHI-GEMINIANO CAPILUPI, *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi et di Gemignano Capi Lupi da Modena*, Venezia, Angelo Gardano, 1597.

VIADANA, *Canzonette*

LUDOVICO DA VIADANA, *Canzonette a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1594.

VIADANA, *Completorium*

LUDOVICO DA VIADANA, *Completorium Romanum octonis vocibus infranti decantandum*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1597.

VIADANA, *Concerti*

LUDOVICO DA VIADANA, *Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quattro voci, con il basso consitnuo per sonar nell'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609.

VITALI, *Madrigali*

FILIPPO VITALI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Firenze, Pietro Cecconcelli, 1623.

WILLAERT, *Missae*

ADRIAN WILLAERT, *Liber quinque missarum*, Venezia, Francesco Marcolini da Forli, 1536.

ZARLINO, *Quinque vocum moduli*

GIOSEFFO ZARLINO, *Josephi Zarlini musici quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata opus nunquam alias typis exoussum, ac nuper accuratissime in lucem aeditum. Liber Primum*, Venezia, Antonio Gardano, 1549.

### 3. Stampe letterarie

*Aggionzioni*

*Aggionzioni alle pratiche sopra i vangeli dell'anno che contengono meditazioni intorno a vari soggetti spirituali per avanti e dopo la Santissima Communione, parte quinta, del padre Cesare Franciotti della congregazione della Madre di Dio*, Venezia, Giovanni Battista Combi, 1619.

ALBERTI, *Rime*

FILIPPO ALBERTI, *Rime*, Venezia, Gio. Battista Ciotti, 1603.

BELLI, *Madrigali*

VALERIO BELLI, *Madrigali*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1599.

BONARDO, *Madrigali*

GIOVANNI MARIA BONARDO, *Madrigali*, Venezia, Simon Rocca, 1571.

BONIFACIO, *Lettone*

GIOVANNI BONIFACIO, *Lettone sopra un sonetto del Petrarca*, Rovigo, Daniel Bissuccio, 1625.

BS

*Biblia sacra vulgatae editionis*, Romae, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1592.

CAPORALI, *Rime piacevoli*

CESARE CAPORALI, *Rime piacevoli di Cesare Caporali del Mauro et d'altri auttori*, Ferrara, Vittorio Baldini stampator ducale, 1586.

*Della corona di Apollo*

*Della corona di Apollo composta del più vago de' fiori di permesso*, Venezia, Sebastiano Combi, 1605.

DEVIT, *Dell'illustre*

VINCENZO DEVIT, *Dell'illustre donzella Issicratea Monti rodigina*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845.

*Gareggiamento*

*Il gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito (i.e. Carlo Fiamma). Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro e il vivace dei più illustri poeti d'Italia.*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1611.

GATTI, *Madrigali*

ALESSANDRO GATTI, *Madrigali*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1604.

GATTI, *Metitationum*

ALESSANDRO GATTI, *Alexandri Gatti Seminarij Patriarchalis Venetiarum clerici Meditationum libri duo, carmine heroico conscripti, quorum alter Natiuitatis, alter vero Passionis Domini mysteria complectiur*, Venezia, apud Iuntas, 1587.

*Ghirlanda dell'aurora*

*Ghirlanda dell'aurora, scelta di madrigali de' più famosi autori di questo secolo, fatta dal signor Pietro Petracchi*, Venezia, Bernardo Giunti e Giovanni Battista Ciotti, 1609.

GRAZZINI, *Rime*

ANTONFRANCESCO GRAZZINI, detto Il Lasca, *Rime*, Firenze, Francesco Mouücke, 1741-1742.

GUARINI, *Gierarchia*

GIOVANNI BATTISTA GUARINI, *Della gieraehia overo del sacro regno di Maria vergine, madre di Dio e reina del cielo*, Venezia, Evangelista Denchino e Gio. Battista Pulciani, 1609.

GUARINI, *Rime*

GIOVAN BATTISTA GUARINI, *Rime*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1598.

*L'atrio de' sacerdoti*

*L'atrio de' sacerdoti cioè considerationi in ordine allo stato ecclesiastico e sacerdotale. Presentate alla Congregatione de' rr. Padri detti della Missione da un sacerdote della Congregatione della Madre di Dio*, Lucca, per Iacinto Paci, 1675.

MALATESTA, VI

*Sesto fiore di villanelle et arie napolitane*, Milano, per Pandolfo Malatesta, s.a.

MALATESTA, VIII

*Settimo fiore di villanelle et arie napolitane*, Milano, per Pandolfo Malatesta, s.a.

MALATESTA, VIII

*Ottavo fiore di villanelle et arie napolitane*, Milano, per Pandolfo Malatesta, s.a.

MARINO, *Rime*

GIOVAN BATTISTA MARINO, *Rime*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1602.

MONTANARO, *Rime*

POMPONIO MONTENARO, *Prima parte delle rime*, Verona, Girolamo Discepolo, 1595.

MORO, *Giardini*

MAURIZIO MORO, *I tre giardini de' madrigali*, Venezia, Giovanni Battista Bonfadino, 1593.

MORO, *Giardino secondo*

MAURIZIO MORO, *Giardino secondo de' madrigali*, Venezia, Nicolò Moretti, 1602.



MORO, *Giardino terzo*

MAURIZIO MORO, *Giardino terzo de' madrigali*, Venezia, Nicolò Moretti, 1602.

*Oratio quadraginta horarum*

*Oratio quadraginta horarum ab ecclesia ad divinam implorandam misericordiam frequenter haberi solita; fidelium saluti tam publice quam privatim per quam utilis et apprime necessaria. Vulgo dicta il bon giorno. Per don Ferdinandum Bon Giornum siculum S.T. et I.V.D. verbique Dei concionatorem et prothonotarium apostolicum in luce edita*, Venezia 1601.

PAOLI, *Rime*

PIETRO FRANCESCO PAOLI, *Rime*, Ferrara, nella Stampa Camerale, 1609.

RIGHETTINI, *VI*

*Sesto fiore di vilanelle et arie napolitane*, Treviso, Cesare Righettini, 1632.

RIGHETTINI, *VIII*

*Ottavo fiore di vilanelle et arie napolitane*, Treviso, Cesare Righettini, 1632.

*Rime del Brocardo*

*Rime del Brocardo et d'altri authori*, Venezia, 1538.

RINUCCINI, *Poesie*

OTTAVIO RINUCCINI, *Poesie*, Firenze, i Giunti, 1622.

SECUNDUS, *Basia*

IOANNES SECUNDUS, *Basia et alia quaedam*, Lagduni, Seb. Gryphium, 1539.

VIOLA, *Museo d'amore*

DIONISIO VIOLA, *Il museo d'amore*, Vicenza, Domenico Amadio, 1618.

#### 4. *Fonti d'archivio*

AAS

Padova, Archivio dell'Arca del Santo, bs. 66 e 67.

ACPd, *D25*

Padova, Archivio Capitolare, ms. D25.

ACPd, *D26*

Padova, Archivio Capitolare, ms. D26.

AFVr, 218

Verona, Archivio Filarmonica di Verona, ms. 218.

ACM, *Libri mandati di cassa*

Monselice, Archivio Comunale, *Libro mandati di cassa*, 10.

ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3.

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 3.

ACM, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4

Monselice, Archivio Comunale, *Registri delle deliberazioni comunali*, 4.

ADNM, *Battesimi 1573-1585*

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, *Battesimi 1573-1585*.

ADNM, *Libro parti e capitoli affittazioni 1629-1641*

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, *Libro parti e capitoli affittazioni 1629-1641*.

ADNM, *Morti 1644-1687*

Monselice, Archivio Duomo Nuovo, *Morti 1644-1687*.

ASPd, *Capitolo di Monselice*

Padova, Archivio di Stato, *Capitolo di Monselice*, bs. 1, IV; bs. 14, XLIV.

ASR, *Notarile*

Rovigo, Archivio di Stato, *Notarile, Notaio Sebastiano Zurlato*, b. 1546, Reg. T, rep. 2146, 16 febbraio 1629.

ASUd, *Fondo Biasutti*

Udine, Archivio del Seminario, *Fondo Biasutti*.

ASV, *Ospedali e luoghi pii diversi*

Venezia, Archivio di Stato, *Ospedali e luoghi pii diversi*, bs. 892, *Ospedale della Pietà, Terminazioni (1618-1655)*.

ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di coro (1485-1734)*: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143 e 144, *Chiesa Actorum*, in ASV.

ASV, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, Reg. 144, *Terminazioni (1637-1648)*.

ASV, *Procuratia de Supra del Seminario*

Venezia, Archivio di Stato, *Procuratia de Supra del Seminario*, bs. 156, proc. 316, *Maestro di canto del Seminario di Castello (1579-1781)*: copia dalle *Terminazioni (1629-1637)*, Reg. 143, *Chiesa Actorum*, in ASV.

ASV, *Sanità*

Venezia, Archivio di Stato, *Provveditori alla Sanità, Anagrafi 1642*, Reg. 571, fasc. II, *Sestier di S. Marco, Parrocchia di S. Samuele*.

BGSD, *Consilia*

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Consilia comunitatis terre S. Danielis*.

BGSD, *Maestri di cappella, organista e cantori*

San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, *Maestri di cappella, organisti e cantori*.

MAC, *Libro delle entrate della fabbrica*

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle entrate della fabbrica.*

MAC, *Libro delle parti*

Montagnana, Archivio Comunale, *Libro delle parti, II.*

## CRITERI DI EDIZIONE

### 1. *Compilazione delle schede analitiche*

Le informazioni relative ad ogni singola composizione sono raccolte in una scheda analitica costituita dalle seguenti voci:

- 1) *informazioni di carattere generale*: titolo, testimone, eventuali fonti letterarie concordanti;
- 2) *informazioni sul testo poetico*: testo, autore del testo, forma poetica, apparato critico, note al testo;
- 3) *informazioni sulla musica*: autore della musica, forma musicale, apparato critico, note alla musica;
- 4) *ulteriori informazioni di carattere generale*: letteratura, osservazioni.

### 2. *Edizione dei testi*

L'edizione dei testi letterari si attiene a criteri conservativi. La scelta è apparsa non solo opportuna, ma perfino obbligata di fronte alla notevole ricchezza lessicale e al livello ormai definito e condiviso che il volgare italiano aveva raggiunto come lingua letteraria e per la poesia d'arte tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento.

Per quanto riguarda la grafia sono stati attuati gli interventi più consueti: sono state sciolte le abbreviazioni e i compendi, distinguendo la *u* dalla *v*, trascrivendo *f* con *s* e privilegiando la forma attestata con più frequenza nel testimone in presenza di oscillazioni grafiche. È stato normalizzato l'uso delle maiuscole, conservate soltanto nelle personificazioni, ed è stata modernizzata l'ortografia delle interiezioni e della interpunzione. I segni diacritici, pressoché assenti nei testimoni, sono stati aggiunti secondo l'uso moderno (accenti ortografici, apostrofi, segni di elisione).

Sono stati conservati tutti i tratti grafici latineggianti e di ascendenza umanistica, il gruppo *-ti-* e *l'h* etimologica. Altre consuetudini grafiche, diffuse nel sec. XVI-XVII e intenzionalmente finalizzate a conferire ai testi poetici una patina di sapore umanistico, ma ininfluenti sotto il profilo della pronuncia (come l'uso ipercorretto del gruppo *ch* o del gruppo *gh* davanti a vocale, nonché

l'uso dell'*h* pseudoetimologica, sono state emendate secondo l'uso moderno. La lezione originale è stata comunque sempre segnalata in apparato. Compatibilmente con l'intonazione musicale, sono stati riparati i testi palesemente corrotti, dandone sempre segnalazione nel testo mediante parentesi quadre per le integrazioni e angolari per le espunzioni.

I testi poetici apposti alle musiche, ricavati dai singoli libri-parte, propongono la prima strofa rispettando la sillabazione suggerita dal testimone. Le eventuali strofe successive sono trascritte in calce alla composizione. Il titolo di ogni composizione corrisponde al primo verso nel caso di testi poetici, alle prime tre parole per i testi sacri. Le ripetizioni del testo, che il testimone indica con *ij*, nella trascrizione sono sciolte in corsivo.

Nello schema metrico sono state utilizzate le lettere minuscole per indicare i settenari e le maiuscole per gli endecasillabi.

In apparato critico sono segnalate le varianti rispetto ad eventuali fonti concordanti, indicando ciascun verso con numerazione progressiva in cifre arabe o la parte nel caso di lezioni non attestate da tutte le voci.

Nelle note al testo, che assolvono alla funzione di agevolare la lettura e rendere comprensibile il significato di testi antichi che non sono stati ammodernati, è riportata l'epigrafe se presente. Delle particolarità lessicali, grammaticali e sintattiche, nonché delle figure retoriche, è stata data ragione indicando il verso di riferimento con numerazione progressiva in cifre arabe e rinviando a repertori autorevoli e aggiornati

### 3. Edizione delle musiche

Nella trascrizione in notazione moderna, che adotta le chiavi moderne di violino, violino ottavizzato e basso, sono mantenuti i valori originali, tranne quando la nota conclusiva della composizione è una *longa*, resa con una Sbr con corona nel tempo comune e con una Sbr puntata con corona nel caso dei tempi ternari. Per le composizioni in *tempus imperfectum* è conservato il medesimo segno di *tactus* presente nel testimone e le battute corrispondono alla durata di una Br per i brani di musica sacra e di una Sbr per le antologie di canzonette. Poiché le composizioni o sezioni di composizione in tempo ternario nel testimone presentano diversi segni di *tactus* (C3; 3; 3/2), la trascrizione in notazione moderna è 3/2, con battute di tre M, oppure 3/1, con battute di tre Sbr, nel rispetto dei valori indicati nel testimone. Le indicazioni mensurali originarie, quando non mantenute a testo, sono indicate fuori rigo, mentre all'inizio di ciascuna composizione è trascritto l'incipit in notazione originale.

Nella trascrizione sono state mantenute tutte le alterazioni originali anche se dovessero risultare pleonastiche secondo l'uso moderno. L'alterazione originale vale per l'intera battuta, a meno che non compaiano nella stessa battuta segni di annullamento. Le alterazioni editoriali sono poste fuori rigo e si riferiscono alla singola nota sopra cui sono poste oppure a eventuali suoni parigrado immediatamente successivi all'interno della medesima battuta. Nella bc le alterazioni ritenute opportune ma non riportate nella stampa sono state poste in corsivo prima del suono cui si riferiscono e durano per la sola nota interessata, mentre quelle riferite alla numerica sono collocate, sempre in corsivo, al di sopra del suono interessato. Diesis e bemolli con funzione di bequadro vengono trascritti con il bequadro.

Sono state mantenute le legature presenti nell'originale, sia quando usate come legature di valore fra note che non possono essere indicate mediante l'impiego di punti sia quando usate in riferimento all'articolazione.

Eventuali *colores* e *ligaturae* sono stati resi rispettivamente con le consuete emiparentesi e parentesi quadrate.

Le indicazioni dinamiche, presenti soltanto nel mottetto *Adiuvo vos filiae* (GMO, n. 4), sono trascritte sotto la linea del canto, mentre nel testimone si trovano sopra il rigo della linea cantata.

Nell'apparato critico viene indicata la battuta, la voce e la nota (in numero arabo) cui si riferisce l'intervento. Quando non è presente l'indicazione della nota in numero romano significa che nella battuta c'è soltanto una nota.

Le note alla musica raccolgono indicazioni e informazioni ritenute utili a una più chiara comprensione della struttura della composizione: organico, chiavi ed estensione vocale, eventuale alterazione in chiave, *finalis*, cadenza finale, eventuali figure retoriche o procedimenti compositivi particolari. Le indicazioni di imitazione alla quarta o alla quinta si riferiscono all'ottava superiore quando riportano il segno \* (quarta\* = intervallo di undicesima; quinta\* = intervallo di dodicesima). Gli accordi delle cadenze sono indicati in maiuscolo quando sono maggiori, in minuscolo nel caso delle triadi minori e alto/basso quando manca la terza (DO = do maggiore; do = do minore; Do = triade di Do senza terza).

#### 4. Cogli la vaga rosa: *proposta di ricostruzione*

##### 4.1. *Aspetti generali*

La presenza all'interno della produzione di Antonio Gualtieri di alcune raccolte che non sono giunte a noi nella loro completezza mi ha permesso di confrontarmi con la prassi della

ricostruzione di una o più parti mancanti, alla quale la musicologia ha rivolto una crescente attenzione in tempi recenti.<sup>264</sup> Senza contare le opere perdute e considerando soltanto il XVI secolo, si stima che le collezioni incomplete di composizioni polifoniche vocali siano più di 2800.<sup>265</sup> A causa del suo stato di conservazione, gran parte di questo repertorio è quindi caduta nell'oblio, trascurata da musicologi e interpreti e destinata a rimanere del tutto sconosciuta agli ascoltatori.

Lo studio e l'esecuzione di queste composizioni da un lato potrebbe contribuire ad ampliare, almeno in parte, le nostre conoscenze musicali, finora basate principalmente sullo studio e sull'ascolto delle composizioni giunte a noi nella loro integrità. Dall'altro la ricostruzione delle parti mancanti potrebbe concorrere anche a una più profonda comprensione delle composizioni complete, ampliando la nostra conoscenza delle tecniche e dello stile del periodo di volta in volta preso in esame. Al fine di rendere accessibile a studiosi ed esecutori questo vastissimo repertorio di raccolte incomplete, è necessario promuovere il loro censimento e recupero, auspicabilmente attraverso edizioni critiche che proponano anche un'ipotesi di ricostruzione della o delle parti mancanti.<sup>266</sup>

Il processo di ricostruzione della parte mancante di una composizione presenta alcune analogie con i procedimenti di restauro dell'opera d'arte figurativa;<sup>267</sup> a tale proposito occorre tuttavia evidenziare alcune differenze fondamentali. In primo luogo, laddove il risultato del processo di restauro di un'opera d'arte è definitivo, in contesto musicale ogni proposta di ricostruzione è del tutto modificabile e quindi migliorabile. In secondo luogo se il restauro nell'ambito delle arti visive e dell'architettura può portare a modificare o danneggiare la parte superstite, in campo musicale la parte originale non viene in alcun modo modificata dai diversi tentativi di ricostruzione che non è un'operazione irreversibile. Tuttavia la differenza forse più rilevante consiste nel fatto che la corruzione di un'opera d'arte figurativa non ne determina la non fruibilità,<sup>268</sup> mentre nel caso della musica, come si è visto, la presenza di lacune le rende ineseguibili; infatti, sebbene un'esecuzione di questo repertorio sia teoricamente possibile, il suo risultato non sarebbe soddisfacente. È per questo che il ripristino delle parti mancanti di una composizione incompleta si configura spesso come *conditio sine qua non* della possibile esecuzione di un'opera.

Gli studiosi che si occupano di questi procedimenti sono ben consapevoli che la ricostruzione delle composizioni incomplete rappresenta in ogni caso un'ipotesi e che come tale sia

---

<sup>264</sup> Alcune riflessioni sullo statuto e sull'utilità della ricostruzione della polifonia lacunosa si trovano nell'introduzione alle edizioni critiche MARINI, *Music for Vespers*, ARDEMANIO, *Musica a più voci*, GESUALDO, *Sacrae cantiones*, FRESCOBALDI, *Liber secundus* e in TOFFETTI, *Restoring a masterpiece*, pp. 5-23; TOFFETTI, *The critical edition*.

<sup>265</sup> TOFFETTI, *Restoring a masterpiece*, pp. 5-23; TOFFETTI, *The critical edition*.

<sup>266</sup> Tra le più recenti edizioni musicali che si sono occupate della ricostruzione di parti mancanti ricordiamo: MARINI, *Music for Vespers*; ARDEMANIO, *Musica a più voci*; GESUALDO, *Sacrae cantiones*; FRESCOBALDI, *Liber secundus*.

<sup>267</sup> TOFFETTI, *Restoring a masterpiece*, pp. 5-23; TOFFETTI, *The critical edition*.

<sup>268</sup> TOFFETTI, *The critical edition*.



soggetta a critiche e modifiche. Proprio per questo, come ben chiarisce Thomas D. Dunn nell'introduzione alla sua ipotesi di ricostruzione della *Musica per i Vespri* di Biagio Marini, sono molto importanti i momenti di confronto con diversi specialisti della materia, siano essi studiosi o musicisti:<sup>269</sup>

The parts cited below as 'reconstructed by the editor' are not to be considered definitive but are provided to give a sense of what the pieces may have been like in complete form. ... Performers are invited to emend or alter the reconstructed parts.<sup>270</sup>

Il percorso per giungere a una proposta di ricostruzione è quindi indubbiamente lungo e laborioso e il risultato è sicuramente sempre perfezionabile. D'altro canto, escludendo a priori la strada della ricostruzione, una percentuale molto elevata del repertorio rimarrebbe ineseguita, privando così di un'importante opportunità culturale musicofili e studiosi. A questo proposito trovo particolarmente significative le parole con cui James Wood introduce la sua proposta di ricostruzione delle *Sacrae Cantiones* di Carlo Gesualdo:

I am quite sure that I had little idea at the outset just how difficult this task would turn out to be, and indeed there were several moments when I was very tempted to concede defeat. However, my determination was fuelled on the one hand by the excitement of bringing these masterful and visionary pieces back to life, and on the other by the stimulation which came from discovering so many secrets within a compositional technique of such phenomenal strength and sophistication, and from which I, as a composer (even 400 years later), could learn so much. And so I persevered with what has turned out to be one of the most challenging and fascinating projects I have ever undertaken.<sup>271</sup>

Sebbene la ricostruzione, come tutte le scienze umane, non ambisca a diventare universale, questo non significa che gli interventi proposti in sede di ricostruzione siano frutto di scelte arbitrarie o di una totale assenza di criteri e di parametri secondo i quali alcune soluzioni sono da preferirsi ad altre.<sup>272</sup> Il processo di ricostruzione di una parte mancante non può infatti basarsi sull'improvvisazione o sull'estro di chi si cimenta con tale pratica, ma è un esercizio estremamente impegnativo che necessita di competenze trasversali, dalla conoscenza dello stile alla padronanza delle tecniche compositive.

---

<sup>269</sup> Ricordiamo ad esempio un progetto pluriennale del *Centre National de la Recherche Scientifique* presso il *Centre d'études supérieures de la Renaissance* di Tours che si pone come obiettivo la restituzione di opere altrimenti inseguibili attraverso la ricostruzione della o delle parti mancanti (*Atelier virtuel de restitution polyphonique*).

<sup>270</sup> MARINI, *Music for Vespers*.

<sup>271</sup> GESUALDO, *Sacrae Cantiones*, p. 6.

<sup>272</sup> Cfr. TOFFETTI, *Restoring a masterpiece*, pp. 8-9.

#### 4.2 Ricostruzione della parte mancante: peculiarità e problemi specifici

Chiariti i concetti fondamentali che stanno alla base di qualsiasi procedimento di ripristino integrativo, è parso opportuno concentrarsi sulle peculiarità del caso del madrigale *Cogli la vaga rosa* di Antonio Gualtieri e sulle difficoltà incontrate durante il percorso seguito per giungere all'ipotesi di ricostruzione della parte mancante che si propone nella presente appendice.

Le opere di Gualtieri che sono giunte a noi incomplete sono *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1613) e i *Madrigali concertati a una, due et tre voci* (1625). Considerando entrambe le raccolte sono trentasei le composizioni che non è possibile trascrivere nella loro integrità.

Il madrigale *Cogli la vaga rosa* a due Canti e bc, tratto dalla raccolta del 1625, è subito parso per diverse ragioni adatto a un primo approccio alla ricostruzione. Scelto il madrigale su cui concentrare l'attenzione in vista della formulazione di un'ipotesi di ricostruzione, è parso utile individuare tutte le composizioni di Gualtieri dotate del medesimo organico, per poi sottoporle a un'analisi:

INCIPI DEI TESI	RACCOLTA
<i>Angelus ad pastores ait</i> , 2 T e bc	GMO, 5
<i>Consolamini pastores quia hodie</i> , 2 T e bc	GMO, 6
<i>Veni pulchritudo animae</i> , 2 S e bc	GMO, 7
<i>Franciscus pauper pauper et humilis</i> , 2 T e bc	GMO, 8
<i>Salve sancte Pater</i> , 2 T e bc	GMO, 9
<i>Carole maiorum generosa</i> , 2 T e bc	GMO, 10
<i>Iubilemus omnes et diem</i> , 2 T e bc	GMO, 12
<i>Miserere mei Domine</i> , 2 T o C e bc	GMOLI, 11
<i>Gaudeamus omnes fideles</i> , 2 T e bc	GMOLI, 13
<i>Cum iucunditate nativitatem</i> , 2 B e bc	GMOLI, 14
<i>Veni dilecte mi</i> , 2 A e bc	GMOLI, 15

A. Gualtieri, *composizioni a due voci pari e basso continuo*.

Si è quindi proceduto a sottoporre le composizioni dotate dello stesso organico a un'analisi sistematica, che prendesse in esame diversi parametri compositivi per dare una risposta alle seguenti questioni:

- come avviene l'entrata del voci: omoritmicamente, in contrappunto, in imitazione?

- le due voci presentano la stessa tessitura?
- rapporto tra testo e musica: il testo viene intonato per intero da entrambe le voci? C'è una ricorrenza di incisi ritmico-musicali uguali in corrispondenza delle ripetizioni testuali?
- analisi della macrostruttura e delle tecniche impiegate nelle diverse sezioni: le voci procedono omoritmicamente o secondo i criteri del contrappunto imitativo?
- come si comportano le voci in fase cadenzale?

Un simile approccio analitico è fondamentale in quanto permette di considerare oggettivamente alcuni dei procedimenti, delle caratteristiche e degli stili adottati dal compositore e di approfondire lo studio della sua grammatica compositiva. Pur nella consapevolezza che non possiamo sapere se proprio nella voce oggetto della nostra ricostruzione il compositore volesse allontanarsi dalle consuetudini compositive, i suoi lavori completi sono sicuramente indicativi del *modus operandi* e l'analisi è quindi un'operazione propedeutica ineludibile ai fini della ricostruzione.

Dopo avere affrontato in maniera analitica lo studio delle composizioni di Gualtieri a due voci pari e bc, sono emerse alcune caratteristiche che compaiono con particolare frequenza all'interno della sua produzione.

1. Il soggetto viene intonato da una delle due voci e poi ripreso alla stessa altezza dall'altra voce secondo il procedimento della *repetitio*, oppure alla distanza di una quarta o di una quinta e infine intonato dalle due voci alla distanza di una terza, sesta o in stretta imitazione. Fa eccezione soltanto il mottetto *Salve sancte Pater*, in cui il motivo iniziale viene intonato omoritmicamente dalla due voci in terza in modo tale da rendere maggiormente solenne la sezione iniziale della composizione.
2. Il *range* melodico su cui si muovono le due voci è lo stesso, quindi non c'è una preminenza del C I sul C II.
3. C'è un sostanziale equilibrio fra le due voci: generalmente il testo viene intonato interamente da entrambe le voci.
4. Nella grande maggioranza dei casi le due voci presentano gli stessi motivi in corrispondenza degli stessi frammenti testuali.
5. Prevale la scrittura di carattere imitativo. La scrittura omoritmica è utilizzata sporadicamente al fine di sottolineare un determinato frammento testuale. Le due voci si riuniscono sempre per la cadenza finale arricchita da una scrittura più diminuita e caratterizzata dai consueti ritardi.
6. La funzione prevalente della linea del bc è quella di sostenere armonicamente le due parti vocali. In un simile contesto, in corrispondenza di una serie di pause nella voce superstita è senz'altro ipotizzabile l'intervento della parte mancante.

Individuate le caratteristiche delle composizioni omogenee per tessitura, si è quindi proceduto a una disamina più puntuale della composizione da ricostruire. Anche in questo caso, in corrispondenza delle pause nella voce superstite si ritiene probabile che debba cantare la parte mancante. Conseguentemente anche le prime battute della composizione sono state risolte affidando la prima entrata imitativa al C I, in quanto il C II fa il suo ingresso soltanto nella b. 2. È infatti difficile ipotizzare che il madrigale iniziasse con una battuta affidata al solo bc, anche perché la linea strumentale, in questo caso, non propone un motivo poi ripreso dalle voci, il che ci potrebbe far pensare ad una scrittura di tipo imitativo in cui il bc propone per primo un motivo destinato ad essere ripreso dalle altre voci. Una volta individuate le sezioni in cui la parte mancante doveva intervenire, anche identificare la porzione testuale presumibilmente affidata alla parte mancante potrebbe costituire una questione di non poco conto. In talune circostanze, quando le voci superstiti non intonano il testo poetico per intero e/o quando del testo poetico non sono note ulteriori attestazioni, questo problema è di difficile soluzione. Nel caso del madrigale di Antonio Gualtieri simili problemi non si pongono in quanto da un lato il testo è intonato per intero dalla voce che ci è giunta, dall'altro il componimento dell'Alberti è attestato in numerosi testimoni (cfr. scheda analitica pp. 397-398).

Risolte le questioni preliminari di cui sopra, si è dunque proceduto ad affrontare alcune questioni più propriamente tecnico-compositive, cioè quali motivi doveva intonare la parte che non ci è pervenuta, individuando gli elementi melodicamente e ritmicamente caratteristici della linea superstite e verificandone la possibile introduzione nella parte ricostruita. Analizzando la linea del C II si può notare che alcuni incisi testuali presentano nelle ripetizioni lo stesso disegno ritmico-melodico. In corrispondenza di questi incisi nella proposta di ricostruzione si è optato per la riproposizione dello stesso profilo ritmico e melodico. Ad esempio nella parte del C II tutte le occorrenze del primo verso prevedono la ripetizione del verbo «cogli» e il profilo ritmico e intervallare è il medesimo:



A. Gualtieri, *Cogli la vaga rosa*, bb. 2-3.

Lo stesso procedimento è stato utilizzato per i frammenti testuali «mentr'è novello il fior» e «e la fronte amorosa», che nella parte superstite presentano sempre lo stesso profilo ritmico-melodico. «Mentr'è novello il fior» è infatti caratterizzato da un moto ascendente prevalentemente

per grado congiunto, mentre «e la fronte amorosa» costituisce un elemento di varietà all'interno del madrigale, in quanto presenta una linea dal ritmo puntato melodicamente intonata con intervalli di quarta.

A. Gualtieri, *Cogli la vaga rosa*, bb. 16-20.

Anche per i versi che presentano una ripetizione variata degli incisi, a causa dei procedimenti armonici, possiamo riconoscere alcuni stilemi ricorrenti che è parso opportuno introdurre nell'ipotesi di ricostruzione che si presenta in appendice. In corrispondenza di «ingemma» si è invece optato per una scrittura omoritmica, in cui le due voci procedono per terza assecondando così la scrittura generosamente diminuita, che ben si addice a descrivere musicalmente il testo intonato, presente nella linea del C II supportata dai valori lati del bc.

Sebbene la soluzione ricostruttiva proposta sia certamente perfettibile e suscettibile di ulteriori messe a punto, la sua formulazione si è rivelata utile nella misura in cui ha contribuito a far emergere problemi e a porre domande sempre più specifiche sulle tecniche e sullo stile di questo compositore, stimolando la messa a punto di strumenti analitici sempre più puntuali e affinati.

In conclusione, l'ipotesi di ricostruzione presentata in appendice alla trascrizione delle musiche e notata con un corpo tipografico minore rispetto alla linea superstite, è frutto di un lungo lavoro e di diversi tentavi, nei quali si è rivelata fondamentale la verifica delle varie ipotesi ricostruttive attraverso l'esecuzione. Infatti alcune soluzioni che sembravano perfette sulla carta si sono rivelate inefficaci o perfettibili all'atto esecutivo. In ogni caso, la formulazione di un'ipotesi di ricostruzione della parte mancante nel madrigale *Cogli la vaga rosa* si è rivelato un utile momento di approfondimento di peculiari problemi analitici relativi all'universo stilistico, ancora in parte da esplorare, di questo interessante compositore del primo Barocco.

## 5. Sigle e abbreviazioni

### Legenda

A	<i>altus/alto</i>
A I	<i>altus primi chori / alto primo</i>
A II	<i>altus secundi chori /alto secondo</i>
anast.	anastatico/a
B	<i>bassus / basso</i>
B I	<i>bassus primi chori / basso primo</i>
B II	<i>bassus secundi chori / basso secondo</i>
b./bb.	battuta/e
bc	basso continuo
Br	breve
bs.	busta
c./cc.	carta/e
C	<i>cantus/canto</i>
C I	<i>cantus primi chori / canto primo</i>
C II	<i>cantus secundi chori / canto secondo</i>
cfr.	confronta
col./coll.	colonna/e
Cr	croma/e
es.	esempio
L	longa/longae
M	minima/e
n./nn.	numero/i
p./pp.	pagina/e
Q	quinto
r	recto
reg./regg.	registro/i
rist.	ristampa
S	soprano
S I	soprano I
S II	soprano II

Scr	semicroma/e
sec./secc.	secolo/i
Sm	semiminima/e
T	<i>tenor</i> / tenore
Tab.	Tabella
T I	<i>tenor primi chori</i> / tenore primo
T II	<i>tenor secundi chori</i> / tenore secondo
v	verso
v./vv.	verso/versi
vol./voll.	volume/i





## VI

### SCHEDE ANALITICHE

#### 1. MOTECTA OCTONIS VOCIBUS (1604)

##### 1. *Iubilate Deo omnis terra*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 99, 2, p. 527.

2. Iubilate Deo omnis terra, servite Domino in laetitia;  
introite in conspectu eius in exultatione.

**Forma del testo:** versetti salmici.

##### **Apparato critico**

2, *Deo*] *Domino* BS.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

##### **Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, sol<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, re<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

5-6, T I, A II, T II: *repetitio*.

13-16, C I, T II, A I (alla quarta): *poliptoton e repetitio*.

26-29, T II, C I, C II (alla quarta): *poliptoton e repetitio*.

13-23 e 26-36: stesso materiale armonico-melodico, ma inversione delle parti.

**Letteratura:** AMS, 19b, 83, 89, 182, 186, 199a, pp. 26-27, 103, 182, 187, 198-199; CANTUS, n. 8110; BSV, p. 894.

### **Osservazioni**

Il mottetto che apre la raccolta intona uno dei salmi di maggiore fortuna tra i compositori di tutti i tempi. Tra le innumerevoli composizioni musicali del testo possono prestarsi a un confronto quelle presenti in GABRIELI, *Opere XI*, 31, e PALESTRINA, *Opera VIII*, 22, poiché adottano lo stesso organico. Giovanni Gabrieli, inoltre, ha ripetutamente intonato il salmo 99 per organici diversi, a otto e a quindici voci nelle *Sacrae Symphoniae (Opera (1), II*, pp. 219-231) e a dieci voci nelle *Symphoniae Sacrae (Opera (1), III*, pp. 163-192). In questi mottetti possiamo trovare alcune caratteristiche presenti anche all'interno della composizione di Gualtieri, come, ad esempio, la corrispondenza dell'aggettivo «omnis» con la presenza dell'intero organico.

Il mottetto del Gualtieri è caratterizzato da episodi che si alternano con effetto di proposta e risposta, talvolta più serrato come in «iubilate Deo» (bb. 1-3), altre meno. Prevale una declamazione sillabica e un andamento omoritmico in entrambi i cori, che si riuniscono soltanto in corrispondenza delle parole «omnis terra» (bb. 6-8), «introite» (bb. 16-18) e «in exultatione» (bb. 24-26 e 36-38). L'episodio alle bb. 13-23, caratterizzato dall'alternanza dei due cori sempre più serrata, verrà ripetuto alle bb. 26-36, ma girando le linee melodiche tra i due gruppi corali: la linea del C I diventa quella del T II, A I intona la melodia del C II, T I quella dell'A II e, viceversa, la linea del T II diventa quella del C I, C II intona A I e A II passa al T I. La linea del B, invece, rimane identica per entrambi i cori perché la successione armonica è la stessa. Un breve spunto imitativo compare alle bb. 5-6, dove T II, A II e T I ripetono la stessa scala ascendente da la<sub>2</sub> a mi<sub>3</sub>, formando la figura retorica del *poliptoton* che ricompare anche in corrispondenza di «introite» (bb. 16-18) dove la linea melodica è caratterizzata da un intervallo di quarta ascendente di C I, T II, A I.

## 2. *Omnes gentes plaudite*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 46, 2-5, p. 501.

2. Omnes gentes plaudite manibus, iubilate Deo in voce exultationis;
3. quoniam Dominus excelsus, terribilis, rex magnus super omnem terram.
4. Subiecit populos nobis et gentes sub pedibus eius;
5. elegit nobis haereditatem suam, speciem Iacob quem dilexit.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

4, *eius] nostris* BS.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

1, C I, A I, C II: *repetitio*.

17-24: stesso materiale armonico-melodico, con inversione delle parti.

**Letteratura:** AMS, 26bis, 101bis, 179, pp. 34, 121, 180-181; CANTUS, n. 920046; BSV, p. 826.

**Osservazioni**

Il mottetto intona i versetti 2-5 del Salmo 46, che celebrano la regalità di Dio su tutti gli esseri del cielo e della terra, accolto dall'acclamazione e dagli applausi di tutti i popoli (RAVASI, *Salmi*, p. 133). Anche questo salmo ha avuto molte intonazioni musicali, tra le quali CROCE, *Motetti a 8* (PELUSO, *Croce*, 1), GABRIELI, *Opera (I)*, II, pp. 232-245 (a 16 voci) e Geminiano Capilupi (VECCHI, *Sacrarum cantionum*, 23).

All'inizio i due cori (il secondo entra una Sbr dopo) intonano le parole «omnes gentes» in imitazione tra C I, A I e C II (bb. 1-2). Il successivo invito rivolto a tutti i popoli ad applaudire e ad acclamare il Signore viene riproposto a cori separati e poi una terza volta a cori riuniti (bb. 5-28).

La figurazione ritmica utilizzata per intonare «plaudite manibus» è la stessa utilizzata da Capilupi

nell' esempio sopracitato: . Le bb. 17-20 del coro II vengono ripetute dal

coro I con la consueta inversione delle parti: C II > A I, A II > T I, T II > C I, B II > B I. All'interno di questo mottetto ci sono due sezioni con *mensura* ternaria in corrispondenza della parole «plaudite manibus» (bb. 5-17) ed «elegit nobis haereditatem suam» (bb. 50-57) a rendere musicalmente l'invito a battere le mani e per sottolineare l'importante affermazione del primo emistichio del verso 5. Accanto ad episodi in stretto rapporto di domanda e risposta tra i due cori, sono presenti sezioni

intonate esclusivamente da uno dei due cori in stile accordale, come «quoniam Dominus excelsus» (bb. 35-38) e «subiecit populos nobis et gentes sub pedibus eius» (bb. 45-50). L'intonazione del primo emistichio del verso 3 è caratterizzato da una prevalenza di valori lati M e Sbr, scrittura che possiamo riscontrare anche nel mottetto di Croce (cfr. Peluso, *Croce*, 1, bb. 20-24) per rendere anche musicalmente l'idea della grandezza del Signore su tutta la terra.

### 3. *Ascendit Deus in iubilatione*

**Testimone:** GMO8.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 46, 6, p. 501; Salmo 102, 19, p. 528.

6. Ascendit Deus in iubilatione et Dominus in voce tubae, alleluia.

19. Dominus in coelo paravit sedem suam, alleluia.

**Forma del testo:** versetti salmici.

#### **Apparato critico**

6, *iubilatione*] *iubilo* BS.

6 e 19, *alleluia*] manca BS.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

#### **Apparato critico**

42, C I, 1, Mi Sm] Re Sm GMO8.

#### **Note alla musica**

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

1-3, C I, A I, T I (alla quarta), B I e 11-14, C II, A II, T II (alla quarta), B II (alla quarta): *poliptoton* e *repetitio*.

1-3, coro I e 11-14, coro II: *anabasis*.

7-10 e 15-18: stesso materiale armonico-melodico.

18-24, C I, A I, T I: *repetitio* e *poliptoton*.

24-29, 37-43 e 51-56: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti nella seconda ripetizione.

30-37, coro II e 43-51, coro I: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

27, 41 e 54: *interruptio*.

**Letteratura:** AMS, 102a-103, pp. 120-122; BSV, p. 826.

### **Osservazioni**

Questa composizione continua il testo del Salmo 46 *Omnes gentes plaudite* utilizzato nel precedente mottetto, intonando il verso 6 che canta l'ascesa di Dio tra le acclamazioni accompagnate dal suono di tromba, cui segue il verso 19 del Salmo 102. Il testo è chiaramente destinato alla festività dell'Ascensione del Signore, l'ultimo episodio della vita terrena di Gesù. Lo stesso incipit musicale, riprendendo la melodia gregoriana dell'offertorio per la domenica dell'Ascensione (LU, p. 1043), intende ribadire la reale finalità di questa composizione.

A differenza dei primi due mottetti, questa composizione si distingue per una scarsa presenza di episodi di proposta e risposta, che compaiono solamente in corrispondenza della parola «alleluia» (bb. 24-27, 37-43, 51-56) che ben si presta ad essere resa attraverso una scrittura a cori battenti. Questi episodi si ripetono identici, ma, anche in questo caso, la seconda ripetizione, propone la consueta inversione delle parti. Ciò che caratterizza il brano sin dall'inizio, invece, è lo stile imitativo molto evidente sulle parole «ascendit Deus» nell'incipit del coro I e alle bb. 10-14 del coro II, rimarcate anche dalla figura retorica dell'anabasi che intende sottolineare, quasi rendere visivo il significato del testo con un moto ascendente. Alle bb. 19-24, invece, C I, A I e T I acquistano vivacità e procedono in stretta imitazione, mentre il B I assume la funzione di fondamento per i «virtuosismi» delle voci più acute in corrispondenza di «Dominus». Con lo stesso procedimento viene intonato anche il seguente «in voce tubae» caratterizzato da una figurazione ritmica puntata e un intervallo di quinta quasi a riprodurre il suono delle trombe che accolgono il Signore. Questo episodio (bb. 19-24) ha un'evidente somiglianza con l'andamento melodico e ritmico delle bb. 57-62 del mottetto *Omnes gentes plaudite* di CROCE, *Motetti* (PELUSO, *Croce*, p. 168) forse dovuta al fatto che questo tipo di costruzione ben si presta a riprodurre l'acclamazione e il coro di trombe che accompagna l'ascesa del Signore.

Lo stesso testo è stato intonato a 6 voci da PALESTRINA, *Opera XVII*, 30 in cui è possibile riscontrare lo stesso procedimento ascendente in corrispondenza del verbo «ascendit» adottato da Gualtieri. Il versetto 19 del Salmo 102 (*Dominus in coelo paravit*) è stato utilizzato anche da

OROLOGIO, *Opera VI*, pp. 68-79 (CATTIN, *I testi sacri*, 357-371; TIBALDI, *Aspetti stilistici*, pp. 321-356).

#### 4. *In coelesti hierarchia*

**Testimone:** GMo8.

Sequenza per la festa di S. Domenico, 1-6, 57-60.

In coelesti hierarchia  
nova sonet harmonia,  
novo ducta cantico.

5 Cui concordet in hac via  
nostri chori melodia,  
congaudens Dominico.

Apud curam summi regis  
derelicti vices gregis  
commenda per secula.  
Amen.

#### **Forma del testo**

Terzine con versi di otto sillabe in ritmo trocaico.

8pp + 7p: aax, aax, bby

#### **Apparato critico**

2, *harmonia*] *armonia* GMo8.

3, A I, *novo*] *nova* GMo8.

6, C II e T II *congaudens*] *cumgaudens* GMo8.

7, C I, T I, B I *curam*] *coram* GMo8.

## Note al testo

Testo della sequenza per la festa di S. Domenico:

In caelesti hierarchia nova sonet harmonia, ducta cantico.	Felix, per quem gaudia tota iam ecclesia sumens exaltatur.
Cui concordet in hac via, nostri chori melodia, congaudens Dominico.	Orbem replet semine, in caelorum agmine tandem collocatur.
Ex Aegypto vastitatis virum suae voluntatis vocat auctor saeculi.	Iacet granum occultatum, sidus latet obumbratum, sed plasmator omnium.
In fiscella paupertatis flumen transit vanitatis pro salute populi.	Ossa Ioseph pullulare, sidus iubet radiare in salutem gentium.
In figura catuli praedicator saeculi matri praemonstratur.	O quam probat carnis florem, omnem superans odorem tumuli fragrantia!
Portans ore faculam, ad amoris regulam populos hortatur.	Aegri currunt et curantur, caeci, claudi reparantur virtutum frequentia.
Hic est novus legislator, hic Elias aemulator et detestans crimina.	Laudes ergo Dominico personemus mirifico, voce plena.
Vulpes dissipat Samsonis et in tuba Gedeonis hostis fugat agmina.	Clama petens suffragia, eius sequens vestigia plebs egena.
A defunctis revocatum matri vivum reddit natum, vivens adhuc corpore:	Sed tu pater pie, bone, pastor gregis et patrone, prece semper sedula,
Signo crucis imber cedit, turba fratrum panem edit, missum Dei munere.	apud curiam summi Regis, derelicti vices gregis commenda per saeculi. Amen. Alleluia.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### Apparato critico

5, C I, 1-3, Si Sm La Sm Si M] Si Sm La Sm Sol Sm Si M GM08.

35, A II, pausa Br] assente in GM08.

### Note alla musica

Organico: SATB SATB.

*Finalis:* Sol.

Alterazione in chiave: *Sib.*

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, VI, sol<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A I, Do<sup>2</sup>, si<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>;

C II, VI, sol<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A II, Do<sup>2</sup>, si<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

Cadenza finale: do-SOL.

26-31, coro I e 30-33, coro II: stesso materiale armonico-melodico.

41-47, coro II e 47-53, coro I: stesso materiale armonico-melodico.

**Letteratura:** AH, 55, pp. 133-134; DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, II, pp. 156-157; *Graduale iuxta ritum*, pp. 525-529; MONE, *Hymni latini*, III, pp. 271-272; RUINI, *Stabat mater*, p. 217.

### **Osservazioni**

Il quarto mottetto mette in musica le prime due e l'ultima terzina di una sequenza per la festa di S. Domenico, celebrata l'8 agosto (in origine il 4).

L'intonazione del primo verso, affidata al coro I, è realizzata con l'imitazione tra C I e A I alla quarta e tra T I e B I alla quinta. A questo episodio, riproposto quasi integralmente dal coro II (bb. 10-19), ne segue uno in tempo ternario su «nova sonet armonia» (bb. 20-25), annunciato dal coro I al quale si unisce il coro II prima del ritorno al tempo binario, caratterizzato da uno stile imitativo. Tutti i versi vengono ripetuti da entrambi i cori *alternatim* e il coro che intona per la seconda volta il testo ripete esattamente lo stesso episodio cantato dall'altro coro: bb. 26-30, coro I = bb. 30-33, coro II; bb. 41-47, coro I = bb. 47-53, coro II. L'unica porzione di testo intonata omoritmicamente soltanto dal coro I è il verso 4 «cui concordet in hac via» (bb. 33-36). Il participio presente «congaudens» viene trattato con andamento melismatico in tutte le parti vocali, per descrivere musicalmente la gioia espressa nella sequenza (bb. 41-51). I due cori si uniscono soltanto per la chiusa finale «commenda per secula» e omoritmicamente per l'«Amen» conclusivo, reso armonicamente attraverso una cadenza palgale IV-I, anticipata da una perfetta V-I (bb. 64-70). Questa successione armonica serve a sottolineare in modo inequivocabile la conclusione del mottetto. Dal punto di vista melodico, la composizione non riprende in alcun modo l'intonazione melodica della sequenza per la festa di San Domenico presente in *Graduale iuxta ritum*.

## 5. *Quaeramus cum pastoribus*

**Testimone:** GM08.

Quaeramus cum pastoribus Verbum incarnatum,  
cantemus cum hominibus regi seculorum: Noe.



Quem tu vides in stabulo? Iesum natum de Virgine.

Quid audis in praesepio? Angelos cum carmine et pastores dicentes: Noe.

Ubi pascas, ubi cubes? Dic si ploras aut si rides.

Te rogamus, rex Christe: Noe.

Cibus et lac de Virgine lectum durum praesepio, carmina sunt lachrimae: Noe.

**Forma del testo:** prosa.

### **Apparato critico**

A II, *ploras*] *plures* GMO8.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### **Note alla musica**

Organico: SATB SATB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, VI, sol<sub>3</sub>-fa<sub>4</sub>; A I, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>3</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>;

C II, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; A II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>3</sup>, do<sub>2</sub>-do<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

25-27, 34-36, 44-48 e 62-64: *epiphora*.

### **Apparato critico**

57, A II, pausa Sbr] assente in GMO8.

### **Osservazioni**

Il mottetto inizia con un episodio imitativo a distanza di un intervallo di quarta inferiore tra C I e A I, poi ripreso da T I e B I. Caratteristica è la particolare aderenza della musica al testo, infatti la forma del dialogo, costituita da una successione di domande e risposte, viene rispettata anche dall'intonazione. Il Gualtieri affida al coro I le domande «Quem tu vides in stabulo?» e «Quid audis in praesepio?» (bb. 27-29 e 30-31), mentre il coro II canta le risposte «Iesum natum de Vergine» e «Angelos cum carmine et pastores dicentes» (bb. 29-30 e 31-33). L'alternarsi dei due cori tra domande e risposte, secondo la tipica consuetudine veneta del coro spezzato o battente, è trattato omoritmicamente in modo da consentire una maggiore chiarezza e comprensione del testo. Sulla base di questo criterio, il mottetto è suddiviso in quattro episodi, che si ripetono uniformemente

all'altezza dell'esclamazione «noe» (bb. 25-27, 34-36, 44-46 e 63-65), con una alternanza molto stretta tra i due cori.

Il testo ha goduto di una notevole diffusione, essendo stato ripetutamente intonato, prima a 4 voci da Mouton e, successivamente, come base per numerose composizioni, dalle messe-parodia di DE ALBERTIS, *Opera I*, pp. 127-164, ai mottetti di WILLAERT, *Opera IX*, pp. 1-33, CROCE, *Motetti* (PELUSO, *Croce*, 3a) e MORALES, *Opera I*, 2. Gualtieri, a differenza di tutti questi compositori, non riprende né melodicamente né ritmicamente il modello di Mouton.

## 6. *Consolamini pastores quia hodie*

**Testimone:** GM08.

Consolamini pastores, quia hodie natus est Salvator mundi. Alleluia.

Consurgite gentes, venite et adorete Dominum. Alleluia.

**Forma del testo:** prosa.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>b</sub><sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-4, coro I e 5-8, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

14-17, coro I e 17-20, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti nella conclusione.

21-33, 51-63 e 72-85: *epiphora*.

34-39, A II, B II, A I, B I: *poliptoton e repetitio*.

34-39, C II, T I, T II, C I: *poliptoton e repetitio*.

34-40: *anabasis*.

47: *interruptio*.

42-64 e 64-85: stesso episodio ripetuto.

### **Apparato critico**

11, T I, pausa M] assente in G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

57, T I, pausa Sbr] assente in G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

### **Osservazioni**

Il mottetto si apre con l'esortazione «consolamini» intonata da entrambi i cori. Il coro II riprende le stesse linee melodiche del coro I, che però attribuisce a voci diverse, infatti le frasi musicali di C I, A I e T I vengono riproposte rispettivamente da T II, C II e A II (bb. 1-8). Il brano è scandito dalla ripetizione di tre episodi uguali in tempo ternario sulla parola «alleluia», inizialmente intonata dai due cori separatamente e poi dalle otto voci che si uniscono per dare maggiore risalto allo *jubilus* prima di ritornare al tempo binario (b. 21-33 e 51-63) e poi per la conclusione (bb. 72-85). L'esortazione «consurgite» è resa con un madrigalismo proposto da tutte le voci con un movimento melodico ascendente, in un breve spunto imitativo (bb. 34-42). La concitazione della scrittura musicale sulla parola «venite» (bb. 42-46 e 64-67) esprime, invece, il pressante invito alle persone affinché vengano ad adorare il Signore. Lo stesso testo è stato successivamente intonato a due T e bc dal Gualtieri anche nella raccolta di mottetti del 1612 (G<sup>M</sup>O, 6), in cui si il compositore di Monselice si cimenta con il mottetto a poche voci e bc. Nonostante la sua scrittura inizi ad evolvere verso il più aggiornato stile concertato, vi sono comunque alcune caratteristiche che accomunano le due composizioni. Entrambe presentano delle sezioni musicalmente identiche in corrispondenza della parola «alleluia» resa in *mensura* ternaria. Anche l'andamento ascendente per intonare l'invito ad alzarsi («consurgite») caratterizza entrambe le composizioni, ma in quella del 1612 la fioritura è molto più ricca. Questo aspetto è perfettamente allineato con le caratteristiche del mottetto a poche voci e bc del primo Seicento, in cui il virtuosismo vocale era sicuramente favorito rispetto i mottetti policorali.

## **7. *Benedictus Dominus Deus***

**Testimone:** G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

Benedictus Dominus Deus Sabaoth.

Benedicti qui pugnant in nomine Domini.

Manus enim fortis et terribilis, manus Domini pugnat pro eis.

Manus Domini protegit illos: pugnavit Sanson, vicit Sanson; pugnavit Gedeon, vicit Gedeon.

Pugnaverunt nostri in nomine Domini; pugnavit Dominus pro nobis et vicit Dominus inimicos eius.

Laetamini et exultate et psallite.

**Forma del testo:** prosa.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-sib<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>2</sub>-la<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

7-9, coro I e 9-11, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

43-46, coro II e 45-49, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

53-58, coro II e 57-62, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

62: *interruptio*.

**Apparato critico**

38, C I, pausa Sbr] assente in GMO8.

**Osservazioni**

Il testo di questo mottetto celebra Venezia come erede di Sansone, di Gedeone e dell'intera tradizione ebraica e rientra tra quei testi che racchiudono in sé una duplice interpretazione, civile e religiosa. Infatti San Marco, chiesa ufficiale dello stato veneziano, affiancava la sua funzione liturgica alle intenzioni e alle esigenze politiche del doge e degli organi di governo. Non a caso molti dei testi intonati dai maestri marciati uniscono sentimenti religiosi e politico-civili. E' questo il caso del testo intonato da Andrea Gabrieli (*Opera XI*, 20), e poi anche dal Gualtieri, composto in occasione della vittoria degli alleati cristiani sulla flotta turca avvenuta a Lepanto il 7 ottobre 1571. Con questa vittoria i veneziani avvaloravano la loro tesi di popolo eletto, difensore della chiesa cristiana contro gli infedeli. Non dimentichiamo infatti il cosiddetto «Mito di Venezia», città

considerata sacra e concepita lo stesso giorno di Cristo. Di conseguenza tutte le sue leggi e le sue azioni hanno ispirazioni divina e per questo i veneziani si considerano popolo eletto, successori degli ebrei. (BRYANT, *Liturgia*, pp. 205-214).

Caratteristica di questa composizione è un'alternanza tra i due cori che diventa sempre più serrata nella parte centrale. La sezione finale, invece, si distingue perché la conclusione in *mensura* ternaria, affidata alle parole «laetamini et exultate et psallite» (bb. 53-66), riunisce e conferisce risalto ai due cori con una scrittura omoritmica preceduta da una pausa (*interruptio*).

Sia il mottetto del Gualtieri che quello di Gabrieli gli episodi di domanda e risposta si intensificano in corrispondenza dei verbi che richiamo al combattimento a rendere in musica la contrapposizione tra le due parti in guerra. L'invito alla gioia espresso nell'ultimo inciso testuale è reso da entrambi i compositori con la *mensura* ternaria che ben si presta a rendere l'invito a gioire e cantare.

## 8. *Ego dixi Domine*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 40, 5, p. 498; Salmo 38, 9, p. 497

5. Ego dixi: Domine, miserere mei, sana animam meam quia peccavi tibi.

9. Ab omnibus iniquitatibus meis eripe me.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

9, *eripe*] *erue* BS.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, do<sup>#</sup><sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, la<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: MI-LA.

23-35 e 50-62: *epiphora*.

23-27, coro I e 27-31, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

46: *interruptio*.

50-54, coro I e 54-58, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

**Letteratura:** AMS, 173, p. 172-173; CANTUS, n. 6627 e 6627za; BSV, pp. 816, 818.

### **Osservazioni**

Il mottetto intona il quinto versetto del Salmo 40 e il nono del Salmo 38, ripresi da entrambi i cori che si alternano a vicenda. I due gruppi di voci si riuniscono alle parole conclusive «eripe me» (bb. 47-49) e, omoritmicamente, al termine dei due episodi in tempo ternario in corrispondenza dell'invocazione «sana animam meam» (bb. 23-35 e 50-62). Alle bb. 3-4 si distende una scala discendente (re<sub>4</sub>-sol<sub>2</sub>) che parte dalla linea del C I (b. 3) per proseguire in quelle di A I e T I (b. 4) creando un'unica linea melodica all'orecchio dell'ascoltatore. Alle bb. 40-41 il T II presenta un intervallo di seconda aumentata (Fa-Sol#), inusuale per la teoria ma anche per la prassi del tempo che lo evitava. Innalzando il Fa di un semitono (Fa#) si verrebbe a creare il *tritus*, cioè la successione di tre toni (Re-Mi-Fa#-Sol#) che pure i compositori erano tenuti ad evitare. In questo caso, la scelta dipende dalla sensibilità degli esecutori. Possiamo ipotizzare che il Gualtieri avesse adottato questa soluzione così inusuale per sottolineare il «peccavi» presente nel testo.

Lo stesso testo viene intonato da GABRIELI, *Opera (1)*, I, pp. 6-9 e LASSO, *Opere*, pp. 55-57.

## 9. *Cantate Domino canticum novum*

**Testimone:** GMO8.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 95, 1-2, p. 525.

1. Cantate Domino canticum novum, cantate Domino omnis terra.
2. Cantate et benedicite nomini eius, annuntiate de die in diem salutare eius.

**Forma del testo:** versetti salmici.

### **Apparato critico**

- 1, Coro II *canticum*] *canticum* GMO8.
- 2, *cantate*] *cantate* Domino BS.
- 2, C II, T II, B II *benedicite*] *benedite* seconda ripetizione GMO8.

*annuntiate]* *annunciate* BS.

2, Coro I, *salutare]* *salutate* quinta ripetizione GMO8.

2, AII, BII, *salutare]* *salutate* quinta ripetizione GMO8.

2, CII, TII, *salutare]* *salutate* terz'ultima ripetizione GMO8.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### **Note alla musica**

Organico: SATB SATB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, VI, la<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A I, Do<sup>2</sup>, mi<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>;

C II, VI, la<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A II, Do<sup>2</sup>, mi<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: SOL-RE.

1-5, coro I e 5-9, coro II: stesso materiale armonico-melodico.

15-40, 40-65: stesso episodio con inversione dei due cori.

### **Apparato critico**

31, T II, 1, Fa] Mi GMO8.

**Letteratura:** CANTUS, n. 920095; BSV, p. 890.

### **Osservazioni**

Il primo versetto del Salmo 96 viene intonato da entrambi i cori che, in particolare, propongono in successione l'incipit «Cantate Domino canticum novum» in *mensura* ternaria a rendere anche in musica l'invito a lodare con il canto il Signore. Il mottetto prosegue nell'alternanza tra i due cori, con brevi episodi di serrata domanda e risposta. Il primo emistichio del secondo versetto viene infatti intonato dai due cori separatamente a cui segue un episodio in cui i cori diventano battenti in corrispondenza dell'invito «cantate et benedicite» (bb. 15-24). Il *tempus perfectum* ritorna alle bb. 25-39 per la parte conclusiva del secondo versetto che invita ad annunciare la salvezza del Signore. La sezione musicale posta in corrispondenza delle parole «Cantate et benedicite nomini eius, annuntiate de die in diem salutare eius» (bb. 15-40) viene ripetuta invertendo l'ordine dei due cori (bb. 40-65). Questo episodio conduce alle quattro bb. conclusive in *tempus imperfectum* caratterizzate da una scrittura a valori in cui le otto voci si riuniscono per la cadenza finale (bb. 65-68).

Data la valenza programmatica del testo, che rappresenta un esplicito invito al canto, il Salmo 96 ha avuto molta fortuna tra i compositori di tutte le epoche ed è stato intonato da moltissimi musicisti. In terra veneta, durante gli anni di attività di Antonio Gualtieri, il salmo fu musicato da GABRIELI, *Sacrae cantiones, Opera (1)*, I, pp. 48-50 (a 6 voci), *Opera (2)*, III e CROCE, *Mottetti a 4*, 8. Anche Monteverdi intonò questo testo nel *Primo libro di mottetti* di G. C. Bianchi (1620). Anche tutti questi compositori, come il Gualtieri, rendono l'invito ad innalzare la lode al Signore attraverso il canto con un *tempus perfectum* oppure attraverso un lungo melisma in corrispondenza di «cantate».

## 10. *Confitemini Domino et invocate*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Isaia 12, 4-5, p. 644.

4. Confitemini Domino et invocate nomen eius,  
notas facite in populis adinventiones eius.

Mementote quoniam excelsum est nomen eius,

5. cantate Domino quoniam magnifice fecit.

Annuntiate hoc in universa terra.

**Forma del testo:** versetti biblici.

### **Apparato critico**

5, *annuntiate*] *annunciate* BS.

### **Note al testo**

Epigrafe: *In Echo* GM08.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### **Note alla musica**

Organico: SATB SATB.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, VI, sol<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>;

C II, VI, la<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A II, Do<sup>2</sup>, mi<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.



*Finalis: Re.*

Cadenza finale: LA-RE.

### **Apparato critico**

16, T II, Re Re] Mi Mi G<sup>M</sup>O8.

42, coro II, omessa pausa M] pausa M G<sup>M</sup>O8.

53, C I, 4, Do#] Re G<sup>M</sup>O8.

**Letteratura:** ASM, 88a, 91, 176, 183, 199a, pp. 106, 111, 177, 184, 198; BSV, p. 1109.

### **Osservazioni**

Il testo del mottetto viene interamente intonato dal coro I, con brevissimi interventi «in echo» del coro II, secondo quanto prescritto dall'indicazione presente in tutte le parti a stampa riproponendo soltanto le ultime parole di ogni versetto. L'unica parola che viene ripetuta per intero dal coro II è il verbo «cantate» che in questo modo viene messo in rilievo. Questa eccezione risiede forse nella volontà di rendere ancora più accorato l'invito a cantare la magnificenza del Signore. La composizione presenta due brevissimi episodi in tempo ternario in corrispondenza delle parole «annunziate hoc in universa terra» (bb. 29-34 e 47-52). Lo stesso testo è intonato anche da PALESTRINA, *Opere XI*, pp. 70-72, e VIADANA, *Concerti*.

Anche per la tecnica in eco Antonio Gualtieri poteva disporre di numerosi e autorevoli precedenti, come BANCHIERI, *Canzoni*, pp. 51-56 (*La Organistina bella*); CROCE, *Triaca musicale*; CROCE, *Compietta: Regina Coeli*; CROCE, *Motteti, Virgo decus nemorum*; GABRIELI, *Opera (2)*, X, 11-12, *Canzon in echo duodecimi toni*. Il Gualtieri utilizzerà la scrittura in eco anche nel mottetto *Adiuvo vos* (G<sup>M</sup>O, n. 4,1 cfr. *Trascrizione*, pp. 567-570), ma in questo caso è la voce del T solo che intonato l'eco, che nella stampa viene segnalato con una «P» ad indicare la ripetizione con una dinamica minore di alcune sillabe finali.

## 11. *Laudate Dominum in sanctis eius*

**Testimone:** G<sup>M</sup>O8.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 150, 1-6, p. 550.

Laudate Dominum in sanctis eius; laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo.

Laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis.

Omnis spiritus laudet Dominum.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

15, CII e TII, *eum] eius* G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, fa<sup>#</sup><sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, do<sup>#</sup><sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, la<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-lami<sub>3</sub>; B II, FA<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

Cadenza finale: RE-SOL.

7-9, coro II e 8-10, coro I: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

27-28, coro I e 28-29, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

35-28, coro I e 38-41, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

54-56, coro II e 53-58, coro I: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

61-62, coro I e 62-63, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

**Apparato critico**

CII, ¶] C G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

28, A I, 2, Re] Mi G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

**Letteratura:** AMS, 199a, p. 198-199; BSV, p. 954.

**Osservazioni**

Il mottetto si apre con l'invito «Laudate Dominum in sanctis eius» che, proposto omoritmicamente da tutte le otto voci, rappresenta l'unico incipit della raccolta esposto dall'organico completo. I due cori procedono seguendo lo schema domanda-risposta, talvolta in maniera alquanto serrata. In corrispondenza delle parole «in psalterio et cithara» (bb. 35-41) interviene un brevissimo episodio in tempo ternario, eseguito da entrambi i cori che si scambiano le linee melodiche con la consueta inversione delle parti. Alcune invocazione sono intonate soltanto dal coro II: «laudate eum in

virtutibus eius», «laudate eum in chordis et organo» e «in cymbalis bene sonantibus» (bb. 14-17, 44-48, 49-53). Le otto voci, oltre che nella cadenza finale come di consueto, si riuniscono anche sulle parole «secundum multitudinem magnitudinis eius» e «omnis spiritus» (bb. 20-25 e 59-61), per rendere percepibile anche musicalmente l'immensa grandezza del Signore e amplificare l'invito rivolto a tutte le creature a lodare Dio.

Tra le diverse e numerosissime intonazioni di questo testo ricordiamo il mottetto a dieci voci di Andrea Gabrieli (*Opera XI*, 35) che grazie all'ampio organico rende ancora più solenne e incisivo l'invito alla lode e il mottetto a voce sola e bc di MONTEVERDI, *Opera XV*, pp. 960-966 in cui la *mensura* ternaria e successivamente le ricchissime fioriture della linea melodica esortano il fedele alla preghiera.

## 12. *Laudabo Dominum in vita*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 145, 2, p. 549; Salmo 116, 2, p. 535; Geremia 17, 18, p. 695.

Laudabo Dominum in vita mea, quia confirmata est super nos misericordia eius  
et veritas Domini manet in aeternum.

Cantate et exultate quia confundentur qui me persequentur.

Lauda anima mea Dominum.

**Forma del testo:** versetti salmici e biblici.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, la<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-sol<sub>3</sub>; B I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, mi<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, FA<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

Cadenza finale: DO-SOL.

1-3, coro I e 3-5, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

48: *interruptio*.

1-23, 55-77: ripetizione dello stesso episodio.

**Letteratura:** BSV, p. 950, 918, 1190

### **Osservazioni**

Il mottetto procede con un andamento lineare, in cui i due cori propongono il testo integrale alternandosi, talvolta in maniera serrata. La sezione centrale (bb. 49-54) è costituita dal versetto «*lauda anima mea Dominum*» che viene intonato da tutte le otto voci omoritmicamente. Il Gualtieri evidenzia l'importanza di questo versetto isolandolo dal resto del brano con una pausa (*interruptio*) che precede e segue l'episodio (bb. 48-54). La conclusione propone la ripetizione della prima parte del mottetto («*Laudabo Domino in vita mea*»), impreziosita da una maggiore fioritura del C II.

Lo stesso testo viene intonato da Annibale Padovano nel suo mottetto *Domine a lingua dolosa* contenuto nei suoi *Motectorum quinque et sex vocum. Liber primus* stampati a Venezia nel 1567. Il secondo versetto del salmo 145, è stato intonato anche da diversi compositori tra i quali ricordiamo PALESTRINA, *Opera XVII*, 45, LASSO, *Patrocinium musices* e D'INDIA, *Sacrorum concertuum*.

Nell'edizione a stampa dei mottetti del Gualtieri va segnalata l'errata numerazione dei fogli nelle parti di C I, A I, T I, B I, A II e B II, dove è indicato il numero 16 invece di 12, come indicato anche nell'*index motectorum*.

### 13. *Ego flos campi*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Cantico dei cantici 2, 1-3, p. 580.

1. *Ego flos campi et lilium convalium.*

2. *Sicut lilium inter spinas,*

*sic amica mea inter filias.*

3. *Sicut malus inter ligna sylvarum,*

*sic dilectus meus inter filias.*

*Sub umbra illius quem desideraveram*

*sedi et fructus eius dulcis gutturi meo.*

**Forma del testo:** versetti biblici.

**Note al testo**

convallium: convallium BS.

sylvarum: silvarum BS.

**Apparato critico**

1, A I, *convallium*] *convallium* GM08.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SATB AATB.

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, fa<sup>#</sup><sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, do<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; B II, FA<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-3-, coro I e 3-5, coro II: stesso materiale armonico-melodico con inversione delle parti.

35-42 e 42-49, ripetizione dello stesso episodio.

**Letteratura:** BSV, p. 997.

**Osservazioni**

L'incipit è affidato al coro I che intona «ego flos campi» a valori lati. Lo stesso inciso è subito riproposto dal coro II con la consueta inversione delle parti (bb. 1-5). La composizione procede con i due cori che si alternano nella tipica scrittura dei cori battenti, a volte in maniera più stretta altre meno. I cori si riuniscono soltanto in brevi episodi, generalmente per la riproposizione con l'intero organico della parte finale del versetto (bb. 8-9, 15-18, 23-24, 31-32 e 40-42). Il mottetto termina con la ripetizione dell'ultimo versetto riproposto nella stessa veste musicale.

Moltissime le intonazioni di questo testo tratto dal Cantico dei cantici, tra le quali citiamo: un mottetto di Vincenzo Bertolusi in *Promptuarii musici* (1613), GUERRERO, *Opera XIV, 97* e un mottetto a voce sola e basso continuo di Claudio Monteverdi contenuto in *Seconda raccolta de' sacri canti* a cura di Lorenzo Calvi (Venezia, Alessandro Vicenti, 1624). Tra questi esempi quello che si avvicina di più al mottetto del Gualtieri è sicuramente la composizione di Francisco Guerrero che prevede lo stesso organico e come il compositore di Monselice alterna episodi di domanda e risposta, a volte molto ravvicinata, tra i due cori ad altri in cui le otto voci si riuniscono.

La cartulazione delle parti di C I, A I, T I, B I, A II e B II indica il numero 17 invece di 13, come risulta anche dall'*index motectorum*.

#### 14. *Repleatur os meum*

**Testimone:** G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 70, 1-2, 8, 23, p. 512.

8. *Repleatur os meum laude tua, alleluia, ut possim cantare, alleluia.*

23. *Gaudebunt labia mea dum cantavero tibi, alleluia.*

1. *In te Domine speravi, non confundar in aeternum.*

2. *In iustitia tua libera me et eripe me, alleluia.*

**Forma del testo:** versetti salmici.

#### **Apparato critico**

8, *Repleatur os meus laude tua, alleluia*] *repleatur os meum laude* BS.

8, *Ut possim cantare, alleluia*] *ut cantem gloria tuam* BS.

8, B I *tua*] *sua* G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

23, *Gaudebunt labia mea dum cantavero tibi, alleluia*] *exultabunt labia mea cum cantavero tibi* BS.

23, C II e T II, *cantavero*] *cantevero* G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

#### **Apparato critico**

72, A I, pausa Br] assente in G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

77, T II, Si] Do G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

#### **Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, la<sub>1</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>.

Cadenza finale: RE-SOL.

2-8, T I, C I, B I: *poliptoton*.

11-21, 29-39, 47-56, 72-82: *epiphora*.

69: *interruptio*.

**Letteratura:** AMS, 110a, pp. 126-127; BSV, p. 854.

### **Osservazioni**

L'intonazione del primo versetto è affidata al coro I con le voci che entrano nella regolare successione di C, A, T e B. In corrispondenza della parola «laude» (bb. 3-10) è utilizzata la stessa linea melodica per tutte le voci, ad eccezione dell'A (*poliptoton*), mentre la melodia diventa particolarmente fiorita con il verbo «cantare», in particolare nell'A I (bb. 23-27). I versetti sono intervallati da quattro episodi in tempo ternario, sempre in concomitanza della parola «alleluia» (bb. 11-22, 29-40, 47-57, 72-83), dove interviene anche il coro II in risposta al primo (*epiphora*). Il secondo versetto, invece, è intonato dal coro II con un breve spunto imitativo tra T II e A II e la corrispondenza melodica tra B II - A II e T II - C II sulle parole «labia mea» (bb. 41-44). Un vivace ma breve passaggio di proposta e risposta tra i due cori sul testo «non confundar in aeternum» anticipa l'ultimo «alleluia» (bb. 57-71). Il versetto 1 del salmo è invece caratterizzato da un episodio di stretta domanda e risposta tra i due cori in corrispondenza dell'inciso «non confundar», a cui segue il versetto 2 intonato solamente dal coro I con una scrittura omoritmica. Prima dell'alleluia finale, il secondo emistichio del versetto 2 è messo in rilievo da una pausa di M che anticipa la sua intonazione a sottolineare ancora di più quest'ultima richiesta di liberazione e protezione rivolta dal fedele al Signore.

Sullo stesso testo è stato composto un mottetto a 5 voci di Jacquet de Mantua (*Mottetti del Frutto*, 2) e poi rielaborato da Palestrina (*Opera VI*, p. 136) nella messa parodia *Repleatur os meum*. Nel mottetto di Gualtieri non vi è alcuna traccia della composizione di de Mantua.

### 15. *Deus misereatur nostri*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 66, 2-8, p. 509.

2. Deus misereatur nostri et benedicat nobis; illuminet vultum suum super nos et misereatur nostri.

3. Ut cognoscamus in terra viam tuam, in omnibus gentibus salutare tuum.

4. Confiteantur tibi populi, Deus, confiteantur tibi populi omnes.
5. Laentur et exultent gentes, quoniam iudicas populos in aequitate et gentes in terra dirigis.
6. Confiteantur tibi populi, Deus,
7. confiteantur tibi populi omnes, terra dedit fructum suum.
8. Benedicat nos Deus, Deus noster, et metuant eum omnes fines terrae.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Note al testo**

Epigrafe: *Anibalis Stabilis* GM08.

**Autore della musica:** Annibale Stabile.

**Forma della musica:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: SSAT SATB.

*Finalis:* Mi.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; B I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>;

C II, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A II, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, FA<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

Cadenza finale: la-MI.

**Letteratura:** BSV, p. 848.

**Osservazioni**

Questo mottetto è attribuito ad Annibale Stabile, come si legge nell'intestazione presente in ogni parte vocale dell'edizione a stampa, che ne conferma la paternità. Non è chiaro il motivo per cui il Gualtieri abbia voluto inserire nella sua raccolta un mottetto di Stabile: la ragione sta forse in un atto di omaggio oppure va cercata nei rapporti stabiliti con numerosi musicisti attivi a Roma dal vescovo di Padova Marco II Cornaro, mecenate del Gualtieri.

Una delle peculiarità di questo brano è sicuramente la linea del B del coro I, scritta in chiave di Do e in posizione di soprano, ma a mio avviso si tratta solamente di una scelta pratica in quanto la linea del C I, dell'A I e del T I sono state poste nei rispettivi libri parte, quindi l'unico che rimaneva libero per la seconda parte di Canto era quello del B I. Il mottetto si apre con i due cori che si avvicinano in episodi omoritmici, con un brevissimo inserto di proposta-risposta alle parole «ut cognoscamus» (bb. 36-39). I due gruppi vocali si uniscono prima del tempo ternario per sottolineare la festosità espressa da «exultent gentes» (bb. 31-42). In conclusione del mottetto viene esposto due



volte l'ultimo versetto «Benedicat nos Deus noster et metuant eum omnes fines terrae» (bb. 59-87). Il finale è reso maggiormente solenne dalla partecipazione contemporanea delle otto voci, dalla particolare fioritura che caratterizza C II e T II, dal movimento in terza tra C I e B I e dal contemporaneo movimento per moto contrario di A II (bb. 86-87). Questo testo verrà intonato da Gualtieri nella raccolta del 1630 in un mottetto per T e bc.

## 16. *Adoramus te Christe*

**Testimone:** GM08.

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 887.

Adoramus te Christe et benedicimus tibi  
quia per sanctam crucem tuam  
et passionem tuam redemisti mundum.  
Domine miserere nobis.

**Forma del testo:** responsorio breve.

### **Apparato critico**

*sanctam crucem]* *crucem* BR.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### **Apparato critico**

41, T II, Br] Sbr GM08.

### **Note alla musica**

Organico: SATB ATTB.

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, sol<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, do<sup>#</sup><sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, la<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, la<sub>1</sub>-si<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B II, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

Cadenza finale: MI-LA.

25, 33, 38, 41, 46: *interruptio*.

25-28 e 34-37: stesso episodio.

**Letteratura:** AM, p. 1038.

### **Osservazioni**

Il mottetto mette in musica un testo che veniva cantato durante la festa dell'Esaltazione della Santa Croce (14 settembre). L'incipit è affidato al coro II, cui segue, a distanza di due battute, il coro I: i due cori procedono separatamente, alternandosi nell'intonazione del testo. Le otto voci si uniscono in corrispondenza di incisi testuali ai quali il compositore intende riservare maggiore importanza, come «benedicimus tibi», «redemisti mundum» e «Domine miserere nobis» (bb. 6-9, 20-24, 25-28). Quest'ultima invocazione, in particolare, è separata dal resto della composizione da una pausa di M (*interruptio*), come avviene anche in altri mottetti quando il compositore intende mettere in rilievo un determinato inciso testuale.

Tra le numerosissime intonazioni di questo testo si possono ricordare quella di PALESTRINA, *Opera XI*, pp. 78-79, un mottetto a sei voci di Monteverdi inserito nel *Primo libro di mottetti* di Giulio Cesare Bianchi (1620); NANINO, *Motecta*; TROMBONCINO, *Laude II*. Come la composizione di Gualtieri, tutti questi esempi, benché diversi per organico, adottano valori lati per intonare questa preghiera di ringraziamento al Signore che con la sua morte ha redento il mondo.

## 17. *Beatissimus Marcus*

**Testimone:** GMO8.

Beatissimus Marcus omnium generum cruciatibus velut aurum quoddam probatus ad infinitam illam lucem evolavit variorum certaminum et forciorum factorum multiplices fructus percepturus.

**Forma del testo:** prosa.

### **Apparato critico**

CI, *multiplices*] *ultiplices* GMO8.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Novem vocum* GMO8.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma della musica:** mottetto.

### **Apparato critico**

14, A II, 5, Sol] La G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

38, T I, 3-5, Sm Sm M] M Sm Sm G<sup>M</sup>O<sup>8</sup>.

### **Note alla musica**

Organico: S SATB ATTB.

*Finalis*: Sol.

Chiavi ed estensioni vocali:

C I, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B I, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>;

C II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; B II, FA<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-si<sub>2</sub>.

Cadenza finale: DO-SOL.

**Letteratura:** BLAZEY, *The Litany*, I, pp. 217-230; BLAZEY, *The Litany*, II, pp. 424-441 (trascrizione); COLUSSI, *Tracce*, pp. 121, 136-157; KURTZMAN, *Monteverdi Vespers*, p. 141; FABBRI, *Monteverdi*, p. 167.

### **Osservazioni**

L'ultimo mottetto a 8 voci è dedicato a san Marco, ma nelle intenzioni del compositore c'era sicuramente anche la volontà di rendere omaggio al dedicatario dell'opera, ovvero Marco II Cornaro, vescovo di Padova e mecenate del Gualtieri.

Caratteristica di questo brano è l'aggiunta, ai due cori a quattro voci, di una nona voce che intona l'invocazione «Sancte Marce ora pro nobis» sulla melodia litanica in uso per i santi, prima in tono di Sol e poi alla quinta superiore, alternata da alcune battute di pausa. Allo stato attuale delle ricerche risulta essere il primo mottetto che utilizza una melodia litanica per un ostinato che si ripete nel corso della composizione (BLAZEY, *The Litany*, I, pp. 217-230). L'indicazione «novem vocum» è presente in tutte le parti dell'edizione a stampa troviamo, ma la parte della nona voce si trova in conclusione del libro parte del B del coro II.

L'incipit è affidato al coro I (bb. 1-9) al quale risponde, intonando il medesimo testo, il coro II (bb. 9-13). Alla b. 9 fa il suo primo ingresso la nona voce che intona la melodia litanica partendo dal Sol<sub>3</sub>. Le otto voci si riuniscono alle bb. 13-17 in corrispondenza di «omnium cruciatibus» per intonare con la forza di tutto l'organico le torture subite dal Santo. Il coro I prosegue la composizione intonando «velut aurum quoddam» in corrispondenza del quale viene intonata nuovamente la melodia litanica, ma questa volta ad una quinta superiore (bb. 19-21). Segue poi un lungo episodio in cui i due cori si alternano quasi sempre omoritmicamente. All'interno di questa scrittura vengono messi in rilievo alcuni incisi testuali che in alcune voci risultano particolarmente fioriti: «lucem» caratterizzata da un ritmo puntato (C I, A I e T I, b. 27) oppure da una successione

di crome ascendenti che ben si prestano a disegnare musicalmente anche il verbo seguente, «evolavit» (B II, bb. 24-25; B I, b. 27); «percepturus» (T I, bb. 43-46). L'inciso «variorum certaminum» è invece intonato sempre con lo stesso profilo ritmico (Sm con punto-Cr-Sm-Sm-Sm-Sm con punto-Cr) e da una rapida alternanza dei due cori quasi a voler rendere in musica i conflitti vissuti dal Santo nella quale si inserisce la terza invocazione della melodia litanica in tono di Sol (bb. 28-32). L'ultima parte del testo, «variorum certaminum et forciorum factorum multiplices fructus percepturus», viene ripetuta per due volte con un disegno ritmico-melodico simile al precedente al quale segue la coda finale in cui le otto voci si riuniscono come di consueto. Le battute conclusive sono caratterizzate da una scrittura prevalentemente a valori nella quale le linee dei due C e dei due T si muovono maggiormente dando ancora più solennità alla conclusione. Con lo stesso incipit testuale ricordiamo un mottetto a 5 voci di Gioseffo Zarlino (*Motets*, 6) nel quale troviamo lo stesso trattamento dell'inciso «Beatissimus Marcus» posto in rilievo grazie ad una scrittura a valori lati (Sbr e Br).

## **2. IL SECONDO LIBRO DE MOTTETTI A UNA E DUE VOCI (1612)**

### *1. Assumpta est Maria*

**Testimone:** GMO.

Assumpta est Maria in coelum: gaudent angeli, exultant archangeli, cherubin quoque et seraphin atque omnes angelice creaturae cum delectabili voce proclamant et dicunt: «Veni, gratia plena, admirabilis mater Maria. Ecce filius tuus in sede troni maiestatis suae. Alleluia!».

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *Alto Voce Sola* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

29, bc, 2, Sbr legata a M] Sbr con il punto legata a M GMO.

### **Note alla musica**

Organico: A e bc.

Chiave ed estensione vocale: A, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Fa.

Cadenza finale: Sib-FA.

1-5, *anabasis*.

**Letteratura:** AM, 1011-1013; LU, 1600-1606.

### **Osservazioni**

La composizione che apre la raccolta di mottetti è dedicata alla festa dell'Assunzione in cielo di Maria e riprende l'incipit testuale di un'antifona *In assumptione B. Mariae Virginis* (AM, pp. 1011-1013 e LU, pp. 1600-1606). Il mottetto presenta alcune caratteristiche che percorreranno tutta la raccolta: la figurazione ritmica Scr-Cr con il punto e la fioritura attribuita alla linea della voce solista che attribuiscono una certa vivacità all'andamento e impreziosiscono la linea musicale. Due episodi in *mensura* ternaria descrivono la gioia (bb. 6-9) e l'accoglienza proclamata da angeli e arcangeli (bb. 16-24). Da b. 26 viene proposta per tre volte l'esortazione «veni» che gli angeli rivolgono a Maria realizzata dal Gualtieri attraverso quattro Cr ripetute sulla stessa nota, ad indicare un ribattuto di gola e a descrivere in musica l'accorato invito presente nel testo. Questo episodio (bb. 26-28) si distingue anche per il dialogo tra il bc e il solo che riproduce a distanza di cinque Sm la linea del bc. Le parole «creatura» (bb. 14-15), «maiestatis» (36-37) e «alleluia» (bb. 41-43) sono messe in evidenza con lunghi melismi di Scr, che ornano la corrispondente linea melodica.

## **2. *Egredimini et videte filiae***

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, *Canticum Canticorum*, 3, 11, p. 581.

11. Egredimini et videte, filiae Syon, regem Salomonem in diademate quo coronavit illum mater sua in die desponsationis illius et in die laetitiae cordis eius.

**Forma del testo:** versetti biblici.

### **Apparato critico**

*Syon*] *Sion* BS.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Alto Voce Sola* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

18, A, 4-5, Sm Sm] Cr Cr GMO.

11, bc, 1-2, Re M Do M] assenti in GMO.

21, bc, 1-2, Fa M Mi M] assenti in GMO.

### **Note alla musica**

Organico: A e bc.

Chiave ed estensione vocale: A, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Do.

Cadenza finale: SOL-DO.

**Letteratura:** BSV, p. 998.

### **Osservazioni**

Il mottetto ha un incipit a valori lati, in cui il bc, dopo l'attacco all'unisono con la voce, , a distanza di una battuta ripete la melodia dell' A che esorta le figlie di Sion a incontrare Salomone (bb. 1-3). Segue una linea particolarmente fiorita (bb. 5-6), a descrivere la sontuosità della corona di Salomone attraverso la ricchezza melodica. Anche in questo mottetto abbondano le figurazioni ritmiche puntate (Cr con punto-Scr e Scr-Cr con il punto) che caratterizzano tutta la raccolta e che assicurano varietà ritmica alla composizione, in questo caso in corrispondenza di «filiae», «Salomonem», «desponsationis» e «die». Alle bb. 15, 19-20 e 22-23 si susseguono dei piccoli canoni tra la voce e la linea del bc che non si limita alla funzione di sostegno armonico ma contribuisce alla costruzione melodica della composizione.

Lo stesso incipit testuale è stato intonato anche da GABRIELI, *Opera XI*, 22 e CROCE, *Sacrae cantiones*, pp. 72-75, ma con una scrittura diversa da quella del mottetto di Antonio Gualtieri, essendo composizioni rispettivamente a otto e cinque voci con tutte le caratteristiche del contrappunto polifonico a più voci, lontano dalla cantabilità della voce sola accompagnata.

### 3. *Confirma hoc Deus*

**Testimone:** G<sup>Mo</sup>.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 67, 29-30, p. 510.

29. Confirma hoc Deus quod operatus est in nobis.

30. A templo tuo quod est in Hierusalem tibi offerent reges munera. Alleluia.

**Forma del testo:** versetti salmici.

#### **Apparato critico**

29, *est] es* BS.

30, *quod est in Hierusalem] in Ierusalem* BS.

#### **Note al testo**

Epigrafe: C. *Voce Sola* G<sup>Mo</sup>, C I e *Canto Voce Sola* G<sup>Mo</sup>, bc.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

#### **Apparato critico**

15, Bc, 1, # sopra] # davanti G<sup>Mo</sup>.

#### **Note alla musica**

Organico: C e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, VI, fa<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

25-30 e 39-44, *epiphora*.

17-30 e 31-44, ripetizione dello stesso episodio.

**Letteratura:** AMS, 106, p 125; LU, p. 882; BSV, p. 850.

#### **Osservazioni**

Il testo, tratto dal Salmo 67, è utilizzato anche come antifona all'Offertorio *In Festo Pentecostes* (AMS, 106, p. 125; LU, p. 882). L'incipit musicale ha un andamento a valori lati, cui segue una fioritura di Scr in corrispondenza della parola «Deus», ripetuta leggermente variata alle bb. 4-5. Per la prima volta nell'opera del Gualtieri si trova l'indicazione della legatura di portamento, posta tra

due Cr per suggerire un'esecuzione enfatica del passaggio melodico. A b. 8, invece, torna l'ormai consueta figurazione Scr - Cr puntata per intonare la parola «operatus» mentre alle bb. 25-26 e 39-40 interviene un piccolo canone tra bc e C per annunciare l'alleluia finale. Lo svolgimento della composizione viene modificato quando la linea melodica diventa particolarmente melismatica in corrispondenza delle parole «Hierusalem» (bb. 15-16) e «alleluia» (bb. 28-29), con l'evidente intento di porre in risalto il luogo emblematico della fede e lo *jubilus* riservato a Dio. La parte conclusiva del mottetto (bb. 17-44) è costituita dalla ripetizione del secondo emistichio del versetto 30 («tibi offerunt reges munera») in *mensura* ternaria seguito dall'«alleluia» finale in cui ritorna il consueto *tempus imperfectum*.

#### 4. *Adiuro vos filiae*

**Testimone:** GMO.

Adiuro vos, filiae Syon: dicite mihi quae est ista quae ascendit de deserto delitiis affluens; dicite et benedicam. Ista est columba mea, formosa mea de cuius benedictione accepimus omnes benedictiones. Omnes benedicant eam in requie et in labore et corde, in tympano et in choro. Tu qui es qui oras: angelus vel arcangelus? Angele Dei, nonne est ista inter omnes mulieres benedicta? Angelus primum sic vocavit eam, lego. Adiuro vos, ergo, filiae Syon: semper benedicite eam; detur illi honor, laus et decor.

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *Tenore Voce Sola in echo* GMO, C I; *Tenore Voce Sola* GMO, bc.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, fa<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Fa

Cadenza finale: DO-FA.



8-9, *anabasis*.

### **Apparato critico**

37, T, 9-10, Cr Cr] Scr Scr GMO.

60, bc, 3, bequadro sopra] bequadro davanti GMO.

70, bc, Fa Br] Fa Br pausa Sbr GMO.

### **Osservazioni**

A livello testuale il mottetto farcisce vari incisi estratti dal *Canticum canticorum* («adiuro vos, filiae Syon, quae est ista quae ascendit de deserto delitiis affluens, columba mea, formosa mea») con richiami al saluto angelico (Luca, 1, 28). La novità, però, sta nell'intestazione del mottetto: «Tenore Voce Sola in Echo», che dichiara la caratteristica della composizione in cui la voce solista ripete in eco l'ultima sillaba delle parole «benedicam», «mea», «omnes», «labore», «choro», «arcangelus», «benedicta» e «lego». La modalità di esecuzione di questi interventi in eco è segnalata dall'alternarsi della lettera «P» con la lettera «F», ad indicare che la risposta delle sillabe ripetute in eco deve essere più flebile rispetto alla maggiore sonorità impressa alla declamazione dell'intera frase. In questi casi il Gualtieri adotta una tecnica molto diffusa, perché di effetto, tra i musicisti a lui contemporanei, basti pensare a *La organistina bella* di Adriano Banchieri (*Canzoni*), all'antifona *Regina Coeli* e al mottetto *Virgo decus nemorum Compietta* (*Motetti*; PELUSO, *Croce*, pp. 264-269) oppure alla *Canzon in echo duodecimi toni* di Giovanni Gabrieli (*Opera X*, pp. 100-119). Tuttavia Antonio Gualtieri, che aveva già utilizzato questa tecnica nel mottetto a otto voci *Confitemini Domino* (GMO8, n. 10) destinando brevi episodi in eco al coro II, non affida la risposta ad un'altra voce, al coro oppure a un gruppo strumentale, perché l'eco viene sempre eseguita dal T adottando un'intensità ridotta. Il Gualtieri ricorre a questo procedimento imitativo per le sue risorse d'effetto, non diversamente dalla dinamica posta in corrispondenza della ripetizione dell'ultima sillaba della parola «cor» che è da eseguirsi «P», «P.P» e «PPP.»., quindi con un progressivo decrescendo. Inoltre, egli introduce ripetutamente anche la figurazione ritmica Scr-Cr con il punto (bb. 2, 3, 7, 23, 26, 27, 31, 55, 56), presente un po' in tutta la raccolta quasi come un segno distintivo dello stile di Antonio Gualtieri, che la utilizza per rendere la linea melodica ritmicamente più interessante e per rompere l'andamento ordinario della composizione. Infine, le bb. 54-59 ripropongono l'incipit del mottetto (bb. 1-6), creando l'impressione di una composizione in sé conclusa.

## 5. *Angelus ad pastores ait*

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 187.

Angelus ad pastores ait: «Annuncio vobis gaudium magnum, quia natus est nobis hodie Salvator mundi. Alleluia».

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

17, bc, 3, # sopra] # davanti GMO.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

*Finalis:* Do.

Cadenza finale: FA-DO.

1-3, T II-T I, *repetitio*.

5-6, T I-TII, *repetitio*.

22-27, T II-T I, *repetitio*.

35, *interruptio*.

**Letteratura:** AM, p. 241; CANTUS, 1404; CAO, III, p. 48; LU, p. 397.

**Osservazioni**

È il primo mottetto a due voci della raccolta; il testo corrisponde all'antifona che si canta alle Lodi *In Nativitate Domini*. La prima parte è caratterizzata dall'alternanza delle due voci che intonano la stessa linea melodica, per poi riunirsi in corrispondenza di «gaudium magnum» (bb. 1-12), rendendo la gioia per l'annuncio degli angeli a pieno organico. Gli unici episodi omoritmici si trovano alle bb. 14-15 e 32-37, in corrispondenza della parola «hodie» e dell'«alleluia» finale per sottolineare la gioia nell'annunciare che è proprio oggi il giorno in cui il Salvatore è venuto al

mondo. L'inciso «salvator mundi», invece, è messo in evidenza da una scrittura melismatica e dall'alternanza tra il T I e il T II che risponde riproponendo la stessa ad una quarta inferiore (bb. 15-21). Il mottetto si conclude in *mensura* ternaria, con una coda in *mensura* binaria in cui le due voci si intrecciano su una linea melismatica in corrispondenza della sillaba -lu-. Lo stesso testo natalizio è stato intonato anche da LASSO, *Cantiones sacrae*; GABRIELI, *Opere VII*, pp. 29-32; MONTEVERDI, *Opera XVI*; GABRIELI, *Opera(1)*, I, pp. 34-47. Sono composizioni rispettivamente a 5, 4, 3 e 12 voci senza bc che presentano quindi i tratti tipici del contrappunto polifonico. Caratteristica in comune con il mottetto del Gualtieri è la fioritura melodica in corrispondenza della parola «magnum». Solo nel mottetto a 12 voci di Giovanni Gabrieli l'«alleluia» finale viene intonata con la *mensura* ternaria come nel nostro mottetto.

## 6. *Consolamini pastores quia hodie*

**Testimone:** GMO.

Consolamini pastores quia hodie natus est Salvator mundi, alleluia.

Consurgite gentes, venite et adore Dominum, alleluia.

**Forma del testo:** prosa.

Note al testo

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Fa

Cadenza finale: Sib-FA.

1-2, T II e 2-4, T I, *repetitio*.

7-9, T I e 9-11, T II, *repetitio*.

11-12, T I e 12-13, T II, *repetitio*.

15-25, T II e 16-25, T I, *repetitio*.

26-27, T I, e 28-29, T II *anabasis* e *repetitio*.

15-26 e 34-45, *epiphora*.

45, *interruptio*.

### **Osservazioni**

L'incipit musicale è annunciato dal T II, a cui risponde il T I riproponendo la stessa linea melodica (bb. 1-4). Le due voci si riuniscono solo per la terza ripetizione di «Consolamini pastores» (bb. 4-6), eseguendo l'ordine crescente della *gradatio*. La composizione prosegue con la stessa disposizione delle voci, ma in corrispondenza delle parole «quia hodie natus est Salvator mundi» (un inciso estrapolato dall'antifona alle Lodi *In Nativitate Domini*) è il T I ad annunciare il tema (bb. 7-14), invertendo la successione delle parti. Segue un episodio in *mensura* ternaria che esprime la gioia dello *jubilus* alleluiatico che si ripeterà (*epiphora*, bb. 15-25 e 34-45) dopo l'invito ad adorare il Signore intonato separatamente dalle due voci e poi con un breve spunto imitativo (bb. 26-33). Come nel mottetto precedente, la conclusione sull'«alleluia» è in *mensura* ternaria, seguita da una coda in tempo binario in cui le due voci si intersecano creando un interessante gioco melodico che trova fondamento sui valori lati della linea del bc costruito sull'alternanza tra sotto-dominante e tonica. Antonio Gualtieri aveva già musicato lo stesso testo a otto voci (GMO8, n. 6); anche in quel caso l'«alleluia» conclusivo è intonato in *mensura* ternaria e viene ripetuto diverse volte, creando l'effetto tipico dell'*epiphora*.

## 7. *Veni pulchritudo animae*

**Testimone:** GMO.

Veni, pulchritudo animae meae; veni, consolator optime, dulcis hospes animae, dulce refrigerium.

O Iesu, spes unica cordis mei, da mihi ut te perfecte diligam, ut omnis creatura mihi vilescat et nihil mihi placeat nisi tu, Deus meus.

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Soprani* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

2, S I, 8, Cr con il punto] Cr GMO.

2, S I, 10, M con il punto] Sm legata a Sm GMO.

4, S II, 4, Cr con il punto] Cr GMO.

4, S II, 7, M] Sm con il punto GMO.

**Note alla musica**

Organico: 2 S e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: S I, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>5</sub>; S II, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-3, S I e 1-5, S II, *repetitio*.

8-9, S II e 9-10, S I, *repetitio*.

13-14, S I e S II, *repetitio*.

15-16, S I e 17-18, S II, successione cromatica.

31-32, S I e 33, S II, *repetitio*.

34, S II e S I, *repetitio*.

37-38, S II e 38-39, S I, *repetitio*.

**Osservazioni**

Il mottetto combina assieme alcuni incisi ricavati da testi molto noti e diffusi: il terzo versetto della sequenza di Pentecoste, *Veni sancte spiritus* (GT, pp. 253-254), e stralci dell'orazione devota *O bone Iesu, o dulcis Iesu*, mutuata da una delle meditazioni di Anselmo d'Aosta e recitata particolarmente in onore del nome di Gesù, alla Comunione e durante le Quaranta ore (LOVATO, *Observations*). Come preghiera consigliata alla Comunione è presente anche in alcuni testi di letteratura religiosa e devozionale del Seicento (*Aggiontioni*, pp. 128-129; *L'atrio de' sacerdoti*, p. 237). L'incipit musicale propone la ripetizione dell'esortazione «Veni», intonata con un intervallo di terza minore discendente dalle due voci separatamente. Anche in questo caso la frase musicale del S I viene prima ripetuta dal S II e poi dalle due voci simultaneamente, con evidente effetto di *amplificatio* (bb. 1-7). Come spesso avviene anche nelle composizioni del Gualtieri, il verbo di movimento viene interpretato attraverso una figurazione ritmica più veloce (bb. 8-10). Le linee melodiche della parte centrale (bb. 15-26), in cui trova una veste musicale l'inciso «*dulcis hospes animae, dulce refrigerium. O Iesu, spes unica cordis mei, da mihi*», sono caratterizzate da valori lati,

in contrapposizione alla struttura della sezione iniziale e di quella conclusiva, dove è preferito l'uso di figurazioni ritmiche più veloci. La scelta è coerente con il significato mistico del testo, posto in rilievo anche dal cromatismo in corrispondenza degli incisi «o dulcis hospes» e «dulce refrigerium» (bb. 15-19). Questo tipo di trattamento riservato all'aggettivo «dulce» richiama da vicino vari passaggi dell'opera sacra di Claudio Monteverdi, come le battute conclusive del mottetto a 3 voci e bc *Salve Regina* (*Opera XVI*, pp. 941-950).

## 8. *Franciscus pauper et humilis*

**Testimone:** GMO.

Franciscus pauper et humilis orabat Dominum et, beatis vulneribus saucius, clamabat dicens: «Vulnerasti cor meum, bone Iesu; dicite dilecto meo, quia amore langueo. O dulce vulnus, dulce mori pro te, Christe, rex optime».

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-3, T I e 2-4, T II, *repetitio*.

9-11, T I e 11-13, T II, *repetitio*.

19-20, T II e 20-21, T I, *repetitio*.

37, T I e T II, *repetitio*.

## Osservazioni

È il primo di due mottetti dedicati alla figura di san Francesco. L'incipit testuale richiama il versetto alleluiatico per la festa *Impressionis Sacroculum Stigmatum in Corpore S. Francisci* (LU, p. 1644), per poi mescolare frammenti dal *Canticum canticorum* con prestiti da formule devozionali, creando un accostamento che, in questo caso, anticipa alcuni tratti del Pianto della Madonna di Claudio Monteverdi (*Opera XVII*, p. 967). Dopo il consueto inizio, in cui T I e T II ripetono la stessa frase musicale, le due voci si alternano sulla stessa melodia proposta una quinta inferiore (bb. 1-8). La parte centrale (bb. 9-34, «et, beatis vulneribus saucius, clamabat dicens: «Vulnerasti cor meum, bone Iesu; dicite dilecto meo, quia amore languo.»), caratterizzata dalle due voci che si alternano anche in stretto, si contrappone a quella conclusiva (bb. 34-41), realizzata con una scrittura accordale e semi-omoritmica resa particolarmente interessante attraverso il consueto ritardo del T I che rompe l'andamento omoritmico e a valori latti che caratterizza le ultime battute in cui viene intonato l'estremo e totale affidamento al Signore.

## 9. *Salve sancte Pater*

**Testimone:** GMO.

Salve, sancte Pater, patriae lux, forma Minorum;  
virtutis speculum, recti via, regula morum;  
carnis ab exilio, duc nos ad regna polorum.

**Forma del testo:** inno (esametro ritmico: 6p + 8p).

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

2-4, *repetitio*.

9-11, *repetitio*.

12-13, T I e 13-14, T II, *repetitio*.

15-16, T II e 16-17, T I, *repetitio*.

25-27, T I e T II, *repetitio*.

22-30 e 31-39, stesso episodio ripetuto.

### **Osservazioni**

Questo mottetto intona il testo ritmico dell'inno per la festa delle Stimmate di San Francesco, attribuito a Gregorio IX (1227-1241) e usato anche come antifona ai Vespri e responsorio al Mattutino per la festa di S. Francesco. In generale, la composizione alterna le due voci che si muovono su brevi spunti imitativi o in episodi di stretta domanda e risposta. Il saluto iniziale viene intonato omoritmicamente e a valori lati dalle due voci (bb. 1-2); segue un breve episodio in cui le due voci si alternano rapidamente riproponendo l'incipit testuale con valori più brevi (bb. 2-4). Segue l'intonazione, sempre a valori lati, dell'inciso «Sanctae pater». Questa parte iniziale (bb. 1-8) costituisce una sorta di introduzione alla sezione centrale caratterizzata dall'utilizzo di figurazioni ritmiche più rapide e dalla stretta alternanza delle due voci (bb. 9-) La conclusione ripete lo stesso episodio in corrispondenza delle parole «duc nos ad regna polorum», dove le due voci si alternano fino a riunirsi in una scrittura semi-omoritmica a valori nuovamente lati (bb. 36-39). La prevalente imitazione delle voci richiama la struttura del mottetto di Orazio Vecchi sullo stesso testo, pubblicato nel 1590 (*Motecta*, 31).

## 10. *Carole maiorum generosa*

**Testimone:** GMO.

Carole, maiorum generosa propago tuorum et Mediolani gloria prima, tui indigetes inter coelorum sede recepto nunc tibi mortales debita vota ferunt. Hic tua nos proprius solemnina sacra colentes aspice. Fer miseris, o bone praesul, opem.

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.



**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-2, T I e 2-4, T II, *repetitio*.

13-14, T II e T I, *repetitio*.

16-17, T I e 17-18, T II, *repetitio*.

17-18, T I e T II, *anabasis*.

41, T I e T II, *interruptio*.

**Osservazioni**

Come esplicitamente dichiarato dal testo, il mottetto è dedicato a s. Carlo Borromeo, canonizzato nel 1610. Il motivo che può avere determinato questa composizione va ricercato nel culto del santo introdotto nella zona di Monselice dall'arciprete di Tribano don Paolo Galiero, allievo e familiaris *familiaris* dell'arcivescovo di Milano, fondatore della locale scuola di grammatica e canto in cui operava un organista assunto per pubblico concorso (PRINCIVALLI, *Commissaria Galliera*). Il testo, confezionato sui modelli celebrativi elaborati dalla retorica classicista, non contiene significati particolari, se non forse quell'avverbio di luogo «hinc» che sembra richiamare lo spazio d'azione dell'autore o del compositore. L'incipit «Carole maiorum» è affidato al T I, a cui la seconda voce risponde ripetendo la stessa linea melodica nuovamente reiterata dal T I ad una quinta inferiore (bb. 1-4), con il chiaro intento di enfatizzare il nome del santo. A questa prima frase, caratterizzata da una scrittura a valori lati, si contrappone il secondo inciso, in corrispondenza di «generosa propago tuorum» (bb. 5-8), disegnato con Cr e Sm. Segue poi un nuovo soggetto melodico affidato al T II e ripreso ad una quinta inferiore dal T I (bb. 9-12). In particolare, la parola «gloria» viene messa in evidenza attraverso la *repetitio* ravvicinata dello stesso inciso proposto tre volte dalle due voci. La composizione prosegue con «indigetes inter coelorum sede recepto nunc tibi mortales debita vota ferunt» (bb. 16-24) alternando le due voci sulle stesse linee melodiche, sempre secondo il procedimento della *repetitio*. In corrispondenza della terza frase, «hic tua nos proprius solemnina sacra colentes» (bb. 35-39), interviene una sezione in *mensura* ternaria in cui spiccano le ultime bb. del T II che intonano l'inciso «sacra colentes» con una scala ascendente. Dopo una pausa di Sbr (*interruptio*), quasi a voler richiamare l'attenzione dell'ascoltatore, il mottetto si avvia a

conclusione riprendendo il *tempus imperfectum* e con l'intonazione omoritmica di «aspice fer miseris» (bb. 41-43) a cui seguono le ultime battute caratterizzate da un breve spunto imitativo basato su un intervallo di quarta discendente in corrispondenza delle parole «o bone praesul opem» (bb. 43-46) che rende l'inciso conclusivo melodicamente vivo.

## 11. *Audi Domine hymnum*

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, III libro dei Re, 8, 28-29, p. 292.

Audi, Domine, hymnum et orationem quam servus tuus orat coram te hodie,  
ut sint oculi tui aperti et aures tuae intentae.

**Forma del testo:** versetti biblici.

### **Apparato critico**

*Audi Domine hymnum]* *audi hymnum* BS.

*et aures tuae intentae]* manca BS.

### **Note al testo**

Epigrafe : *Soprano & Tenore* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Note alla musica**

Organico: S, T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: S, VI, sol<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; T, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

*Finalis:* Do.

Cadenza finale: SOL-DO.

1-7 e 8-14, S, stesso episodio ripetuto.

1-5, S e 2-7, T, *poliptoton*.

10-12, S e 11-13, T, *poliptoton*.

**Letteratura:** BSV, p. 471.

## Osservazioni

Il mottetto è costruito sulle due voci che si alternano e si intersecano proponendo la stessa linea melodica, anche trasportata. Infatti, già l'episodio iniziale (bb. 1-7) viene ripetuto, con una piccola modifica della linea del T, riproponendo le bb. 2-3 nelle successive 8-14, ma alla quinta\* inferiore creando, tra le due intonazioni, un intervallo di due ottave quasi ad indicare l'ascolto del Signore alle preghiere del suo servo. Particolarmente melismatiche sono le linee melodiche in corrispondenza dei termini «orationem», «aperti» e «intentae», che sono contraddistinti da lunghe successioni di Cr. Lo stesso testo è intonato anche da CROCE, *Sacrae cantiones*, pp. 1-4; BALLIS, *Sacri hymni*; CIFRA, *Motecta*, 6, ma l'organico previsto per queste composizioni non è solistico, perché prevede l'esecuzione di gruppi corali da 5 a otto voci con le caratteristiche proprie della polifonia corale.

## 12. *Iubilemus omnes et diem*

**Testimone:** GMO.

Iubilemus omnes et diem festum coelebremus beatae Mariae Virginis et advocatae nostrae.  
Iubilemus et, iubilantes, cantemus: «Sancta Maria intercede pro nobis».

**Forma del testo:** prosa.

### Apparato critico

TI, *coelebremus*] *celebremus* GMO.

### Note al testo

Epigrafe: *A Due Tenori* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### Note alla musica

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>3</sup>, fa#<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-3, T I e 3-5, T II, *repetitio*.

1-7 e 27-33, ripetizione stesso episodio.

27-29, T I e 29-31, T II, *repetitio*.

43-47, T I e T II, *repetitio*.

46 e 48, T I e T II, *interruptio*.

### **Osservazioni**

L'incipit testuale riprende, con la variante «iubilemus» al posto di «gaudeamus», una nota antifona all'introito, utilizzata per le feste di Tutti i santi, Sant'Agata, S. Benedetto, Assunzione e nelle altre feste in onore della Madonna: «Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes» (GT, pp. 405, 545, 869, 591, 619). Lo stesso testo era già stato intonato a una voce e bc da Bartolomeo Barbarino detto il Pesarino, un musicista che ebbe contatti anche con il vescovo di Padova Marco II Cornaro. Il Pesarino incluse la composizione nel suo primo libro di mottetti pubblicato nel 1610 (RISM A I/1, B 873). Questo mottetto di Antonio Gualtieri è l'unico della raccolta che presenta l'incipit in *mensura* ternaria, un episodio poi ripetuto alle bb. 27-34 che ben si presta a rendere in musica i sentimenti di giubilo intonati. Le parole «beatae Mariae Virginis» (bb. 16-20), invece, vengono messe in evidenza attraverso il ricorso a valori più ampi rispetto agli incisi che precedono e seguono, con l'evidente scopo di marcare la centralità del nome al quale il mottetto è dedicato. Particolarmente fiorita è, infine, la linea melodica in corrispondenza delle parole «coelebremus», «advocatae» e «cantemus» (bb. 12, 21-26, 38-39), dove emerge un chiaro intento descrittivo.

### 13. *Estote fortes in bello*

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 944.

Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente et accipietis regnum aeternum.

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: *Tenore & Basso* GMO.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

23, bc, 1, Fa#] # sopra G<sup>M</sup>O.

### **Note alla musica**

Organico: T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis*: Re.

Cadenza finale: LA-RE.

1-2 e 5-6, T I, *repetitio*.

26-27, T I-T II, *repetitio*.

31-32, T II, 11-1, intervallo di seconda aumentata.

**Letteratura:** AM, p. 628; CANTUS, n. 2684; CAO, III, p. 205.

### **Osservazioni**

Il testo di questo mottetto è utilizzato come antifona al Magnificat per il *Commune apostolorum et evangelistarum extra tempus paschale* (AM, p. 628; LU, p. 1118). Molto noto perché di uso comune nella liturgia, questa antifona è stata intonata polifonicamente da moltissimi musicisti: Giovanelli, Marenzio, Pacelli, Palestrina, Victoria, ... (LINCOLN, *Motet*, p. 467). È l'unico mottetto della raccolta del Gualtieri che preveda come organico T e B. In corrispondenza della parola «bello» il T ripete due volte lo stesso inciso melodico, caratterizzato da una ricca fioritura, a cui il B risponde ad una quarta inferiore (bb. 1-8). Segue un episodio in ritmo ternario dove le voci si alternano: l'inciso melodico viene proposto dal B e quindi dal T alla quinta (b. 11, 18) e alla quarta (b. 14). In corrispondenza di «regnum aeternum» (bb. 26-27), un breve canone tra le due voci ha forse la funzione di disegnare anche musicalmente il raggiungimento del regno eterno.

### 14. *Cum invocarem exaudivit*

**Testimone:** G<sup>M</sup>O.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 4, 2, 3, 5, 7, 9, pp. 481-482.

1. Cum invocarem exaudivit me Deus iustitiæ meæ, in tribulatione dilatasti mihi.
3. Filii hominum, usquequo gravi corde? Ut quid diligitis vanitatem et quæritis mendacium?
5. Irascimini et nolite peccare: quæ dicitis in cordibus vestris et in cubilibus vestris compungimini.
7. Signatum est super nos lumen vultus tui Domine; dedisti lætitiā in corde meo.

9. In pace in idipsum dormiam et requiescam.

11. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

3, T II, *diligitis*] *diligistis* G<sup>Mo</sup>.

**Note al testo**

Epigrafe: *Cum invocarem a 3. Octavi toni* G<sup>Mo</sup>, C I e bc; *Cum invocarem a 3.* G<sup>Mo</sup>, C II e B.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

11, T II, 8, Cr] Sm G<sup>Mo</sup>.

**Note alla musica**

Organico: 2 T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>; sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

42-45, T I e T II, *repetitio*.

**Letteratura:** AMS, 42, pp. 56-57; BSV, p. 772-773.

**Osservazioni**

Con questa composizione inizia la sezione della raccolta riservata ai «Salmi che si cantano alle Compiete». Questo salmo viene comunemente eseguito in *Dominica ad Completorium* (AM, p. 169). Il primo emistichio del versetto 1 è affidato all'intonazione gregoriana a cui rispondono le tre voci in scrittura polifonica, semi-omoritmica (bb. 1-5), in cui la linea del T I procede con due intervalli di ottava discendente e ascendente (b. 3). La composizione continua intonando soltanto i versetti dispari del salmo, per cui è molto probabile che l'esecuzione prevedesse l'alternanza tra l'intonazione gregoriana e quella polifonica o concertata. Tre episodi in *mensura* ternaria vengono inseriti in corrispondenza dell'incipit del versetto 5, «irascimini», ripetuto due volte, e la dossologia minore «Gloria, Patri et Filio». In corrispondenza del versetto 7, «signatum est», la scrittura musicale lascia spazio ad un breve spunto imitativo in cui T I enuncia il tema, riproposto da T II e B alla quarta inferiore. Il versetto successivo, «in pace», si caratterizza per essere intonato omoritmicamente e con valori lati. Segue un altro brevissimo spunto imitativo, ma sempre su valori

più ampi rispetto a quelli delle sezioni precedenti, con il chiaro intento di fare risaltare il significato della pace espresso dal versetto (bb. 37-48). Il B, che propone la stessa parte del bc, svolge prevalentemente un ruolo di sostegno armonico al T I e al T II. Questo salmo, come i successivi, vantavano una consolidata tradizione polifonica ed erano già stati ripetutamente intonati dai primi compositori padovani di musica policorale, come Gaspare de Albertis e Francesco Santacroce (cfr. FENLON - LOVATO, *Tesori*, pp. 20-24; SANTACROCE, *Opere*, pp. 152-205). Poiché, però, la Compieta veniva comunemente recitata «in conventu», è da ritenere che simili composizioni fossero destinate ad essere proposte in sede di concerti sacri più che alla liturgia corale.

### 15. *In te Domine speravi*

**Testimone:** G<sup>Mo</sup>.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 30, 2, 3, 5, pp. 492-493.

2. In te Domine speravi, non confundar in aeternum; in iustitia tua libera me.

3. Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii, ut salvum me facias.

5. Educes me de laqueo hoc quem absconderunt mihi, quoniam tu es protector meus.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

**Forma del testo:** versetti salmici.

#### **Note al testo**

Epigrafe: *In te Domine speravi a 3. Primi Toni*, G<sup>Mo</sup>, T I e bc; *In te Domine speravi a 3.*, G<sup>Mo</sup>, B; assente in G<sup>Mo</sup>, T II.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

#### **Apparato critico**

4, bc, 1, # sopra] # prima G<sup>Mo</sup>.

13, bc, 3, # prima] # sopra G<sup>Mo</sup>.

16, bc, 6, # sopra] # prima G<sup>Mo</sup>.

25, T I, 7, Mi] Mib G<sup>Mo</sup>.

#### **Note alla musica**

Organico: 2 T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-l<sub>3</sub>; B, Fa<sup>3</sup>; sol<sub>1</sub>-re<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

22-24, T II, T I e B, *repetitio*.

**Letteratura:** AMS, 82, 89, 173, 199a, pp. 102, 109, 173, 199; BSV, p. 802.

### **Osservazioni**

Anche di questo salmo, che si esegue in *Feria V ad Completorium*, Antonio Gualtieri intona a più voci soltanto alcuni versetti dispari, lasciando intendere un'esecuzione in *alternatim* con quelli pari in canto piano oppure recitati sottovoce con il commento musicale dell'organo. Dopo il primo emistichio intonato, come di consueto, con il canto gregoriano, la seconda parte del primo verso è caratterizzato da una scrittura semi-omoritmica a cui segue una breve sezione imitativa (bb. 4-6). Anche il versetto 5 ha un inizio imitativo, in cui il tema viene annunciato dal B (b. 13) e quindi proposto dal T II e dal T I alla quinta e all'ottava superiori (bb. 13-14). Poi la composizione prosegue con una scrittura omoritmica che assume la forma della declamazione marcata da una Br in corrispondenza di «quoniam tu es» (b. 17). Per la dossologia, generalmente trattata omoritmicamente, in questo caso il Gualtieri propone invece un episodio in contrappunto imitativo (bb. 22-26). Precedenti significativi per identificare la ragione e le finalità delle scelte effettuate da Antonio Gualtieri stanno negli stessi mottetti policorali citati per il salmo precedente e nelle *Sacrae Symphoniae* a 8 voci di Giovanni Gabrieli, ma in questo caso anche nel primo libro di mottetti a voce sola e bc di Bartolomeo Barbarino, pubblicato nel 1610 (RISM A/I B 873).

## 16. *Qui habitat in adiutorio*

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 90, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, pp. 523-524.

1. Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur.
3. Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium et a verbo aspero.
5. Scuto circumdabit te veritas eius; non timebis a timore nocturno.
7. Cadent a latere tuo mille et decem milia a dextris tuis, ad te autem non appropinquabit.
9. Quoniam tu es, Domine, spes mea ; Altissimum posuisti refugium tuum.



11. Quoniam angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis.  
13. Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis in leonem et draconem.  
15. Clamabit ad me et ego exaudiam eum; cum ipso sum in tribulatione: eripiam eum et glorificabo eum.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

- 1, *coeli] caeli* BS.  
5, T I, T II, *circumdabit] circumdabit* GMO.  
11, B, *custodiant te] custodiant re* GMO.

**Note al testo**

Epigrafe: *Qui habitat a 3. Sexti Toni*, GMO, T I e bc; assente in GMO, T II e B.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

- 2, T I, 6, M] M con punto GMO.  
39-40, T I, M con punto Cr Cr Sbr Sbr] M con punto Sm Sbr con punto M L GMO.  
75, bc, 4, # davanti] # sopra GMO.  
76, bc, 4, bequadro davanti] bequadro sopra GMO.

**Note alla musica**

Organico: T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; B, Fa<sup>3</sup>; fa<sub>1</sub>-si<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

11, T I, T II e B, *interruptio*.

17-19, T I, *circulatio*.

29-30, *katabasis*.

29-31, B, T II e T I, *repetitio*.

36-37, T I, T II e B, *repetitio* e *poliptoton*.

37-39, T II e B, *poliptoton*.

44-45, T II, *anabasis*.

90, T I, T II e B, *interruptio*.

**Letteratura:** AMS, 40a, pp. 52-53; BSV, p. 886.

### **Osservazioni**

L'intonazione a più voci del salmo, la cui destinazione liturgica è per la *Dominica ad Completorium* (AM, p. 169), avviene nella forma dell'*alternatim*: i versetti dispari sono intonati a più voci, mentre il primo emistichio del primo versetto e quelli pari in canto piano oppure commentati dall'organo. In questo mottetto, però, anche alcuni versetti dispari sono a «voce sola»: il n. 5, «Scuto circumdabit te», è intonato dal T I e il futuro «circumdabit» è reso descrittivamente attraverso la figura retorica della *circulatio*, ovvero la linea musicale disegna con il proprio movimento questa parola che esprime circolarità (bb. 17-18); il n. 9, «Quoniam tu es Domine», è affidato al T II e in questo caso è il superlativo «altissimum» ad essere disegnato con il procedimento dell'*anabasis*, attraverso un intervallo di quinta ascendente e la successiva ripetizione dello stesso inciso un tono superiore (bb. 41-49); il n. 13, «Super aspidem», invece è intonato dal B che si distingue in quanto esegue l'unica linea melodica affidata ad una «voce sola» con un'efficace diminuzione rappresentativa, costituita da otto Cr in corrispondenza di «ambulabis» (bb. 60-70). Gli altri versetti intonati dall'organico al completo (1, 3, 7, 11, 15) alternano episodi in contrappunto imitativo a una scrittura accordale e omoritmica, com'è abbastanza consueto nello stile di Antonio Gualtieri. In particolare, alcuni incisi del versetto 15 («clamabit ad me et ego» e «cum ipso in tribulatione») sono declamati da tutte le voci su un tempo di durata libera, affidata indicativamente da una Br. Oltre ai versetti solistici, un altro elemento di varietà è rappresentato dalle tre sezioni in *mensura* ternaria che interrompe l'andamento prevalentemente binario del brano nel primo emistichio dei versetti 3 (bb. 5-10), 11 (bb. 50-53), 17 (bb. 78-89). Una figura retorica molto evidente è rappresentata dal madrigalismo delle bb. 29-30, in cui «cadent» (versetto 7) è cantato da tutte le voci con un intervallo di ottava discendente (*katabasis*).

## 17. *Ecce nunc benedicite Dominum*

**Testimone:** GMO.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 133, 1-2, p. 544.

1. Ecce nunc benedicite Dominum omnes servi Domini.

2. In noctibus extollite manus vestras in sancta et benedicite Dominum.

Glora Patri et Filio et Spiritui Sancto.

**Forma del testo:** versetti salmici

**Note al testo**

Epigrafe: *Primi Toni*, G<sup>MO</sup>, T I; *Ecce nunc Primi toni a 3.*, G<sup>MO</sup>, bc; *Ecce nunc* G<sup>MO</sup>, T II; *Ecce nunc benedicite a 3.* G<sup>MO</sup>, B.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

20, B, 3, *b* davanti] *b* sopra G<sup>MO</sup>.

22, bc, 5-6, M M] M con punto M con punto G<sup>MO</sup>.

**Note alla musica**

Organico: 2 T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>; si<sub>1</sub>-re<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1-5, T II, T I e B, *repetitio*.

13-14, T I e T II, *repetitio*.

24, *interruptio*.

**Letteratura:** BSV, p. 936.

**Osservazioni**

Il breve salmo, sempre destinato alla Compieta della domenica e sempre intonato con la melodia gregoriana, procede con le voci che si passano la stessa melodia oppure si avvicendano in brevi episodi imitativi. L'*incipit* del versetto 3 è intonato soltanto dal T II. Al verso 1 risulta particolarmente fiorita la linea melodica in corrispondenza del verbo esortativo «benedicite» (T I e T II, bb. 12-13) e del termine «Dominum» (T II, bb. 14-16). Come spesso avviene in Gualtieri e con lo scopo di introdurre la sezione conclusiva, la dossologia si distingue per l'intonazione in *mensura* ternaria e l'ingresso delle voci in contrappunto imitativo, che poi si riuniscono omoritmicamente nell'episodio finale anticipato da una pausa di M che interessa tutto l'organico (*interruptio*) e nel quale ritorna la *mensura* binaria.

## 18. *Nunc dimittis servum tuum*

**Testimone:** G<sup>Mo</sup>.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Luca, 2, 29, 31, p. 950.

29. Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace.

31. Quod parasti ante faciem omnium populorum.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

**Forma del testo:** cantico di Simeone.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Nunc dimittis Tertii Toni*, G<sup>Mo</sup>, T I, T II e B; *Nunc dimittis A 3. Tertij Toni.*, G<sup>Mo</sup>, bc.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

9, T I, 2, # davanti] # sopra G<sup>Mo</sup>.

### **Note alla musica**

Organico: 2 T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B, Fa<sup>3</sup>; sol<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>.

*Finalis:* La.

Cadenza finale: MI-LA.

5-7, T I e T II, *repetitio*.

**Letteratura:** BSV, p. 1609.

### **Osservazioni**

A differenza dei «Salmi che si cantano alle Compiete» precedentemente intonati da Gualtieri, in questo mottetto che intona il *Canticum Simeonis* eseguito a conclusione della Compieta, l'incipit non è in canto piano. Esso, infatti, è affidato al T II, al quale segue un vivace episodio imitativo dove il B, come di consuetudine, intona la stessa parte del bc, mentre le due voci superiori procedono con un'imitazione a canone. Il versetto 31 è intonato soltanto dal T II, mentre la dossologia minore, in *mensura* ternaria, presenta una scrittura omoritmica (bb. 18-28).

### 3. MOTETTI A UNA, DOI, TRE ET QUATRO VOCI (1630)

#### 1. *Christi corpus ave*

**Testimone:** GMOLI.

Christi corpus, ave, de sancta Virgine natum,  
viva caro, deitas inte<g>ra, verus homo.

4 Salve vera salus, via, vita, redemptio mundi.  
Liberet nos a cunctis tua dextera malis.

**Forma del testo:** prosa ritmica.

#### **Note al testo**

Epigrafe: *Canto overo Tenore* GMOLI.

Il testo è parte di una preghiera devozionale attribuita ad Anselmo di Aosta vescovo di Canterbury, che, in PL, 158, coll. 1035-1036, risulta essere così composta:

Christi corpus, ave, sancta de virgine natum,  
viva caro, deitas integra, verus homo.

Salve vera salus, vis, vita, redemptio mundi.  
Liberet a cunctis nos tua dextera malis.

5 Christi sanguis, ave, caeli sanctissime potus,  
unda salutaris crimina nostra lavans.

Sanguis, ave, lateris Christi de vulnere sparse.  
In cruce pendens unda salutaris, ave.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

#### **Apparato critico**

14, C, 3, Re] Do GMOLI.

23, bc, 4-5, Sm Sm] M M GMOLI.

#### **Note alla musica**

Organico: C/T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: sol-RE.

**Letteratura:** DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, I, p. 328; MONE, *Hymni latini*, I, p. 281; PL, 158, coll. 1035-1036; BONVESIN, *Vita scholastica*, 401-404, p. 20.

### **Osservazioni**

Il testo di questo mottetto intona i primi versi della *Salutatio ad Dominum Iesum Christum*, una preghiera attribuita a sant'Anselmo di Aosta, vescovo di Canterbury (1033-1109). Questa preghiera devozionale, ripresa anche in BONVESIN, *De vita scholastica*, un componimento di 936 distici elegiaci con l'inserimento di otto *miracula pro exemplo* in prosa, è stato oggetto di ripetuti adattamenti e intonazioni fino al sec. XX. L'andamento del mottetto è reso particolarmente vivo attraverso l'uso della successione ritmica Cr-Cr puntata e dal susseguirsi ravvicinato di Cr e Scr. A dare maggiore vivacità alla composizione intervengono due episodi in *mensura* ternaria in corrispondenza delle linee di testo «salve vera salus, via, vita, redemptio mundi» (bb. 8-21) e «liberet nos a cunctis tua dextera malis» (bb. 27-39). Nel primo caso la frase viene ripetuta due volte, ma con una variazione melodica: inizialmente la melodia propone un disegno discendente, mentre nella ripetizione il moto diventa ascendente, forse ad indicare la liberazione da tutti i mali.

## 2. *Ave cor sanctissimae*

**Testimone:** GMOLI.

Ave, cor sanctissimae virginis, gaudium angelorum.

Ave, cor santissimae virginis, paradus Dei.

Ave, cor sanctissimae virginis, triclinium fulgidae semperque tranquillae Trinitatis.

Ave, vernans rosa caelestis amoenitatis, Maria virgo ex qua nasci et ex cuius lacte pasci Rex caelorum voluit, Iesus Christus splendor paternae gloriae.

**Forma del testo:** prosa.

### **Apparato critico**

*sanctissimae*] *sanctissime* GMOLI.

*semperque*] *semper quae* GMOLI.

*tranquillae*] *tranquillae* GMOLI.

## Note al testo

Epigrafe: *Canto solo overo tenore* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola (C/T e bc).

## Note alla musica

Organico: C/T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

## Osservazioni

Il mottetto intona un anonimo testo mariano, che non trova corrispondenza in altri testimoni, ma che rispecchia il diffondersi della devozione quindi del culto in onore del cuore immacolato di Maria, promosso nella prima metà del Seicento da Giovanni Eudes. La *pia oratio* è un centone che, all'incipit ricavato dal saluto angelico, unisce invocazioni di varia derivazione, tutte legate alla nuova devozione post tridentina: le Litanie del santissimo nome di Gesù («*gaudium angelorum*»), approvate per la devozione domestica da Sisto V nel 1585 e nuovamente diffuse dai gesuiti; la preghiera alla Vergine di s. Bernardo («*vere paradus Dei es tu*»), rilanciata nel 1609 dal canonico lateranense Giovanni Battista Guarini (*Gierarchia*, p. 43); la *Salutatio beatae Mariae* («*Ave, Maria, candidum liliū fulgidae semperque tranquillae Trinitatis, / rosaque perfulgida coelicae amoenitatis, de qua nasci et de cuius lacte pasci Rex coelorum voluit*»), attribuita a Gertrude di Helfta, ma anche a santa Brigida di Svezia, ripresa e diffusa sempre da Giovanni Eudes (*Oeuvres complètes*, VIII, p. 467). L'intonazione musica del testo offerta dal Gualtieri modifica il *tempus imperfectum* di partenza con due sezioni in *mensura* ternaria che conferiscono risalto alle frasi «*gaudium virginis, gaudium angelorum*» (bb. 5-12) e «*ave vernans rosa, caelestis amoenitates Maria virgo*» (22-31). Particolare è anche il trattamento riservato al saluto «*ave*», ripetuto all'inizio di ciascuna frase. L'incipit intona l'interiezione con un intervallo di quarta discendente, come nel mottetto precedente, mentre le successive ripetizioni sono arricchite da gruppi di Scr, in funzione di amplificazione. La fioritura melodica più estesa si trova alla b. 17, dove la sillaba a- di «*ave*» viene intonata con una scala ascendente di Scr da re<sub>3</sub> a re<sub>4</sub>. L'inciso testuale «*sanctissime virginis*», ripetuto all'inizio dei primi tre saluti (bb. 2, 3-4, 15, 18-19), è sempre proposto con lo stesso disegno ritmico e melodico, ma ad altezze diverse con effetto di *climax*.

### 3. *Cor mundum crea*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 50, 12-14, p. 832.

12. Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis.

13. Ne proicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

14. Redde mihi laetitiam salutaris tui et spiritu principali confirma me.

**Forma del testo:** versetti salmici.

#### **Apparato critico**

13, *proicias*] *proijcias* GMOLI.

#### **Note al testo**

Epigrafe: *Canto solo overo Tenore* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola (C/T e bc).

#### **Apparato critico**

8, bc, 5, # sopra] # davanti GMOLI.

#### **Note alla musica**

Organico: C/T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>.

*Finalis:* La.

Cadenza finale: MI-La.

31, 33, C, *repetitio*.

36, bc e 37, C, *poliptoton*.

**Letteratura:** BSV, p. 503.

#### **Osservazioni**

Il mottetto intona i versetti 12-14 del salmo 50, *Miserere mei Deus*. L'*incipit* è caratterizzato da un pedale di La del bc su cui il C intona l'inciso «cor mundum» per due volte: prima a valori lati con un intervallo di terza minore, quasi con l'intento di richiamare l'attenzione di chi ascolta, quindi a valori dimezzati con un intervallo di terza maggiore (bb. 1-2). Il mottetto continua poi con l'esposizione del versetto 12 (bb. 3-4), facendo ripetutamente ricorso alla figura ritmica Sm puntata-



Cr oppure Cr puntata-Scr. Da b. 5 l'intero versetto viene ripetuto con le stesse caratteristiche melodiche e ritmiche, mutando però tessitura e ripetendo per due volte il secondo emistichio. A questa struttura si contrappone quella del versetto 13, che muta il *tactus* in *tempus perfectum* e riserva particolare risalto all'espressione «spiritum sanctum tuum» ripetuta per tre volte (bb. 16-24) e con un' enfasi espressiva evidenziata dalla presenza della legatura di portamento. In conclusione del versetto, un *color minor* ripristina il *tempus imperfectum* sul quale viene riproposto il versetto 12 con una triplice ripetizione dell'incipit musicale «cor mundum», mentre varia lo svolgimento melodico del testo successivo. Senza soluzione di continuità, a b. 31 inizia il versetto 14, in cui spicca la ripetizione per ben cinque volte dell'invocazione «redde mihi», tutte introdotte su un inconsueto salto di quarta inferiore che ribadisce in continuazione l'aspettativa della grazia. La sezione conclusiva del mottetto (bb. 38-45) ripropone ancora una volta il versetto iniziale, melodicamente variato, ma ancora con il suo incipit caratteristico su «cor mundum» che, così, diventa il motivo conduttore dell'intera composizione. Contribuisce a rafforzare l'unità dell'insieme la funzione del bc che, alle bb. 36 e 39-41 intona un incipit melodico poi esposto in imitazione dal C all'ottava e alla quinta alle bb. 36-37 e 40-42.

#### 4. *Sancta Maria succurre*

**Testimone:** GMOLI.

Sancta Maria, succurre miseris.

Iuva, pia Virgo, iuva pusillanimes.

Regina caeli, refove flebiles.

Ora pro populo qui per te sperat

consequi gratiam a Christo Domino.

Sentiant ideo tuum iuvamen

quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.

Alleluia.

**Forma del testo:** prosa.

**Apparato critico**

*succurre*] *sucure* GMOLI.

*pusillanimes*] *pusilanimes* GMOLI.

## Note al testo

Epigrafe: *Voce Sola* GMOLI.

Gualtieri intona una delle *Preces ad Beatissimam Virginem Mariam* di Fulberto di Chartres (*Sermo IX*), con alcune varianti e sostituendo l'invocazione «intercede pro devoto femineo sexu»:

Sancta Maria, succurre miseris,  
iuva pusillanimes,  
refove flebiles,  
ora pro populo,  
interveni pro clero,  
intercede pro devoto femineo sexu.  
Sentiant omnes tuum iuvamen,  
quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### Apparato critico

37, C, 6, M] M con punto GMOLI.

### Note alla musica

Organico: T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>.

*Finalis*: Re.

Cadenza finale: sol-re.

18-19, T, *anabasis*.

49-51 e 65-67, *epiphora*.

**Letteratura:** AM, pp. 705-706; BR, p. 879; CANTUS, 4703; CAO, III, p. 452; PL, XXXIX, col. 2107; BARRÉ, *Prières anciennes*, p. 125.

### Osservazioni

Il testo di Fulberto di Chartres (ca 951-ca 1029), divenuto espressione della devozione popolare alla Madonna del Soccorso, nel sec. XVI è entrato anche nella liturgia come antifona al *Magnificat* per la festa della Madonna della Neve e poi per il Commune della Beata Vergine Maria (KURTZMAN, *Monteverdi Vespers*, pp. 33-34). In quanto tale, è stato intonato da numerosi musicisti, anche da quelli con i quali Antonio Gualtieri può avere avuto contatti più diretti; infatti si trova a sei voci in Andrea Gabrieli (*Opere XI*, 1), a sette in Giovanni Gabrieli (*Opera (I)*, I, pp. 86-92), a una voce e bc in Lodovico Viadana (*Cento Concerti*, pp. 40-41) e a due voci e bc in Claudio Monteverdi (RISM A/I A 552; B I, 1627<sup>1</sup>). Rispetto agli esempi di cui poteva disporre, il Gualtieri dà un'interpretazione molto personale del testo devozionale, affidando l'invocazione a Maria ad

un'incipit che, per la prima volta in questa raccolta, assume il *tempus perfectum* nel ritmo proprio dell'emiolia, particolarmente adatto alle strutture litaniche. Il versetto successivo, in *tempus imperfectum*, si distingue per l'insistente ripetizione dell'invocazione «iuva», proposta otto volte nella tipica figura Cr puntata-Scr e con l'intervallo di quarta discendente. La *mensura* ritorna ancora ternaria in corrispondenza di «Regina coeli refove flebiles» (bb. 17-33) e, dopo l'incisio «ora pro populo» in tempo ordinario (bb. 34-37), una terza volta sulla frase conclusiva «sentiant ideo tuum iuvanem» (bb. 39-48), che si alterna due volte con l'«alleluia» a *mensura* binaria. Mentre gli ultimi due episodi in tempo ternario sono costruiti sull'imitazione a canone tra la linea del bc e il T, risulta particolarmente ricca la fioritura dell'«alleluia», prima intonato con una serie di Cr e poi con un lungo melisma di Scr (bb. 67-68). Si tratta di una costruzione alquanto articolata rispetto alla scrittura consueta del Gualtieri, qui resa particolarmente varia dal continuo cambiamento di *tactus* che, però, rispetta la suddivisione simmetrica del testo. Si possono riscontrare alcune affinità con l'intonazione dello stesso testo pubblicata da Claudio Monteverdi (1618 e 1627) che pure per la frase «sentiant» aveva impiegato la *mensura* ternaria, con lo stesso disegno melodico discendente per grado congiunto e la stessa figura ritmica Sbr puntata-M-Sbr. Anche Lodovico Viadana nel 1602 aveva intonato la sezione conclusione in *tempus perfectum*.

## 5. *O admirabile commercium*

**Testimone:** GMOLI

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 212.

O admirabile commercium! Creator generis humani, animatum corpus sumens, de Virgine nasci dignatus est et, procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem. Alleluia.

**Forma del testo:** antifona.

**Apparato critico**

*commercium]* *comertium* GMOLI.

**Note al testo**

Epigrafe: *Voce Sola* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola (T e bc).

### **Apparato critico**

3, bc, 5, # sopra] # davanti GMOLI.

13, C, pausa Sbr] assente in GMOLI.

35, C, 6, La Cr Sib Cr] Lab Cr Si Cr GMOLI.

46, C, pausa Sbr] assente in GMOLI.

### **Note alla musica**

Organico: T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: DO-SOL.

8-28 e 41-61, ripetizione dello stesso episodio con testo diverso.

**Letteratura:** AM, p. 271; CANTUS, 3985; CAO, III, p. 362.

### **Osservazioni**

Questo mottetto intona il testo dell'antifona alle Lodi *O admirabile commercium* per la festa dell'ottava di Natale, il cui incipit proviene da s. Agostino. La sua origine liturgica è fatta risalire al sec. V e, oltre ad avere alimentato gli uffici drammatici, il testo è stato utilizzato sia per comporre mottetti (INDIA, *Mottetti*, pp. 3-6) sia come *cantus firmus* da Josquin Desprez, Johannes Regis e Thomas Stoltzer ad Adrian Willaert, Giovanni Pierluigi da Palestrina fino a William Byrd e Melchior Franck (FRANSEN, *Music and Lutheran Devotion*, pp. 56-57, 66-67; MACEY, *Josquin*, pp. 219-223; SPARKS, *Cantus firmus*, pp. 201-202; STEVENS, *Words and Music*, p. 349). L'incipit inizia e procede in *tempus imperfectum*, riservando particolare risalto all'aggettivo «admirabile» ripetuto cinque volte e posto in ulteriore evidenza dalla successione di 4 Scr legate a due a due, in corrispondenza delle prime due sillabe da eseguirsi quindi con una maggiore attenzione alla prima delle due note cantate. Continue sono le ripetizioni di incisi o singole parole anche per la prima frase del periodo successivo, «creator generis humani», che inizia in *tempus perfectum* (bb. 8-28) per poi proseguire con *tactus* binario fino a «deitatem». L'ultima sezione (bb. 41-61) è affidata al canto dell'«alleluia», che riprende il *tempus perfectum* e la stessa struttura melodico-armonica del precedente episodio in ritmo ternario, che diventa particolarmente melismatico con l'intensificarsi verso la conclusione (bb. 62-63) delle diminuzioni nelle consuete figurazioni ritmiche puntate e l'introduzione di Scr.

## 6. *Deus misereatur nostri*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 66, 2-3, p. 509.

1. Deus misereatur nostri et benedicat nobis; illuminet vultum suum super nos et misereatur nostri.
2. Ut cognoscamus in terra viam tuam, in omnibus gentibus salutare tuum.

**Forma del testo:** versetti salmici.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Voce sola. Tenore overo Canto* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola.

### **Apparato critico**

2, bc, 2, # sopra] # davanti GMOLI.

3, bc, 4, # sopra] # davanti GMOLI.

19, bc, 4, # sopra] # davanti GMOLI.

22, bc, 6 5] 5 6 GMOLI.

### **Note alla musica**

Organico: T/S e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

*Finalis:* La.

Cadenza finale: MI-La.

36-38, quinte parallele.

**Letteratura:** BSV, p. 848.

### **Osservazioni**

Il mottetto è costituito da due sezioni, corrispondenti ai due versetti del salmo e contraddistinte dal cambiamento di *tactus*: la prima in tempo ordinario (bb. 1-22) e la seconda in ritmo ternario (bb. 23-49), con la breve conclusione che ritorna al *tempus imperfectum* (bb. 50-52). Ognuna delle due sezioni si distingue per le continue ripetizioni, il cui scopo è di dare risalto a singoli verbi («benedicat», «misereatur», «illuminet») o incisi testuali («cognoscamus salutare tuum») che fanno emergere il carattere ottativo della preghiera. Il tono di supplica viene accentuato attraverso le

legature di portamento, il ribattuto di gola ottenuto dalla successione di quattro Cr (bb. 1 e 7), e varie figurazioni ritmiche come la ripetuta combinazione Scr-Cr puntata (bb. 2 e 7) che rappresenta un procedimento distintivo delle composizioni di Antonio Gualtieri. Anche in questo caso, il Gualtieri aveva la possibilità di guardare ad autorevoli precedenti della Scuola di San Marco, infatti sullo stesso testo avevano già composto un mottetto a 12 voci Andrea Gabrieli (*Opera XI*, 39) e uno a 8 voci Giovanni Bassano (*Concerti*, 12). Si tratta, però, di brani a due e tre cori che presentano una scrittura meno virtuosistica rispetto a quella del mottetto a voce sola del Gualtieri che, invece, elabora episodi ritmicamente e melodicamente molto vari, tipici della monodia accompagnata del primo Seicento.

## 7. *Vox dicentis clama*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Isaia, 40, 6-7, p. 661.

6. Vox dicentis: «Clama»! Et dixi: «Quid clamabo»? Omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri.

7. Exsiccatum est faenum et cecidit flos, quia Spiritus Domini sufflavit in eo. Alleluia.

**Forma del testo:** versetti biblici.

### **Apparato critico**

7, *exsiccatum*] *exsiccatum* GMOLI; *exsiccatum* BS.

7, *faenum*] *foenum* BS.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Voce Sola* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

16, bc, Re Sbr Mi M] assente in GMOLI.

52, bc, 1, M] Sm GMOLI.

61, bc, indicazione mensurale C] assente in GMOLI.

62, B, 12-15, Cr con punto Scr Cr con punto Scr] Cr Cr con punto Scr M GMOLI.

## Note alla musica

Organico: B e bc.

Chiave ed estensione vocale: B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-re<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol

Cadenza finale: DO-SOL.

4-5 e 7-8, B, *repetitio*.

**Letteratura:** BR, p. 183; CANTUS, n. 850310; BSV, p. 1136.

## Osservazioni

La destinazione di questa composizione non è immediatamente evidente. Nella liturgia è utilizzata in due contesti: all'interno della seconda lettura nel Mattutino della festa di Natale (BR, p. 193; LU, p. 376), il che la renderebbe coerente con il mottetto n. 5, *O admirabile commercium* e con il successivo n. 8, *Viderunt omnes fines*; le ricorrenze della *nativitas* o della *decollatio* di Giovanni Battista, al quale viene comunemente collegato Is. 40. La prima parte del mottetto, che intona il versetto 6, è costruita sulla stretta alternanza tra episodi in *mensura* binaria e quelli in ritmo ternario, che scatta a b. 29 dopo l'enunciazione del primo emistichio. Il procedimento ha la funzione di rimarcare la natura dialogica del testo, infatti il cambiamento di *tactus* interviene prevalentemente in corrispondenza della risposta-domanda «quid clamabo». La seconda parte, che intona il versetto 7, è suddivisa in due sezioni. La prima (bb. 34-44) si caratterizza per una maggiore vivacità sia dal punto di vista ritmico che da quello melodico, perché adotta valori diminuiti, la figurazione Cr puntata-Scr-Sm utilizzata per enfatizzare il verbo «cecidit», reiterato per ben sette volte, e un ricco melisma descrittivo in corrispondenza del verbo «sufflavit» (b. 43). La sezione conclusiva intona l'«alleluia» ripetuto tre volte in *tempus perfectum* e una in *tempus imperfectum*. La seconda ripetizione presenta lo stesso profilo ritmico melodico della prima, ma ad una quarta superiore, mentre l'ultima è caratterizzata dalla successione dell'inciso ritmico Cr puntata-Scr.

## 8. *Viderunt omnes fines*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** MR, p. 80; BS, Salmo 97, 3-4 e 2, p. 526.

5. *Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri.*

6. *Iubilate Deo omnis terra. Alleluia.*

2. Notum fecit Dominus salutare suum; ante conspectu gentium revelavit iustitiam suam. Alleluia.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Apparato critico**

5, *finis*] *termini* BS.

2, *ante*] *in* BS.

**Note al testo**

Epigrafe: *Voce sola* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola (B e bc).

**Apparato critico**

3, bc, 1, M] Sm GMOLI.

7, B, 1, Sm] M GMOLI.

17, bc, 6, M] Sm GMOLI.

**Note alla musica**

Organico: B e bc.

Chiave ed estensione vocale: B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis*: Do.

Cadenza finale: SOL-RE.

16-18 e 28-30, *epiphora*.

**Letteratura:** AMS, 11a, pp. 14-15; CANTUS, n. 8242; BSV, p. 892.

**Osservazioni**

Il mottetto, che intona alcuni versetti del salmo 97 utilizzati anche per il graduale e il *communio* della terza messa *In Nativitate Domini* (GT, p. 48; LU, p. 409), è suddiviso in tre periodi musicali. Il primo, in tempo binario, è riservato al versetto 5 che viene ripetuto due volte su valori generalmente diminuiti. Anche il testo del primo emistichio del versetto 6 (bb. 9-16) viene proposto due volte, ma in ritmo ternario, seguito a sua volta dal canto dell'«alleluia» reiterato tre volte in tempo ordinario e su valori nuovamente diminuiti. Questo impianto ritmico persiste nella terza sezione destinata al versetto 2, di cui sono posti in evidenza i verbi «notum fecit» e «revelavit», continuamente riproposti attraverso la consueta figura ritmica Scr-Cr puntata. Tuttavia, la caratteristica principale che distingue questa composizione è lo stretto dialogo tra il bc e la voce solista che, spesso, continua la frase lasciata dallo strumento (bb. 8-9, 13-14, 23-24 e 26). Questo testo dedicato alla



festività natalizia entrò nella musica d'arte fin dal Medioevo, intonato polifonicamente in un *organum* a due voci di Leoninus, successivamente sviluppato a 4 parti da Perotinus (*Magnus liber organi*, I e VI). Il testo fu musicato a 4 voci anche Mikołaj Zieleński (ca.1550 - post 1616), che lo pubblicò a Venezia nel 1611 nella raccolta di *Communiones totius anni* (RISM A/9, Z 200), al quale il Gualtieri sembra guardare soprattutto per il trattamento delle diminuzioni e delle fioriture.

## 9. *O beatum virum*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 926.

O beatum virum N cuius anima paradisum possidet, unde exultant angeli, laetantur archangeli. Alleluia. Chorus sanctorum proclamat, turba virginum invitat: «Mane nobiscum in aeternum». Alleluia.

**Forma del testo:** antifona.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Voce sola* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a voce sola (B e bc).

### **Apparato critico**

9, bc, 3, # sopra] # davanti GMOLI.

12, B, 1, Sbr] Sbr con punto di valore GMOLI.

32, B, 1-3, Sm Cr Cr] Cr Scr Scr GMOLI.

55, bc, 1, bequadro] *b* GMOLI.

56, B, 4-5, Sm Cr Cr] Cr Scr Scr GMOLI.

58, bc, 3, Sm] Cr GMOLI.

### **Note alla musica**

Organico: B e bc.

Chiave ed estensione vocale: B, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-re<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

4 e 9, *anabasis*.

21-33 e 46-58, *epiphora*.

**Letteratura:** AM, p. 1114; CANTUS, n. 4005; CAO, III, p. 365.

### **Osservazioni**

Il mottetto intona il testo dell'antifona al *Magnificat* per la festa di San Martino (11 novembre), nella pratica adattabile ad altre ricorrenze del Santorale sulla base di esigenze specifiche. Infatti, Antonio Gualtieri omette il nome del santo inserendo una N, in modo che la composizione potesse essere utilizzata in occasione di varie festività. L'incipit presenta una melodia per grado congiunto su «beatum», in cui spicca la figurazione ritmica Cr puntata- Scr-Scr-Cr puntata in corrispondenza dell'ultima sillaba (b. 1). Segue la semplice e chiara affermazione del nome del santo e, quindi, la melodia sale velocemente verso il possesso del «paradisum», ribadito a una quinta inferiore (bb. 3-5). Il tutto viene ripetuto iniziando ancora a una quinta inferiore, ma in questo caso la seconda intonazione del nome del santo presenta una fioritura particolarmente ricca, caratterizzata prima da figurazioni ritmiche puntate e poi da Scr (bb. 7-8). Le indicazioni di giubilo «exultant», «laetantur» e «alleluia» vengono resi in un ritmo di danza che alterna la *mensura* ternaria a quella binaria, con figurazioni ritmiche puntate e la rapida successione dell'inciso ritmico Cr-Scr-Scr. La seconda parte del mottetto declama «chorus sanctorum proclamat» e, quindi, si abbandona a un lungo melisma su «invitat» (bb. 37-38) che introduce la sillabazione in ritmo ternario di «mane nobiscum in aeternum» seguito dall'«alleluia» conclusivo, ripetuto sei volte a valori regolari. Di questo testo è nota l'intonazione polifonica di PALESTRINA, *Opera V*, pp. 88-93, che ha almeno due precedenti in Giovanni Contino e Thomas Soltzer. Ma è il caso di ricordare anche quella a 5 voci di Carlo Milanuzzi, pubblicata in *Armonia sacra di concerti, messa et canzoni* nel 1622 (RISM A/I5 M 2740), quando era maestro di cappella a Sant'Eufemia di Verona. Nel sec. XVII, però, la popolarità di questo testo liturgico si diffuse ulteriormente perché entro nel repertorio delle Quaranta ore (*Oratio quadraginta horarum*, c. 256v).

### 10. *Sub tuum praesidium*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterari concordanti:** BR, p. 1014.

Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix; nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos semper, virgo gloriosa et benedicta. Alleluia.

**Forma del testo:** antifona.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Canto overo Tenore* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

19, T, 4-5, Sol Fa bequadro] Sol bequadro Fa GMOLI.

**Note alla musica**

Organico: C, T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1, C e 2, T, *poliptoton*.

3, T e 4, C, *poliptoton*.

8-9, T e C e 12-13, T, *poliptoton*.

**Letteratura:** ROBERTS, *Catalogue*, III, pp. 46-47; CANTUS, n. 5041; CAO, III, p. 494; LU, p. 1861; CECCHETTI, *Sub tuum praesidium*, coll. 1468-1472.

**Osservazioni**

Il testo di questo mottetto, la cui tradizione risale alla Chiesa copta del III secolo, è subito entrata nella liturgia bizantina e in quella romana, dove è testimoniata da una delle principali fonti di CAO, il cosiddetto l'Antifonario di Compiègne del IX-X secolo, tra le antifone che venivano intercalate ai versetti del *Benedictus* nella festa dell'Assunzione di Maria. Successivamente, il testo è stato incluso anche come preghiera iniziale delle singole sezioni di un ufficio medievale composto in onore dei sette dolori di Maria e attribuito a Innocenzo IV (WILMART, *Auteurs spirituels*, pp. 518, 523-526). È quindi entrato nella Completa dell'Ufficio della Beata Vergine, come antifona del cantico *Nunc dimittis*, e sotto forma di responsorio breve negli uffici per le feste della Maternità di Maria (11 ottobre) e della Beata Vergine Mediatrice di tutte le grazie (31 maggio). Infine è utilizzato anche in contesti paraliturgici, come conclusione delle litanie lauretane. Antonio Gualtieri intona questo testo alternando equamente le due voci in un vivace dialogo contrappuntistico dove il

C ripete l'enunciazione dell'incipit «sub tuum praesidium confugimus» alla quarta inferiore (b. 2-3). L'alternanza delle due voci avviene in un ritmo costantemente serrato, che si arresta soltanto per declamare ripetutamente l'aggettivo «nostra» (bb. 6-7 e 12-13), mentre si allenta nell'episodio in *mensura* ternaria sulle parole «libera nos semper virgo gloriosa et benedicta» (bb. 21-44). Particolarmente fiorito l'«alleluia» posto in chiusura del mottetto, specialmente alle bb. 47-48 dove il bc alterna due accordi su un pedale tenuto (tonica-dominante-tonica) che lascia spazio ad un piccolo canone melismatico tra le due voci. Tra le intonazioni di questo antico testo, quella che più si avvicina è un mottetto del 1618 per due S e bc di Alessandro Grandi (RISM A/I/3, G 3436), la cui struttura appare simile. Infatti le due voci si alternano proponendo la stessa melodia in *repetitio*, a distanza di poche battute l'una dall'altra, cui segue un inciso intonato da entrambe le voci procedendo per terze o in stretta imitazione.

## 11. *Miserere mei Domine*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, Salmo 85, 3-4, 6, p. 520.

3. Miserere mei, Domine, quoniam ad te clamavi tota die.

4. Laetifica animam servi tui.

6. Miserere mei, Domine, auribus percipe orationem meam.

**Forma del testo:** versetti salmici.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Tenore overo Canto* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a 2 voci (T I, T II e bc).

**Apparato critico**

23, bc, Fa] Sol GMOLI.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>#-sol<sub>3</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

1-4 e 27-31, stesso episodio ma con inversione delle parti.

**Letteratura:** BSV, p. 878.

### **Osservazioni**

Anche in questo mottetto, l'organizzazione musicale corrisponde puntualmente a quella del testo, articolandosi in tre frasi, una per ciascuno dei tre versetti. L'incipit «miserere mei deus», ripetutamente declamato a ritmo puntato, è affidato al T I cui risponde il T II alla quinta inferiore (bb. 1-4). L'ultima di queste invocazioni è intonata da entrambe le voci, con un ritardo del T II che accentua l'enfasi assegnata all'invocazione (b. 4). Anche il secondo emistichio del versetto 3, «clamavi tota die», è intonato dalle singole voci che si rincorrono in una serie di ripetizioni ascendenti a valori brevi, esprimendo la volontà di fare salire la supplica. Poi si riuniscono prima della sezione in *mensura* ternaria che, disegnando a valori larghi e distesi il testo «laetifica animam servi tui» (bb. 11-26), esprime il sentimento di fiduciosa attesa racchiuso nel primo emistichio del versetto 4. Nella terza sezione viene ripreso il disegno melodico e il dialogo dell'incipit «miserere mei deus», ma a parti invertite e con una continua, enfatica ripetizione del verbo «miserere».

## 12. *O Domine Iesu*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** *Consolatione de' penitenti*, III, p. 88.

O Domine Iesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et acceto potatum.

Deprecor te ut tua mors sit vita mea.

**Forma del testo:** prosa.

### **Apparato critico**

*acceto]* *acete* in *Consolatione de' penitenti*.

### **Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Basso et tenore* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** Mottetto.

## Note alla musica

Organico: T, B e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: DO-SOL.

16, 36, B e 31, C *repetitio* e *poliptoton*.

18, 24, B, *repetitio*.

20, 30, B, *repetitio*.

## Osservazioni

Il testo appartiene alle *Septem preces* che una persistente tradizione medievale attribuisce a papa Gregorio I. Si tratta di preghiere associate alla devozione per il crocifisso e in generale alla passione di Cristo, successivamente utilizzate anche per il culto eucaristico. Questo tipo di testi, adatti alla meditazione individuale, furono molto apprezzati dalla *devotio moderna* e, tra i secoli XIV e XV sono confluiti nei libri d'ore d'uso privato. Da qui nel Cinquecento passarono nelle antologie a stampa di preghiere devozionali, che ne favorirono la diffusione a tutti i livelli, complice la nuova spiritualità alimentata dagli ordini religiosi in seguito al Concilio di Trento. Una delle raccolte più richieste fu l'*Hortulus animae* di Iacobus Hortius, la cui prima edizione è del 1630, ma continuamente ristampata fino al sec. XIX. Un simile repertorio devozionale non poteva passare inosservato ai musicisti e infatti, anche la preghiera a Gesù crocifisso fu intonata polifonicamente dai massimi autori di polifonia. Già Ottaviano Petrucci, aveva incluso una composizione di Josquin Desprez nei *Motetti de passione de cruce* del 1503 (RISM B I 1503<sup>1</sup>), ma poi non mancarono di intonare questo testo Giovanni Pierluigi da Palestrina (*Opera V*, pp. 193-195), Francisco Guerrero e Thomás Luis de Victoria. In ambito veneziano composero un mottetto a più voci sia Giovanni Gabrieli (*Opera(1)*, I, pp. 93-98) sia Giovanni Bassano (RISM A I/1, B 1233), ma già Claudio Monteverdi nel 1582 intonò il testo a 3 voci nelle *Canticulae* del 1582 (*Opera XVI*). Quindi, Antonio Gualtieri ha scelto un testo di consolidata tradizione e lo sviluppa con i tratti ormai tipici del suo stile, suddividendo il mottetto in due sezioni. Nella prima, la più estesa in base alla frase del testo, le due voci si alternano creando un dialogo continuo che diventa più articolato in corrispondenza dell'inciso centrale «adoro te in cruce vulneratum», quando dopo l'iniziale intonazione separata le parti si riuniscono procedendo per accordi di terza (bb. 7-8). La seconda frase del testo (bb. 16-41) procede in *mensura* ternaria e le due voci continuano a dialogare dando rilievo al verbo «deprecor». Un episodio in imitazione a valori diminuiti, con il B alla quinta inferiore, conclude la composizione ripetendo con maggiore solennità l'invocazione «sit vita mea».

### 13. *Gaudeamus omnes fideles*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** VAM, II, p. 29; BR, p. 173.

Gaudeamus, omnes fideles: Salvator noster natus est in mundum. Alleluia.

Hodie complecta sunt omnia quae dicta sunt per angelum de Virgine Maria. Alleluia.

**Forma del testo:** antifone.

#### **Apparato critico**

*in mundum]* *in mundo*, VAM.

*hodie]* *ecce* VAM, BR.

#### **Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Tenori* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

#### **Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T I, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

3-4, T I e 4-5, T II, *repetitio*.

8-11 e 21-25, stesso episodio ma con inversione delle parti, *epiphora*.

12-13, T II e 15-16, T I, *repetitio*.

**Letteratura:** AM, p. 220, 231; CANTUS, n. 2498 e 2926; CAO, III, p. 184 e p. 234.

#### **Osservazioni**

Il mottetto intona un testo legato alla liturgia del periodo di Avvento e di Natale, combinando la prima parte dell'antifona ai secondi Vespri, «gaudeamus omnes fideles», con quella al *Benedictus* o al *Magnificat*, «Hodie completa sunt», presente in BR ma anche nell'ufficio di San Marco a Venezia. Come attestano le numerose fonti censite di CAO e di CANTUS, entrambe le antifone appartengono al repertorio internazionale. Questa è l'unica composizione della raccolta di Antonio Gualtieri scritta completamente in *tempus imperfectum*, incluso l'incipit testuale che, esprimendo

sentimenti di gioia, in questo caso per la nascita del «Salvator noster», Antonio Gualtieri normalmente avrebbe intonato in *tempus perfectum*. L'effetto è comunque garantito dal rincorrersi delle voci, che continuano a riproporre lo stesso disegno melodico ad altezze diverse, dalla marcata presenza di legature di portamento e dalla continua successione di Cr e Scr da cui si genera un ritmo di danza che si arresta soltanto sui valori lati di «mundum» (bb. 1-8). Il ritmo festoso delle voci riprende da b. 8 con l'«alleluia», cantato su scale ascendenti a valori diminuiti. Analoga è la costruzione del secondo versetto, che viene integralmente esposto dal T II, a cui risponde il T I secondo il principio della *repetitio* (bb. 12-16). La conclusione ripropone lo stesso episodio del primo «alleluia» (*epiphora*), affidato alle due voci che, intrecciandosi tra loro, intensificano la vivacità melodica.

#### 14. *Cum iucunditate nativitatem*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BR, p. 848; VAM, II, pp. 115, 265.

Cum iucunditate nativitatem beatae Mariae caelebremus, ut ipsa pro nobis intercedat ad Dominum Iesum Christum. Alleluia.

**Forma del testo:** antifona.

**Note al testo**

Epigrafe: *A Due Bassi* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto a 2 voci (B I, B II e bc).

**Apparato critico**

5, bc, 3, Fa #] # dopo GMOLI.

5, bc, 4, # sopra] # dopo GMOLI.

**Note alla musica**

*Finalis:* Sol.

Chiavi ed estensioni vocali: B I, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>; B II, Do<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

Cadenza finale: RE-SOL.

22-23, B II e 24, B I, *repetitio*.



39, B I e 40, B II, *repetitio*.

44-45, B II e 47-48, B I, *poliptoton*.

**Letteratura:** AM, p. 1033; CANTUS, n. 2016; CAO, III, p. 124; LU, p. 1626.

### **Osservazioni**

Anche questo testo, che non sembra accolto in BR, è comunque presente sia nella liturgia di San Marco a Venezia sia nel repertorio internazionale, come attestano le numerose fonti censite da CANTUS. È il secondo mottetto della raccolta di Antonio Gualtieri con l'incipit in *tempus perfectum*, molto adatto ad esprimere il complemento di modo «cum iucunditate». Con questo *tactus* le voci si susseguono in brevi episodi imitativi per tutta la prima parte dell'antifona, incluso il verbo «caelebremus». Segue, quindi, la sezione in tempo binario che intona la seconda parte dell'antifona, «ut ipsa pro nobis intercedat» (bb. 22-27), dove le due voci si rincorrono a valori diminuiti, insistendo sul verbo «intercedat». L'intero testo è poi ripetuto con un'intonazione melodicamente diversa ma ritmicamente molto simile al primo episodio: *tempus perfectum* per la prima semifrase e *tempus imperfectum* per la seconda, con figurazioni ritmiche più veloci su valori di Cr e Scr. La conclusione è affidata all'«alleluia», ripetuto più volte secondo uno schema tipico del Gualtieri: prima a voci separate e poi riunite in corrispondenza delle battute finale dove le melodie si intrecciano. È nota un'altra intonazione a 4 voci di questo testo, inclusa nei *Motetti in cantilena* (1613) di Stefano Bernardi, maestro di cappella nella cattedrale di Verona dal 1611 al 1622 (RISM A I/1, B 2049).

## 15. *Veni dilecte mi*

**Testimone:** GMOLI.

**Fonti letterarie concordanti:** BS, *Canticum canticorum*, 7, 11-12; 8, 1, p. 583.

11. Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis.

12. Videamus si floruerunt mala punica, ibi dabo tibi ubera mea.

1. Quis mihi det te fratrem meum sugentem ubera matris meae, ut inveniam te solum foris et deosculer te et iam me nemo despiciat?

**Forma del testo:** versetti biblici.

### **Apparato critico**

1, *solum foris*] *foris* BS.

### **Note al testo**

Epigrafe: *A Due Alti* GMOLI.

*Veni dilecte mi*] *Veni Domine* bc.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

18, A I, 2, Sol] Fa GMOLI.

### **Note alla musica**

Organico: 2 A e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-si<sub>3</sub>; A II, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

1, 6-7, A I e A II, *repetitio*.

2, A I e A II, *repetitio*.

**Letteratura:** BSV, p. 1001.

### **Osservazioni**

Antonio Gualtieri organizza il testo di questo mottetto, tratto dal *Canticum canticorum*, in tre sezioni distinte. La prima (bb. 1-14), in *tempus imperfectum*, comprende i versetti 11 e 12 e ruota attorno al verbo «veni». Annunciato all'unisono nell'incipit, l'invito è poi ripetuto quasi una decina di volte dalle due voci che si rincorrono quasi ossessivamente a intervalli di terza minore discendente, secondo uno schema adottato in un analogo mottetto a cinque voci anche da PALESTRINA, *Opera XI*, pp. 197-200. Il risultato, però, è diverso perché la ripetizione ravvicinata e incalzante dello stesso inciso melodico da parte della seconda voce crea quell'effetto di eco che Gualtieri aveva già sperimentato in altre composizioni. L'effetto continua nella seconda sezione, che intona la prima parte del versetto 8, 1 in *tempus imperfectum*, dove gli incisi melodici enunciati dall'A I vengono ripresi dall'A II a una quinta inferiore (bb. 15-16, 17-18 e 25-26). Il dialogo tra le due voci si fa più serrato nella terza sezione (bb. 32-41), che intona la seconda parte dello stesso versetto biblico ma in tempo ordinario e a valori diminuiti, disegnando un movimento concitato attorno all'inciso conclusivo «et iam me nemo despiciat».

## 16. *Veni Domine in cor*

**Testimone:** GMOLI.

Veni, Domine, in cor nostrum et noli tardare.

Veni, o piissime Iesu; veni, o clementissime Iesu, et miserere nobis: suscipe deprecationem nostram.

**Forma del testo:** prosa.

### **Apparato critico**

*cieo*] *ciccio* GMOLI.

### **Note al testo**

Epigrafe: A 3. *Con 2 Violini* GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

### **Apparato critico**

8, VI I, La] Sol GMOLI.

9, T, 4, Sm] Sm con punto di valore GMOLI.

15, T, Sol] La GMOLI.

33, T, pausa Cr] pausa Sm GMOLI.

### **Note alla musica**

Organico: T, 2 vl e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, si<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

2-3, VI I e 4-5, T, *poliptoton*.

11-15 e 37-41, ripetizione dello stesso episodio.

**Letteratura:** AM, 218; LU, p. 2; LOVATO, *The devotional prayer*.

### **Osservazioni**

Il testo del mottetto è costituito da una prima frase, che amplia l'incipit dell'antifona «Veni domine et noli tardare» alle Lodi della feria VI dopo la terza domenica di Avvento (BR, p. 166), unita ad alcune delle numerose invocazioni contenute nella *pia oratio ad Iesum*, «O bone Iesu, o piissime

Iesu, o dulcissime Iesu», e alla supplica espressa nella dossologia maggiore (MR, p. 295). Come altri testi, questa preghiera, confezionata su un testo di Anselmo d'Aosta e fatta propria dalla spiritualità della *devotio moderna*, ebbe larga diffusione nei libri d'ore del Medioevo e nei manuali di preghiere devote dei secoli XVI-XVII, quando la devozione al nome di Gesù venne ripresa e incrementata dai gesuiti. Per quanto riguarda l'intonazione musicale, questo mottetto si distingue dagli altri fin qui considerati, perché prevede anche una parte strumentale costituita da 2 vl che si aggiungono al bc. Come risulta consueto in questa raccolta, Antonio Gualtieri suddivide la composizione in tre periodi: il primo episodio intona in tempo comune la frase di derivazione liturgica e le prime due invocazioni della *pia oratio* (bb. 1-15); segue una sezione in *mensura ternaria* per la supplica «suscipe deprecationem nostram et noli tardare» (bb. 16-32); infine il musicista costruisce una terza frase in *tempus imperfectum*, combinando l'invito iniziale «veni, Domine, in cor nostrum» con l'invocazione «miserere nobis». L'aspetto più evidente sta nella continuo invito «veni», ripetuto per ben 25 volte durante tutta la composizione. L'intonazione dell'invito, proposta dai vl accompagnati dal bc, viene poi ripreso proposto dalla voce solista con un intervallo di terza minore discendente (bb. 1-5) e poi con il ribattuto di gola formato dalla successione di quattro Scr. (bb. 8-9). Un espediente simile, funzionale ad esprimere esclamazioni e suppliche, è spesso utilizzato nella musica a voce sola accompagnata ed è presente anche nei mottetti di Claudio Monteverdi *Salve o Regina*, *Salve Regina* e *O quam pulchra es* (RISM B I, 1624<sup>2</sup> e 1625<sup>2</sup>). Nel continuo intercalare l'invito alla supplica, il mottetto del Gualtieri alterna episodi in cui il T è accompagnato dal solo bc ad altri in cui entra in dialogo con i vl (bb. 4-8, 13-15, 23-33 e 39-40). In queste circostanze si verifica una stretta relazione tra T e vl I, che spesso propongono la stessa melodia, procedendo anche ad altezza diversa oppure per terze. A b. 14 è il bc a proporre esattamente la stessa linea del T, mentre l'inciso delle bb. 11-15 viene riproposto alle bb. 37-41, in concomitanza con la ripetizione dell'invito «veni, veni et miserere nobis».

## 17. *O dulce nomen Iesus*

**Testimone:** GMOLI.

C - O dulce nomen Iesus, splendor aeterni luminis.

3 - Tu salus mundi, tu gloria coeli, tu verus deliciarum paradisus.

C - Salve, mi Iesus, a te toto corde venio, quia amore tui languedo.

[3 - Tu salus mundi, tu gloria coeli, tu verus deliciarum paradisus].

C/3 - O flamma vitalis in divina caritate ardere! O mors triumphalis in nomine Iesu vitam terminari!

C - O Iesu, cieo pro te, quia vulnere tuorum ardor in me est.

[3 - Tu salus mundi, tu gloria coeli, tu verus deliciarum paradisi].

C - Moriatur ergo caro mea in Christo; vivat semper Iesus in anima mea, ut fruatur cor meum paradisi gloria.

**Forma del testo:** prosa.

**Note al testo**

Epigrafe: A 4 GMOLI.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Apparato critico**

37, T, 4, Sm] M GMOLI.

41, VI II, 3, M] Sm GMOLI.

56, trb, 3/2] C GMOLI.

71, T, 13-16, Scr Scr Scr Scr] Cr Cr con punto Scr Scr GMOLI.

**Note alla musica**

Organico: T, 2 vl, trb e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

*Finalis:* Re.

Cadenza finale: LA-RE.

11-18, 24-31 e 56-63, ripetizione dello stesso episodio.

**Osservazioni**

Il testo del mottetto risulta essere un *unicum*, per quanto siano evidenti i richiami a testi liturgici, patristici e devozionali. L'incipit, ad esempio, rinvia alla *pia oratio ad Iesum*, mentre la lode «splendor aeternis luminis» richiama l'emistichio inserito in vari inni, come pure l'affermazione «tu salus mundi» (LH, pp. 191, 228-229), mentre l'epiteto «paradisus deliciarum» ricorre comunemente nelle antologie di orazioni destinate alla meditazione privata. Appartiene al repertorio penitenziale l'affermazione «toto corde» e, invece, «amore tui langueo» richiama ancora una volta il *Canticum canticorum*. Altre dichiarazioni derivano dalla letteratura della croce, come «vulnerum tuorum» o «paradisi gloria» che chiude la sequenza *Stabat mater dolorosa*. Per intonare un testo così composito, Antonio Gualtieri dispone un'organizzazione in otto frasi che, alternando *tempus*

*perfectum a tempus imperfectum*, assicurano una scansione ordinata e pienamente percepibile. Inoltre, all'interno di ogni frase egli alterna incisi strumentali a quelli assegnati al T accompagnato dal bc. In effetti, la voce solista entra in dialogo con l'ensemble strumentale (2 vl e trb) soltanto alle bb. 65-67 e in quelle conclusive (bb. 70-72). Questo tipo di costruzione è molto simile a quella che Claudio Monteverdi utilizza nel mottetto *Ut queant laxis* di (*Opera XV*, II, pp. 788-792). A fare da collante di tutta la composizione è la frase «Tu salus mundi» che, ripetuta per tre volte (bb. 11-18, 24-31 e 56-63), assume la funzione di un *refrain* che garantisce unità e coerenza a tutta la composizione. La linea della voce solista è caratterizzata da una frequente fioritura melismatica, la cui funzione è quella di porre in risalto le parole più significative dal punto di vista espressivo, come «flamma» (bb. 31-32), «caritate» (bb. 33-35) e «gloria» (bb. 71-72).

## 18. *Laetanie della Beata Vergine*

**Testimone:** GMOLI.

Kyrie, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

Christe, audi nos.

Christe, exaudi nos.

Pater de caelis, Deus, miserere nobis.

Fili, Redemptor mundi Deus, miserere nobis.

Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.

Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.

Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, ora pro nobis.

Mater Creatoris, Mater Salvatoris, ora pro nobis.

Virgo prudentissima, ora pro nobis.

Virgo veneranda, Virgo praedicanda, ora pro nobis.

Speculum iustitiae, ora pro nobis.

Sedes sapientiae, ora pro nobis.

Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.  
Vas spirituale, vas honorabile, vas insigne devotionis, ora pro nobis.  
Rosa mystica, turris Davidica, ora pro nobis.  
Regina angelorum, ora pro nobis.  
Regina patriarcharum, ora pro nobis.  
Regina prophetarum, ora pro nobis.  
Regina apostolorum, Regina martirum et confessorum, ora pro nobis.  
Regina virginum, ora pro nobis.  
Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

**Forma del testo:** litanie.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** mottetto.

**Note al testo**

Epigrafe: A 4 GMOLI.

**Apparato critico**

12, A, pausa Sbr] assente in GMOLI.

27, B, 7, b] assente in GMOLI.

28, B, 2, M] Sm GMOLI.

**Note alla musica**

Organico: SATB e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-mi<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: DO-SOL.

13-14, T e B, *poliptoton*.

b. 25, C e T, ottave parallele.

74-75, C e T, *poliptoton*.

**Letteratura:** LU, pp. 1857-1860; *Litanie lauretane*.

## Osservazioni

La raccolta si conclude con le litanie lauretane a 4 voci, uno dei testi più popolari, intonato da musicisti di tutti i tempi. L'origine del formulario risale al sec. XII, ma la sua configurazione definitiva avvenne nella seconda metà del Cinquecento quando, dopo la vittoria della Lega Santa a Lepanto, furono aggiunte alla recita del rosario da Papa Pio V. Lo svolgimento musicale proposto da Antonio Gualtieri è alquanto articolato e presenta elementi di confronto con analoghe intonazioni di Claudio Monteverdi (*Opera XV*, II, p. 496) e Alessandro Grandi (*Litanie*). Apre la composizione l'invocazione «Kyrie eleison», eseguita da tutte le voci, con le linee del C e del B maggiormente fiorite. Segue la seconda invocazione, «Christe eleison», esposta soltanto dal C con una melodia caratterizzata dal prevalente uso di figurazioni ritmiche puntate (bb. 1-5). Monteverdi, invece, per la triplice invocazione litanica sceglie un'intonazioni a voci sole, mentre il Grandi affida il «Kyrie eleison» alle tre voci maschili e il «Christe eleison» a C, A e B. In generale, per le invocazioni successive il Gualtieri prevede l'intervento dell'intero organico che si alterna con incisi melodici affidati a una o due voci impegnate, come sarebbe normale, in un'esecuzione solistica. È l'aumento delle diminuzioni che, in questi passaggi, fa intravedere una prassi esecutiva che alternava solisti al coro, comune anche nelle composizioni di Monteverdi e Grandi. Antonio Gualtieri intona a quattro voci anche le seguenti invocazioni: «Spiritus sancte Deus», «Mater Christi», «Speculum iustitiae», «Causa nostrae laetitiae», «Vas spirituale», «Vas insigne devotionis» e l'«Agnus Dei». L'*interruptio* che anticipa l'invocazione rivolta alla «Mater Christi», l'inciso «Vas spirituale» e il conclusivo «miserere nobis» svolge la funzione di conferire maggiore rilievo al testo intonato (bb. 29, 53 e 79). Nella sezione conclusiva (bb. 76-81), l'andamento omoritmico assunto da C e B viene interrotto dalle linee di A e T, caratterizzate da un disegno ritmico più vivace in cui ricompare il consueto ritmo «alla zoppa», Scr-Cr puntata. La parte del bc riproduce la linea del B, tranne quando la voce esegue una parte solistica in corrispondenza di «sedes sapientiae, ora pro nobis» (bb. 43-45) e «Agnus Dei qui tollis peccata mundi parce nobis Domine» (bb. 71-73). Il *tactus* è costantemente binario: unica eccezione, il versetto «Causa nostrae letitiae» che, come sempre quando le parole esprimono un sentimento positivo, il Gualtieri intona a 4 voci in *tempus perfectum*. Insolito, infine appare il ricorso all'uso del falso bordone, utilizzato per l'invocazione «vas insigne devotionis», dove la quantità sillabica rompe il ritmo del *cursus*.



#### 4. AMOROSI DILETTI A TRE VOCI (1608)

##### 1. *Perché un bacio mi date*

**Testimone:** GAD3W.

Perché un bacio mi date  
et ch'io poi vi ribaci, ahimè, negate?  
Da me non ricusate, Filli ingrata,  
che quella dolce bocca sia baciata.

5 Non vogliate privarmi  
di quel ben che potrebbe ognhor beararmi;  
perché nemico vi farete Amore  
e sarete homicida del mio core.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aABB cCDD.

##### **Note al testo**

1, 2, 4: ripetizione e *poliptoton*.

2, *ribaci*: «baciare di nuovo o ripetutamente» in segno di amore, affetto, riverenza, devozione, saluto: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVI, p. 1.

6, *bearmi*: «far beato, rendere felice, colmare d'immensa letizia» dal latino *bèo*,: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, p. 131.

8, *homicida*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, XI, pp. 934-935.

8, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

##### **Apparato critico**

22, C, :||:] :|: GAD3W.

##### **Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, mi<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: LA-RE, RE-SOL.

«Ahimé», 6-7 e 10, C II, 8-10, A, 10, C, intervallo di terza minore.

1-3, C II, A, C, imitazione alla quinta inferiore e all'ottava superiore.

3, 5, 7, C II, A, C, imitazione alla quinta inferiore e alla quarta superiore.

14-15, C, successione cromatica.

17-19, A-C II-C, imitazione alla quinta superiore e alla quarta superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 2131400; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1255.

### **Osservazioni**

Questa prima composizione rispecchia fedelmente l'impostazione dell'intera raccolta, sia dal punto di vista testuale sia da quello musicale. Come molte altre canzonette, infatti, il testo trae ispirazione da personaggi del mondo mitologico e pastorale, sviluppando una delle tematiche tra le più frequentate dai poeti del XVI-XVII secolo, ovvero la richiesta di baci da parte dell'innamorato, i cui modelli di riferimento sono da ricercare in TASSO, *Aminta*, GUARINI, *Pastor*, BONARELLI, *Filli* e in innumerevoli raccolte di rime (BANDELLO, *Rime*, BOIARDO, *Amorum*, STAMPA, *Rime*, TASSO, *Rime*, MARINO, *Lira* e GUARINI, *Rime*).

La protagonista di questa canzonetta è la ninfa Filli, soggetto di altre tre composizioni della stessa raccolta del Gualtieri, ma presente in molti testi poetici e musicali del periodo rinascimentale e barocco (cfr., ad esempio, CHIABRERA, *Maniere*, XC, pp. 267-268, XCI, pp. 269-270). Nella letteratura poetica Filli viene definita con vari aggettivi: bella, crudele, gentile, dolce. In questo caso è ricordata la sua ingratitudine già denunciata da ANDREINI, *La mirtilla*, III, 1, p. 81, v. 1218; ERASMO, *Rime*, 78 (*Filli ingrata, empia Filli, or siemi avara*); CEVA, *Iesus puer* («O Filli ingrata, o Filli crudele»). L'immagine di «Filli ingrata» ebbe anche una durevole fortuna musicale, testimoniata principalmente dalle intonazioni di *Fugge il verno dei dolori* (*Della corona di Apollo*, p. 108) proposte da Domenico Brunetti, Amante Franzoni, Giulio Del Negro, Giovanni Ghizzolo, Domenico Maria Melli, Nicolò Rubini, Francesco Lambardi, Paolo d'Aragona e Antonio Cifra (NV, 43, 1013, 577, 689, 1192, 1372, 1801, 2471, 2550). Nel 1607, un anno prima della stampa del Gualtieri, lo stesso testo è stato intonato anche da Claudio Monteverdi (*Opera VII*, 3). In realtà Monteverdi ha cantato spesso il nome di Filli, fin dal libro primo dei madrigali a 5 voci (1587) con *Filli cara ed amata* (*Opera II*, 7) su testo di Alberto Parma (CAPORALI, *Rime piacevoli*, p. 180), nel

1594 utilizzato anche da Benedetto Pallavicino (FABBRI, *Monteverdi*, p. 19), e che più si avvicina a quello musicato dal Gualtieri in quanto da cara e amata Filli diventa poi ingrata, perché non risponde alle suppliche dell'amato. La stessa figura pastorale ritorna anche nel secondo libro di madrigali a 5 voci (1590) con *Bevea Fillide mia* (*Opera III*, 3), su testo di Girolamo Casoni, e nel terzo (1592) con *Sovra tenere erbette e bianchi fiori* e "Rimanti in pace" a la dolente e bella (*Opera IV*, 3, 19), un testo poetico di Angelo Grillo (DURANTE - MARTELOTTI, *Grillo*, A 80, p. 317) intonato anche da Luca Marenzio (*Madrigali a 5*, IV, 15), Filippo De Monte, Agostino Agazzari, Bartolomeo Ratti, Salomone Rossi e Marsilio Casentini (NV 194, 776, 2319, 2445, 497). Claudio Monteverdi riprenderà questa immagine pastorale anche nel settimo libro di madrigali del 1619 (*Opera XI*, 7), dove intona il testo *Vorrei baciarti, o Filli* (MARINO, *Lira*, I, p. 297), e ripetutamente nel libro ottavo del 1638 (*Opera XIV*, 9, 14, 22) con l'introduzione al ballo *Volgendo il ciel per l'immortal sentiero* (RINUCCINI, *Poesie*, p. 55), il sonetto *O sia tranquillo il mare o pien d'orgoglio* e il madrigale sdrucchiolo *Perché te 'n fuggi, o Fillide?* (FABBRI, *Monteverdi*, pp. 215-231, 299-313). In seguito sarà Alessandro Scarlatti a continuare il mito di Filli, insistendo sulla sua ingratitudine, nelle cantate *Qui vieni Fille ingrata, Barbara, ingrata Fille* e *Fiamma ch'avvampa a incenerirmi il seno* con il recitativo «Se per te Filli ingrata ardo d'amor nel foco» (CLORI, n. 40, 815, 1394; HANLEY, *Scarlatti*, 71, 621). Lo stesso refrain ritornerà nel recitativo «Ah, Filli ingrata» della cantata *E' un martirio della costanza* di Antonio Caldara (CLORI, n. 5774). La scelta del Gualtieri, quindi, si inserisce dentro un'ampia e condivisa tradizione, tanto che già il primo verso del testo da lui intonato richiama direttamente il *Perché un bacio chiegg'io* del MARINO, *Lira*, I, p. 292, che nel primo Seicento si trova intonato anche in FERRARI, *Madrigali*, LOCATELLO, *Madrigali* e PESENTI, *Madrigali* (NV 938, 1516 e 2192). Il verso 7, invece, ha corrispondenza con «Ecco, d'amore e di pietà nemico» e «E come s'è nemico d'amore?» di GUARINI, *Pastor*, I, 5, p. 115, v. 1117, p. 169, vv. 693-94. Il verso conclusivo, a sua volta, si trova musicato con una piccola variante («Voi Filli, voi sete omicida») anche nelle villanella *Voi sete la mia stella* in MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, II, p. 22. Per quanto riguarda lo stile compositivo, la canzonetta presenta i tratti salienti dell'opera di Antonio Gualtieri, il quale alterna sezioni in contrappunto imitativo alternato a incisi omoritmici allo scopo di creare maggiore vivacità nella costruzione generale e per assecondare i sentimenti del testo intonato. Come in tutte le canzonette, ad ogni verso poetico corrisponde una frase musicale, con il ritornello ripetuto ogni due versi. Il brano risulta quindi diviso in due sezioni al termine delle quali è previsto un ritornello. La prima sezione intona i versi 1-2, 5-6 mentre la seconda i versi 3-4, 7-8. Il brano inizia con l'ingresso in contrappunto delle voci nell'ordine C II, A, C. L'esclamazione «ahimè» (v. 2, bb. 6-11) viene esposta con una successione di terze minori in tutte le voci, fatta eccezione per l'ultima ripetizione del C II che, facendo ricorso a

un intervallo di terza maggiore, intende conferire maggiore evidenza al passaggio armonico. Nella seconda parte della composizione (bb. 14-22) la scrittura si fa omoritmica, ad eccezione della frase finale in cui B e C II entrano in contrappunto a distanza di una minima. Il C entra per ultimo, continuando idealmente la linea melodica lasciata dal C II.

## 2. *L'amara tua partita*

**Testimone:** GAD3W.

L'amara tua partita  
mi toglie il cor, la vita;  
né spero mai goder un lieto giorno  
s'a me, Fillide mia, non fai ritorno.

5 In pena io vivo ognhora  
in questa tua dimora,  
ma se tu torni al dolce loco amato  
per te sempre vivrò lieto e beato.

Senza di te, Cor mio,  
10 viver più non poss'io  
ché sei l'anima mia, sei la mia vita,  
tu sola che mi può tener in vita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aaBB ccDD eeAA.

**Note al testo**

2, 9, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

2, 5, 8, 11, 12: *repetitio e poliptoton*.

3, 8: *repetitio*.

4, 7: *repetitio e poliptoton*.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### **Apparato critico**

4, C I, Si bequadro] bequadro sullo spazio del La anziché davanti a Si GAD3W.

### **Note alla musica**

Organico: SST.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; T, Do<sup>3</sup>, re<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: LA-RE; RE-SOL.

5-6, C-T-C II, imitazione all'ottava inferiore e alla quarta inferiore.

5-7, C-T-C II, sesta minore discendente.

13-14, T-C II-C, stessa figurazione melodica e ritmica per «Fillide mia».

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 1375500; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 839; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 33.

### **Osservazioni**

In questa canzonetta l'immagine di Fillide viene collegata al distacco dalla donna amata, un tema prediletto da poeti di tutte le epoche e che, anche volendo limitare l'orizzonte all'ambito geografico e temporale in cui è racchiusa la produzione del Gualtieri, trova il suo modello principale di riferimento nel Petrarca. L'autore anonimo del testo intonato dal Gualtieri non fa eccezione, perché egli dimostra di avere ben presenti molti passi del *Canzoniere*, dai sonetti 31, *Questa anima gentil che si diparte*, e 91, *La bella donna che cotanto amavi / subitamente s'è da noi partita*, alla canzone 268 («Poscia ch'ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta»), fino ai sonetti 276, *Poi che la vista angelica, serena, / per sùbita partenza in gran dolore / lasciato à l'alma*, e 278 («è l'aura mia vital da me partita»). Guardando a poeti più prossimi al Gualtieri, i tristi effetti dell'«aspra ed amara dipartita» sono spesso denunciati da Gaspara Stampa (*Rime*, LIX, LXI, LXXXIII, CC, CCXXIX, CCXLV), che alla lontananza della persona amata imputa il venir meno di ogni gioia e speranza. Più in particolare, *L'amara tua partita* intonata dal Gualtieri richiama da vicino diversi componimenti di Torquato Tasso (*Rime*, I, 313, 829), come quelli scritti per la morte di una figlia di Vittoria Cibo Bentivoglio, esecrata con «Ahi, crudel dipartita, ahi, fin della mia vita!». Sul tema dell'abbondano anche diverse intonazioni musicali, tanto che l'incipit *L'amara dipartita* ritorna con frequenza da LUZZASCHI, *Madrigali*, I, pp. 28-30, NICOLETTI, *Madrigali*, SPADA, *Villanelle*, VIADANA, *Canzonette*, GASTOLDI, *Canzonette*, pp. 3 e 56, VECCHI - CAPILUPI, *Canzonette* (NV 1104, 1291, 1525, 2039, 2627, 2835), fino al madrigale *Così con dolor tal anzi maggiore / al vostro*

*dipartire donna restai* di Giovanni Nasco, contenuto nel *Terzo libro del desiderio* che Giulio Bonagionta ha dedicato ad Antonio Ronchale da Rovigo (NV, A1567<sup>4</sup>; RISM B I, 1567<sup>16</sup>). Tuttavia, anche in questo caso l'accostamento più convincente sembra essere con Claudio Monteverdi, precisamente con una canzonetta di tre versi che richiama da vicino la prima strofe musicata dal Gualtieri: «Come farò cor mio quando mi parto / se sol pensando a la crudel partita / mi sento venir men l'alma e la vita» (MONTEVERDI, *Canzonette*, p. 14). È un testo che risultava ampiamente noto perché intonato da molti compositori, tra i quali Giovanni Domenico del Giovane, Pietro Taglia, Giovanni Zappasorgo, Agostino Scozzese, Gasparo Costa, Giacomo Moro, Fede Saloni, Antonio Mortaro, Giovanni Battista Massarengo, Flaminio Tresti, Antonio Mogavero, Guglielmo Lipparino e Ruggiero Trofeo (NV 394, 641, 1254, 1513, 1587, 1754, 1870, 1959, 1964, 2607, 2746, 2754, 3019). Monteverdi musicò ripetutamente il tema del distacco anche nella sua produzione madrigalistica, scegliendo testi significativi come *Se nel partir da voi, vita mia, sento* (*Opera II*, 12), preso da BONARDO, *Madrigali* e intonato anche da Ascanio Meo e Richard Dering (NV 814, 1809). Al TASSO, *Rime*, I, 433, p. 393 appartiene invece *Se tu mi lassi, perfida, tuo danno*, presente non solo in MONTEVERDI, *Opera III*, 15, ma anche nelle raccolte di madrigali di Luca Marenzio, Francesco Stivori, Giovanni Piccioni, Giovanni Battista Galeno, Adriano Della Rota, Nicolò Rubini, Vincenzo Ugolini, Stefano Landi, Claudio Saracini e Agostino Facchi (NV 711, 900, 1053, 1376, 1484, 2224, 2470, 2556, 2777; RISM A I, 1583/11). In MONTEVERDI, *Opera V*, 1, è incluso pure *Ah dolente partita* del GUARINI, *Pastor*, III, 3, pp. 163-64, vv. 498-505, un testo di cui NV e REPIM attestano più di trenta intonazioni. Al tema del distacco dall'amata è dedicato un gruppo di composizioni pubblicate da Luca Marenzio tra il 1584 e il 1587, tra le quali attira l'attenzione l'ultima terzina di *O liete piante, erbett'e bianchi fiori* (MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, I, p. 11) perché riassume con molta aderenza il significato del testo musicato dal Gualtieri: l'amata, essendo la ragione di vita dell'innamorato, con la propria partenza è causa del dolore che ne provoca la morte; soltanto ritornando può riportare nel suo cuore la gioia e la serenità. Il richiamo più immediato va ancora al TASSO, *Rime*, I, 453, p. 409, dove *O dolente partita* si conclude con «O felice, ritorno, o sperato piacere, o lieto giorno!». Antonio Gualtieri, però, aveva anche l'esempio più prossimo di Alessandro Orologio che dedicò sette delle canzonette edite nel 1593 al tema del distacco. Una relazione diretta è possibile soprattutto con *Cor mio non mi lasciare* (OROLOGIO, *Opera I*, 26), testo musicato anche da Gabriele Villani e Lorenzo Medici (NV 1788, 2906), alla cui ultima strofa si avvicina la conclusione del componimento del Gualtieri, quando afferma che soltanto la presenza dell'amata può tenere in vita l'innamorato lasciato solo. La canzonetta è divisa in due sezioni, che intonano rispettivamente i versi 1-2, 5-6, 9-10 e 3-4, 7-8, 11-12. Il trattamento musicale che il Gualtieri riserva a questa canzonetta inizia omoritmicamente,

in modo minore, in cui spicca l'intervallo di quinta ascendente del T che anticipa l'armonia della M successiva, mentre C e C II creano un ritardo, quasi a voler accentuare la tristezza provocata dal distacco della donna amata. Lo stesso intervallo di quinta ascendente (Sol-Re) con cui comincia il T sarà riproposto in conclusione della canzonetta sulla parola «ritorna», invertito nell'intervallo di quinta discendente, Re-Sol (bb. 1-2 e 17-18). È caratteristico anche l'intervallo di sesta discendente che costituisce la testa del tema del frammento imitativo alle bb. 5-6 che, all'orecchio dell'ascoltatore, si pone in evidenza in quanto inusuale. La seconda parte della composizione (bb. 10-11) presenta una sezione omoritmica a cui segue un frammento imitativo che porta alla conclusione della composizione con il consueto ritardo e la presenza della terza piccarda. Il Gualtieri ricorre alla stessa figurazione melodica e ritmica per intonare le parole «Fillide mia», «per te sempre vivrò» e «tu sola che mi può» proposte alle bb. 13-14 da T e C II in terza e, una Sbr dopo, dal C una quinta superiore rispetto a C II. In questo modo quando le voci ripeteranno lo stesso inciso testuale l'ascoltatore potrà anche ascoltare la stessa successione ritmico-melodica.

### 3. *Soavissimi baci*

**Testimone:** GAD3W.

Soavissimi baci  
mi diede Clori e poi mi disse: «Taci,  
ché questi son d'amore  
mute promesse di piacer maggiore».

5 «Bacia», dissi, «ben mio,  
mentre che bacio dolcemente anch'io  
e per gioir ognhora  
baciarmi sempre senza far dimora».  
Al fin godiamo insieme  
10 quelle che son d'amor dolcezze estreme,  
acciò de' nostri cori  
cessin le pene e tutti i lor ardori.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aAbB cCdD eEfF.

### **Note al testo**

1, 5, 6, 8: *repetitio* e *poliptoton*.

3, 10: *repetitio*.

8, *senza far dimora*: «senza trattenersi», senza indugio, esitazione, indecisione: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 476-477.

11, *cori*: «cuori», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### **Note alla musica**

Organico: SST.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, re<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, do#<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; T, Do<sup>3</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: LA-RE; RE-SOL.

C II e T procedono per terze in corrispondenza di «mi diede Clori» e «mute promesse» a cui CI risponde a distanza di una semibreve in ottava rispetto il T.

1-4, omoritmia.

4-5, C II e T, procedimento per terze.

5-6, T-C, imitazione all'ottava superiore.

8, madrigalismo, pausa dopo «Taci!».

9-11, omoritmia.

11-12, T-C, imitazione all'ottava superiore.

13-15, C II-T-C, imitazione all'ottava inferiore e alla quinta superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 2714600; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1644.

### **Osservazioni**

La protagonista di questa canzonetta è Clori e, come nella composizione d'apertura della raccolta, il modello va ricercato nella favola pastorale e principalmente nelle liriche di POLIZIANO, *Orfeo*, SANAZZARO, *Arcadia*, TASSO, *Aminta*, GUARINI, *Pastor*, BONARELLI, *Filli*. Ancora, come per il testo della prima canzonetta l'incipit rinvia alla poetica di MARINO, *Lira*, I, p. 303, in particolare ai suoi componimenti dedicati ai baci. *Soavissimi baci*, però, ricorreva molte volte già nelle novelle (1554-1573) di Matteo Bandello, per poi ritornare in GUARINI, *Pastor*, II, 2, p. 126, v. 346: «ti dà sì



cari e sì soavi baci». È un incipit testuale che incontrò il favore dei musicisti: oltre a quelle del Gualtieri, che musicò un incipit analogo anche nel 1625, NV segnala altre sei composizioni. In particolare, il testo del Marino ritorna nei madrigali di Bernardo Corsi, Giovan Paolo Costa, Francesco Genuino, Giuseppe Guami, Pietro Maria Lomoretta e Salomone Rossi (NV 624, 645, 1121, 1304, 1375, 2454). Invece Giovan Maria Artusi e Sisto Visconte hanno intonato rispettivamente *Soavissimi baci ch'innovate* e *Soavissimi baci, sete nettare o faci?* (NV 171, 2933), mentre Paolo Masnelli e Antonio Marastoni mettono in musica *Soavissimo bacio, del mio lungo servir con tanta fede* e *Soavissimo bacio, che l'alme, nell'unir le labra, unisci* (LINCOLN, *Italian Madrigal*, 1596/14; NV 1744, 1571). Il richiamo più immediato, comunque, porta ancora una volta a MONTEVERDI, *Opera II*, 5, in particolare a *Baci soavi e cari* del 1587, il testo del Guarini molto amato dai musicisti (CECCHI, *Guarini*, pp. 31-60) e intonato da Pietro Vecoli, Girolamo Belli, Giovanni Battista Dalla Gostena, Vincenzo Dal Pozzo, Paolo Masnelli, Scipione Dentice, Gasparo Costa, Alessandro Orologio, Francesco Mazza, Luca Marenzio, Orazio Scaletta, Carlo Gesualdo, Federico Wynant, Adriano Banchieri, Amadio Freddi, Paolo D'Aragona e Andrea Ziani (NV 211, 311, 642, 687, 690, 709, 817, 1019, 1153, 1665, 1762, 2068, 2358, 2573, 2840, 3002, 3026; RISM B I, 1585<sup>16</sup>, 1587<sup>12</sup>, 1600<sup>8</sup>). Anche l'imperativo «taci» ha una solida tradizione nella lirica rinascimentale, essendo presente in Poliziano, Serafino Aquilano, Galeazzo di Tarsia, Torquato Tasso, oltre che nelle rime del Guarini e nel canzoniere del Rinaldi (GUARDIANI, *Oscula mariniana*, p. 214-218). In TASSO, *Rime*, I, 242, p. 246, vv. 5-8, il bacio è la promessa di ulteriori piaceri («quando m'aggiunse, e con soavi baci / mi disse: “Or prendi e taci”»), secondo una valenza già presente in SECUNDUS, *Basia* e in un gruppo di componimenti del *Gareggiamento* (cfr. GUARDIANI, *Oscula mariniana*). I versi 5 e 6 riprendono, invece, la tematica dello scambio vicendevole dei baci inaugurata da MARINO, *Lira*, I, p. 299, nello scambio tra Aminta e Clori «io bacio, se tu baci, bacia ch'io bacio anch'io». L'ultima strofa sviluppa il motivo dell'amore ricambiato come soluzione ai tormenti e alle pene dell'innamorato e i versi 9-10 saranno ripresi in GRAZZINI, *Rime*, LXXXII e XIX.

I quattro versi che compongono ogni strofa sono equamente divisi in due sezioni musicali al termine delle quali viene posto il ritornello: la prima intona i versi 1-2, 5-6 e 9-10, mentre la seconda i versi 3-4, 7-8 e 11-12.

Dopo un inizio omoritmico sulle parole «Soavissimi baci», «Bacia, dissi, ben mio» e «Alfin godiamo insieme» (bb. 1-4), l'incipit della seconda frase musicale, che corrisponde al secondo verso di ogni quartina, è affidato alle due voci più gravi che formano una tappeto armonico per la linea melodica del C. Lo stesso procedimento verrà utilizzato per i versi 4, 8 e 12 che, prima della conclusione omoritmica, propongono una breve e stretta imitazione in corrispondenza del secondo

emistichio («di piacer», «senza far» e «tutti i lor») resa con la successione ascendente tono-semitono, eccezion fatta per l'ultima intonazione del C II in cui troviamo il moto ascendente, tonotono. Nei frammenti (bb. 5, 11-12) in cui C II e T procedono per intervalli di terza, il C risponde in canone all'ottava rispetto al T. A conclusione della prima parte della composizione (ovvero dopo i primi due versi di ogni quartina) viene posta una pausa che intende proporre in musica il silenzio imposto dal «Taci» del testo. Questo madrigalismo non trova riscontro nel testo delle strofe successive, che, in corrispondenza di questo inciso musicale, cantano «anch'io» e «estreme».

L'intonazione del Gualtieri si inserisce nella lunga tradizione vissuta dalla favola pastorale di Clori che dal Cinquecento arriva almeno fino al Settecento. L'archivio della Cantata italiana (CLORI) raccoglie più di 260 composizioni dedicate a questo tema, tra le quali i drammi musicali di Georg Friedrich Haendel (*Clori, Tirsi e Fileno*: HWV 96), Antonio Caldara (*Clori, mia bella Clori*: ), Antonio Vivaldi (*Alla caccia dell'alme e de' cori la barbara Clori*: RV670; TALBOT, *Vivaldi*, p. 150) e Alessandro Scarlatti (*Ne' tuoi lumi o bella Clori*: HANLEY, *Scarlatti*, 446).

#### 4. *Baciami Filli dice*

**Testimone:** GAD3W.

«Baciami», Filli dice,  
«dolce mio ben, ch'io ti vo' far felice!».  
Poi, s'io la vo' baciare,  
fugge gridando: «Ahimè, non mi toccare!»

5 «Seguimi», dice ancora,  
«caro mio Cor, ch'io voglio amarti ognhora!».  
Ma s'io la seguo, poi  
superba grida: «Alhor da me ch<e> vuoi?»

Porgimi, dunque, Amore  
10 soccorso tu in tanto mio dolore,  
ché, non mi dando aita,  
cangerò in morte, ahimè, tosto la vita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aAbB cCdD eEfF.

**Apparato critico**

3, C, *baciare*] *bacciare* GAD3W.

**Note al testo**

1, 3: *poliptoton*.

2, 3, 8: *repetitio*.

5, 7: *repetitio* e *poliptoton*.

6, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*.; BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

6, 9: *poliptoton*.

11, *aita*: «aiuto», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 276.

12, *cangerò*: «cambiare, mutare, trasformare», cambiare qualcosa con un'altra: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, pp. 631-632.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Apparato critico**

16, C II, 1, Fa#] # dopo Fa anziché prima GAD3W.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa#<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; C II, VI, do<sub>4</sub>-sib<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis Sol*.

Cadenze: LA-RE; RE-SOL.

C II più acuto di C.

1-4, omoritmia.

5-6, C II-C, imitazione alla quarta inferiore.

5-6, C-A, imitazione all'ottava inferiore.

11-13, «fugge», madrigalismo.

11-12, C II-C, imitazione alla quarta inferiore.

12-13, T-C II, imitazione all'ottava superiore.

14, intervallo di sesta minore discendente.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 0290400; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 151.

### Osservazioni

Per la terza volta ritorna il nome di Filli ed il riferimento va sempre al mondo dell'Arcadia e dei pastori. A questa ninfa hanno dedicato specifiche composizioni molti poeti del Cinque e Seicento, in particolare TASSO, *Rime*, I, 362-368, pp. 321-327, 481, 433-434, CHIABRERA, *Maniere*, XC e XCI, pp. 267-270, e MARINO, *Lira*, I, pp. 105, 300-302. Il testo di questa canzonetta, intonato anche da Ettore Vidue nei suoi madrigali a 5 e 6 voci (RISM B I, 1556/12), mette in luce due *topoi* fondamentali della lirica cinquecentesca: il bacio dato e poi negato, e quindi la crudeltà della donna, e l'amore che, se non ricambiato, porta alla morte. Anche in questo caso, in particolare per l'incipit testuale, il richiamo più evidente è al MARINO, *Lira*, I, p. 106, v. 1 («Baciami, bacia e dammi, o cara Filli») e 28, p. 300-302, v. 61 («Baciami dunque, o Fille»). La richiesta di baci distingue *Dolce mia pastorella*, in MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, I, p. 46, ma è ripetutamente attestata in MONTEVERDI, *Opera IV*, 3, ma soprattutto *Opera XI*, 12, su testo di MARINO, *Lira*, I, p. 293, e *Opera XIV*, 19, che accolgono anche il tema della fuga dell'amata, ripresa dal Gualtieri sia in questa canzonetta sia nella successiva n. 20, *S'io seguio chi mi fugge*. L'ultima quartina si apre con la richiesta di soccorso da parte dell'innamorato, non diversamente da quanto avviene in OROLOGIO, *Opera I*, 22. Il testo chiude con una delle sentenze più frequentate dai poeti di tutte le epoche, l'amore che come dà la vita la può anche togliere, efficacemente espressa da Mirtillo in GUARINI, *Pastor*, III, 5, p. 174, vv. 876-879. La stessa tematica compare nella villanella *Ahimè, che col fuggire* (GALANTI, *Le villanelle*, pp. 108, 114, 118, 162, 165), musicata da MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, I, p. 4, QUINZIANI, *Canzonette* (NV 2298) e DONATI, *Fanfalghe* (NV 844).

La canzonetta di Antonio Gualtieri inizia con una sezione omoritmica in tempo ternario (l'altro e unico episodio simile si trova alle bb. 14-18 della canzonetta n. 16, *La bella ninfa mia*), a cui segue una scrittura contrappuntistica. Anche il primo emistichio del verso 4, «fugge gridando ahimè», è reso attraverso l'ingresso contrappuntistico delle voci (bb. 11-14): il C II annuncia il tema, caratterizzato da un intervallo di quinta ascendente, poi ripreso dal C ad un quarta inferiore; l'A ripropone lo stesso tema, ma con una quarta ascendente, a cui risponde il C II un'ottava superiore. Questo madrigalismo, che ha la funzione di descrivere musicalmente la fuga dell'amata, è uno tra i più comuni e ricorre spesso in MONTEVERDI, *Opera II*, 16, bb. 39-43, *Opera IV*, 15, bb. 29-40, *Opera V*, 13, bb. 64-74, *Opera VI*, 15, bb. 33-46, *Opera X*, 17, bb. 11-17, *Opera XI*, 11, bb. 24-25. L'ultimo «ahimè» dell'A (b. 14), intonato nella prima e nell'ultima strofa, è reso con un intervallo di sesta inferiore, a sottolineare questa interazione che esprime dispiacere, rammarico.

Come Clori, anche Filli è stata oggetto di continue intonazione da parte dei compositori dei secoli XVII-XVIII. Infatti, fu portata sulle scene da Georg Friedrich Haendel, Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi e Giacomo Carissimi (CLORI, n. 40, 286, 1654, 4442; RISM A I/6, P 1422; BIZZARINI, *Marcello*, pp. 457-459, A476; HANLEY, *Scarlatti*, 621; RYOM, *Vivaldi*, RV 670; TALBOT, *Vivaldi*, p. 185). Solo alcuni esempi, rispetto alle trecento composizioni registrate nel repertorio CLORI.

### 5. *Da me ch'altro più brami*

**Testimone:** GAD3W.

Da me ch'altro più brami,  
Cor mio, se sei signore  
di questa vita mia, di questo core?  
Cerchi baci? Ecco baci e, s'altro vuoi,  
5 contenta gli amorosi desir tuoi.

E se forse no 'l credi,  
ben mio fanne la prova,  
ch'ognhor meco godrai dolcezza nova.  
Bacia, dunque, e ribacia e dona e toglì  
10 finché d'Amor tutti i piacer raccogli.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, abBCC deEFF.

**Note al testo**

2, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

2, 3: *repetitio*.

2, 3, 7: *repetitio*.

4, 9: *repetitio* e *poliptoton*.

5, *desir*: «desiderio amoroso», passione intensa e violenta: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, p. 251.

5, 10: *repetitio* e *poliptoton*.

8, *meco*: «con me», forma enclitica: BATTAGLIA, *Dizionario*, IX, pp. 1002-1003.

9, *ribacia*: «baciare di nuovo o ripetutamente», in segno di amore, affetto, riverenza, devozione, saluto: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVI, p. 1.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Apparato critico**

24,A, :ll:] manca GAD3W.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; C II, VI, fa<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-RE.

C II più acuto di C.

1-3, omoritmia.

5-6, episodio a domanda e risposta.

7-10, omoritmia.

13-14, omoritmia.

15-17, episodio a domanda e risposta.

15-17, A-C II, imitazione all'ottava superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, I, 1295, p. 816; REPIM 0648100; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p.359.

**Osservazioni**

In continuità con la precedente, la canzonetta si apre denunciando la scarsa benevolenza della donna amata, padrona della vita dell'innamorato. Anche questo è uno dei lamenti ricorrenti nella lirica amorosa in volgare che, da PETRARCA, *Canzoniere*, 65, p. 325 e POLIZIANO, *Rime*, CXXIV, pp. 121-122, passa alle intonazioni musicali (VECCHI, *Canzonette*, 45: «Alma mia, tu mi dicesti / ch'altro che me saria di te signore»). Nella seconda strofa l'innamorato esorta la donna amata a seguirlo, perché assieme potrà godere quella «dolcezza nova» cantata da PETRARCA, *Canzoniere*, 71, pp. 356-359, v. 78 («una dolcezza inusitata et nova»), BANDELLO, *Rime*, CL, pp. 177-179, v. 72 («che qui dolcezza inusitata i' sento»), MARINO, *Adone*, V, 87, p. 132 («Scende si sente al cor dolcezza nova»), e nell'egloga *I due pellegrini* di Luigi Tansillo (oggi mi fai sentir dolcezza nova»). Invece il verso 9, «Bacia, dunque, e ribacia», è un frammento di chiara ascendenza mariniana (cfr.

scheda n. 1), richiamando specificamente il verso 72, «bacio, ribacio e godo», di MARINO, *Lira*, I, pp. 295.

La canzonetta di Gualtieri presenta una struttura bipartita con ritornello. La prima sezione intona i versi 1-3, 6-8 e 11-12, mentre la seconda i versi 4-5, 9-10 e 13-14.

Ad un inizio omoritmico segue un episodio di domanda e risposta in corrispondenza delle parole «cor mio» e «ben mio» (bb. 5-7). Lo stesso procedimento è utilizzato poco più avanti per le parole «ecco baci» (bb. 15-17), che segue all'omoritmico «Cerchi baci?», con il C II che risponde a C e A (bb. 13-14). Con questo rapido alternarsi delle voci il Gualtieri riesce a rendere, seppur con un organico ridotto, quell'effetto di proposta e risposta tipico delle composizioni policorali, molto probabilmente a voler rendere anche in musica le domande e risposte presenti nel testo. Alla fine del primo verso (bb. 3-4), a cui corrisponde, come di norma in queste canzonette, anche la conclusione della frase musicale, interviene una cadenza DO-FA con il consueto ritardo, che in questo caso è nella parte del C II, creando una dissonanza, subito risolta con C. Nella seconda strofa interviene un madrigalismo sulla parola «ribacia», resa ripetendo due volte la stessa linea melodica in tutte le voci (bb. 15-16). Un breve episodio in semplice contrappunto imitativo, dove le voci fanno il loro ingresso a distanza di una M (A, C una quinta superiore, C II un'ottava superiore), anticipa la conclusione in cui le tre voci si riuniscono.

## 6. *S'io t'ho donato il core*

**Testimone:** GAD3W.

S'io t'ho donato il core,  
Lidia gentile, in segno del mio amore,  
non dubitar, ben mio, che d'altri sia  
se non di te che sei la vita mia.

5 S'io ti son sì costante,  
Anima mia, e sì fedel amante;  
deh non t'ingombri 'l cor falso timore  
ch'io sia mai per seguir novello amore.

10 Dunque ognhor datti pace  
ché 'l tuo bel viso sol m'alletta e piace.  
Né vorrò mai ch' il cor c'ho dentro il petto  
ad altra sia che a te sola soggetto.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aABB cCAA dDEE.

**Apparato critico**

10, *datti*] *dati* GAD3W.

**Note al testo**

1, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

1, 5: *repetitio*.

2, 6, 8: *repetitio* e *poliptoton*.

7, 12: *repetitio*.

9, *novello*: «nuovo», che sussiste da poco, che ha appena visto la luce, che si è verificato di recente: BATTAGLIA, *Dizionario*, XI, p. 606.

11, *alletta*: «attrarre con lusinghe, con promesse», accogliere, ricevere con compiacimento, nell'animo e nel cuore, dal latino *allècto*.; BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 324-325.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SST.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-fa<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; T, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-RE.

1-2, T-C II, imitazione alla quinta superiore.

5-7, C II-CI, breve canone.

14-16, T-C II, imitazione alla quinta superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 2699800; RISM A I/3, G 4794.



## Osservazioni

La canzonetta è costruita sulla rassicurazione dell'innamorato che i suoi pensieri sono soltanto per l'amata Lidia, la mitica figlia di Giove e moglie di Menfi sotto il cui nome i poeti latini, in particolare Orazio e Marziale, nelle loro odi cantavano e spesso celavano l'identità della donna amata. Anche in questo caso l'incipit del testo intonato dal Gualtieri, «S'io t'ho donato il core», poggia su un'autorevole tradizione letteraria, confermata dal POLIZIANO, *Stanze*, 27 («T'ho donato il core e non ti piace»), dal PULCI, *Morgante*, XVI, 46, p. 314 («che t'ho pur dato il cor, come tu sai») e dall'ARIOSTO, *Orlando*, VII, 48, p. 262 («ma dato il core e dato avria la vita»). Altrettanto solida è quella musicale, testimoniata da numerosi madrigali, tra i quali: *Se per avervi, ohimè, donato il core* (BONARDO, *Madrigali*; BORELLI, *Madrigali*; MONTEVERDI, *Opera II*, 2), *Se vi donai, gentil, mia donna, il core* (LUZZASCHI, *Madrigali*, I, p. 88), *Hor ch'io t'ho dato 'l core* (DA GAGLIANO, *Madrigali*), *Deh, s'io v'ho donato il core* (INDIA, *Madrigali III*, 10), e *Ti donai questo core* (CAZZATI, *Arie*). Questa figura espressiva, molto presente già nel repertorio frottolistico, in seguito entrerà anche nella cantata da camera, come si può notare nel componimento di autore ignoto *Crudel perché tradirmi s'io t'ho donato il core* (CLORI, n. 347). Ad analoghi modelli fanno riferimento i distici finali delle tre quartine, dedicati a rassicurare l'amata che il cuore dell'innamorato, essendo a lei «sola soggetto», non è interessato a «seguir novello amore». Sul piano letterario qui si vede la vicinanza con TASSO, *Rime*, I, 392, pp. 358-359, vv. 5-8 («Il mio cor servo allor così vi feste / ch'altro mai d'altra più non fu soggetto»), mentre tra i precedenti musicali si può guardare a MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, II, p. 19 («D'un'altra donna mai amante mi vedrai»). In realtà, il tema della fedeltà amorosa, rispettata o tradita, è forse il più comune e scontato di tutta la letteratura musicale, tanto che continuerà ad essere riproposto ininterrottamente attraverso i nuovi generi della cantata e del melodramma, nei quali troverà ampio spazio anche un'altra figura poetica molto resistente, quella del volto dell'amata che «alletta e piace» all'innamorato.

I quattro versi di ogni strofa vengono divisi equamente in due frasi musicali, al termine delle quali viene posto il segno di ritornello.

L'incipit musicale della canzonetta è riservato al C e al T, ai quali risponde il C II entrando ad una M di distanza. Alle bb. 6 e 7 il C II propone una serie di ritardi e un piccolo canone con il C, creando un gioco musicale al quale non partecipa il T che invece, attraverso valori più lunghi, forma un tappeto sonoro per le due linee superiori. Lo stesso procedimento è utilizzato in conclusione alle bb. 16-19 e anche in questo caso la linea più grave funge da base per quelle superiori più fiorite. In questo modo Gualtieri riesce a mettere in evidenza le due voci superiori e allo stesso inserisce un elemento di novità nell'andamento generale della composizione. Alle bb. 11 e 12, in corrispondenza delle parole «ben mio» e «il cor», il Gualtieri ricrea lo stesso effetto di domanda e risposta utilizzato

nella precedente canzonetta sulle parole «cor mio», ottenendo una certa vivacità soprattutto in relazione alla maggiore staticità delle battute precedenti.

### 7. *Se 'l vostro vago viso*

**Testimone:** GAD3W.

Se 'l vostro vago viso,  
Clori, mi nutre e m'apre il paradiso,  
da me non v'ascondete  
ché la gioia e la vita mi togliete.

5 S'un vostro sguardo amato  
in un momento può farmi beato,  
non celate i bei lumi  
ché farete cagion ch'io mi consumi.

10 Dunque cortese, pia  
siate talhor ver' me, speranza mia,  
ché può nutrirmi 'l core  
sol il vostro chiarissimo splendore.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aAbB cCdD eEfF.

#### **Note al testo**

1, *vago*: «attraente, seducente», dotato di una bellezza piena di leggiadria, di grazia, di vezzi: BATTAGLIA, *Dizionario*, XXI, p. 626.

1, 5: *repetitio*.

3, *ascondete*: «nascondere alla vista, celare», dal latino *abscondo*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 727.

7, *celate*: «tenere segreto», sottrarre alla vista, nascondere, dal latino *cèlo*: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, p. 945.

7, *lumi*: «occhi» in senso traslato, dal latino *lumen*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IX, p. 270.

11, *ver*: verso.

12, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; C II, VI, fa<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-RE.

1-4, omoritmia.

6, C, terza piccarda.

10-11, C-C II, quinte parallele.

12, C, terza piccarda.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 2569200; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1559; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 33.

**Osservazioni**

Il testo è costituito da tre strofe tetrastiche, ognuna delle quali si può suddividere in due parti: il primo distico elenca gli elementi (il viso e lo sguardo) della donna amata che alimentano la speranza di sopravvivenza nell'innamorato; nel distico finale, invece, viene evidenziato l'esito nefasto qualora il sentimento d'amore non fosse ricambiato. Si tratta, quindi, di un tema ricorrente nella lirica di tutti i tempi, più volte presente anche nelle composizioni del Gualtieri. Le figure poetiche inserite nella canzonetta per svolgere l'argomento sono varie e conformi a un gusto consolidato, a cominciare dal «vago viso», con cui inizia il testo. È un'altra delle immagini rese tipiche della poesia amorosa dal Petrarca e, nel Cinquecento, ricorrenti in Gaspara Stampa (*Rime*, CCXVIII), spesso in Matteo Bandello (*Rime*, VII, VIII, X, LXXXIX, XC, CIII, CLVII, CCV, CCXXXVII) e in Angelo Grillo, la cui poesia *Se da quel vago viso* fu intonata da Filippo De Monte, Luca Bati, Paolo Fonghetto e Antonio Il Verso (NV 286, 776, 997, 1332; DURANTE - MARTELOTI, *Grillo*, A 56, p. 306). Il Gualtieri stesso utilizzerà nuovamente questa immagine nel madrigale *Il vago viso amato* (GMA5, n. 9 cfr. scheda a pp. 357-358). Ancora più estesa è duratura è la tradizione poetica che fin da Dante (*Commedia*, *Paradiso*, XV, 31-36) propone l'associazione «viso- paradiso», stabilendo un accostamento spesso ripreso dal Petrarca (*Canzoniere*, 109, 9-12,

173, 1-4 e 292, 6-7) e che poi ritorna in Poliziano (*Rime*, LXXXIII, 1-3, CV, 9-10, CVI, 1-2, e CXXVI, 34-35), Lorenzo de' Medici (*Canzoniere*, II, L, 83-84), Gaspara Stampa (*Rime*, XXIX, 12-14, e CX, 9-11), Matteo Bandello (*Rime*, CIII, 89-90), Matteo Maria Boiardo (*Orlando*, II, XXIII), Ludovico Ariosto (*Orlando*, VII, 13, XII, 91, XXXII, 1062), Torquato Tasso (*Rime*, I, 368, 376, p. 338, 531, 733, 929, II, 997) e in Angelo Grillo con *S'io miro il vostro viso*, musicato da Filippo De Monte, Orazio Scaletta e Arcangelo Borsaro (NV 407, 776, 2572) (DURANTE - MARTELOTTI, *Grillo*, A 82, p. 318). In realtà, l'associazione viso-paradiso è stata molto funzionale alle esigenze espressive dei musicisti, come si può constatare in Luca Marenzio (*Canzonette e villanelle*, I/I, 8 e 16, II/III, 2 e 5, II/IV, 2) e Claudio Monteverdi che nei madrigali a 5 voci del 1590 (*Opera III*, 14) intona *Dolcemente dormiva la mia Clori*, un testo del Tasso (*Rime*, I, 376, p. 338) scelto anche Flaminio Tresti, Francesco Mazza, Ruggiero Giovannelli, Benedetto Pallavicino, Salomone Rossi e Antonio Guelfi (NV 1218, 1307, 1762, 2118, 2444, 2748). La stessa connessione ricomparirà nel testo poetico di Claudio Achillini, *Se i languidi miei sguardi*, intonato sia da Monteverdi (*Opera XI*, 25) che da Giovanni Battista Locatello (NV 1516), e più volte nelle canzonette di Orazio Vecchi con espressioni del tipo «et io tosto che veggio il tuo bel viso / corro volando vivo in paradiso», «il suo leggiadro viso, / simil al paradiso», «che mirando il bel viso / contemplo nel mio inferno un paradiso» (VECCHI, *Canzonette*, 13, 63 e 77). Un ulteriore elemento descrittivo, canonico nella lirica d'amore, sono gli occhi («lumi») della donna che fanno ardere e consumare l'anima dell'innamorato. Esempi prossimi al testo intonato dal Gualtieri si possono trovare in MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, II, p. 40 («I tuoi celesti lumi / cagion ch'io mi consumi»), VECCHI, *Canzonette*, 32 («vostri vivaci lumi / fan che per voi ardendo io mi consumi») e MONTEVERDI, *Opera II*, 18 («se di mirar m'astengo, / d'un infinito ardore / mi si consuma il core», *Opera VI*, 18 («e nel fallace sguardo / un'altra volto mi consumo ed ardo», su testo di Guarini) e *Opera VII*, 14 («Tu coi bei lumi / saeti il core / e lo consumi»). Questa contemplazione degli elementi distintivi del viso dell'amata, causa di gioia e tormenti all'innamorato, continuerà attraverso la descrizione degli attributi della figura mitologica di Clori, onnipresente nella cantata del Settecento (cfr., ad esempio, CLORI, n. 27, 2717, 4016, 4198, 4228).

Dal punto di vista musicale la composizione è divisa in due sezioni che intonano rispettivamente i primi due versi e gli ultimi due di ogni strofa.

Per i primi due versi di questa canzonetta Antonio Gualtieri sceglie una scrittura omoritmica, eccezion fatta per la cadenza che chiude la prima sezione (bb. 5-6) dove la parte più grave ha valori lati sulle note della cadenza (RE-SOL), mentre C e C II presentano una linea leggermente più elaborata. Questo incipit rappresenta uno dei rari casi, all'interno della raccolta, in cui il compositore utilizza una rigorosa omoritmia per più di due battute. Inconsueta è anche l'estensione

vocale del C che raggiunge un la<sup>4</sup>, una scelta che si ripeterà soltanto per le canzonette n. 10 e 11. Per quanto riguarda questa canzonette, la scelta trova forse giustificazione nel voler descrivere anche musicalmente il paragone tra il viso dell'amata e il paradiso. Con le sue dodici battute, equamente distribuite tra prima e seconda parte, è la canzonetta più breve di tutta la raccolta.

## 8. *Ardenti miei sospiri*

**Testimone:** GAD3W.

Ardenti miei sospiri,  
pria ch'io mi venga meno,  
de la mia bella Dori itene al seno  
e 'l suo gelato core liquefate  
5 acciò del mio morir habbia pietate.

Perché s'avien che voi,  
messagieri d'amore,  
scaldiate un poco quel suo freddo core,  
mi porgerà pietosa qualche aita  
10 et io riceverò per voi la vita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, abBCC deEFF.

### **Apparato critico**

3, C, *de la] della*, in una *repetitio* GAD3W.

### **Note al testo**

2, *pria*: «prima», in precedenza, dal latino *prīus*, con influsso di prima o di poscia per la desinenza: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIV, pp. 328-329.

3, *itene*: «andare», dal latino *eo*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 451-458; VIII, p. 628.

4, *liquefate*: «muovere a tenerezza» o a pietà: BATTAGLIA, *Dizionario*, IX, p. 124.

4, 8: *repetitio*.

5, *habbia*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

5, *pietate*: «pietà», dal latino *pietas*, *pietatis*; BATTAGLIA, *Dizionario*, XIII, pp. 420-422.

6, 10: *repetitio*.

9, *aita*: «aiuto», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 276.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### **Apparato critico**

4, C, 2, M] Sbr GAD3W.

### **Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-si<sub>3</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-RE.

1-2, A-C II, imitazione alla quinta superiore.

3, «sospiri», madrigalismo.

7-8, A-C II, imitazione all'ottava superiore.

12-14, omoritmia.

16-17, C-A-C II, imitazione all'ottava e alla quarta inferiori.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 0236700; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 121; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 33.

### **Osservazioni**

Per cantare la passione amorosa verso la mitica Dori, figlia di Oceano e di Teti e progenitrice delle Nereidi, l'anonimo autore della canzonette impiega l'incipit *Ardenti miei sospiri* che, variamente modificato, rappresenta un'espressione divenuta universale nella lirica d'amore, dal *Canzoniere* del Petrarca al libretto della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti (Aria dell'atto I, scena 2). È sufficiente ricordare il celebre sonetto *Ite, caldi sospiri, al freddo core* (PETRARCA, *Canzoniere*, 153), già sfruttato nel repertorio frottolistico di Ottaviano Petrucci e intonato tra i tanti da Ippolito Camaterò, Costanza Porta e Andrea Gabrieli (NV 555, 1032, 2243); oppure l'apertura della seconda parte del sonetto *Zephito torna, e 'l bel tempo rimena* (PETRARCA, *Canzoniere*, 310), «Ma per me, lasso, tornano i più gravi / sospiri, che del cor profondo tragge / quella ch'al ciel se ne portò le chiavi», soggetto dei non meno celebri madrigali di Luca Marenzio (*Madrigali a 4*, 18) e Claudio Monteverdi (*Opera X*, 5), il compositore che più di tutti ha sfruttato questa figura letteraria creando una forte aderenza tra testo e musica attraverso i più svariati madrigalismi costruiti sulla parola

«sospiri» (*Canzonette*, p. 11 su testo di Chiabrera; *Opera III*, pp. 91-96, su testo del Tasso musicato anche da Vincenzo Gallo; *Opera V*, 6, su testo del Guarini musicato anche da Marsilio Casentini e Giovan Paolo Costa; *Opera VI*, 8; *Opera XI*, 13, su testo del Marino). Nella canzonetta del Gualtieri è non solo l'immagine, ma lo stesso incipit letterario ad essere preso a prestito dalla produzione poetico-musicale, perché con *Ardenti miei sospiri* iniziano moltissimi madrigali di compositori più o meno noti: Ottavio Bargnani, Richard Dering, Domenico Ferrabosco, Francesco Menta, Giovan Leonardo Primavera, Pietro Paolo Sabbatini, Girolamo Scotto e Philippe Verdelot, (NV 248, 815, 928, 1807, 2267, 2510, 2517, 2521, 2593, 2890). Capovolto in *Dolci sospiri ardenti* l'incipit compare anche in LUZZASCHI, *Madrigali*, III, 3, e VECCHI, *Canzonette*, 16. Agli ardenti sospiri del primo verso, nei versi 4 e 8 si contrappone il cuore gelato e freddo della donna amata, che riprende il secondo emistichio dall'incipit del citato sonetto 153 del *Canzoniere* del Petrarca che lo ripropone anche nel n. 183, «però s'i' tremo, et vo col cor gelato». Non può rinviare al Petrarca, invece, la conclusione della canzonetta, aperta alla speranza che il cuore dell'amata, scaldato dalla pietà, possa aiutare l'innamorato a sopravvivere. In questo caso la vicinanza è con il testo della villanella anonima *Lasso, quand'avran fin tanti sospiri*, intonata sia da Luca Marenzio (*Canzonette e villanelle*, I, p. 20) sia da Arcangelo Borsaro e Jean-Jacques de Turnhout (NV 406, 2775). La cui conclusione «porgete all'alma afflitta alcuna aita, cara e dolce mia vita». Tuttavia, il testo di questa ottava canzonetta intonata dal Gualtieri sembra avere il maggior numero di contatti con la poesia del Tasso, alla quale rinviano gli ardenti sospiri (v. 1), la richiesta di pietà (v. 5), i messaggeri d'amore (v. 7), il cuore freddo (v. 8) e la richiesta d'aiuto (v. 9): cfr. TASSO, *Rime*, I, 61, 357, 369, 914, 933, 1043, 1080, 1097, 1381, 1616. Non diversamente da Clori e Filli, sulla scia del gusto generato dall'Arcadia anche Dori rimarrà saldamente presente nel repertorio della cantata barocca, da Alessandro Scarlatti a Benedetto Marcello, Ercole Bernabei, Luigi Rossi e Giuseppe Corsi (CLORI, n. 22, 163, 1134, 1463, 2108, 2375, 2428, 2511; HANLEY, *Scarlatti*, 342; MISCHIATI, *Indici*, XXVIII, XXIX-XLIV, XLV, XLVI, XLVII; SELFRIDGE FIELD, *Marcello* A85).

Musicalmente, i primi tre versi di ogni strofa vengono intonati nella prima sezione mentre gli ultimi due vengono cantati nella seconda parte.

Considerato nella sua struttura musicale, l'incipit di questa canzonetta è giocato sulla stretta alternanza tra la voce più acuta e quella più grave, che si muovono in sincronia, e il C II che entra a distanza di una minima, creando degli efficaci ritardi espressivi. Alle bb. 3-4 la parola «sospiri» viene musicalmente dipinta attraverso un madrigalismo reso dall'entrata ravvicinata delle voci, anticipata da una pausa. L'anticipo armonico con il primo Do# di b. 4 si impone all'orecchio dell'ascoltatore perché introduce un elemento di novità rispetto l'armonia prevalentemente accordale delle battute precedenti e successive. Due piccoli canoni intervengono alle bb. 7-8 in

corrispondenza delle parole «de la mia bella Dori» e «scaldiate un poco quel suo freddo core», dove il C II risponde all'A ad un'ottava superiore, e alle bb. 15-17 su «acciò del mio morir», quando il C enuncia il tema che sarà ripetuto un'ottava inferiore dall'A. Probabilmente la scelta di Gualtieri di intonare questi incisi con la tecnica del canone risiede nella volontà di creare una varietà rispetto le sezioni omoritmiche che incorniciano questi episodi in canone.

## 9. *Non è foco maggiore*

**Testimone:** GAD3W.

Non è foco maggiore  
di quel che m'arde dolcemente il core  
e, se ben mi consuma a dramma a dramma,  
vivo felice in così dolce fiamma.

5 Non è pena più ria  
di quella ch'ognhor strugge l'alma mia  
né del mio gran penar punto mi pento,  
perch' è sì dolce il fin del mio tormento.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aABB cCDD.

**Note al testo**

1, 5: *repetitio*.

3, *a dramma a dramma*: «a poco a poco»: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, p. 1000.

2, 4, 8: *repetitio* e *poliptoton*.

3: *repetitio*.

5, *ria*:

5, 7: *poliptoton*.

6, *strugge*: «far innamorare perdutamente fino a languire d'amore e a soffrire per la mancata corrispondenza»: BATTAGLIA, *Dizionario*, XX, p. 403.

6, *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

7, *punto*: «affatto», rafforzativo della negazione.



**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, la<sub>3</sub>-fa<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-re.

1-3, A-C-C II, imitazione alla terza\* e alla quinta superiore.

3, C, II, ritardo.

8, A-C, imitazione alla quinta superiore.

11-14, madrigalismo.

13, C II, I, ritardo.

14-15, C II-A, imitazione alla quinta inferiore.

19, C, II, ritardo.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, I, 1295, p. 816; REPIM 1726500; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1048.

**Osservazioni**

La canzonetta sembra porsi in continuità con la precedente, in quanto dai sospiri ardenti si passa al «foco maggiore» che fa penare l'innamorato, ma che lo rende comunque felice «perch'è sì dolce il fin del mio tormento». Tra Quattro e Cinquecento il binomio «amore-fuoco» è stato ampiamente cantato dai poeti di corte, come testimoniano le frottole *L'aqua vale al mio gran foco* di Michele Pesenti, *Non val aqua al mio gran foco* e *Se bèn hor non scopro el foco* di Bartolomeo Tromboncino (DI ZIO, *PeI*, pp. 220-222, 223-224, 249-251). Il principale riferimento dell'amore che «arde dolcemente» rimane Francesco Petrarca (*Canzoniere*, 72, 109, 119, 165), che ispira lo stesso Pietro Bembo per il quale la donna è causa di quel «foco maggiore» (*Rime*, XIII) in cui il Boiardo si «consuma a poco a poco» (*Amorum*, II, pp. 802-804, vv. 6-7). Come nella precedente canzonetta, però, i contatti più diffusi sono con le liriche del Tasso che associano continuamente l'immagine del fuoco alla passione amorosa (*Rime*, I, 158, 358, 417, 483, II, 1484). L'accostamento risulta costante pure nelle scelte testuali dei musicisti, come *Le rose frond'e fiori* intonato da Alessandro Orologio (*Opera I*, 35), Luca Marenzio che anticipa anche (*Canzonette e villanelle*, p. 17), Giovanni Bassano, Gasparo Costa, Lucrezio Quinziani, Gasparo Locatello, Nicolò Dalla Casa, Giovanni Maria Nanino, Thomas Morley, Vincenzo Neriti, Gregorio Turini e Flaminio Comanedo

(NV 283, 603, 642, 683, 1895, 1957, 1987, 2034, 2298, 2774), in cui l'amorosa fiamma che «strugge a dramma a dramma» fornisce il terzo verso alla canzonetta del Gualtieri. Anche in Claudio Monteverdi è spesso presente l'immagine del fuoco d'amore che «arde a dramm'a dramma», sia nelle *Canzonette*, pp. 15, 22, sia soprattutto nei madrigali (*Opera II*, 18; *Opera XI*, 2; *Opera XIV*, 7).

La canzonetta di Gualtieri è divisa in due sezioni che concludono con un ritornello e che intonano rispettivamente i versi 1-2, 5-6 (bb. 1-7) e 3-4, 7-8 (bb. 8-20).

All'inizio di questa canzonetta le voci fanno il loro ingresso in contrappunto imitativo (A-C-C II). Nella seconda parte (bb. 8-20) C II e A procedono per terze parallele, mentre la linea del C, che propone la stessa linea melodica dell'A a una quinta superiore, viene posta in evidenza entrando una M dopo le altre voci. La seconda sezione (bb. 8-20) intona gli ultimi due versi di ogni strofa in cui viene evidenziato il contrasto esistenziale generato dalla passione che è nello stesso tempo causa di dolore e felicità. Il Gualtieri riesce a esprimere questa contraddizione attraverso una scrittura semi-omoritmica, più statica e a valori più lunghi in corrispondenza dell'inciso «a dramma a dramma» e «punto mi pento» (bb. 11-14), al quale si contrappone il carattere più gioioso di «vivo felice» e «perché è sì dolce» reso attraverso una scrittura ritmica veloce, puntata e contrappuntistica.

## 10. *Mentre piange Amarilli*

**Testimone:** GAD3W.

Mentre piange Amarilli  
piange il Ciel, piange Amore  
e piange per pietade anco il mio Core.

Ma le lagrime sono e i suoi lamenti  
5 strali acuti al mio petto e fiamme ardenti.

Tanta gratia e dolcezza  
si scorge ne' suoi pianti,  
ch'invola i cori e l'alme a mille amanti.

E se move talhora alcun sospiro,  
10 se ben moro mirando e moro e miro.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, abBCC deEFF.

**Note al testo**

1, 2, 3, 7: *repetitio* e *poliptoton*.

3, *pietade*: «pietà», dal latino *pietas*, *pietatis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIII, pp. 420-422.

3, 8: *repetitio*.

4, *lagrime*: «lacrima», letterario,: BATTAGLIA, *Dizionario*, VIII, p. 675.

5, *strali*: «frecce da arco o da balestra»; nella mitologia e nella tradizione poetica, la freccia d'oro per far innamorare e di piombo per far disamorare, scagliata da Cupido o anche da Venere o dagli Amorini: BATTAGLIA, *Dizionario*, XX, pp. 271-272.

8, *invola*: «togliere, portare via furtivamente»: BATTAGLIA, *Dizionario*, VIII, p. 462.

8, *alme*: «anime», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

10, *mirando*: «contemplare»: BATTAGLIA, *Dizionario*, X, pp. 520-524.

10: *repetitio* e paronomasia (?)

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SST.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, la<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-re<sub>4</sub>; T, Do<sup>3</sup>, mi<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib.Finalis*: Re.

Cadenze: RE-SOL; LA-RE.

3-5, C-C II, successione cromatica.

3-4, T, settima discendente.

6-7, T-C, imitazione all'ottava superiore.

6-7, T-C-C II, sesta minore discendente.

8, C II, II, ritardo.

12, C, II, ritardo.

13, C II, terza piccarda.

14-18, omoritmia.

19-23, C II-C, imitazione all'ottava superiore.

24, C II, II, ritardo.

25, C, terza piccarda.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 1591400; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 960; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 33 e pp. 123-124 (trascrizione).

### Osservazioni

Amarilli è un nome di tradizione letteraria, oggetto di moltissime composizioni poetiche e musicali a partire dalla I ecloga delle *Bucoliche* di Virgilio, reso celebre dalle *Nuove musiche* (1601) di Giulio Caccini. In realtà, ebbe maggiore fortuna musicale la «cruda Amarilli» di GUARINI, *Pastor*, I, 2, III, 4, 6 e 7, intonata da Luca Marenzio (*Madrigali a 5*, VII, pp. 191-198), Claudio Monteverdi (*Opera VI*, 1), Sigismondo D'India a 1 e 5 voci, Marsilio Casentino, Giovanni Ghizzolo, Nicolò Giovanni Mezzogorri, Claudio Saracini e Domenico Visconti (NV 498, 823, 832, 1190, 1840, 2554, 2934). Numerose sono anche le intonazioni dei versi che Gabriello Chiabrera ha dedicato ad «Amarillide feroce» (*Maniere*, pp. 11, 102-105, 107, 112-117), messa in musica da Claudio Monteverdi (*Opera VII*, 2), Alessandro Capece, Tommaso Cecchino, Stefano Landi, Angelo Notari, Giovanni Priuli e Nicolò Rubini (NV 482, 541, 1377, 2043, 2279, 2471). Invece Giovanni Battista Cerbello e Francesco Lambardi (NV 545, 1370) scelgono di musicare TASSO, *Rime*, I, 358. Antonio Gualtieri, che dedica ad Amarilli altri due madrigali (GMA5: *Vento spietato vento e Poiché 'l mio Amor, la fede*), per ben quattro volte in questa canzonetta ne associa la figura all'immagine del pianto, mutuando dagli incipit dei sonetti n. 25 e 92 del Petrarca il secondo emistichio del verso 2 («piange Amore»), mentre «piange il Ciel» e «piange il mio core» entreranno in alcune cantate del XVII-XVIII secolo (CLORI, n. 98, 578, 5333; CARBONI - GIALDRONI - ZIINO, *Fondo Caetani*, p. 99, n. 10; BRUNELLI, *Metastasio*, II, pp. 740-742). Nell'ultimo verso della prima strofa le lacrime e i lamenti di Amarilli diventano gli «strali acuti» e le «fiamme ardenti» ai quali Torquato Tasso paragona gli «occhi lucenti» della «bella e vaga brunetta» (*Rime*, I, 373, p. 336). Diffusa nella letteratura musicale è anche l'espressione «a mille amanti» del verso 8, che si può trovare in MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, II, p. 49 e in OROLOGIO, *Opera I*, 34, ma anche nelle cantate di Pirro Albergati Capacelli, Giovanni Felice Sances, Carlo Grossi, Emanuele Rincon Astorga e Benedetto Marcello (CLORI, n. 38, 764, 1568, 2547, 4229; SELFRIDGE FIELD, *Marcello*, A163).

La canzonetta è composta da due sezioni che intonano rispettivamente i versi 1-3, 6-8 e 4-5, 9-10. La composizione è caratterizzata da una forte aderenza della musica al testo sin dall'incipit. Il pianto di Amarilli, infatti, è reso attraverso una successione cromatica delle due voci superiori e dall'intervallo di settima discendente del T che servono a rendere musicalmente la durezza della situazione complessiva. Un intervallo di sesta minore discendente nelle voci più acute descrive, invece, le lacrime del cielo (bb. 6-7). Lo stesso disegno non contraddistingue il pianto d'amore e del cuore che presentano una scrittura semi-omoritmica con ritardo del C II (b. 8) e del C I (b. 12). Segue poi un'ampia sezione omoritmica che conduce alla conclusione della canzonetta, dove C II e

T procedono in terza (bb. 19-23), mentre il C, che entra alla battuta successiva, propone un'imitazione all'ottava superiore della linea del C II.

## 11. *Quel petto di diamante*

**Testimone:** GAD3W.

Quel petto di diamante,  
che molle non fe' mai pianto d'amante,  
almen vorrei che fosse intenerito  
dal sangue, o Clori, del mio cor ferito.

5      Quel core sì gelato,  
che da foco d'amor mai fu scaldato,  
vorrei che se n'entrasse entro al mio seno  
e 'n quelle fiamme si sfacesse a pieno.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta aABB cCDD.

### Note al testo

1, *di diamante*: «saldo, solido, iduro», voce dotta dal latino tardo *diamas*, *diamantis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, p. 324-325. Essere o non essere di diamante: essere o non essere d'animo o di cuor pieghevole. Dicesi anche *Avere* o *Non avere petto di diamante*: BOGNOLO, *Panlessico*, p. 1513.

2, *molle*: «morbido al tatto», dal latino *mollis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, X, pp. 713-724.

2, 6: *poliptoton*.

3, 7: *repetitio*.

4-5, *cor-core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

4-5: *repetitio*.

6, *foco*: «fuoco», dal latino *focus*: BATTAGLIA, *Dizionario*, VI, pp. 469-475.

8, *sfacesse*: «bruciare sfrigolando», anche per punizione infernale: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVIII, p. 836.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Apparato critico**

20, C, :||:] assente in GAD3W.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

*Finalis:* La.

Cadenze: LA-RE; MI-LA.

5-6, C-C II, imitazione alla quinta inferiore.

6-7, A-C-C II, imitazione all'ottava e alla quarta superiori.

8, C, intervallo di sesta minore discendente.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 2364500; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1423.

**Osservazioni**

Se Clori, il nome mitologico che nasconde l'identità della donna amata, l'anonimo poeta si è la dea dei fiori sposa di Zefiro, allora diventa ancora più stridente l'antitesi figurativa tra il «petto di diamante» e il «core sì gelato» della donna amata con il «foco d'amor» che rappresenta la passione. Ponendosi in continuità con le precedenti composizioni *Ardenti miei sospiri* (n. 8) e *Non è foco maggiore* (n. 9), questa canzonetta riprende un'immagine presente tanto nella lirica d'arte che nella poesia popolare e, in forma di *contrafactum*, anche nella letteratura edificante e religiosa. Si può iniziare dal «bel diamante ond'ell' à il cor sì duro» di PETRARCA, *Canzoniere*, 171, per poi passare al «diamante che è sì duro» delle frottole di marco Cara (DI ZIO, *PeI*, n. 10) e infine arrivare a «quel cor d'indurato diamante» di STAMPA, *Rime*, CLXXI, al cuore di sasso «anzi di ferro, anzi l'ha di diamante» della bella ninfa di POLIZIANO, *Orfeo*, p. 143 e al «cor più duro ho di diamante» di GUARINI, *Pastor*, IV, 8. Anche in questa canzonetta, però, l'anonimo autore del testo sembra dipendere direttamente dal Tasso, un poeta che accusa insistentemente la donna amata di avere un cuore «di aspro e di diamante», di «duro diamante» o «di rigido diamante» (*Rime*, I, 213, 369, 489). Un percorso analogo è possibile anche per l'ossimoro «fuoco-gelo» su cui si regge la seconda strofa, partendo dal «e temo e spero, et ardo et son un ghiaccio» di PETRARCA, *Canzoniere*, 134, continuando con le frottole *Scopri, o lingua, el cieco ardore* di Bartolomeo Tromboncino e *Poi che 'l Ciel e la Fortuna* di Michele Pesenti (DI ZIO, *PeI*, n. 19, 38), per concludere con la contrapposizione «arso-ghiaccio» della «donna inconstante e pergiura» di Alessandro Piccolomini (REFINI, *Piccolomini*, p. 42) e il «travagliato amante arso di ghiaccio» di GALEAZZO, *Rime*, LIV.

L'efficacia espressiva che deriva dal contrasto di simili immagini relative a stati d'animo contrapposti non poteva essere ignorata dai compositori, i quali vi hanno colto l'opportunità per sperimentare le tecniche più personali di musica descrittiva. L'antitesi tra la donna fredda «com' il ghiaccio» e il fuoco che consuma il cuore dell'innamorato della canzonetta di Antonio Gultieri richiama da vicino *'Sto core mio se fosse di diamante* intonato da LASSO, *Canzoni*, pp. 11-13, e ancor più la canzonetta *Se fredd'è la mia donna com' il ghiaccio* di OROLOGIO, *Opera I*, 25, intonata anche da Lodovico Torti, Giovanni Battista Dalla Gostena, Gasparo Costa, Vincenzo Neriti, Flaminio Tresti e Enrico Radesca (NV 706, 2033, 2738, 2306, 2749; RISM A I, 1589<sup>11</sup>). E mentre GASTOLDI, *Canzonette*, pp. 44-45, propone il lapidario incipit *Io foco son, voi ghiaccio*, ripreso da BOCCACCIO, *Ninfale*, 47, e GUARINI, *Pastor*, II, 2, Luca Marenzio sceglie la variante del cuore «di smalto» (*Canzonette e villanelle*, III, 4), Orazio Vecchi quella del petto «d'avorio» (*Canzonette*, 60) e Giovanni Felice Sances ancora una volta il «core di diamante» (Clori, n. 200).

L'intonazione musicale della canzonetta si suddivide in due sezioni che intonano rispettivamente i versi 1-2, 5-6 e 3-4, 7-8. L'incipit è caratterizzato da una struttura semi-omoritmica in corrispondenza del verso 1 (bb. 1-4), cui segue un vivace episodio contrappuntistico in corrispondenza del primo emistichio del verso 2, «che molle non fè mai», intonato dalla successione di quattro crome (bb. 5-7). La linea del C inizia con un intervallo di quarta ascendente, a cui risponde il C II ad una quinta inferiore; l'A propone lo stesso tema, leggermente modificato, il C risponde all'ottava superiore e il C II una quarta superiore conferendo maggiore dinamicità all'intera frase che si contrappone alla maggiore staticità delle prime battute. Di particolare effetto è l'intervallo di sesta inferiore sulla parola «pianto» del C (b. 8), in quanto si tratta di un intervallo inusuale all'interno di questa raccolta e perché si contrappone alla scrittura melodica per grado congiunto delle bb. precedenti e successive (bb. 1-4 e 9-13). Ricordiamo che lo stesso intervallo era stato usato nella canzonette precedente per intonare il pianto del cielo. La seconda sezione propone un inizio omoritmico che lascia poi spazio alle tre voci che si susseguono in corrispondenza del secondo emistichio del verso 4, «del cor mio ferito». È interessante notare l'intervallo di ottava discendente del C (b. 16) e la successione di quarta ascendente e quinta discendente del C II in corrispondenza dell'aggettivo «ferito» (bb. 16-17). Inoltre il C, quando a b. 18 ripete l'espressione «del mio cor», prosegue la linea melodica del C II formando un unico inciso che copre l'intervallo di quinta, La-Mi. La stessa successione viene riproposta dall'A alle bb. 18-19 creando, all'orecchio di chi ascolta, una continuità melodica.

## 12. *Lidia non vuol ch'io 'l dica*

**Testimone:** GAD3W.

Lidia non vuol ch'io 'l dica  
che mi farà, s'io 'l dico, aspra nemica.  
Tu, dunque, lingua mia, tu bocca taci,  
ché se 'l direte non havrò più baci.

5 Se 'l parlar sì m'offende  
e se felice il mio tacer mi rende,  
non voglio bocca mia che parli mai,  
perché tacendo mille baci havrai.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aABB cCDD.

**Note al testo**

1, 2, 4: *repetitio* e *poliptoton*.

2, *aspra*: «crudele, feroce; severo, rigido, austero», dal latino *asper*, *asperi*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 742-744.

4, *havrò*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

3: endiadi.

3-7: *repetitio*.

4-8: *repetitio* e antitesi.

5-8: *repetitio*, *poliptoton* e antitesi.

9, *havrai*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni: C, VI, la<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, sol<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

*Finalis*: La.

Cadenze: sol#-LA; MI-LA.



- 1-2, A-C, intervallo di quarta giusta discendente.  
 2, C II, intervallo di quarta diminuita discendente.  
 7-10, omoritmia.  
 9-10, madrigalismo: pausa dopo «taci».  
 11-13, C-A-C II, imitazione all'ottava e alla quinta inferiori.  
 12, C II, intervallo di quarta diminuita discendente.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 1474200; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 894; PASSADORE, *Musica e musicisti*, p. 33.

### Osservazioni

Protagonista di questa canzonetta ritorna ad essere la figura di Lidia, cantata dagli autori classici, Orazio in particolare (*Odi*, III, 9), e nel sec. XII presa a pretesto da Arnolfo d'Orleans per una trama amorosa a cui successivamente il Boccaccio si sarebbe ispirato per la nona novella della settima giornata del *Decameron*. Il testo della canzonetta si presenta sotto la forma del discorso diretto nel dialogo tra il poeta e Lidia, secondo un cliché collaudato da Giovan Battista Marino in *Lidia i' ti veggio pur* (*Lira*, I, p. 113), musicata da Salomone Rossi (NV 2456), e *Lidia ti lasso, ahì lasso* (*Lira*, I, p. 354) preferito dai musicisti Dionisio Bellante, Alessandro Capece, Nunzio Ciccarello, Sigismondo D'India, Girolamo Frescobaldi, Giovan Domenico Mazzocchi, Domenico Montella, Pietro Pace e, ancora una volta, Salomone Rossi, e (NV 294, 482, 560, 831, 1023, 1777, 1879, 2074, 2454). Nello stesso tempo, nel verso 2 Lidia diventa l'«aspra nemica», riproponendo un'immagine che dal PETRARCA, *Canzoniere*, 23, giunge a SANNAZZARO, *Arcadia*, IX, MARINO, *Adone*, XII, 3, BANDELLO, *Rime*, CIII, e TASSO, *Rime*, II, 1406. Tuttavia, come nella canzonetta *Soavissimi baci* (n. 3), il tema dominante è il silenzio che avvicina il testo musicato dal Gualtieri a *Taci, bocca, deh taci*, una composizione del Marino oggetto di una ventina di intonazioni musicali, chiusa dalla medesima assicurazione che, tacendo, «avrem mill'altri e più soavi» baci (*Lira*, I, p. 293).

In questa antologia del Gualtieri il silenzio assicura la condizione per l'effusione amorosa che si manifesta attraverso i baci (cfr. canzonette nn. 1, 3, 4, 5, 12-14) e che ricicla la promessa rivolta a Lesbia nei carmi di Catullo, tradotta nella lirica in volgare nei «mille baci» di MARINO, *Adone*, XV, 96, e ulteriormente intensificata nei «mille e mille baci» di BANDELLO, *Rime*, CLXXXIX. L'intensità emotiva racchiusa in questa espressione ha ispirato più di una composizione musicale, da *Fra mille baci e mille* di Costanzo Porta (NV 2246) e *Da questa bocca tua dolce e sì cara* di Alessandro Orologio (*Canzonette*, I, 12) ai «mille baci io ti vò dar» della cantata *Dove l'Eneta Dori* di Alessandro Scarlatti (CLORI, n. 4258; HANLEY, *Scarlatti*, 213).

Dal punto di vista musicale i quattro versi che compongono le due strofe del componimento sono equamente tra le due sezioni musicali che formano la canzonetta (prima sezione, versi 1-2 e 5-6; seconda sezione, 3-4 e 7-8).

L'intonazione di Antonio Gualtieri si caratterizza per l'uso insistente dell'intervallo di quarta, come si nota già dall'incipit contraddistinto da un intervallo di quarta giusta discendente, subito riproposta dal C e dal C II che, però, presenta una quarta diminuita (bb. 1-2). Anche nel motivo musicale che chiude la canzonetta (bb. 11-14), costituito da un episodio imitativo, c'è un intervallo di quarta giusta discendente (C, b. 11), ripreso all'ottava inferiore dall'A (b. 12) e una quinta inferiore dal C II con un intervallo di quarta diminuita discendente (do<sub>4</sub>-sol#<sub>3</sub>) che la voce mediana aveva già proposta in apertura della composizione (C II, bb. 1-2 = bb. 12-13). Al verso 2, la parola «aspra» è caratterizzata da una serie di ritardi della linea del C II a rendere anche musicalmente l'aggettivo intonato. Come in *Soavissimi baci* (scheda n. 3), anche in questa canzonetta l'imperativo «taci» è reso musicalmente con una pausa di semiminima posta subito dopo il verbo, con il proposito di creare la sensazione di silenzio.

### 13. *Quel che stilla dal viso chiaro humore*

**Testimone:** GAD3W.

Quel che stilla dal viso chiaro humore  
della mia Dori è foco, ahimè, d'amore,  
perché toccandol'io  
arse subitamente il petto mio.

5 E perché sento il cor tutto abbruggiarmi,  
trovo sol un rimedio per sanarmi:  
in bocca ella ha un licore  
che potrebbe ammorzarmi un tanto ardore.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, AAbB CCaA.

**Apparato critico**

2, C, *della] de la*, seconda ripetizione GAD3W.

7, C e B, *licore*] *l core* GAD3W.

### Note al testo

1, *stilla*: «emettere a goccia a goccia, con intermittenza o in scarsa quantità un liquido»: BATTAGLIA, *Dizionario*, XX, pp. 177-178.

1, *humore*: «secrezione o essudato fisiologico», in particolare con riferimento alle lacrime, al pianto, dal latino *umor,ōris*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XXI, pp. 530-531.

4, 8: *poliptoton*.

5, *cor*: «cuore », dal latino *cor, cordis*,: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

5, *abbruggiarmi*: «brucio», forma antica e letteraria, dal latino parlato *brusiāre* («bruciare») con *a* rafforzativo: CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 21; CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, pp. 4 e 170; DURO, *Vocabolario*, I, p. 10.

7, *licore*: «pozione magica»: BATTAGLIA, *Dizionario*, IX, p. 132.

8, *ammorzarmi*: «smorzare», spegnere, estinguere un fuoco o una luce, dal latino *admortiāre*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 419.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### Apparato critico

18, C, :||:] manca GAD3W.

### Note alla musica

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, si<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; C II, Do<sup>2</sup>, do#<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa#<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

*Finalis*: La.

Cadenze: LA-RE; MI-LA.

1, A-C, imitazione alla quinta superiore.

2, Cr con punto Scr, prima volta.

13-14, C-C II, imitazione alla quarta inferiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 2348100; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1409.

### Osservazioni

Assieme a Dori, in questa canzonetta ritorna nuovamente il tema del «foco d'amore», che fa ardere il cuore dell'innamorato, secondo dei moduli compositivi e una tradizione letteraria discussi nelle osservazioni alle canzonette *Ardenti miei sospiri* (n. 8) e *Non è foco maggiore* (n. 9). La figura di Dori è tra le più celebrate dalla lirica amorosa e dalla poesia per musica, al punto che nel 1592 fu

pubblicato *Il trionfo di Dori*, una raccolta di ventinove madrigali a 6 voci (NV A1592-02A), tutti con l'explicit «Viva la bella Dori!» e composti da altrettanti musicisti del tempo, tra i quali Ippolito Baccusi, Orazio Vecchi, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio, Orazio Colombani, Annibale Stabile, Giammateo Asola, Giovanni Croce, Lelio Bertani, Lodovico Balbi e Costanza Porta. Al di là della mitica figura, cara alla poesia pastorale e ispiratrice di innumerevoli madrigali, canzonette e cantate (NV 261, 405, 413, 872, 934, 1191, 1848, 2310, 2953; CLORI, n. 1134), il testo presenta ulteriori riferimenti, come quelli racchiusi nel verso 1 che rinvia esplicitamente a Torquato Tasso, sia alla *Gerusalemme liberata*, IV, 76, sia alle *Rime*, I, 445, un componimento dedicato a Margherita Farnese in nome di Vincenzo Gonzaga, principe di Mantova che al verso 8 così recita: «nato da' tuoi begli occhi, e i miei d'umore / sparge e mi stilla in lagrime la vita». Nella seconda stanza, viene ripreso il tema dei baci, ampiamente proposto nella canzonetta precedente, qui indicato come rimedio in grado di sanare quel «foco d'amore» che, in altre situazioni, veniva continuamente alimentato dal cuore freddo «com' il ghiaccio» e simile a «indurato diamante» della donna amata (cfr. scheda n. 11).

La composizione è divisa in due sezioni: la prima intona i versi 1-2 e 5-6, mentre la seconda i versi 3-4 e 7-8.

L'incipit musicale è caratterizzato dal procedimento per terza delle due voci inferiori, che si ripeterà anche alle bb. 12-16. Per la prima volta, in questa raccolta, in corrispondenza di «stillà dal» (b. 2) compare la figura ritmica formata da una croma con il punto seguita da una semicroma, che ha la funzione di rendere l'inciso musicale ritmicamente vivo, soprattutto se posto in relazione con i valori più ampi e statici delle battute che precedono e seguono. La vivacità viene ripresa qualche battuta dopo da quattro crome che procedono di seguito sulle parole del verso 2 «della mia bella Dori». Al verso 4, invece, il cuore dell'amato che arde «subitamente» è reso attraverso due crome che riproducono anche in ambito musicale la rapidità con cui la passione colpisce l'innamorato.

#### 14. *Voi dite di morire*

**Testimone:** GAD3W.

Voi dite di morire  
qualhor non mi vedete  
et s'io vi miro poi vi nascondete.

Ahi, traditrice ingrata,  
5 siete d'amor sirena simulata.

Mi promettete un bacio  
in premio del mio amore,  
poi dite: «Non vo' far sì grave errore».  
Ahi, lassa mentitrice,  
10 siete crudel, superba e adulatrice.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, abBcC deEfF.

**Apparato critico**

5 e 10, *siete*] *sete* GAD3W.

6, *promettete*] *prometette* GAD3W.

10, *e*] è GAD3W.

**Note al testo**

5, 7: *repetitio*.

5, 10: *repetitio*.

9, *lassa*: «sventurata, disgraziata»: BATTAGLIA, *Dizionario*, VIII, p. 798.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SSB.

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, la<sub>1</sub>-do<sub>3</sub>.

*Finalis*: La.

Cadenze: sol#-LA; MI-LA.

1-2, B-C, intervallo di sesta minore discendente.

7-8, C-C II, breve canone.

8-21, C II, più acuto di C.

12, B, intervallo di sesta minore discendente.

13, C II, terza piccarda

21, C, II, ritardo.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 3088200; RISM A I/3, G 4797; IUPI, II, p. 1867.

### **Osservazioni**

Il tema della canzonetta è la crudeltà della donna che si nasconde agli occhi dell'innamorato, al quale rifiuta il bacio promesso rivelandosi «crudel, superba e adulatrice». L'argomento trova solidi antecedenti, ad esempio in una serie di intonazioni di Alessandro Orologio (*Opera*, I, 6, 17, 42), ma a rivelare l'aggancio originario con i soggetti preferiti dalle precedenti forme della villanella e della canzone sono alcuni segnali confluiti in una versificazione che ormai rispetta le scelte metriche della lirica d'arte. L'ascendenza villottistica appare evidente al verso 4, dove viene ripresa la citazione popolare della «traditrice ingrata», nota in numerose varianti ed entrata nel repertorio frottolistico sotto forma di frottola con Giovanni Battista Zesso (BOSCOLO, *PeVII*, 31) e Antonio Caprioli (BOSCOLO, *PeVIII*, 15) che l'ha inserita anche all'interno dell'intonazione di una vera e propria villotta, *E d'un bel matin d'amore* (LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*, 35). Come citazione, «traditora» entra anche nella villotta *Quando lo pomo vien da lo pomaro*, attribuita a Bartolomeo Tromboncino, Marchetto cara e Michele Pesenti (LUISI - ZANOVELLO, *PeXI*, 4). Ma se si considera il sirventese *Io vedo ben ch'Amor è traditore* di Leonardo Giustinian (LOVATO, *PeVI*, 4), si capisce che la tradizione di questa citazione popolare ha origini ancora più lontane nel tempo. Ad essa la canzonetta del Gualtieri affianca quella della «sirena simulata», derivata invece dalla lirica d'arte e che affonda le radici nella tradizione classica. In questo caso, però, i modelli a disposizione tornano ad essere quelli più attuali della «sirena hiena, che con falsa voce / e con canto mortale altrui tradisce» (MARINO, *Adone*, III, 4, p. 55), una figura poetica che il Gualtieri proporrà anche in apertura dei *Madrigali concertati* del 1625. Più attuale e frequente è anche il richiamo al «premio d'amore» cantato, tra gli altri, da MARENZIO, *Madrigali a 5*, IV, MONTEVERDI, *Opera VI*, 16, e OROLOGIO, *Opera I*, 38.

La composizione presenta due sezioni musicali che intonano rispettivamente i primi tre versi e gli ultimi due di ogni strofa.

È la prima canzonetta di Antonio Gualtieri in cui il B annuncia il tema iniziale, caratterizzato da un intervallo di sesta minore discendente, ripetuto subito dopo dal C. Il C II, invece, presenta un intervallo di quarta giusta discendente. Anche in questo caso, l'utilizzo di intervalli non così comuni nella scrittura di questa raccolta trova giustificazione nell'esigenza di descrivere in musica il sentimento descritto nel testo. Dopo un breve episodio omoritmico (bb. 5-6), il brano acquista una certa vivacità grazie al susseguirsi di crome in corrispondenza del testo «et s'io vi miro», dove C e C II presentano la stessa melodia (bb. 7-8). È uno dei rari casi in cui non si verifica il consueto ritardo in cadenza (bb. 12-13), in quanto è una delle due occasioni in cui in chiusura della prima

sezione non troviamo una cadenza perfetta ma imperfetta con l'accordo sul settimo grado in primo rivolto che risolve sulla tonica. La conclusione della prima parte e l'inizio della seconda si caratterizzano per una scrittura omoritmica, a cui segue un vivace episodio in corrispondenza dell'inizio del verso 5 «siete d'Amor», reso da tutte le voci con lo stesso disegno ritmico-melodico.

## 15. *Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto*

**Testimone:** GAD3W.

Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto  
del mio sereno sole il cor m'han tolto.  
Vivo, però, se ben son senza core,  
sol del suo serenissimo splendore.

5 Questo è 'l sereno che mi dà la vita  
con la serena sua luce gradita.  
Né sarà ch'io brami altro sereno,  
ché questo sol mi fa felice a pieno.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, AABB CCDD.

**Note al testo**

1, 2, 4-7: *repetitio*, anafora e *poliptoton*.

2, 3: *repetitio*; *cor*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

2, 4, 8: *repetitio* e *poliptoton*.

3, 5: *poliptoton*.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Apparato critico**

8, C II e B, Sbr] Br GAD3W.

13, C, 3, Mi] manca testa GAD3W.

## Note alla musica

Organico: SSB.

Chiavi ed estensioni: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-4<sub>3</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: MI-LA; RE-SOL.

1-2, B-C-C II, imitazione alla quinta\* e all'ottava superiori.

3-4, B-C-C II, imitazione alla quinta\* e alla quarta\* superiori.

10, Cr con punto Scr.

13, C-B, imitazione alla quinta\* inferiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 1151500; RISM A I/3, G 4794, p. 391; IUPI, I, p. 671.

## Osservazioni

Il testo è tutto costruito sull'aggettivo «sereno», declinato in continue associazioni qualificative e sostantivate che generano una serie ininterrotta di figure di parola (*repetitio*, *anafora*, *poliptoton*). Dà inizio al gioco di parole l'incipit «li occhi sereni», poeticamente autorevole in quanto preso a prestito direttamente dal sonetto n. 200 di PETRARCA, *Canzoniere*, già intonato da Jean De Macque (NV 1543), Alessandro Orologio (NV 2068) e due volte in GABRIELI, *Opera III* e *Opera V*. Questa associazione non ha limiti nella letteratura poetica e, solo per rimanere negli anni del Gualtieri, basterebbe ricordare tutte le diverse combinazioni di cui diventano pretesto gli «occhi sereni» in MARINO, *Adone*, III, 86, DELLA CASA, *Rime*, p. 15, BANDELLO, *Rime*, CLXXXV, e CHIABRERA, *Rime*, VII. Sul versante delle intonazioni musicali gli «occhi sereni» risultano ancor più inflazionati, tanto che non c'è autore di madrigali o di canzonette che abbia trascurato di musicare questa figura poetica, di volta in volta associata alle «angeliche parole» (Andrea Gabrieli, NV 1043; OROLOGIO, *Opera V*, 6), al «viso adorno» MARENZIO, *Canzonette e villanelle*, II, p. 49) o all'idea stessa della vita (MONTEVERDI, *Opera IV*, 14; Giovanni Croce, NV 670).

La composizione è divisa in due sezioni musicali principali. La prima intona i versi 1-2 e 5-6, mentre la seconda i versi 3-4 e 7-8.

I primi due versi della canzonetta del Gualtieri sono descritti da altrettanti episodi in contrappunto imitativo. Il primo motivo (bb. 1-3), basato su una linea melodica per gradi congiunti, è enunciato dal B e subito riproposto dal C alla quinta\* superiore e dal C II all'ottava superiore. La seconda cellula (bb. 3-5), invece, è caratterizzata in apertura da un intervallo di quarta discendente e in chiusura da un intervallo di quinta ascendente. Anche in questo caso l'esposizione spetta al B, cui seguono il C alla quinta\* superiore e il C II (con una piccola variazione) alla quarta\* superiore.



Tutti questi intrecci tra le voci contribuiscono a creare un episodio ritmicamente e melodicamente molto dinamico. La seconda parte si apre con una sezione omoritmica, vivacizzata dalla figurazione ritmica Cr con il punto - Scr a cui segue la proposta del C di un nuovo motivo basato su un intervallo di quarta, poi ripreso dal B e dal C II (bb. 9-14). La conclusione è caratterizzata da un piccolo melisma affidato al C che evidenzia la sillaba -do- della parola «splendore» e pie- di «pieno» della strofa successiva, in cui troviamo la figurazione Cr con il punto - Scr, utilizzata soltanto in altre due canzonette di questa raccolta.

## 16. *La bella ninfa mia*

**Testimone:** GAD3W.

La bella ninfa mia,  
dogliosa del mio mal, cortese e pia,  
disse: «Oh, fedel pastore,  
cangerò tosto in gioia il tuo dolore.

5 Voglio ch'in feste e 'n canti  
le pene tue si mutino e i tuoi pianti,  
acciò che sempre sia  
io la tua vita e tu l'anima mia».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aAbB cCaA.

**Apparato critico**

3, ò] *oh* GAD3W.

5, *canto*] *canti* GAD3W.

**Note al testo**

Epigrafe: *PROPOSTA* GAD3W.

1, 2: *repetitio*.

2, *dogliosa*: «addolorata», dal latino tardo *dōlium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 359; DURO, *Vocabolario*, II, p. 169.

2, 4: *poliptoton*.

4, *cangerò*: «cambiare, mutare, trasformare»; cambiare qualcosa con un'altra: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, pp. 631-632.

4, 6, 8: *repetitio e poliptoton*.

7, *acciò*: «affinché»: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 86.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### **Apparato critico**

18, A, Sol] Fa GAD3W.

18, C, :||:] manca GAD3W.

### **Note alla musica**

Organico: SAT.

Chiavi ed estensioni: C, Do<sup>1</sup>, sol<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, re<sub>3</sub>-la<sub>3</sub>; B, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: LA-RE; RE-SOL.

1-3, C-A-T, imitazione alla quarta e all'ottava inferiore.

11-18, omoritmia.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV, 1295, p. 816; REPIM 1343100; RISM A I/3, G 4794, p. 391; IUPI, I, p. 819.

### **Osservazioni**

Protagonista di questa canzonetta è la ninfa che avvia il dialogo («proposta») con un pastore, il quale risponderà in quella successiva, *Risposi alhor cor mio*. L'incipit è simile a *La bella ninfa mia ch'al Tebro infiora* di Francesco Maria Molza (*La ninfa tiberina*), incluso nelle *Rime del Brocardo* (*Lirici europei*, pp. 181-183) e intonato da MARENZIO, *Madrigali a 5*, I, pp. 158-163. La sua origine, però, sta nella *Comedia delle ninfe fiorentine* del Boccaccio (*Comedia*) e nel *Canto di Aristeo* di Poliziano (*Orfeo*, pp. 142-145), da dove l'espressione è stata presa a prestito da numerosi compositori che l'hanno utilizzata con la stessa funzione di *senhal* attribuita ai precedenti nomi fittizi di Amarilli, Clori, Dori, Filli e Lidia (NV 670, 901, 1859, 1957, 2036, 2220, 2626, 2902). Lo stesso Gualtieri intonerà nuovamente questo incipit nel secondo libro di madrigali a 5 voci (1613) con *La bella ninfa mia mentre m'udì cantare*. Anche il verso 4 che conclude la prima stanza, «cangerò tosto in gioia il tuo dolore», gode di varie attestazioni letterarie. Tra le più vicine al testo intonato dal Gualtieri ci sono quelle del Tasso, che riconosce all'amore la capacità di trasformare «duolo e tema in gioia e spene» (*Rime*, I, 16), e del Marino, nei cui versi la donna dispiega tutta

l'ambiguità del suo potere amoroso: «io son colei che volgo in gioia ogni travaglio e duolo», ma all'apposto «l'altrui riso io cangio in pianto», perché la passione «appesta il core e cangia i risi in lutti» (*Adone*, I, 87, VIII, 40, XII, 17). Anche per il verso conclusivo, «sia io la tua vita e tu l'anima mia», la canzonetta attinge dalla letteratura d'autore, precisamente dal *Decamerone* del Boccaccio (ottava giornata, novella settima) attuando una semplice permutazione dei fattori (l'anima mia / la tua vita).

Le due sezioni musicali che compongono questa canzonetta intonano rispettivamente i primi e gli ultimi due versi delle due strofe che la compongono.

In questa canzonetta come nella successiva la seconda voce non è indicata come C II ma come A ed infatti presenta un'estensione meno acuta rispetto alla seconda voce delle altre canzonette.

L'incipit è costituito dall'ingresso delle voci in stile imitativo, nell'ordine C - C II - B. Le bb. 11-18, che intonano il discorso diretto con il quale la ninfa si rivolge al pastore (vv. 3-4), costituiscono l'episodio omoritmico più ampio di tutta la raccolta, giustificato forse dall'esigenza di declamare la «proposta» con una formulazione più aderente al nuovo stile del «recitar cantando». Nella sezione conclusiva (bb. 14-18), il dolore che viene tramutato in gioia è reso in *mensura* ternaria, che ben si presta a descrivere musicalmente i momenti di letizia e festa. Il mutamento descritto nel verso 4 trova quindi corrispondenza anche nel cambio del tempus che da *imperfectum* diventa *perfectum*. Ma l'inserimento di una sezione in *mensura* ternaria può anche servire ad evidenziare determinati passaggi testuali, come avviene per il verso 8 che suggella il pieno amore della ninfa nei confronti del pastore.

## 17. *Risposi alhor Cor mio*

**Testimone:** GAD3W.

Risposi alhor: «Cor mio,n  
deh, non tardar, ch'io moro di desio.  
Vedi che la mia vita  
è giunta al fin se non le porgi aita?

5 Ma perché mi prometti  
tanti d'amor dolcezze e gran dilette?

Ti dono anch'io il mio core  
acciò viviam felici a tutte l'hore».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aAbB cCdD.

#### **Note al testo**

Epigrafe: *RISPOSTA GAD3W*.

1, 7: *repetitio*; *cor*, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

2, *moro*: «muoio», forma del dialetto veneto: CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, p. 849; *desio*: «desiderio ardente, passione», dal latino parlato *dēsedium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 249-250.

3, 8: *poliptoton*.

4, *aita*: «aiuto», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 276.

8, *acciò*: «affinché»: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 86.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

#### **Apparato critico**

17, C, 1-3, Sm Sm M] Cr Cr Sm GAD3W.

#### **Note alla musica**

Organico: SAT.

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: LA-Re; RE-SOL.

1-3, C-C II-T, imitazione alla quinta e all'ottava inferiore.

3-5, C-C II-T, imitazione alla quinta e all'ottava inferiore.

12-14, omoritmia.

15-16, C-T-C II, imitazione all'ottava e alla quarta inferiore.

17, C II, III, ritardo.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 816; REPIM 2440700; RISM A I/3, G 4794, p. 391; IUPI, II, p. 1478.

## Osservazioni

Per il suo contenuto, questa composizione è la continuazione della canzonetta precedente, in quanto contiene la «risposta» che il pastore rivolge alla «proposta» della ninfa, con l'iniziale invito a «deh non tardar» mutuato da una diffusa tradizione laudistica, di cui avevano già approfittato il Boccaccio (*Filostrato*, IV, 61) e, quindi il Guarini (*Pastor*, III, 5) e il Tasso (*Rime*, I, 1082). La popolare invocazione «vieni, Signore Gesù, non tardare», con la sua variante «o Maria non tardare», continuerà ad essere rielaborata in contesti di sicuro effetto dagli autori di testi per musica, tanto che Metastasio ne ricava un *contrafactum* da inserire con successo in libretti intonati da Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Baldassarre Galuppi, Niccolò Piccinni, Johann Christian Bach, Giovanni Paisiello e altri, mentre Lorenzo Da Ponte vi costruisce l'aria *Deh, vieni, non tardar o gioia bella* resa celebre da Mozart con *Le nozze di Figaro*. Resistente ai cambiamenti di gusto è anche il secondo emistichio, «moro di desio», confluito già nel repertorio frottolistico in tutte le sue molteplici varianti «muoio d'amore, d'affanno, di dolore, di tristezza». La lucida affermazione si accompagna sempre all'invocazione di aiuto («aita») rivolta alla donna amata, in un'associazione ipotetica irrealista, sfruttata dai musicisti come occasione di forte contrasto emotivo. «E se non porgi aita, fuggirà l'anima e finirò la vita» intona Luca Marenzio nelle *Canzonette e villanelle*, I, p. 4, cui fa eco Luzzasco Luzzaschi con «e chieggo aita, quasi al fin de mia vita» (*Madrigali*, III, 10). La soluzione del contrasto esistenziale è indicata dai «tanti d'amor dolcezze e gran dilette» della seconda stanza che, ancora una volta, ricorre a un'espressione propria della letteratura devozionale. Antonio Gualtieri aveva già intonato il tema delle promesse d'amore nella canzonetta n. 3, *Soavissimi baci*, come pure quello conclusivo del dono d'amore nella composizione n. 6, *S'io t'ho donato il core*. Sono tutte formulazioni convenzionali, già affermate nel repertorio frottolistico, non diversamente dall'ultimo verso, «acciò viviam felici a tutte l'hore» che risale agli strambotti di Serafino Aquilano (*Strambotti*).

Le due strofe di questo componimento vengono intonate in due sezioni: la prima mette in musica i versi 1-2 e 5-6, mentre la seconda i versi 3-4 e 7-8.

Come la precedente, anche questa canzonetta si apre con un ingresso imitativo delle voci. La cellula tematica, proposta dal C, viene poi enunciata dall'A ad una quinta inferiore e dal T all'ottava inferiore. Gualtieri adotta lo stesso procedimento anche per il verso successivo, «deh, non tardar», che il C ripete per ben tre volte: la prima e la terza alla stessa altezza, la seconda ad una quarta inferiore. L'ultima ripetizione è caratterizzata da una certa vivacità del C, in contrapposizione con i valori lunghi delle due parti inferiori (bb. 8-11). Gualtieri ha utilizzato questo espediente per rendere anche musicalmente la contrapposizione tra il l'invito a non tardare e la morte che il desiderio non soddisfatto potrebbe provocare (v. 2) e la dolcezza, espressa con le M e Sbr delle voci

gravi, e i gran dilette (v. 6) intonati dal C con Cr e Sm. La seconda parte si caratterizza per la contrapposizione tra due episodi: uno omotimico (bb. 12-14) e quello conclusivo in imitazione tra C, T e A (bb. 15-18). L'accostamento di questi due diversi episodi trova giustificazione nel testo intonato, in particolare per la seconda strofa in cui la vivacità del contrappunto descrive musicalmente il «viam felici a tutte l'hore» del testo. Anche in questo caso, a differenza dell'A e del T, il C ripete «se non le porgi aita», la seconda volta riproducendo esattamente la linea dell'A nella melodia e nel ritmo (bb. 16-17).

### 18. *Amo il più bel rubino*

**Testimone:** GAD3W.

Amo il più bel rubino  
che nel regno d'Amore  
habbia preggio maggiore.

Deh! Quanto, ahimè, sarei felice a pieno  
5 s'io legato il tenessi nel mio seno.

Il chiaro suo splendore  
è beltade gradita  
ch'altrui porge la vita;  
dal cor mi leverebbe ogni tormento  
10 ond'io sempre vivrei lieto e contento.

Non temerei dolore  
che suol farmi languire;  
non potrei più morire  
ché s'io vivo tesor chi tien'in forte  
15 doglia non può sentir né cruda morte.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, abbCC bddEE bffGG.

## Note al testo

Epigrafe: ARIA GAD3W.

1,2: *poliptoton*.

3, *habbia*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

3, *preggio*: «pregio», forma antica dal latino *pretium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIV, pp. 121-126.

7, *beltade*: «beltà», forma antica dal latino volgare *bellitas*, -atis, derivato da *bellus*: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, pp. 157-158.

8, 10, 14: *poliptoton*.

9, *cor*, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*.; BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

11, 15: *poliptoton*.

13, 15: *poliptoton*.

15, *doglia*: «dolore», dal latino tardo *dōlium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 359; DURO, *Vocabolario*, II, p. 169.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

## Apparato critico

14, B, :||:] :|: GAD3W.

## Note alla musica

Organico: SSB

Chiavi ed estensioni voacli: C, Do<sup>1</sup>, mi<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, sol<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenze: RE-SOL; RE-SOL.

3, B-C, imitazione alla quinta.

6 e 11, C e C II, legature di fraseggio.

8-14, semi-omoritmia.

14, C, I, ritardo.

**Letteratura:** NOE M304, p. 220; NV 1295, p. 817; REPIM 0138800; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 77.

## Osservazioni

In tutte e tre le edizioni a stampa conosciute la composizione è definita «ARIA». Sia nei libri parte sia nelle tavole, è stampato in maiuscolo anche il termine «RUBINO». Evidentemente si tratta di un *senhal*, dietro il quale si nasconde la donna amata, il cui nome non può essere svelato come esige il

codice dell'amore cortese, anche se il riferimento alla sua chioma fulva sembra inequivocabile. Un simile accorgimento, ereditato dalle convenzioni della poesia provenzale attraverso i modelli petrarcheschi, ritorna frequentemente nella lirica d'amore dei sec. XVI-XVII. Ad esempio, Luca Marenzio intona testi dove ricorrono vari *senhal* di questo tipo, come «LAVINIA», «CITHAREA», «LEONORA» e «FILLI» (*Canzonette e villanelle*, II; *Villanelle III*). Orazio Vecchi, invece, non si accontenta di segnalare il solo nome, ma intende evidenziare anche il verbo che ne qualifica la funzione con «CH'A TE RINA» (*Canzonette*, 78). La seconda stanza canta il potere terapeutico della donna amata, paragonato alle virtù che fin dal Medioevo erano attribuite alle pietre preziose. Esse sono in grado di evitare la «cruda morte», secondo la definizione coniata dal Petrarca (*Canzoniere*, 126) e ripresa da Ottaviano Rinuccini (*Euridice*, v. 265), Matteo Bandello (*Rime*, CLXXVIII) e Jacopo Sannazaro (*Arcadia*, V).

I cinque versi del componimento intonato da Gualtieri sono così distribuite tra le due sezioni che compongono la canzonette: i versi 1-3, 6-8 e 11-13 nella prima parte e i versi 4-5, 9-10 e 14-15 nella seconda.

L'inizio della canzonetta è caratterizzato da una scrittura semi-omoritmica. Segue un episodio imitativo (bb. 3-7) in cui il B enuncia il motivo melodico per gradi congiunti, al quale rispondono C e C II che procedono per terze per quasi tutta la composizione. Fanno eccezione la cadenza in conclusione della prima parte (bb. 6-7), il secondo movimento della b. 10 e l'episodio conclusivo (bb. 12-14) in cui l'intervallo di terza tra C e C II è meno frequente. Dall'ultimo movimento della b. 11 alla conclusione il C II presenta un'estensione più acuta rispetto il C. Il prevalente andamento per terze delle due voci superiori contribuisce alla costruzione di un elegante disegno melodico sulla linea del B che svolge principalmente una funzione di sostegno armonico.

## 19. *Filli s'al partir mio*

**Testimone:** GAD3W.

Filli, s'al partir mio  
non vi dissi: «Mio ben, mi parto, addio»,  
non vi dolete, ché fu il gran dolore  
che la lingua legò, m'uccise il core.



5        Dunque non dubitate  
          ch'io sia mai per seguir altra beltate,  
          perché voi sola siete la mia vita  
          e voi sola amerò fin c'havrò vita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aABB cCDD.

**Apparato critico**

7, *siete*] *sete* GAD3W

**Note al testo**

1, 2: *poliptoton*.

3: *poliptoton*.

4, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

6, *beltate*: «beltà», forma antica dal latino volgare *bellitas, -atis* derivato da *bellus*: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, pp. 157-158.

7, 8: *repetitio*; parola rima.

8, *havrò*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Apparato critico**

26, C II, :||:] :|: GAD3W.

**Note alla musica**

Organico: SSB.

Chiavi ed estensioni: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Re.

Cadenze: SOL-DO; DO-FA.

1-3, B-C-C II, imitazione alla quinta\* superiore.

2-4, B-C-C II, imitazione alla quarta\* e all'ottava superiore.

5-7, C-B, imitazione alla quinta\* inferiore.

10-14, C II più acuto di C.

13-15, C II, tritono.

20-21, B-C II-C, imitazione alla quinta\* e all'ottava superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 221; NV 1295, p. 817; REPIM 1047700; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 602.

**Osservazioni:**

Assieme alla ninfa Filli fa il suo ritorno il tema del distacco, ma a posizioni invertite perché in questo caso è lo spasimante a lasciare sola la donna amata. Numerosi riferimenti letterari e musicali a questi due *topoi* della lirica d'amore sono già stati indicati nelle schede n. 1 (*Perché un bacio mi date*) e n. 2 (*L'amara tua partita*). Qui va posto in evidenza che, come spesso accade in queste raccolte poetico-musicali, l'incipit riprende espressioni note e condivise, immediatamente riconoscibili. Con *Filli si vo partir* inizia un madrigale di Orazio Petrolini e con *Filli ti lascio a dio* un altro madrigale di Francesco Stivori (NV 2208, 2648). Ma espressioni analoghe, in particolare «Mi parto, addio», sono continuamente presenti nelle antologie di madrigali, madrigaletti e canzonette; lo stesso Gualtieri vi farà nuovamente ricorso nel madrigale a 5 voci *E tu parti* del 1625. È appena il caso di ricordare come il tema del distacco e della lontananza sia uno dei più rappresentativi del repertorio frottolistico, dove viene proposto in numerose barzellette sotto forma del congedo augurale di gusto classicheggiante o dell'invocazione che si accompagna a una debole speranza (DI ZIO, *PeI*, n. 23). Quei testi, però, si distinguono per una manifestazione molto diretta ed immediata dello stato d'animo, che diverrà del tutto assente nelle raccolte d'uso sfornate di continuo tra Cinque e Seicento, dove prevalgono invece formulari di maniera. Tuttavia il tema del distacco amoroso è destinato a persistere ben oltre l'epoca della canzonetta, trasmettendo le sue espressioni stereotipate alla cantata barocca: *Fille, tu parti* verrà ancora intonata a voce sola, archi e bc ancora Alessandro Scarlatti e *Fille mi parto, addio* per contralto da Adolf Hasse, mentre nella cantata cantata *Nel partir da te mio caro* per S, archi e bc Antonio Vivaldi inserirà il recitativo «*Parto, mio ben, da te io parto, addio*» (CLORI, n. 24, 3471, 6217; HANLEY, *Scarlatti*, 270; TALBOT, *Vivaldi*, pp. 111-112).

La composizione è divisa in due sezioni principali che intonano rispettivamente i versi 1-2, 5-6 e 3-4, 7-8.

L'incipit musicale è affidato al B che intona il nome di Filli con un intervallo di quarta discendente (Fa-Do), a cui rispondono C e C II con un intervallo di quinta discendente (Do-Fa). All'infinito sostantivato «partir» Gualtieri attribuisce la cellula ritmica formata dalla ripetizione della figura Cr puntata - Scr (bb. 2-4), utilizzata anche da C e C II nella ripetizione all'indicativo «parto» (b. 10). La linea attribuita al B in «s'al partir» viene poi riproposta dal C ad una quarta superiore e dal C II all'ottava superiore. A sua volta, a b. 5 il B espone a due ottave inferiori la linea proposta dal C a b. 3. Alle bb. 5-6, invece, il C propone «non vi dissi mio ben» con un intervallo di quinta discendente, successivamente replicato dal B alla quinta inferiore. Gualtieri con questo continuo intreccio delle

voci ha voluto esprimere musicalmente la partenza dell'innamorato espressa nel testo attraverso l'uso della figura retorica del *poliptoton* (vv. 1-2). La vivacità della prima parte (bb. 1-12) si contrappone alla staticità della seconda (bb. 13-26) che, attraverso valori più lunghi, intende sottolineare anche musicalmente il dolore degli innamorati per la separazione. L'esortazione «non vi dolete» è caratterizzata dalla linea per grado congiunto del B al quale C e C II contrappongono una melodia sempre per grado congiunto ma ascendente, accentuando così la frattura determinata dal distacco. Alle bb. 13-15 del C II c'è la successione di tre toni, il famigerato *diabolus in musica* dei teorici medievali che, data la sua difficoltà d'intonazione, è qui introdotto per descrivere musicalmente il sentimento di dolore espresso nel testo. Il quarto verso delle due quartine è intonato con una scrittura imitativa che inizia dal B con una figura discendente per grado congiunto, successivamente proposta dal C alla quinta superiore e dal C II all'ottava superiore. A b. 22 le note Si e La del C formano un ritardo dissonante per descrivere l'impossibilità di parlare dell'innamorato a causa del grande dolore provocato dal distacco dalla donna amata (vv. 3-4) e per esprimere il suo amore esclusivo verso di lei (v. 8).

## 20. *S'io seguo chi mi fugge*

**Testimone:** GAD3W.

S'io seguo chi mi fugge  
e nel fuggir mi strugge,  
deh, come starò in vita  
se da me fugge chi può darmi aita?

5 Se 'l mio bel sol s'asconde  
e sol risplende altronde,  
ahi, fiera la mia sorte  
ché senza luce io son vicino a morte.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, aabB ccdD.

**Note al testo**

1, 2, 4: *repetitio*.

2, *strugge*: «far innamorare perdutamente», fino a languire d'amore e a soffrire per la mancata corrispondenza: BATTAGLIA, *Dizionario*, XX, p. 403.

4, *aita*: «aiuto», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 276.

5, 6: *repetitio*.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

### **Apparato critico**

4, 4-5, 1, C II, Fa M legato a Fa M con punto] Fa Sbr legato a Fa Sm e Mi Sm GAD3W.

17, C, :||:] manca GAD3W.

### **Note alla musica**

Organico: SSB.

Chiavi ed estensioni: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Re.

Cadenze: MI-FA; DO-FA.

1-2, C-C II-B, imitazione all'unisono e alla quinta inferiore.

2-5, 13-14, *fugge*: madrigalismo.

4-5, C, intervallo di ottava ascendente.

7-12, semi-omoritmia.

10-14, C II più acuto di C.

14-15, C-B-C II, imitazione all'ottava\* e alla quarta inferiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 221; NV 1295, p. 817; REPIM 2697600; RISM A I/3, G 4794; IUPI, I, p. 1637.

### **Osservazioni**

La poesia riprende il tema, già affrontato nella canzonetta n. 4 (*Baciarmi, Filli dice*), della fuga dell'amata che, rifiutandosi, priva di significato la vita dell'innamorato. L'incipit testuale ricalca quello del sonetto *Io seguo chi mi fugge* composto dal Cariteo, uno dei poeti di corte più rappresentativi del secondo Quattrocento, che contribuì all'aggiornamento delle forme poetiche in volgare secondo i canoni estetici dell'Umanesimo. Anche questo divenne un *topos* della lirica amorosa che ritorna in Pietro Bembo (*Rime*, LXXXVI), Torquato Tasso («e segua chi mi fugge e mi s'asconde»: *Rime*, II, 1381) e nel *Crudel perché mi fuggi?* di Giovanni Battista Guarini (*Opere*, p. 260) intonato, tra i tanti, da Luca Marenzio (*Madrigali a 6*, IV), Claudio Monteverdi (*Opera III*,

17), Sigismondo D'India, Antonio Il Verso e Giovanni Battista Mosto (NV 826, 1329, 3811). Il verso 2, «nel fuggir mi strugge», ha invece un antecedente autorevole in «lo star mi strugge, e 'l fuggir non m'aita» di PETRARCA, *Canzoniere*, 71. Non diversamente dal contenuto delle canzonette n. 7, 8, 14 e 17, il concetto viene ribadito nei versi conclusivi della composizione dove, attraverso la metafora del sole dalla cui luce dipende ogni forma di vita, è ribadita la convinzione che l'amore sia la linfa stessa dell'esistenza, come efficacemente espresso con tono definito anche dal «non t'asconder da me ch'io resto morto» di Alessandro Orologio (*Opera I*, 45).

Le due strofe di quattro versi vengono intonate in due sezioni: la prima sezione mette in musica i versi 1-2 e 5-6, mentre la seconda i versi 3-4 e 7-8.

Quasi a voler rendere anche musicalmente l'idea della fuga, l'incipit musicale è caratterizzato dall'ingresso delle voci in contrappunto imitativo, marcato dall'intervallo di quinta discendente (C I e C II, do<sub>4</sub>-fa<sub>3</sub>, B, fa<sub>2</sub>-si<sub>1</sub>) che denota la testa tematica. La seconda parte (bb. 7-17) della canzonetta inizia con le interiezioni «deh» (v. 3) e «ahi» (v. 7) resa con una Sbr del B a cui rispondono, ad una M di distanza, C e C II (b. 7 e 10). Questa figura, già utilizzata per intonare «deh» a b. 8 della canzonetta n. 18, ha la funzione di richiamare l'attenzione dell'ascoltare dopo il vivace episodio contrappuntistico precedente. Il primo emistichio del verso 4, «se da me fugge», è reso attraverso una rapida alternanza tra C e C II, che procedono per terze, e B, come se il rapido susseguirsi delle voci generasse la sensazione di un movimento rapido, concitato. Il periodo musicale si chiude con una breve imitazione in corrispondenza del secondo emistichio dei versi conclusivi delle due strofe, «chi può darmi aita» e «son vicino a morte», intonato da tutte le voci con una scala ascendente per dare un sostegno corale alla richiesta di aiuto e alla mortale conseguenza del non aiuto dell'amata.

## 21. *Non hebbe tal bellezza il bel Narciso*

**Testimone:** GAD3W.

Non hebbe tal bellezza il bel Narciso  
com'ha Clori nel viso.  
Nemmen pomi ha giardin vago et ameno  
com'ella tien nel delicato seno.

5 Il sol non ha sì chiari almi splendori  
come gli occhi di Clori,

nemmen il cielo ha in sé bellezze tante  
com'ella tien nel vago suo sembiente.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** canzonetta, AaBB CcDD.

**Note al testo**

1, *hebbe*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

3, *pomi*: «frutti», dal latino *pōmum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, IV, p. 955.

5, *almi*: «che dà vita», voce dotta dal latino *ālere*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

8, *sembiente*: «fisionomia», dal provenzale *semblan*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVIII, p. 543-545.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** canzonetta.

**Note alla musica**

Organico: SSA.

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; C II, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; B, Fa<sup>4</sup>, fa<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Re.

Cadenze: SOL-DO; DO-FA.

1-2, C-C II, canone.

14-15, C II-C, imitazione alla quarta superiore.

**Letteratura:** NOE M304, p. 221; NV 1295, p. 817; REPIM 1724000; RISM A I/3, G 4794; IUPI, II, p. 1057.

**Osservazioni**

A conclusione della raccolta, Antonio Gualtieri intona un testo in cui è cantata la bellezza di Clori rappresentata dal viso, dal «delicato seno» e dagli occhi. Lo schema richiama alcuni de gli elementi tipici della *descriptio personae* di ascendenza classica e resa un modello per la lirica in volgare dai sonetti *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente* e *Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso* di Francesco Petrarca (*Canzoniere*, 292, 348). Per accentuarne la dimensione e la valenza, la bellezza di Clori viene paragonata a quella straordinaria del «bel Narciso», il personaggio mitologico perdutamente innamorato di se stesso, qui completamente svuotato della superbia e della insensibilità che lo spingevano a respingere tutti i suoi pretendenti. Oscilla dalla tradizione classica al gergo popolare, in quanto entrato anche nel descrittivismo realistico delle frottole, il «pomo» che

qui indica i frutti tondeggianti i quali rappresentano il «delicato seno» di Clori (v. 4), in una immagine metaforica che ricalca l'incipit della stanza di canzone *Nel dolce seno de la bella Clori* di Torquato Tasso (*Rime*, 378), intonata da Luca Marenzio (*Madrigali a 6 V*, XI) e da Luzzasco Luzzaschi (*Madrigali*, I, pp. 120-123). Il «giardin vago et ameno» del verso 3, invece, è molto prossimo al «giardin delizioso et ameno» che spunta tra le canzonette di Alessandro Orologio (*Opera I*, 13), dove a Clori e Narciso subentrano Filli e Fileno. Più generici e scontati, d'uso comune, i paragoni che la seconda strofe stabilisce tra il sole e «gli occhi di Clori» o tra il cielo e il «vago suo semblante».

L'intonazione musicale è divisa in due sezioni che intonano rispettivamente i versi 1-2, 5-6 (prima parte) e 3-4, 7-8 (seconda parte).

L'incipit musicale è costituito da un canone tra il C e il C II. Il B, invece, presenta una linea melodica differente e funge da sostegno armonico. Ritmicamente interessante la vivacità attribuita con la successione di Cr in corrispondenza del verso 4 «com'ella tien nel delicato seno» e, quindi, del verso 8 «com'ella tien nel vago suo semblante», intonati dal C II e poi imitato alla quinta superiore dal C che diventa testa melodica per l'imitazione del B alla quinta\* inferiore. A b. 19, in corrispondenza di «nel delicato seno» e «nel vago suo semblante», il C II continua la linea melodica lasciata dal C, coprendo un intervallo di ottava (do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>) e creando all'orecchio dell'ascoltatore un'unica melodia.

## 5. IL SECONDO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI (1613)

### 1. *Mi movono a pietade* - Prima parte

**Testimone:** GMA5.

«Mi movono a pietade,  
oh mio fedele amante,  
l'aspre tue pene tante»  
mi dice l'idol mio,

5 «ma non posso satiar il tuo desio.  
Pur vivi lieto e spera  
ch'io t'amo e sol di te son prigioniera».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, abbcCdD.

**Note al testo**

Epigrafe: *Prima parte* GMA5.

1, *pietade*: «pietà», dal latino *pietas, pietatis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIII, pp. 420-422.

2, 7: *poliptoton*.

5, *desio*: «desiderio ardente, passione», dal latino parlato *dēsedium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 249-250.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sup>#</sup><sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-re<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

6, Q e 17, C: *repetitio*.

33, Q e 34, C: *repetitio*.

40-45 e 53-58: stessi episodio con inversione delle parti di C e Q; omoritmia.

45, A e 46, Q: *poliptoton*.

49, Q e 50, C: *repetitio*.

60, C e Q: *repetitio*.

**Letteratura:** NV, 1296, p. 817; REPIM 1619500; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 973.

**Osservazioni**

Il madrigale è suddiviso in due parti, di cui la seconda verrà intonata nella composizione successiva. Questa *prima pars* canta la compassione della donna amata che, mossa a pietà dalle pene vissute dall'innamorato, intende consolarlo dandogli assicurazione che è sua «prigioniera». Viene così enunciato, fin dalla prima composizione, il tema pressoché esclusivo della raccolta: la conflittualità del rapporto amoroso, come nella migliore tradizione di questo tipo di repertorio.

Il madrigale viene intonato in costante contrappunto imitativo, al quale si alternano solo due brevi episodi omoritmici in *mensura* ternaria in corrispondenza dell'esortazione «pur vivi lieto» e della sua ripetizione (bb. 40-44 e 53-57). Le due sezioni ternarie sono melodicamente identiche; l'unica differenza è costituita dal fatto che, nella ripetizione, il C intona la parte del Q e viceversa.



## 2. *Pietosa crudeltade* - Seconda parte

**Testimone:** GMA5.

Pietosa crudeltade!  
Come potrò già mai  
finir le pene e i guai  
se tu non vuoi, ben mio,  
5 far pago almen in parte il mio desio?  
Ahi, vano mio servire  
poiché per premio ho sol doglia e martire.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, abbcCdD.

### **Apparato critico**

3, Q, *guai*] *gua*, nella prima intonazione GMA5.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Seconda parte* GMA5.

1, *crudeltade*: «crudeltà», dal latino *crudelitas*, *crudelitatis*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 302.

5, *pago*: «appagato, soddisfatto», dal latino *pacare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 861; *desio*: «desiderio ardente, passione», dal latino parlato *dēsedium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 249-250.

7, *doglia*: «dolore», dal latino tardo *dōlium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 359; DURO, *Vocabolario*, II, p. 169; *martire*: «martirio», forma antica e poetica dal latino tardo *martyrium*: DURO, *Vocabolario*, III, p. 96; *Enciclopedia dantesca*, III, p. 848-849.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, fa<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>.

63-66, omoritmia.

Alterazione in chiave: *Sib*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1619500; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1287.

### **Osservazioni**

In questo madrigale, che costituisce la seconda parte del precedente, viene intonata la risposta del «fedele amante» alle parole della donna amata. L'incipit della risposta cerca di acquisire autorevolezza richiamandosi alla canzone *Sola fra' suoi più cari* di Giovan Battista Marino (*Lira*, I, p. 408, v. 124). Nella risposta, la pietà dichiarata dalla donna amata si trasforma in «pietosa crudeltade», perché non le promesse ma soltanto il sentimento corrisposto può porre fine alle pene d'amore. La conclusione del madrigale ricorre a una delle immagini più inflazionate nella lirica amorosa del Cinque e Seicento, il servizio d'amore che si trasforma inesorabilmente in «doglia e martire». Questo motivo, consacrato dalla poesia provenzale e rilanciato dal Petrarca, per il quale l'anima dell'innamorato è «nudrita sempre in doglia e 'n pene» (*Canzoniere*, 258, v. 10), è stato poi fatto proprio dal Tasso che equipara *tout court* la passione amorosa a una «doglia infinta» (*Rime*, 256, v. 9).

La composizione si apre con un intervallo di sesta minore discendente, che caratterizza ed interpreta efficacemente il significato dell'aggettivo «pietosa» posto in apertura del madrigale. Con analoga funzione, lo stesso intervallo sarà utilizzato anche per intonare il termine «doglia» (bb. 57-59 e 73-77). È un tratto distintivo dello stile di Antonio Gualtieri che, non a caso, aveva già impiegato questo intervallo negli *Amorosi diletti* quando intendeva esprimere musicalmente situazioni di sofferenza (cfr. schede n. 10 e 11: *Mentre piange Amarilli*, bb. 6-7, e *Quel petto di diamante*, b. 8). In generale, il madrigale si svolge alternando episodi in stretto contrappunto ad altri di carattere più omoritmico, secondo una scelta che pure concorre a definire gli aspetti più ricorrenti nella musica del Gualtieri. Ad esempio, l'esclamazione «Ahi» all'inizio del verso 6 è resa anticipando l'entrata del C (bb. 49) oppure facendo precedere l'intonazione omoritmica da una pausa (*interruptio*). È un procedimento che è presente nelle composizioni di diversi autori, come nel madrigale *Si ch'io vorrei morire* di Claudio Monteverdi (*Opera V*, 16, bb. 15-20). Il richiamo a Monteverdi, però, è anche più esteso, se solo si considera come il Gualtieri tratta il declamato in funzione dello stile concitato: prima con brevi episodi (bb. 10-11, 22-23, 64, 68-70) a valori diminuiti e a voci riunite, che sconvolgono improvvisamente lo svolgimento largo e pacato; poi con una lunga sezione (bb. 34-57) in cui le voci si agitano, rincorrendosi e rispondendosi in continuazione con brevi e nervosi movimenti ascendenti e discendenti dai quali emerge tutta l'inutilità del servizio d'amore.

### 3. *Bocca cortese e bella*

**Testimone:** GMA5.

Bocca cortese e bella,  
de' tesori d'amor dolce ricetto,  
chi dir già mai potria  
l'infinito diletto  
5 che prova l'alma mia mentre ti baccio  
ché da estrema gioia  
par ch'ella ohimè si moia?

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, aBcbDcC.

#### **Apparato critico**

5, C e Q, *baccio*] *baecio*, segno di barratura successivo sulla prima c GMA5.

#### **Note al testo**

2, *ricetto*: «albergo, dimora», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVI, pp. 74-76.

3, *potria*: «potrebbe», condizionale romanzo in *ia* passato ai dialetti toscano e settentrionali: ROHLFS, *Grammatica*, II, pp. 340-341.

5, *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

7, *moia*: «muoia», per caduta della vocale atona.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

#### **Apparato critico**

55, Q e A, [finale] assente in GMA5.

#### **Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; Q, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-si<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

1-4, Q e 8-11, C: *repetitio*.

2-4, C e 9-11, Q: *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817, REPIM 0349900; RISM A I/3, G 4795; IUPI, I, p. 182.

### **Osservazioni**

Il tema del madrigale è il bacio ricevuto dalla donna amata, che procura una gioia tale da non poter essere espressa attraverso le parole. I riferimenti letterari, come quelli musicali, sono numerosi, ma tra i più coerenti con il testo intonato dal Gualtieri c'è sicuramente il sonetto del Petrarca *Non pur quella una bella ignuda mano* (*Canzoniere*, 200, vv. 10-11) che descrive la bocca dell'amata come bella, «angelica», «di perle piena et di rose et di dolci parole». Tante sono le intonazioni di questo testo, da una frottola di Eustachius Romanus (RISM 1514<sup>2</sup>), al madrigale a 5 voci di Nicola Vicentino (NV 2901) fino a quelli a 5 e a 6 voci di Andrea Gabrieli (*Opera III*, 21). Nello stesso anno in cui dava alle stampe questi madrigali di Antonio Gualtieri, l'editore Bartolomeo Magni pubblicava anche il *Canoro pianto di Maria Vergine* che contiene un'intonazione per voce sola e bc di Amadio Freddi del testo *Bocca soave e di dolcezza piena* composto da Angelo Grillo (DURANTE - MARTELOTI, *Grillo*, B144, pp. 408-409). Particolarmente vicino alla sensibilità espressa dal testo intonato da Antonio Gualtieri è *Sì, ch'io vorrei morire* di Maurizio Moro, reso celebre da Claudio Monteverdi (*Opera V*, 16).

La composizione musicale ha inizio con uno scattante incipit in contrappunto imitativo (bb. 1-14) che espone ripetutamente i primi due versi. Senza rallentare il ritmo, dal verso 3 fino alla fine le voci procedono omortitmicamente, ma sillabando e declamando con insistenza il testo in una continua successione di Cr spesso ribattute. Riappare così lo stile concitato, in funzione del significato centrale del testo, la gioia provocata dal bacio d'amore. Come se volesse essere sicuro che il messaggio arrivi all'ascoltatore, il musicista ripete una seconda volta tutta questa ampia sezione. Il ritmo incalzante e martellante si spezza solamente in corrispondenza dell'interiezione «ohimè» (bb. 25-27 e 50-54), che viene espressa con un intervallo di terza discendente eseguito da ciascuna delle voci in imitazione.

#### 4. *Mentre che tu mi amasti*

**Testimone:** GMA5.

Mentre che tu mi amasti,  
crudel, anch'io t'amai  
et se me desiasti, io te bramai.

Hor che più non m'apprezzi  
5 degno sei ch'io ti sprezz  
e se ti scalda nova fiamma il core  
anch'io tutt'ardo di novello amore.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, abBccDD.

### **Apparato critico**

7, C, *di novello amore*] in una ripetizione barrato *nova fiamm'il core* e corretto con *di novello Amore* GMA5.

### **Note al testo**

2: *repetitio*.

5, *sprezzi*: «sentire e mostrare disprezzo», dal latino parlato *ex-pretiare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1258.

6, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

7, *novello*: «nato da poco», voce dotta dal latino *novellum* diminutivo di *novus*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 812.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-fa<sub>4</sub>; Q, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; A, Do<sup>3</sup>, fa<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

8-9, C e 9-10, Q: *repetitio*.

18-20, 23-24, C e 22-23, Q: *repetitio*.

37-38, Q e 39-40, A: *poliptoton*.

49, C e 55, Q: *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817, REPIM 1568000; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 951.

### **Osservazioni**

Il madrigale continua il tema della crudeltà della donna che rifiuta il suo amore. In questo caso, però, prevale quasi un senso di rivalsa da parte dell'innamorato che si sente legittimato ad ardere di «novello amore». Infatti se nella canzonetta *S'io t'ho donato il core* (GAD3W, n. 6) l'innamorato si

dichiara fedele e non intenzionato a «seguir novello amore», ora la situazione muta radicalmente in un atteggiamento di sfida. Il testo intonato da Gualtieri richiama molto da vicino il madrigale in due parti, *Fin che m'amasti amai, arsi s'ardesti*, di Nicola Vicentino (*Opera*, 7). Alla prima parte riconducono i versi 1-3, mentre i successivi versi. 4-7 del sembrano ricalcare la seconda parte, «Ma poi che nuovo amor ti scalda el core / et a me nuova fiamm'abrugli il petto».

La composizione di Gualtieri è costruita su un contrappunto di carattere imitativo, che si annuncia tendenzialmente più fiorito ed elaborato nella voce dell'A, almeno fino a b. 28. Poi, in corrispondenza del verso 4, c'è un breve episodio omoritmico (bb. 29-31) ad evidenziare anche musicalmente la nuova disposizione d'animo dell'innamorato. Infatti nella seconda sezione il madrigale rende manifesta la nuova consapevolezza dell'innamorato ritornando alla disposizione imitativa delle voci che, però, spesso si succedono e intrecciano declamando il testo, a tratti suddividendosi anche in gruppi contrapposti, a due a due, come nella musica policorale.

## 5. *Mentre porgete donna*

**Testimone:** GMA5.

Mentre porgete, donna,  
a la mia sete freschissimo licore,  
con lo sguardo accrescete in me l'ardore.  
Donatrice voi siete,  
5 ma nel donar il don vi ritogliete  
ché se ristoro con la man mi date,  
con gli occhi m'infiammate.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, aBBcCDd.

### Apparato critico

1, C, A e Q, *donna*] nella seconda ripetizione manca *donn*, -a aggiunta successivamente GMA5.

3, C, A e Q, *accrescete*] *acrescete*, doppia c aggiunta successivamente GMA5.

7, C, A e Q, *infiammate*] *infiamate*, prima intonazione -m- aggiunta successivamente GMA5.

## Note al testo

2, *licore*: «pozione magica»: BATTAGLIA, *Dizionario*, IX, p. 132.

4,5: *poliptoton*.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

## Apparato critico

38, Q, 4, Cr] Scr GMA5.

## Note alla musica

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sup>#</sup><sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>.

2-4 e 8-10, A: *repetitio*.

2-4, Q e 7-9, C: *repetitio*.

**Letteratura:** NV, 1296, p. 817; REPIM 1592400; RISM, A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 961

## Osservazioni

Anche questo madrigale presenta un *topos* ricorrente nella poesia di qualsiasi ambito: l'ambivalenza della passione amorosa, fonte di gioia e vita, ma allo stesso tempo anche di dolore e morte. Gli esempi del doppio potere attribuito all'azione delle figura femminile sono ricorrenti anche nella lirica d'arte. Matteo Maria Boiardo afferma «chè solo a lei / il mio viver è in mano e il mio morire» (*Amorum*, II, 46, vv. 9-11) e Battista Guarini riafferma il concetto con questi versi: «se mi furo un tempo / dolci segni di vita, or sien di morte / quei belli occhi amorosi; / e quel soave sguardo / che mi scorse ad amare, / mi scorga anco a morire / e chi fu l'alba mia / del mio cadente di l'espero or sia» (*Pastor*, III, 3, vv. 339-346), intonati da Gastoldi, Monteverdi, Casentini e Mezzogorri (NV 498, 1114, 1922, 1840).

Antonio Gualtieri intona questo madrigale secondo lo schema utilizzato nelle composizioni precedenti, cioè adottando generalmente una scrittura imitativa la quale, però, non privilegia un contrappunto particolarmente elaborato. Prevalde l'andamento declamatorio delle voci, a note ribattute, sempre subalterne al testo e alla linea melodica e solo nella conclusione le voci tendono a una maggiore indipendenza. Anche in questo caso, sono poche e brevi le sezioni omoritmiche, anticipate da una pausa di M che interessa tutte le parti e che evidenzia uno stacco voluto rispetto gli episodi precedenti. Esse svolgono una precisa funzione espressiva, mettendo in rilievo alcuni termini o epiteti particolarmente significativi del testo intonato, come il verso 4 «donatrice voi siete» o il verso 6 «che ristoro con la man mi date» (bb. 33-35, 43-46 e 52-55).

## 6. *Dolcissime parole*

**Testimone:** GMA5.

Dolcissime parole  
ch'il cor mi consolate  
con promesse d'amor cortesi e grate.  
E tu, lingua amorosa,  
5 che di mie pene sei sempre pietosa:  
il Ciel per me vi renda tanti honori  
e gratie quante ha in sé stelle e splendori.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, abBcCDD.

### **Note al testo**

2, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

6, *honori*: «onori», voce dotta dal latino *honos e honor, honoris*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XI, pp. 1003-1011.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: SAT [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

22-24, C e 25-27, Q: *poliptoton*.

37-38: madrigalismo, «cielo» nota più acuta.

37-39, Q e 38-40, C: *poliptoton*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 0805800; RISM A I/3, G 4795; IUPI, I, p. 459.

### **Osservazioni**

L'incipit testuale di questo madrigale richiama il verso 10 del sonetto 165 dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca, intonato due volte da Filippo de Monte (NV 754 e 759), Orlando di Lasso (RISM B I, 1577<sup>7</sup>) e Orazio Angelini (NV 79). Corrispondenze con il madrigale di Antonio Gualtieri sono evidenti anche in altri testi intonati: *Al suon de le dolcissime parole*, messo in musica



da Luca Marenzio (*Opera*, IV, pp. 37-40) e da Giovanni Maria Nanino (RISM B I, 1586<sup>7</sup>), e *Dolcissime parole* intonato a quattro voci da Vincenzo Dal Pozzo (NV 686). Il ruolo centrale, però è riservato alla personificazione della lingua, che pone in evidenza la stretta relazione esistente tra i sentimenti e l'arte della parola, capace di stemperare il potere delle passioni con la forza della comunicazione. Il tema ha avuto ampia affermazione nel repertorio frottolistico, come testimoniano le raccolte di Ottaviano Petrucci, dove ritorna sovente il dialogo tra il poeta e la lingua, ad esempio nelle barzellette *Scopri, lingua, el cieco ardore* e *Sempre l'è come esser sòle* (DI ZIO, *PeI*, n. 19 e 37), che ai versi 3-4 della ripresa ricorre alle medesime immagini metaforiche e allusive («se 'l cor scoprir se vòle, / la mia lingua no 'l consente»); negli incipit della barzelletta *Scopri lingua el mio martire* (BOSCOLO, *PeVIII*, n. 38) e dello strambotto di Serafino Aquilano *Silentium, lingua mia, ti prego hormai* (SCHWARTZ, *PeIIIV*, n. 46); nella barzelletta *Poi che gionto è 'l tempo e 'l loco* (LOVATO, *PeVI*, n. 20), che ai versi 3-4 della ripresa ricorre anch'essa alle stesse immagini («non tacer più, lingua mia, / hor discopri el tuo gran foco»).

Diversamente da quanto osservato nei madrigali precedenti, in questo caso il primo verso ha un'intonazione omoritmica, a valori lati e tenuti (bb. 1-7) che si riducono nel secondo verso (bb. 8-12) e ancor più in corrispondenza del terzo, dove anche il ritmo diventa più movimentato (bb. 13-21). L'andamento accordale, che contraddistingue la prima parte del madrigale, risulta sicuramente funzionale al significato del testo, che canta la dolcezza delle parole pronunciate dalla donna amata. Con il mutamento di soggetto, dettato dalla personificazione della lingua al verso 4, la composizione diventa più mossa, con episodi in contrappunto imitativo. Particolarmente riuscito dal punto di vista armonico è quello proposto alle bb. 28-37, in quanto caratterizzato da una serie di ritardi, specie tra C e A (bb. 31 e 32), che servono ad accentuare il forzato accostamento tra «pene» e «pietosa». Più deciso è l'ingresso in imitazione delle voci nei due versi conclusivi (bb. 53-64), che si contrappone alla scrittura accordale della sezione iniziale.

## 7. *Non ti morder le dita*

**Testimone:** GMA5.

Non ti morder le dita,  
 Clori bella e gradita,  
 perch'io no' l' dissi mai  
 per quell'amor ch'io porto a i chiari rai

5 de tuoi begli occhi e del tuo viso adorno.  
Se 'l dissi prima che trapassi il giorno  
che la mia lingua sciocca  
entr' in prigion de la tua dolce bocca.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, aabBCCdD.

### **Apparato critico**

7, C, A e Q, *sciocca*] *scioca*, nella prima ripetizione -c- aggiunta successivamente GMA5.

### **Note al testo**

4, *rai*: «raggi luminosi», gallicismo dal latino *radii*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1027.

7-8: endiadi.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

8-9, C e A, *repetitio*.

25-36, omoritmia.

36-37 e 45-47, *repetitio* e *poliptoton*.

53, C e 54, Q, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1789400; RISM, A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1082.

### **Osservazioni**

Ritorna, per la prima volta in questa raccolta, la figura di Clori legata al mondo arcadico e ripetutamente cantata negli *Amorosi diletta* (schede n. 3, 7, 11, 21). Come già ricordato, il modello va quindi ricercato nella favola pastorale e, principalmente, nelle liriche di POLIZIANO, *Orfeo*, SANAZZARO, *Arcadia*, TASSO, *Aminta*, GUARINI, *Pastor*, e BONARELLI, *Filli*. La favola di Clori ha avuto una lunga tradizione lungo tutto il periodo barocco, entrando anche nelle cantate di Georg Friedrich Haendel (HWV 96), Antonio Vivaldi (RV 670), Alessandro Scarlatti (HANLEY, *Scarlatti*, 446) e tanti altri: il repertorio CLORI attesta più di 260 composizioni dedicate a questo soggetto. Al tema che rinvia all'ambiente pastorale, tuttavia, negli ultimi due versi del madrigale intonato dal Gualtieri si aggiunge anche quello dei baci, che presenta un'evidente vicinanza con la prima

canzone dedicata ai baci da Giovanni Battista Marino: «Deh! Taci, o lingua sciocca / senti la dolce bocca» (*Lira*, I, p. 296, vv. 99-102). Sono versi entrati nel repertorio dei madrigali musicali con intonazioni di Salomone Rossi, Giovanni Priuli e Benedetto Magni (NV 1550, 2281, 2453).

L'intonazione musicale è costruita sulla successione di episodi di carattere imitativo. Il ritmo, molto rapido e a valori ridotti in corrispondenza dei primi due versi (bb. 1-15), si placa nelle battute relative al verso 3 (bb. 15-20), per poi riprendere con il verso 4 (bb. 21-25) finché il contrappunto non lascia spazio a un episodio centrale in omoritmia che intona i «begli occhi» e il «viso adorno» del verso 5 (bb. 25-36). L'ultima parte è tutta giocata sul rincorrersi delle voci che dialogano proponendo e contrapponendo la «lingua sciocca» alla «dolce bocca», fino alle ripetizioni ravvicinate della stessa frase ritmico-melodica alle bb. 52-57 che C e Q intrecciano giungendo alla cadenza finale con il consueto ritardo.

## 8. *Non so come chiamarvi*

**Testimone:** GMA5.

Non so come chiamarvi,  
mentre ch'il mio cor v'ama e vi desia,  
o Marta, o morte mia.

Vi dirò, Marta, se qualche mercede  
5 darete al merto de la mia gran fede,  
morte poi se la vita  
tor mi vorrete e non mi dar aita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, aBbCCdD.

### **Apparato critico**

4, A, *quel] quel* GMA5.

7, C, A e Q, *vorrete]* prima volta *vorete* GMA5.

### **Note al testo**

2, *cor*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060; *desia*: «desidera», dal denominale latino *desedium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 328.

3, assonanza.

3-4: *repetitio*.

3-6: *repetitio*.

4, *mercede*: «ricompensa, merito, considerazione», voce dotta, dal latino *merce* -ēdis, da *mex*, *mercis* «merce»: BATTAGLIA, *Dizionario*, X, pp. 142-144.

6: paradosso.

5, *merto*: «merito», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, X, p. 168-172.

7, *tor*: «togliere», dal latino *tollere* attraverso la forma *tolre* assimilata in *torre*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1352; *aita*: «aiuto», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 276.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, fa<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

20-27, 31-33, 40-42 e 51-56, omoritmia.

58-60, C e 60-62, Q, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1779600; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1077.

### **Osservazioni**

I primi versi del madrigale giocano sull'assonanza tra il nome della donna amata, Marta, e la personificazione della morte. Infatti il nome proprio femminile vien qui utilizzato come sinonimo di morte (v. 3), ribadendo quel tema poetico secondo cui l'innamorato, senza l'aiuto dell'amata, non può sopravvivere (vv. 6-7). Analogamente, la stessa associazione è presente in *Occhi un tempo mia vita* di Giovan Battista Guarini (*Rime*, XXIV, p. 95), la cui intonazione più famosa è quella di Claudio Monteverdi (*Opera IV*, 14), dove «tempo è ben di morire» mancando l'«usata aita» da parte della donna amata.

L'incipit musicale è caratterizzato da un ingresso in contrappunto di C e A che eseguono in imitazione i primi due versi, mentre il Q interviene come in controcanto ripetendo continuamente «o Marta, o morte mia», separando e associando i due termini (bb. 1-7). Qui le tre voci si riuniscono su queste stesse parole, tessendo un continuo gioco di rimandi tra Marta e morte fino a b. 19, con un effetto di progressiva amplificazione. Dopo un episodio omoritmico in corrispondenza dei versi 4 e 5, dal contenuto più riflessivo (bb. 20-30), per intonare l'inciso «morte poi» del verso 6 Antonio Gualtieri ricorre a valori più latti di M e Sbr (bb. 40-42 e 51-53), come se volesse arrestare

improvvisamente il ritmo della composizione, nel momento in cui il testo dichiara la conclusione della vita patita dall'innamorato in assenza dell'aiuto della donna amata. L'ultima sussulto, collegato alla richiesta estrema di aiuto rivolta alla donna amata, viene espresso con un intervallo di ottava ascendente del C, che costituisce l'apice melodico della composizione (bb. 61-62).

## 9. *Il vago viso amato*

**Testimone:** GMA5.

Il vago viso amato  
del mio sereno sole,  
che apre ad ognhor altrui rose e viole,  
il cresco crin dorato,  
5 gli occhi strali d'Amore  
ferito m'hanno il sen, legato il core.  
Ond'io morirò se la bocca gradita  
con dolci baci non mi tiene in vita.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abBacCDD.

**Apparato critico**

2, C e A, *sole]* viso GMA5.

**Note al testo**

1, 5: *poliptoton*.

4, *cresco*: «arricciato», dal latino *crispum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 296; *crin*: «capello», letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, p. 972.

5, *strali*: «fraccia da arco o da balestra, sguardo o espressione della donna amata che suscitano o ravvivano l'amore», dal longobardo *strâl*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XX, pp. 271-272.

6, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

## Apparato critico

22, C, 3, pausa Sm] assente in GMA5.

## Note alla musica

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, fa<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

1-4, C e Q, *repetitio*.

14, C e 16, Q, *repetitio*.

39-42 e 52-55, stesso episodio con inversione delle parti.

**Letteratura:** NV, 1296, p. 817; REPIM 1221600; RISM A I/3, G 4795; IUPI, I, p. 736.

## Osservazioni

Il testo del madrigale propone due tematiche di assoluto richiamo nella lirica amorosa, qui affrontate attraverso una serie di metafore: «mio sereno sole», «altrui rose e viole», «strali d'amore». Innanzi tutto, il «vago viso» della donna amata, un'immagine che ritorna ininterrottamente dal *Canzoniere* petrarchesco alla poesia del Cinque e Seicento, come confermano le poesie di Gaspara Stampa (*Rime*, CCXVIII) e di Matteo Bandello (*Rime*, VII, VIII, X, LXXXIX, XC, CIII, CLVII, CCV, CCXXXVII). *Se da quel vago viso* è l'incipit di una composizione di Angelo Grillo che ebbe diverse intonazioni musicali: Filippo De Monte, Luca Bati, Paolo Fonghetto e Antonio Il Verso (NV 286, 776, 997, 1332; DURANTE - MARTELOTI, *Grillo*, A 56, p. 306), ma Antonio Gualtieri aveva già inserito questa stessa immagine tra le canzonette nel 1608 (GADW, n. 3, *Se 'l vostro vago viso*). Il secondo tema, altrettanto consueto nella lirica rinascimentale e barocca, è rappresentato dal tragico destino che attende l'innamorato se la donna amata non lo terrà in vita con i suoi baci. Questa immagine ricompare negli ultimi due versi, in chiusura del componimento come nei precedenti madrigali n. 7 e 8.

Anche in questo madrigale la scrittura è prevalentemente contrappuntistica, fin dall'incipit in cui le tre voci superstiti ripetono in imitazione due classici madrigalismi: uno per moto discendente su «vago» seguito da un salto di ottava ad effetto su «viso» (bb. 1-3), il secondo per moto ascendente su «sereno» (bb. 4-7). Il dialogo tra le voci è abbastanza consistente e prosegue costante fino a b. 34, cioè fino al termine del verso 6 i cui incisi vengono riproposti più volte. Seguono due episodi omoritmici, di particolare effetto perché intonano per due volte l'emistichio «ond'io morrò» a valori lati (bb. 35-38 e 48-51): prima attraverso una successione cromatica della linea del Q (bb. 35-38), poi con una settima su un accordo di Fa (b. 50). Questi passaggi si alternano con incisi più mossi, ma propensi alla declamazione, sulle parole «bocca» e «dolci baci» (bb. 42-44, 52-59).

## 10. *Vento spietato vento*

**Testimone:** GMA5.

Vento, spietato vento,  
per te convien ch'io stia  
tutt'hoggi in pena sì dogliosa e ria  
ché, se fosti placato,  
5 vedrei 'l bel viso amato  
d'Amarilli, gradita  
vita de la mia vita.  
Hor qui per te rimango in gran tormento,  
vento, spietato vento.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abBccddAa.

**Note al testo**

1: epanadiplosi.

3, *dogliosa*: «dolorosa», dal latino tardo *dolia*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 359; *ria*: «malvagia», dal latino *reum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1084.

7: epanadiplosi.

9: epanadiplosi.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, la<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>.

1-13 e 52-64, stesso episodio con inversione delle parti di C e Q.

1-4 e 3-7, *repetitio*.

39-51, omoritmia.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 3016100; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1827.

## Osservazioni

Amarilli è un nome di tradizione letteraria che Antonio Gualtieri ha già proposto nella canzonetta *Mentre piange Amarilli* (GAD3W). In questa occasione, però, il soggetto appare prossimo alla versione della «cruda Amarilli», cantata da Giovan Battista Guarini (*Pastor*, I, 2, III, 4, 6 e 7), o all'«Amarillide feroce» di Gabriello Chiabrera (*Maniere*, pp. 11, 102-105, 107, 112-117). Il madrigale, infatti, accosta il mitico personaggio bucolico alla figura dello «spietato vento» che diventa metafora della forza distruttiva della passione. Sono otto versi che, nel loro insieme, si presentano come un unico ossimoro costruito dall'accostamento di immagine tra loro antitetiche e disposte a chiasmo: «pena sì dogliosa e ria» e «bel viso amato», «gradita vita» e «gran tormento».

L'immagine forte, però, è quella del vento, amplificata dalla figura retorica dell'epanadiplosi, dalla presenza del verso-rima e, musicalmente, dal madrigalismo delle prime dodici battute in cui le voci, in stretta imitazione tra loro, creano la sensazione del fenomeno fisico accentuata dai salti di ottava dell'A. Sul secondo verso inizia un dialogo tra Q e A che procedono per terze o seste, mentre il C entra un Sm dopo con un diverso disegno melodico caratterizzato da un intervallo di quarta ascendente seguito da una sesta discendente, per cui si può ritenere che entrasse in dialogo con il T (bb. 13-16). Le voci si riuniscono omoritmicamente in corrispondenza del primo emistichio del verso 4 (bb. 17-19) e subito dopo formano una linea melodica continua dal Sol<sub>4</sub> del Q al La<sub>3</sub> dell'A su «sì dogliosa e ria» (bb. 20-21). Segue un episodio in cui le tre voci si avvicinano unendosi in diverse combinazioni nel decantare pregi e virtù di Amarilli: Q e A (bb. 25-27), C, Q, e A (bb. 28-33), C e Q (bb. 34-35), C e A (bb. 36-38). Una lunga sezione omoritmica (bb. 39-51) serve a declamare lo stato di tormento espresso dal verso 8, efficacemente anticipato da una pausa di M in tutte le voci, come se il canto si arrestasse per richiamare l'attenzione sul particolare stato d'animo. La conclusione, naturalmente, ripropone il madrigalismo iniziale (bb. 52-64).

### 11. *La bella ninfa mia* - Prima parte

**Testimone:** GMA5.

La bella ninfa mia,  
mentre m'udì cantare  
ut re mi fa sol la re,  
disse: «O gentil pastore,

5 mi fa la solfa tua gioir il core



sì dolcemente ch'io  
sentir spesso cantar ti ho gran desio».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, abbcCdD.

**Note al testo**

Epigrafe: *Parte prima*.

2, 7: *repetitio*.

3, 5: iterazione.

5, diafora; *solfa*: «scala musicale», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIX, p. 321.

5, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

7, *desio*: «desiderio ardente, passione», dal latino parlato *dēsedium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 249-250.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, re<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, re<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-do<sub>3</sub>.

4, 10-12, C e Q, *repetitio*.

14-22, C e Q, *repetitio*.

22-24, Q e A e 36-37, Q, *poliptoton* e *repetitio*.

38-42, omoritmia.

43-45, Q e C, *repetitio*.

47-48, C e Q, *repetitio*.

49-51, Q e C, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1343300; RISM A I/3, G 4795; IUPI, I, p. 819

**Osservazioni**

Il madrigale intona la prima parte di un dialogo tra una ninfa e un pastore, la cui risposta è contenuta nella composizione successiva. *La bella ninfa mia* è l'incipit di un analogo dialogo tra una ninfa e un pastore presente negli *Amorosi dilette* del 1608 (GAD3W, n. 16) e anche in quel caso si tratta di una «proposta» la cui «risposta» è rappresentata dalla canzonetta che segue, *Risposi alhor cor mio* (GAD3W, n. 17). Come già osservato, l'incipit testuale, già presente nella *Comedia*

*delle ninfe fiorentine* (p. 11, 14, 16, 84 e 108) del Boccaccio e nel *Canto di Aristeo* di Poliziano (*Orfeo*, pp. 142-145), è stato intonato da numerosi compositori con la stessa funzione di altri nomi fittizi del mondo arcadico, come Amarilli, Clori, Dori, Filli e Lidia (NV 670, 901, 1859, 1957, 2036, 2220, 2626, 2902). Questo testo, però, si distingue per i ripetuti richiami musicali: il primo, al verso 3, è molto esplicito perché propone il classico esacordo come avviene nei testi di varie composizioni dell'epoca, in particolare nelle *Giustiniane* di Andrea Gabrieli, nella *Barca* di Adriano banchieri, BANCHIERI o nel madrigale *Ut re mi fa sol la ogn'armonia* di Livio Celiano (DURANTE - MARTELOTTI, *Grillo*, A30, p. 296) è stato invece intonato da Andrea Rota, Flaminio Tresti, Peter Philips, Maria Francesco Bonarelli, Ruggiero Giovannelli e Giovanni Piccioni (NV 401, 1223, 1589, 2209, 2750; RISM B I, 1616<sup>10</sup>). L'origine, però, è più antica e va individuata nelle *Macheronee* di Teofilo Folengo e nel vasto repertorio frottolistico raccolto da Ottaviano Petrucci. Il richiamo musicale viene poi ripetuto nel verso 5, ma sotto forma di diafora, dove la ripetizione del nome delle note serve a costruire una frase di significato diverso. La funzione di questi richiami è comunque resa esplicita dalla ripetizione del verbo «cantare» ai versi 2 e 7.

L'intonazione musicale si apre con l'ingresso delle voci in contrappunto, secondo un procedimento che sembra contraddistinguere questa raccolta. Nei primi due versi è privilegiata la voce verbale «udì», vivacemente posta in evidenza dalla successione di otto Cr (bb. 1-14). Un canone tra Q e C, invece, intona il canto del pastore «ut re mi fa sol la re», stabilendo una corrispondenza tra il testo e le note La e Re che vengono intonate con un La<sub>3</sub> e Re<sub>3</sub> (bb. 14-22). L'aderenza tra testo e musica è osservata anche in corrispondenza del primo emistichio del verso 5, «mi fa la solfa», dove le note corrispondono alle sillabe del verso secondo l'ordine Q (bb. 22-23), A (bb. 23-24 e 33-35) e C (bb. 35-36). Come di consueto, il sentimento di gioia espresso nel verso 5 è reso in forma descrittiva, attraverso una successione di valori rapidi in tutte le voci (bb. 24-38). Descrittivo, secondo i canoni madrigalistici, è anche l'episodio che segue, caratterizzato da una scrittura omoritmica in corrispondenza di «sì dolcemente» (bb. 38-42). Nella conclusione (bb. 43-54), il dialogo tra le voci prosegue con figure ritmicamente veloci, riaffermando la vivacità che caratterizza tutto il madrigale.

## 12. *Se m'amerai mia vita* - Seconda parte

**Testimone:** GMA5.

«Se m'amerai, mia vita»,  
le risposi, «da me sarai gradita

ch'ognhor la lingua mia s'udirà dire  
ut re mi fa sol la, per te servire».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** stanza di canzone, aABB.

**Note al testo**

Epigrafe: *Parte seconda* GMA5.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Apparato critico**

37, C, 5, Sm] M GMA5.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, do<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>.

1-3, 8-12, omoritmia.

5, C e 6, A, *poliptoton*.

18-39 e 40-61, stesso episodio ma con inversione C e Q.

28-30 e 50-52, A, corrispondenza testo/musica.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1643300; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1562.

**Osservazioni**

La breve risposta del pastore alle parole pronunciate dalla ninfa nel madrigale precedente si regge sull'appellativo «vita mia» e sulla ripetizione dell'esacordo. In particolare, il *topos* della donna fonte di vita per l'innamorato che è al suo servizio fu efficacemente ripreso dal Tasso, la cui lirica *Vita de la mia vita* (*Rime*, 248) è stata intonata da Luca Marenzio (*Madrigali a 6*, pp. 200-205), Francesco Mazza, Giovanni Battista Caletti e Francesco Genuino (NV 463, 1670, 1762). Come nel madrigale precedente, invece, nella successione delle note va colto anche il significato allusivo, a sfondo erotico.

L'intonazione ha un incipit coerente con la struttura del periodo ipotetico: omoritmico in corrispondenza della protasi contenuta nel primo verso (bb. 1-3, 10-12), imitativo per l'apodosi del secondo verso (bb. 4-8, 14-18). Le due tecniche formali si alterneranno equamente lungo tutta la composizione, costruita sulla duplice ripetizione di tutti versi. In questo procedere, alle bb. 28-30 e 50-52 nella voce dell'A è rispettata l'aderenza tra testo e musica, in quanto le sillabe dell'esacordo

del verso 5 sono intonate dalle note corrispondenti che nel C e nella prima voce sono trasportate alla quinta superiore (bb. 27-30, 49-52). Particolarmente vivace, grazie alle successioni di Cr che lo caratterizza, l'inciso melodico in corrispondenza di «per te servire» (bb. 30-37 e 52-59). L'episodio delle bb. 18-39 verrà ripetuto alle bb. 40-61, con l'inversione delle parti di C e Q.

### 13. *Pietosa del mio male*

**Testimone:** GMA5.

Pietosa del mio male  
talhor la donna mia  
per trarmi fuor di pene,  
quando maggior dolor il cor m'assale,  
5 «Tu sei», dice, «il mio bene»  
e da suoi bei rubin lampeggia un riso  
che scaccia il duolo e m'apre il paradiso.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abcACDD.

**Apparato critico**

7, A, *scaccia*] *scacci*, in una ripetizione –a aggiunta postuma GMA5.

**Note al testo**

4, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

7, *duolo*: «dolore», antico e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, p. 1030.

6: metafora.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri

**Forma musicale:** madrigale.

**Apparato critico**

C, 58-59, pausa M pausa Sbr] pausa Br GMA5.

**Note alla musica**

Organico: SAT [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; Q, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>; A, Do<sup>3</sup>, mi<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

1-4, A e 9-12, C, *repetitio*.

33-40, omoritmia.

43-45, A e 48-50, Q, *poliptoton*.

61-63, C e Q, *poliptoton*.

**Letteratura:** NV, 1296, p. 817; REPIM 2176400; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1287.

### **Osservazioni**

L'incipit richiama un verso del madrigale *Se in darmi doglia tanta* di Luigi Cassola (*Madrigali*, 242, p. 49), mentre versi successivi ripropongono la tematica della donna che solleva l'innamorato dalle pene amorose. Il distico conclusivo, invece, propone l'associazione tra il volto della donna amata e il paradiso presente in tutta la tradizione poetica, da Dante (*Paradiso*, XV, 31-36), Petrarca (*Canzoniere*, 109, 9-12, 173, 1-4 e 292, 6-7), Poliziano (*Rime*, LXXXIII, 1-3, CV, 9-10, CVI, 1-2, e CXXVI, 34-35) e Lorenzo de' Medici (*Canzoniere*, II, L, 83-84), agli autori più utilizzati dai musicisti in epoca moderna come Ludovico Ariosto (*Orlando*, VII, 13, XII, 91, XXXII, 1062), Torquato Tasso (*Rime*, I, 368, 376, p. 338, 531, 733, 929, II, 997) e Angelo Grillo (DURANTE - MARTELLOTTI, *Grillo*, A 82, p. 318). Il testo di Grillo, ad esempio, è stato intonato da Filippo De Monte, Orazio Scaletta e Arcangelo Borsaro (NV 407, 776, 2572), ma il binomio viso-paradiso è presente anche in Luca Marenzio (*Canzonette e villanelle*, I, pp. 6 e 8, II, pp. 2, 5 e 28), ripetutamente nelle canzonette di Orazio Vecchi (*Canzonette*, 13, 63 e 77) e in Claudio Monteverdi sia nei madrigali a 5 voci del 1590 (*Opera III*, 14), dove intona il testo del Tasso *Dolcemente dormiva la mia Clori* (*Rime*, I, 376, p. 338), sia in quelli del 1619 con il testo *Se i languidi miei sguardi* di Claudio Achillini (*Opera XI*, 25).

L'aspetto che maggiormente caratterizza questo madrigale dal punto di vista musicale è il prevalente utilizzo di valori lati (Br, Sbr e M), in un disegno melodico e armonico inteso ad esprimere il sentimento di pietà della donna amata nei confronti dell'innamorato. Si distingue l'intonazione accordale del verso 5, preceduta da una pausa di M, dove la declamazione ha la funzione di esprimere la certezza dell'affermazione (bb. 33-40). L'effetto è ribadito per contrasto dal contrappunto imitativo della sezione conclusiva del madrigale (bb. 41-64), la cui funzione invece è quella di dare risalto al risultato positivo che discende dalla dichiarazione della donna amata.

## 14. *Hor' crudele hor' pietosa*

**Testimone:** GMA5.

Hor' crudele, hor' pietosa

mi si dimostra Filli.

Crudeltà scorgo in lei mentre ritrosa

da me s'asconde e, non senza pietade,

5 quando mirar mi lascia sua beltade

se a lo star mi dà gioia, al fuggir guai,

possa restar senza fuggirmi mai.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abACCDD.

**Apparato critico**

6, C, Q e A, dà] *da*, accento aggiunto successivamente GMA5.

**Note al testo**

1: *repetitio*.

1, *hora*: «ora», dal latino *hora, horae*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XI, pp. 1090-1098.

4, *asconde*: «nascondere alla vista, celare», dal latino *abscóndo*: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 727.

4, *pietade*: «pietà», dal latino *pietas, pietatis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XIII, pp. 420-422.

5, *beltade*: «beltà», forma antica dal latino volgare *bellitas, -atis*, derivato da *bellus*: BATTAGLIA, *Dizionario*, II, pp. 157-158.

6,7: *poliptoton*.

7: *repetitio, poliptoton* e antitesi.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SAT [TB]

Chiavi ed estensioni: C, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>; Q, Do<sup>3</sup>, re<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

1-12, C e Q, *repetitio*.

27-54, omoritmia.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 2025500; RISM A I/3, G 4795; IUPI, p. 703.

### **Osservazioni**

In questo madrigale ritorna un altro personaggio legato al mondo mitologico e pastorale, la ninfa Filli, che sarà la protagonista anche del madrigale successivo e che era già ripetutamente presente negli *Amorosi diletta* del 1608 (GAD3W, n. 1, 2, 4, 19), a cui si rinvia per la fortuna letteraria e musicale. In una specie di ossimoro, nel testo intonato dal Gualtieri il sentimento di pietà della ninfa fa da *pendant* alla sua crudeltà e alla sua ingratitudine. Tra le numerosissime intonazioni ispirate a Filli, si distinguono quelle di Claudio Monteverdi che la include nei suoi libri di madrigali (*Opera II*, 7; *III*, 3; *IV*, 3 e 19; *XI*, 7; *XIV*, 9, 14, 19) e negli *Scherzi musicali* del 1607 (*Opera VII*, 3). La fortuna di questa immagine pastorale continua nella produzione di cantate del periodo barocco, basti ricordare *Qui vieni Fille ingrata*, *Barbara ingrata Fille* e *Fiamma ch'avvampa a incenerirmi il seno* di Alessandro Scarlatti (CLORI, nn. 40, 815, 1394; HANLEY, *Scarlatti*, 71, 621) o il recitativo «Ah, Filli ingrata» della cantata *È un martirio della costanza* di Antonio Caldara (CLORI, n. 5774).

Come nel madrigale precedente, anche in questo caso l'incipit è caratterizzato da un prevalente uso di valori lati, infatti le bb. 1-22 sono formate soltanto da M, Sbr e Br che descrivono i comportamenti contrastanti di Filli. Segue una lunga sezione (bb. 27-54) caratterizzata da una scrittura omoritmica e accordale, non priva però di elementi di varietà in corrispondenza dei versi 4 e 5 (bb. 36-45), dove l'omoritmia procede compatta a valori diminuiti, oppure nelle due brevi sezioni ternarie in corrispondenza del primo emistichio del verso 6, «se a lo star mi dà gioia», che sottolineano la felicità dell'amante (bb. 46-48 e 52-54). Il secondo emistichio e il successivo verso 7, con le figure del poliptoto e dell'antitesi sui verbi «fuggire» e «restare» offrono l'opportunità di una maggiore varietà ritmica e contrappuntistica (bb. 56-68). Questa forma di madrigalismo era molto consolidata e ricorre spesso anche in MONTEVERDI, *Opera II*, 16, bb. 39-43; *IV*, 15, bb. 29-40; *V*, 13, bb. 64-74; *VI*, 15, bb. 33-46; *X*, 17, bb. 11-17; *XI*, 11, bb. 24-25.

### 15. *Ride ma poi sdegnosa*

**Testimone:** GMA5.

Ride ma poi sdegnosa  
Fillide mi minaccia  
e mi dice orgogliosa:

«Mai più ti raccorrò fra le mie braccia,  
5 poi ch'altra donna amata  
esser da te conosco e me sprezzata».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abaBcC.

**Apparato critico**

4, C, *braccia*] prima intonazione *bracc*, -ia aggiunto successivamente GMA5.

4, C, A e Q, *braccia*] *bracia* in alcune ripetizioni GMA5.

**Note al testo**

4, *raccorrò*: «raccogliere», regionale e letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, XV, p. 204.

7, *sprezzata*: «disprezzata», dal latino parlato *ex-pretiare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1258.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>.

1-2 e 9-10, *repetitio* e *poliptoton*.

16-34 e 38-53, stesso episodio con inversione di C e Q.

19-26, C, Q e A, *repetitio* e *poliptoton*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817, REPIM 2431900; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1473.

**Osservazioni**

Il testo insiste sulla figura e il ruolo amoroso di Filli, ma a parti invertite, perché ora la ninfa, sentendosi tradita, minaccia colui che nel madrigale precedente si lamentava della sua presunta indifferenza. Il suo comportamento sempre ambiguo è ben evidenziato dal «ride» che apre la composizione, una delle voci verbali che meglio si presta ad essere disegnata musicalmente. Numerose sono le conferme che si possono incontrare, ad esempio, nella vasta produzione monteverdiana, dove il sorriso può essere tradotto in una lunga successione di Cr (*Opera III*, 13, bb. 33-37; *Opera V*, 11, bb. 8-11 e 13, bb. 2-3 e 34-35), con l'accostamento di Cr e Scr (*Opera II*, 17, bb. 28-29) oppure dal ritmo di una *mensura* ternaria (*Opera X*, 5, bb. 38-39).



Anche Antonio Gualtieri intona il riso di Fillide con successioni prevalentemente ascendenti di Cr, proposte da tutte le voci in imitazione stretta secondo il procedimento del *poliptoton* e della *repetitio* (bb. 1- 15). Segue un episodio in imitazione canonica (bb. 16-34) per il terzo e quarto verso, ripetuto uguale con l'inversione delle parti di C e Q alla bb. 38-53. Nella parte conclusiva (bb. 54-64), dove la ninfa denuncia il tradimento, C e A procedono prevalentemente per seste con una scrittura semi-omoritmica, mentre il Q, che entra tre M dopo, propone un disegno melodico leggermente variato ma ritmicamente identico.

## 16. *Vanne rosa gradita*

**Testimone:** GMA5.

**Fonte letteraria concordante:** MONTANARO, *Rime*, p. 17.

Vanne, rosa gradita,  
nel sen della mia vita;  
e se per forte ella ti tiene in mano,  
tu, ardita, in vece mia dille pian piano:  
5 «Vorrei». Né t'arrossire  
e se lei t'adimanda: «Quel che vuoi?»,  
rispondile: «Baciar i labri tuoi».

**Autore del testo:** Pomponio Montanaro.

**Forma poetica:** madrigale, aaBBcDD.

**Apparato critico**

2, *della] de la* MONTANARO, *Rime*, p. 17.

4, *repetitio*.

6, *adimanda] addimanda* MONTANARO, *Rime*, p. 17.

7, *rispondile] rispondeli* MONTANARO, *Rime*, p. 17.

**Note al testo:**

1, metafora; *vanne*: «vattene», forma dell'imperativo su *sta* con avverbio enclitico: ROHLFS, *Grammatica*, III, pp. 350-352.

2, metafora.

4: *repetitio*.

6, *adimanda*: «domanda»: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 924-925.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SAT [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 2995100; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1810.

**Osservazioni**

Il tema del bacio, ricorrente anche in questa antologia di madrigali con precisi riferimenti testuali e musicali (schede n. 3, 7, 9), è introdotto da alcune metafore («rosa gradita», «sen della mia vita») che alludono alla donna amata. Ad essa il poeta indirizza la propria stanza, adottando la forma del commiato con discorso diretto che appartiene alla tradizione stilistica della canzone. Questo stesso testo di Pomponio Montanaro è stato intonato anche in una canzonetta a 3 voci di Giovanni Battista Grillo (1600, NV 256) e in un madrigale a 5 voci di Bernardino Bertolotti (1609, NV 354).

L'incipit della composizione di Antonio Gualtieri, in contrappunto imitativo, riguarda i primi due versi ed è subito caratterizzato dall'attacco proposto dall'A con un intervallo di quarta ascendente, a cui rispondono Q e C con uno di quinta ascendente (bb. 1-9). Il madrigale prosegue con una scrittura semi-omoritmica (bb. 9-17), che conferma il senso di sicurezza espresso dal verso 3 e ribadito dalle tre voci assieme e poi da C e A. Successivamente il ritmo viene spezzato in corrispondenza del condizionale «vorrei» (bb. 20-22), reso attraverso l'ingresso ravvicinato delle voci, e dell'imperativo «rispondile», intonato con una figurazione ritmica puntata proposta prima contemporaneamente e poi in imitazione dalla tre voci superiori (bb. 32-35, 38-41, 44-47). Al di là di questi episodi, il madrigale si distingue per una certa omogeneità compositiva, data la quasi totale assenza di fioriture presenti soltanto in corrispondenza del verbo «baciare» caratterizzato dalla successione ascendente di quattro Cr nelle parti del C (b. 45) e del Q (bb. 34, 46).

17. *Poiché 'l mio amor la fede*

**Testimone:** GMA5.

Poiché 'l mio amor, la fede,  
o Amarilli ingrata,  
da te tradita viene e disprezzata,  
nulla ti stimo anch'io  
5 di tuo divengo mio.  
E per vendetta de passati guai  
tanto ti voglio odiar quanto t'amai.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abBccDD.

**Apparato critico**

7, C, A e Q, *voglio*] *vogli*, -o aggiunta successivamente GMA5.

**Note al testo**

7: antitesi.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: SSA [TB]

Chiavi ed estensioni vocali: C, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; Q, VI, sol<sub>3</sub>-la<sub>4</sub>; A, Do<sup>2</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

19-21, C e Q, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 2208950; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1305.

**Osservazioni**

In questo madrigale fa il suo ritorno la figura mitologica e bucolica di Amarilli, già cantata da Gualtieri in GADW3 (scheda n. 10, *Mentre piange Amarilli*) e in questa raccolta (scheda n. 10, *Vento spietato vento*). Ma in questa occasione Amarilli non è «gradita» perché diventa «ingrata». La mutata situazione non è più causa di dolore e sofferenza, perché suscita nell'innamorato sentimenti di rivalsa e di vendetta.

Ancora una volta, l'incipit musicale, prevede l'ingresso delle voci in contrappunto imitativo per la durata dei primi tre versi: il C espone il tema, poi riproposto alla quarta inferiore dall'A e alla quinta superiore dal Q (bb. 1-8). La composizione prosegue con la riproposizione dei primi tre versi intonati con lo stesso disegno melodico, ma con l'inversione delle parti del C e del Q (bb. 14-26).

Anche i versi 4 e 5 vengono intonati due volte con l'ingresso in contrappunto delle voci: la prima volta C e Q presentano una melodia ascendente e l'A discendente (bb. 28-34), mentre nella ripetizione (bb. 34-40) avviene il contrario perché C e Q eseguono una melodia discendente e l'A una ascendente. Gli ultimi due versi, invece, vengono ripetuti per tre volte (bb. 40-67) e l'inizio di ogni ripetizione è affidato a una voce sola e ogni volta viene proposto lo stesso disegno ritmico-melodico, ma ad altezze diverse: C (bb.40-41 e 49-51), A (bb. 57-59).

## 18. *Tre gratiosi amanti*

**Testimone:** GMA5.

Tre gratiosi amanti

a la sua donna avanti:

«Se tu mori cor mio», disser d'accordo,

«e che ne lascerai per tuo ricordo?»

5 Con le labbra di rose

al primo ella rispose:

«La mia corona havrai perché tu possa  
imperar pace a l'alma e requie a l'ossa».

Poi soggiunse al secondo

10 con sembiante giocondo:

«Il mio horologio tuo voglio che sia  
per rimembrar talhor la vita mia».

Al fin le luci affisse

nel vero amante e disse

15 sospirando: «Ben mio ti lascio il core

che specchio ti sarà d'eterno amore».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** villanella, aaBB ccDD eeFF ggHH.

**Apparato critico**

7, C, A e Q, *corona*] *coron-*, -a aggiunta successivamente GMA5.

9, AII, *soggiunse*] *sogionse* GMA5.

13, CI e TI, *luci*] *lucci*, una -c- con cancellatura GMA5.

### Note al testo

Epigrafe: *Voce sola con il suo basso chitarrone*, GMA5, C; *Secondo coro a 8. Voce, & Viola*, GMA5, Q; *Primo coro a 8*, GMA5, A.

3, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

7, *havrai*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

8, *imperar*: «dominare», voce dotta dal latino *imperare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 555; *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342; *reque*: «riposo», voce dotta dal latino *requies*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1053.

10, *sembiante*: «fisionomia», dal provenzale *semblan*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XVIII, p. 543-545.

13, *affisse*: «fermare stabilmente», dal latino *affigere*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 25.

15, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri

**Forma musicale:** madrigale a 9 voci e strumenti.

### Apparato critico

20, A II e T II, omessa pausa Br] pausa Br GMA5.

### Note alla musica

Organico: S, SATB, SATB, 2 vle, chitarrone e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: C solo, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; C I, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>; A I, Do<sup>3</sup>, sol<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>3</sup>, si<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; T II, Do<sup>4</sup>, fa<sup>2</sup>-fa<sub>3</sub>.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 2891450; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1748.

### Osservazioni

Questo madrigale intona una villanella di anonimo contenuta in diverse raccolte (RIGHETTINI, VI; MALATESTA, VII; VINCENTI, VII; cfr. GALANTI, *Le villanelle*, pp. 209, 215, 219) che ebbe una discreta fortuna tra i musicisti. Altre intonazioni di questo testo sono anteriori anche di una trentina di anni, come il «Dialogo a sei» con cui Giovanni de Macque nel 1582 conclude il suo secondo libro di madrigaletti (NV 1546). Seguono poi le composizioni di Lelio Bertani, Rinaldo del Mel e Simone Molinaro (NV 713, 1872 e RISM B I, 1584<sup>14</sup>). A differenza degli altri, Rinaldo del Mel divide il lungo dialogo in quattro madrigaletti tra loro collegati, realizzando così delle composizioni di più facile esecuzione (cfr. ASSENZA, *Canzonetta*, pp. 223-225).

Indubbiamente questo madrigale si distingue per l'organico scelto da Antonio Gualtieri che prevede una voce sola, due cori a quattro voci, due viole e un chitarrone. È una novità anche il fatto che il

musicista indichi delle parti riservate agli strumenti, in aggiunta al bc già presente nella raccolta di mottetti del 1612 (GMO). Purtroppo le uniche parti pervenute sono quelle di «voce sola con il suo basso chittarone», C I, A I, A II, T II. Le parti di A II e T II presentano l'epigrafe «Voce & Viola», da cui si può dedurre che il secondo coro poteva essere raddoppiato o sostituito da un ensemble strumentale. Il testo, infatti, è tutto intonato dal coro I per cui, anche in caso di esecuzione strumentale del coro II, la sua comprensione non sarebbe stata compromessa.

Antonio Gualtieri rispetta la forma dialogica del testo, affidando le risposte della donna amata ad una «Voce sola con il suo basso per il chittarone», mentre la narrazione e le domande dei tre amanti spettano alle due formazioni corali. In concreto, i primi quattro versi vengono intonati dal primo coro: come di consueto, il Gualtieri intona i versi 1, 2 e 4 in contrappunto imitativo, mentre il primo emistichio di quello successivo, «se tu mori cor mio», che si può ritenere il fulcro di questa prima sezione, è messo in rilievo dall'omioritmia di entrambe le voci (bb. 1-19). La composizione prosegue con i due cori che intonano i versi 5 e 6 creando un vivace episodio di domanda e risposta (bb. 20-32), secondo una tecnica compositiva che il Gualtieri aveva efficacemente sperimentato già nove anni prima nella sua raccolta di mottetti policorali (GMO8). Anche qui, però, le risposte sono affidate ad una voce sola accompagnata dal chitarrone. In questi episodi (bb. 33-41, 56-68, 89-100) la melodia si muove prevalentemente per grado congiunto, ad eccezione dell'intervallo di sesta minore discendente che distingue il significato ambiguo in negativo del termine «requie» alla b. 40. I versi 9 e 10 vengono intonati dal coro I (bb. 42-48) e poi dal coro II (bb. 48-55) con una scrittura omioritmica che ritorna anche per il verso 13 per richiamare l'attenzione sulla risposta intonata poco dopo dalla voce solista (bb. 70-74). Il gerundio «sospirando» del verso 15 è reso con una pausa di Sm tra le prime due sillabe: un madrigalismo di maniera utilizzato per descrivere il sospiro della donna amata. Emblematici sono gli esempi di Claudio Monteverdi, come «qualor piangi e sospiri» (*Opera V*, 6), «solo co' miei sospiri» (*Opera V*, 18), *O viva fiamma, o miei sospiri ardenti* (*Opera XI*, 6), «baci in cui dolci provo anco i sospiri» (*Opera XI*, 13), «nutrir sol di sospiri un fero ardore» (*Opera XI*, 16), «se i sospiri interrotti» (*Opera XI*, 25). Dopo aver annunciato la risposta al «vero amante» (bb. 89-100), la voce solista riproporrà i versi 15-16 assieme al coro I che si alterna in stretti episodi di domanda e risposta con il coro II. L'organico completo si riunisce per la cadenza finale caratterizzata dal consueto ritardo, questa volta nella parte dell' A I.

## 19. *Non già con ghiaccio argente*

**Testimone:** GMA5.

**Fonte letteraria concordante:** MARINO, *Rime*, LV, p. 75.

Non già con ghiaccio argente  
si spegne, o donna, in amoroso core  
viva fiamma cocente,  
ma, per novo miracolo d' Amore,  
5 ardor con pari ardore.

**Autore del testo:** Giovanni Battista Marino

**Forma poetica:** madrigale, aBaBb.

**Apparato critico**

2, CI, TI e AII, *spagne*] *spegn*, -e aggiunta successivamente GMA5.

4, CI e TI, *novo*] *nono* GMA5.

**Note al testo**

Epigrafe: *Primo coro a 8*, GMA5, C e A; *Secondo coro a 8*, GMA5, Q.

1, *argente*: «freddo, gelato», voce dotta dal latino *algidum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 37.

1, 3: antitesi, ossimoro.

2, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

4, *novo*: «nuovo», dal latino *novum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 814.

5: *repetitio*.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri

**Forma musicale:** madrigale a 8 voci in due cori.

**Note alla musica**

Organico: SATB, SATB.

Chiavi ed estensioni vocali: C I, VI, la<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>; A I, Do<sup>2</sup>, re<sub>3</sub>-do<sub>4</sub>; T I, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>; A II, Do<sup>2</sup>, la<sub>2</sub>-do<sub>4</sub>; T II, Do<sup>3</sup>, la<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

**Letteratura:** NV 1296, p. 817; REPIM 1738900; RISM A I/3, G 4795; IUPI, II, p. 1055; MARINO, *Lira*, I, p. 330; MONTELLA, *Madrigali*; VITALI, *Madrigali*.

**Osservazioni:**

L'ultimo madrigale della raccolta intona un testo di Giovanni Battista Marino (*Lira*, I, p. 330) messo in musica nove anni prima da Giovan Domenico Montella (*Madrigali*, 21) e dieci anni dopo da Filippo Vitali nel *Secondo libro di madrigali a cinque voci* (NV 2944). In questo testo il Marino

riprende il tema del contrasto amoroso raffigurato dall'ossimoro tra il «ghiaccio argente» e la «fiamma cocente», che il Gualtieri aveva già intonato nelle canzonette *Ardenti miei sospiri* e *Quel petto di diamante* (GAD3W, n. 8 e 11). La figura retorica che accosta il fuoco al ghiaccio rimanda direttamente al verso 2, «e vivo in foco et ardo in freddo ghiaccio», del sonetto *Oimè ch'io moro, e morte non m'uccide* d'ispirazione petrarchesca (*Rime disperse*, 108) e, ancora, al verso 2 afferma «e temo e spero; et ardo, et son un ghiaccio» del sonetto 134, *Pace non trovo e non ò da far guerra* (*Canzoniere*, 134). Ma il canale di massima diffusione per questa immagine è stato il repertorio frottolistico: «fa che in foco aghiaccio et ardo» e «tal ch'ognhor aghiaccio et ardo», intona Bartolomeo Tromboncino in due barzellette del repertorio raccolto nei dieci libri di frottole di Ottaviano Petrucci, dove il verbo «ardere», utilizzato per definire gli effetti della passione amorosa, ricorre in più di un centinaio di composizioni (DI ZIO, *PeI*, n. 19, 23)

Come nella composizione precedente, anche in questo caso l'organico è quello previsto per un madrigale a otto voci distribuite in due cori. I libri parte pervenuti conservano le linee vocali di C I, A I, T I, A II e T II. Dalla trascrizione delle voci superstiti è chiaro che il modello utilizzato da Antonio Gualtieri è lo stesso sperimentato nove anni prima con i *Motecta octonis vocibus*. Infatti sono diversi i punti di contatto tra questo madrigale e quei mottetti a doppio coro, evidenti sin dall'incipit che presenta un brevissimo episodio (bb. 1-2) di domanda e risposta tra i due cori che si alternano proponendo lo stesso testo dei versi 1 e 2 (bb. 3-21). La «viva fiamma cocente», primo emistichio del verso 3 inizialmente intonato a cori separati (bb. 22-29), verrà poi cantato da tutte le voci, con una maggiore fioritura in quella superiore (bb. 30-35). La conclusione è caratterizzata da un procedimento che Gualtieri adotta spesso anche in *GMO8*, quando ripropone lo stesso episodio ma invertendo i due gruppi corali. Infatti, gli ultimi due versi vengono intonati dal coro I (bb. 36-45), la cui parte passa al coro II e viceversa (bb. 46-55). Sono incisi nei quali l'alternarsi dei due cori diventa sempre più incalzante allo scopo di rendere percepibile l'«ardore» evocato dal testo.

## **6. MADRIGALI CONCERTATI A UNA, DUE ET TRE VOCI (1625)**

### *1. Falsa falsa sirena*

**Testimone:** GMAC.

Falsa, falsa sirena,  
ch'a la canora voce



de le tue false noti  
il misero mio cor poggiavi sovente.  
5 Hor che sei tu d'altrui, io t'abbandono,  
mancatrice di fede.  
Ahi! Se creduto havessi  
che sotto human splendore  
fosse nascosto un inhumano core,  
10 sì che scacciato havrei,  
ratto come baleno,  
ogn'amoroso ardor fuor del mio seno.  
Sciolto dunque da te, ringratio il Cielo  
ch'ha voluto ch'io lasci  
15 un fiero mostro di feritade,  
specchio d'infedeltade  
e che fuggito homai da li fieri artigli  
de li tuoi falsi inganni.  
Ma dimmi se pietade  
20 si trova in cor di pietra,  
in cor aspro e selvaggio.  
Chi t'insegnò ver' me l'esser crudele,  
sì spietata e infedele?  
Forse gl'orsi, le tigri  
25 che pur mostran talhor, se ben spietate,  
a chi li pasce e nutre  
segno di fedeltate?  
Forse li miei lamenti,  
i sospiri, i tormenti,  
30 quelle lagrime tante  
che col tuo aurato crine  
dolcemente asciugai?  
No, no perfida ingrata,  
indegnamente amata,  
35 ché tutti questi furo'  
cari effetti d'amor, pegni soavi.

Il finger di languire,  
 per me e per altri poi  
 dolcemente morire  
 40 cagion è stato ond'io vivrò beato.  
 Io t'amai, tu m'odiasti,  
 io le leggi osservai, tu le negasti.  
 Taci pur, cruda taci  
 ché 'l condegno castigo un tempo havrai  
 45 de li tuoi falsi baci  
 e quella lingua ch'io,  
 che pur era di tosco,  
 soavemente hor lieto,  
 hor afflitto godei,  
 50 co' viperini morsi  
 tormentarai per non haver amato  
 un cor fedele, un cor innamorato.

**Autore del testo:** Bernardo Volpini [attribuito da NV 1297].

**Forma poetica:** componimento in settenari ed endecasillabi.

### Apparato critico

7, *havessi*] *hanessi* GMAC.

### Note al testo

Epigrafe: *Tenore solo* GMAC.

1, 3, 18, 64, *repetitio*.

4, 9, 20, 21, 53: *repetitio*; *cor-core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

5, *hor*: «ora», dal latino *hora*, *horae*: BATTAGLIA, *Dizionario*, XI, pp. 1090-1098.

7,10 *havessi-havrai*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

8-9: antitesi.

11, *ratto*: «veloce, rapido», dal latino *rapidum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1035.

15, *feritade*: «ferita», per analogia con *pietade*.

19, *pietade*: «pietà», forma antica dal latino *pietas*, *pietatis*: DURO, *Vocabolario*, III, pp. 879-880.

27, *fedeltate*: «fedeltà», forma antica dal latino *fidelitas*, *fidelitatis*: DURO, *Vocabolario*, II, p. 404.

31, *crine*: «capello», letterario: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, p. 972.

40, *cagion*: «causa determinante», dal latino *occasione(m)*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 184.

41, 42: antitesi.

44, *condegno*: «degno, adeguato», dal latino *cum-dignus*: DURO, *Vocabolario*, I, p. 881.

47, *tosco*: «veleno», variante poetica di *tossico*: DURO, *Vocabolario*, IV, p. 897.

52, epanadiplosi.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, do#<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Re.

Cadenza finale: LA-RE.

**Letteratura:** NV 1297, p. 819; REPIM 0999100; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 577.

**Osservazioni**

È l'unico madrigale che è possibile trascrivere nella sua completezza in quanto la parte del T è inclusa nello stesso libro parte del bc.

Il testo di questo madrigale, attribuito a Bernardo Volpini (NV 1297), un autore di cui non sono disponibili informazioni sulla vita e sulle opere, può essere considerato una silloge della crudeltà manifestata dalla donna amata che non ricambia e anzi, inganna, «un cor fedele, un cor innamorato». L'immagine del canto ingannevole della sirena, con cui si apre il madrigale, richiama l'episodio dell'*Odissea* XII, 39-54, 158-200, spesso utilizzato per alludere alle vane lusinghe d'amore. Il testo continua collazionando altre figure canoniche della lirica amorosa, come il cuore di «pietra, aspro e selvaggio» che, ai versi 20 e 21, riprende letteralmente la conclusione del sonetto *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* di Francesco Petrarca (*Canzoniere*, n. 311), trasformato in cuore «di sasso, anzi di ferro, anzi di diamante» dal Poliziano (*Orfeo*, p. 143, vv. 66-67) e in cuore «di diaspro e di diamante» dal Tasso (*Rime*, I, 369, p. 331, v. 68). Diversamente, l'interrogativo sulla presenza o meno di «pietade» nel cuore dell'innamorata, che precede al verso 19, trova una stretta aderenza con il «cor di marmo intenerito» di Matteo Boiardo (*Amorum*, I, pp. 186-195, v. 84) e nella supplica conclusiva della canzonetta *Guerriera mia costante* di Orazio Vecchi, «fia più pietoso il cor, non di diamante» (*Canzonette*, 49). Un nutrito elenco di epiteti («crudele, spietata,

infedele, ingrata, cruda») e di paragoni con animali feroci disegna il ritratto di questa donna ingrata e infedele, completato da una serie di figure retoriche (antitesi) che danno risalto al contrasto tra la dedizione dell'innamorato l'amata «perfida», indegna di tanta attenzione.

Dal punto di vista musicale il madrigale è suddiviso in tre sezioni ben identificabili grazie a due stanghette poste al termine di ogni sezione in GMAC: il primo episodio (bb. 1-14) intona i versi 1-6, il secondo (bb. 15-48) i versi 7-27 e l'ultimo (bb. 49-102) i versi 28-52. Il primo episodio, in cui viene denunciata l'infedeltà della donna, presenta un disegno melodico prevalentemente per gradi congiunti, connotato da una figurazione ritmica puntata. Il peso dell'amaro disincanto è reso dall'accordo di Sol minore in secondo rivolto e dall'intervallo di quarta diminuita sull'aggettivo «falsa» (bb. 1-2). Coerentemente, la «mancatrice di fede» del verso 6 è apostrofata attraverso una successione cromatica, resa con maggiore enfasi da una legatura di portamento che collega il Do al Do# (bb. 12-13). L'interiezione «Ahi», con cui si apre il verso 7 e la seconda sezione del madrigale (b. 15), presenta la consueta successione ritmica Cr puntata-Scr, anticipata e seguita da una pausa di Sm che enfatizza il sentimento di dolore. In questa sezione si nota l'alternanza tra incisi con il Sib ad altri con il Si naturale, che sembra introdurre un'oscillazione tra l'impianto di Sol minore e quello di Sol maggiore. La scelta non è casuale in quanto l'episodio «in maggiore» (bb. 26-34) è posto in corrispondenza dei versi 13-18 che descrivono il sollievo dell'innamorato finalmente libero dall'infedeltà della donna amata. Prevale ancora l'utilizzo di figurazioni ritmiche puntate e di valori brevi come, ad esempio, in «ratto come un baleno» reso attraverso una Cr seguita da sei Scr (b. 22), mentre il ringraziamento contenuto nel verso 13 viene intonato con una scala ascendente (bb. 26-27). Quando, invece, l'innamorato si interroga sulla capacità della donna di provare pietà (bb. 35-37), il ritmo si fa più lento, quasi interlocutorio tanto che anche il bc accompagna con valori lati di M e Sbr, ma subito ritorna puntato e fremente con gli epiteti «crudele, spietata e infedele» (bb. 41-42). La terza sezione alterna episodi con figurazioni ritmiche veloci e puntate, in particolare nei versi di maggiore enfasi, ad altri più cantabili, dai valori meno incalzanti. A b. 51 il consueto trattamento della parola «sospiri» è ottenuto anticipando l'intonazione con una pausa di Cr. Alle bb. 69-79 (versi 39-43) ritorna un episodio di «Sol maggiore» in corrispondenza dell'antitesi posta tra amore e odio che prima è affidato a valori lati («Io t'amai, tu m'odiasti», bb. 74-77) e poi a ritmi puntati (b. 78). L'iniziale aggettivo «falso» ritorna al verso 45 con una fioritura di quattro Scr, riproposta anche per l'epiteto «fedele» di b. 98. L'altro epiteto positivo, «lieto» (bb. 90-92), viene reso con il consueto ritmo puntato e una melodia ascendente che ben si addicono alla parola intonata. In tutto questo lungo avvicinarsi di figure ed episodi, il bc svolge la prevalente funzione di sostegno armonico; tuttavia, con l'utilizzo di rivolti spesso riesce anche a sottolineare particolari incisi

testuali. Solamente alle bb. 99-100, invece, il bc entra in dialogo con la voce solista attraverso una successione di Cr.

## 2. *Donna siam rei di morte*

**Testimone:** GMAC.

### **Note al testo**

Epigrafe: *Tenore solo* GMAC.

REPIM e MABBETT, *Italian madrigal*, p. 55, attribuiscono il testo a MARINO, *Lira*, II, p. 55.

Donna, siam rei di morte. Errasti, errai;  
di perdon non son degni i nostri errori.  
Tu, ch'aventasti in me sì fieri ardori;  
io, che le fiamme a sì bel sol furai.  
Io, ch'una fera rigida adorai;  
tu, che fosti sord'aspe a' miei dolori.  
Tu nel'ire ostinata, io negli amori.  
Tu pur troppo sdegnasti, io troppo amai.  
Or la pena, laggiù nel cieco Averno,  
pari al fallo n'aspetta. Arderà poi  
chi visse in foco, in vivo foco eterno.  
Quivi (s'Amor fia giusto) amboduo noi  
al'incendio dannati, avrem l'inferno:  
tu nel mio core, ed io negli occhi tuoi.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Note alla musica**

Organico: T e bc.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 819; REPIM 0852800; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 474; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

### 3. *O peregrina vaga*

**Testimone:** GMAC.

**Note al testo**

Epigrafe: *Tenore solo* GMAC.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: T e bc.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-sol.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1991500; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1178.

### 4. *Garula rondinella*

**Testimone:** GMAC.

**Note al testo**

Epigrafe: *Canto solo* GMAC.

L'incipit testuale richiama due componimenti rispettivamente di Valerio Belli, *Madrigali*, p. 27

Garrula rondinella  
che nel spuntar del die  
mi svegli e svegli ancor le pene mie.  
Che dici 'n tua favella,  
con tante parolette e dolci accenti?  
Duolti del tu' Amor forse e te'n lamenti?  
Ben n'ho pietà, deh, cara ospite amica  
canta a la mia nemica,  
faran più cotai note  
ch'eloquenza d' Amor unqua non pote.

e di Maurizio Moro dal *Gareggiamento poetico*, III, p. 40.

Garula rondinella  
quest'è Medea crudele e ancor no l' vedi

se l'empia a figli suoi fu fiera e fella.  
Che sarà a tuoi c'ha in seno?  
Sciocca da lei che chiedi?  
Foco, ferro o veleno?  
Mira al tuo scampo, mira  
ch' il suo petto crudele avvampa d'ira.  
Progne loquace sia sepolcro il nido  
ch' affidi in fero seno  
d'ogni nequitia pieno.  
Ah mira che minaccia morte a dilette tuoi l'irata faccia  
però se qui dimori, in loco infido  
al tuo paro diletto  
invece di bel nido hai rogo eretto.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: C e bc.

*Finalis:* Sol.

Cadenza finale: RE-sol.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 635. Non presente in REPIM.

## 5. *Io son ferito ahi lasso*

**Testimone:** GMAC.

Io son ferito, ahi lasso,  
e de la piaga mia  
bramo che 'l feritor medico sia.  
Dal bacio sia guarito,  
5 fu dal bacio il mio cor punto e ferito.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abBcC.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Due Tenori* GMAC.

1, 3, 5, *repetitio* e *poliptoton*.

3, *feritor*: «che ferisce», deverbale dal latino *ferire*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 4152.

4-5: *repetitio*.

5, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1299000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 105; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

**Osservazioni**

Il madrigale intona il tema del bacio della donna amata, causa allo stesso tempo di ferite e di guarigione. Antonio Gualtieri aveva già intonato questo *topos* nella canzonetta *Quel che stilla dal viso* (GAD3W, n. 13) e nei madrigali *Bocca cortese e bella* e *Il vago viso amato* (GMA5, nn. 3 e 9). L'incipit testuale richiama diversi componimenti poetico-musicali costruiti su questo ossimoro, in particolare lo strambotto *Io son ferito ahi lasso e chi mi diede* (ms. Palat. 251), intonato da Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Domenico Del Giovane, Giacompo da Nola, Jean de Castro, Ippolito Trombone, e Palmiero Salustio (NV 500, 505, 1253, 2134; RISM B I, 1561<sup>10</sup>). L'incipit riprende esattamente quello della villanella anonima *Io son ferito ahi lasso* (RIGHETTINI, VIII.; MALATESTA, VIII; cfr. GALANTI, *Le villanelle*, pp. 110, 116), in cui la «piaga mia» del madrigale intonato dal Gualtieri diventa «l'aspra ferita» e il madrigale *Io son ferito (hai lasso)* di PAOLI, *Rime*, II, p. 207, al quale Mabbett erroneamente riconduce anche il componimento intonato dal Gualtieri (*Italian madrigal*, II, p. 55) Questo testo aveva già trovato una veste musicale nelle raccolte di Giovanni Battista Pinello de Gherardi e Francesco Dal Sole (NV 2228; RISM B I, 1587<sup>7</sup>). Inoltre, l'incipit testuale richiama anche il sonetto *Io son ferito io son prigioniero per loro*, intonato da Alfonso Dalla Viola (NV 47), e il madrigale *Io son ferito e porto* di Maurizio Moro, messo in musica da Francesco Maria Borelli e Vincenzo Ugolini (NV 401, 2777). Luca Marenzio (*Canzonette e villanelle*, II, p. 1) e Alessandro Orologio (*Opera V*, 16) scelgono invece di intonare *Io son ferito e chi mi punse il core*.

L'intonazione musicale, rifotta a T II e bc, si distingue per l'ampia presenza di figurazioni ritmiche puntate (Cr con punto-Scr e viceversa), con l'evidente scopo di esprimere l'immagine del cuore punto e ferito. La brevità del testo agevola la ripetizioni di versi o incisi con lo stesso disegno ritmico-melodico, preferibilmente ad altezze diverse. Il verso 1, ad esempio, viene intonato per sei



volte partendo da gradi differenti (La, Re, Sol e Do), ma con la stessa successione intervallare e ritmica. AL verso 5, la parola chiave «bacio», inteso come rimedio alle ferite d'amore, viene intonato con un andamento melodico ascendente dall'intervallo di seconda minore (b. 28), fino ad arrivare alla quarta giusta che caratterizza lo stesso inciso testuale (b. 29). La conclusione è intonata con una linea melodica prevalentemente per grado congiunto e da figurazioni ritmiche puntate. La cadenza finale è arricchita da un melisma di quattro Cr in corrispondenza della prima sillaba di «guarito».

## 6. *E tu parti ben mio*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** GATTI, *Madrigali*, 42, p. 52.

E tu parti, ben mio,  
senza pur dirmi addio?  
A che se vuoi partire  
raddoppi co' 'l silentio il mio morire?  
5 Lasso, forse, tacesti  
perché parti dagli occhi e nel cor resti?  
Va' pur, Cor mio,  
perché ti seguio non vo' dirti addio.

**Autore del testo:** Alessandro Gatti.

**Forma poetica:** madrigale, aabBcCaA.

### Apparato critico

2,8, *addio*] *a dio* GMAC.

4, *raddoppi*] *radoppij* GMAC.

6-7, *Va' pur, Cor mio, / perché ti seguio non vo' dirti addio*] *S'è così, anima mia, v'è, ch'ancor io, / perché ti seguio, non vuò dirti, a Dio* GATTI, *Madrigali*, 42, p. 52.

### Note al testo

Epigrafe: A 2. *Due Tenori* GMAC.

1, 3, 6: *repetitio* e *poliptoton*.

2, 8: *repetitio*.

6: antitesi.

6, 7, *repetitio* e *poliptoton*; *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T II, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 0989900; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 570; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

**Osservazioni**

In questo madrigale Antonio Gualtieri intona un testo di Alessandro Gatti, letterato veneziano che ebbe stretti rapporti con Giovanni Croce, Giovanni Gabrieli e Orazio Vecchi. I suoi testi, ricchi di figure poetiche musicabili, vennero intonati da diversi musicisti (cfr. BARONCINI, *Alessandro Gatti*). Infatti il testo scelto dal Gualtieri era già stato musicato da Francesco Spongia e Johann Grabbi e, in seguito, anche da Antonio Rinoldi e Ignazio Donati (NV 844, 1264 2352 e 2779). Il soggetto è quello ricorrente del distacco dalla donna amata, già intonato dallo stesso Gualtieri nella canzonetta *L'amara tua partita* (GAD3W, n. 2), i cui riferimenti partono dal *Canzoniere* del Petrarca: i sonetti 31, *Questa anima gentil che si diparte*, e 91, *La bella donna che cotanto amavi / subitamente s'è da noi partita* e la canzone 268, «Poscia ch'ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta». Il testo è vicino anche a *Tu parti ahi lasso e 'l core / mi parte al tuo partire* di Giovan Battista Marino (*Lira*, I, p. 358), intonato da Pietro Maria Marsolo, Giovan Domenico Montella, Sigismondo d'India, Salomone Rossi, Claudio Saracini e Giovanni Battista Locatello (NV 832, 1516, 1728, 1879, 2454, 2558).

Dal punto di vista musicale questo madrigale si differenzia nettamente dalle composizioni precedenti per l'insolita iniziativa attribuita al bc che entra spesso in dialogo o procede per terze o seste con il T II, unica voce superstite. Probabilmente il Gualtieri ha scelto la particolare figurazione ritmica del bc, fatta prevalentemente di Cr, per meglio rappresentare il distacco dell'amata. Il T II fa il suo ingresso a b. 3, per cui è probabile che l'incipit fosse intonato dal T I, essendo poco plausibile

che la composizione iniziasse con tre battute suonate solamente dal bc, che in questo caso non presenta un incipit tematico poi ripreso dalla voce che giustificerebbe un inizio strumentale. La seconda ripetizione del secondo verso (bb. 7-8) presenta un procedimento ascendente che porta il T II ad intonare una scala da Do<sub>2</sub> a Do<sub>3</sub>. Lo stesso procedimento verrà riproposto alle bb. 12-14 (Re<sub>2</sub>-Re<sub>3</sub>) e 17-19 (Fa<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>) in corrispondenza del verso 4. Alle bb. 9-10 il Gualtieri intona per due volte la parola «addio» con la stessa figurazione ritmico-melodica, creando un effetto di eco che ben si presta a disegnare il progressivo allontanarsi della donna amata. La scrittura cambia in corrispondenza del verso 5, dove il dolore dell'innamorato viene realizzato con valori lati, creando una netta differenza tra la sezione precedente e quella successiva caratterizzate da figurazioni veloci e puntate. Il verso 6, infatti, è intonato da un linea melodica ascendente e ritmicamente incalzante che rende efficacemente l'agitazione dell'innamorato a causa del distacco dalla donna amata (bb. 29-32). L'intonazione dell'ultimo verso, ripetuto tre volte, è costruita su una melodia per grado congiunto, ad eccezione degli intervalli di sesta (b. 38) e di ottava (bb. 35 e 41) con i quali Antonio Gualtieri armonizza il verbo «seguo» per creare il senso del distacco tra i due innamorati.

## 7. *Qualhor vi miro et odo*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** MORO, *Giardini*, I, 12, p. 31.

Qualhor vi miro et odo  
ardo, mio bene, e agghiaccio  
e m'incatena l'alma un dolce laccio.  
Agghiaccio ne le fiamme, ardo nel gelo,  
5 soggiorno in terra e parmi esser in cielo.  
Cessi la meraviglia  
ché fanno opre maggior le vostre ciglia  
e questa ond'io ne godo.  
Ognhor sarà miracolo d'amore  
10 viver senz'alma e core.

**Autore del testo:** Maurizio Moro.

**Forma poetica:** madrigale, abBCCdDaeE.

## Note al testo

Epigrafe: A 2. *Due Tenori* GMAC.

2, 4: *repetitio*, antitesi e chiasmo; *agghiaccio*: «gelo», parasintetico di *ghiaccio* con *a* rafforzativo.

3, *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

3, 10: *repetitio*.

5, *parmi*: «mi pare, mi sembra», forma enclitica.

7, *opre*: «opere», contrazione per sincope.

10, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

## Note alla musica

Organico: 2 T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T II, Do<sup>4</sup>, do#<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

Finalis: Sol.

Cadenza: RE-SOL.

26-27, T II, *anabasis*.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 2265000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1356.

## Osservazioni

Questo madrigale è il primo dei tre componimenti tratti dai *Giardini* di Maurizio Moro, canonico regolare di San Giorgio e frequentatore dell'Accademia dei Cospiranti di Treviso, che il Gualtieri sceglie di intonare all'interno di questa raccolta.

Nella stampa del Moro (*Giardini*, I, 12, p. 31) il madrigale presenta l'epigrafe «Mirando l'amata Filli», quindi la protagonista è nuovamente la ninfa diverse volte incontrata nella produzione del Gualtieri e di tanti altri compositori e scrittori. Il gioco poetico su cui regge il componimento è condotto sull'antitesi ardo/agghiaccio, fiamme/gelo, che ebbe molta fortuna tra i poeti e i musicisti. Gualtieri aveva già intonato questo contrasto di sentimenti nelle canzonette *Ardenti miei sospiri*, *Quel petto di diamante* e nel madrigale *Non già con ghiaccio argente* (GAD3W, nn. 8, 11 e 19), alle cui schede si rinvia per le osservazioni poetico- musicali.

Anche in questo caso è molto probabile che l'incipit fosse riservato al T I, il quale annunciava la frase successivamente intonata dal T II alle bb. 3-4: ne dà conferma il bc che ripete la stessa linea Sol Sbr con punto-Re M (bb. 1-4). La voce superstite si muove prevalentemente per grado

congiunto, arricchita da alcune fioriture come il melisma in corrispondenza del verbo «odo» (bb. 4) o la successione di Cr con punto-Scr in corrispondenza di «agghiaccio» (bb. 7-8). L'immagine dell'anima incatenata al verso 3 viene dipinta attraverso una serie di ritardi del T II che, a b. 13, acquistano importanza in relazione alle quattro Scr ascendenti che intonano l'aggettivo «dolce». La scrittura per grado congiunto viene abbandonata alle bb. 24-26, dove alla dichiarazione «soggiorno in terra» risponde la successione di due terze maggiori e una minore (bb. 24-25) che formano un accordo di settima discendente, e alle bb. 25-26 in cui gli intervalli sono due terze minori e una quarta giusta discendenti. All'«arpeggio» discendente sulle stesse parole, con l'intonazione della parola «terra» (bb. 25-26) nel registro più grave del T II (re<sub>2</sub>) si contrappone la scala ascendente (anabasi) che caratterizza il «cielo» delle bb. 26-27. Una scrittura particolare interessa anche l'ultimo verso (bb. 43-44), dove l'enfasi della prima ripetizione emerge da una scala ascendente di Sm e Cr (bb. 45-48) che conduce ad un'ulteriore ripetizione in cui viene ripresa la linea melodica delle bb. 43-44 ma ad una terza inferiore (bb. 49-52). Il confronto tra bc e T II evidenzia che in corrispondenza della parti vocali maggiormente fiorite (bb. 7, 13, 24-27) l'accompagnamento strumentale impiega valori lati (M e Sbr), idonei ad assecondare, senza interferire, i virtuosismi della voce.

## 8. *Pargoletto Cupido*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 8.

Pargoletto Cupido,  
che con le tue quadrella  
nel pensiero e nell'alma  
di sì leggiadra salma  
5 imprimesti gentil l'imago bella,  
se nel formarla hai fatto  
di vero paradiso il bel ritratto  
e sì vaga amorosa,  
rendila a prieghi miei cara e pietosa.

**Autore del testo:** Dionisio Viola.

**Forma poetica:** madrigale, abccBdDeE.

**Apparato critico**

3, *pensiero*] *pensier'*, in una ripetizione GMAC.

3, *nell'alma*] *ne l'alma*, VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 8.

8, *vaga*] *vag*, in una ripetizione GMAC.

9, *preighi*] *preghi* VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 8.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Canto*, & *Tenore* GMAC.

2, *quadrella*: «dardo, freccia», forma antica e rara per *quadrello*: DURO, *Vocabolario*, III, p. 1223.

3, *alma*: «anima», «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

4, *salma*: «corpo morto», dal latino parlato *sauma*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1121.

5, *imago*: «immagine», forma poetica antica dal latino *imago*: DURO, *Vocabolario*, III, p. 754.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: S, T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

10-11 e 15-16, C, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 2081400; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1228.

**Osservazioni**

Per la prima volta nella produzione di Antonio Gualtieri compare Cupido, divinità dell'amore che con le sue frecce ha dipinto il paradiso nel volto della donna. Ritorna quindi il paragone, noto alla letteratura poetico-musicale di tutti i tempi, che il Gualtieri ha già intonato nella canzonetta *Se 'l vostro vago viso* (GAD3W, n. 7), a cui si rinvia per le opportune osservazioni. Va precisato che l'incipit testuale richiama pure *Dolci son le quadrella ond'Amore punge* di Giovanni Della Casa (*Rime*, X, p. 10), intonato da Girolamo Vespa, Rinaldo del Mel, Paolo Masnelli (NV 719, 1587, 1743, 2896) e Luca Marenzio (*Madrigali a 4*, 14). Il componimento è tratto da *Il museo d'amore* del vicentino Dionisio Viola e nella stampa del 1618 porta l'intestazione «Ad Amore».

Ancora una volta si deve ritenere che l'incipit musicale fosse affidato al T, in quanto il C fa il suo ingresso soltanto a b. 3. Il diminutivo «pargoletto» viene ripetuto per ben tre volte con lo stesso disegno melodico e ritmico ma ad altezza diverse nell'ordine Fa<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub> e Re<sub>3</sub>. L'inciso è arricchito dal melisma di quattro Scr sulla sillaba -let-, a cui segue l'intonazione con un ritmo puntato del nome proprio della divinità. Anche il secondo verso è riproposto tre volte, con lo stesso disegno melodico e ad altezze diverse (b. 9 da Do#<sub>3</sub> e bb. 10 e 15 da Re<sub>3</sub>); e così pure il verso 5: Sol<sub>3</sub> (b. 29), Re<sub>4</sub> (b. 32) e Do<sub>4</sub> (b. 41). Un elemento di varietà rispetto all'andamento generale è dato dalla scala ascendente con successione Cr con punto-Scr, da cui deriva l'incalzare ritmico sulla parola «paradiso» (bb. 22-23). Il madrigale si conclude con una sezione in *mensura* ternaria (bb. 29-52) che intona i versi 8 e 9. Anche in questo caso, l'intonazione avviene ad altezze diverse ma con lo stesso disegno ritmico-melodico. Particolari sono le ripetizioni del primo emistichio del verso conclusivo, perché le prime due intonazioni presentano una melodia ascendente e sono ritmicamente identiche (b. 35, partendo dal La<sub>3</sub> e b. 37, dal Sol<sub>3</sub>), mentre da b. 44, in cui viene intonato l'intero verso conclusivo, la linea melodica diventa discendente. Questo procedimento serve a dare maggiore rilievo all'intervallo di ottava che intona la chiusa «cara e pietosa» (bb. 50-51).

## 9. *Amorosa Celinda*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 13.

Amorosa Celinda  
un bacio sol' il tuo fedel ti chiede,  
piccioletta mercede  
a l'affannato core  
5 che langue per amore.  
Deh! Non negar aita  
a chi per tua beltà perde la vita.  
Donami un bacio amato  
ché vivo e morto poi sarò beato.

**Autore del testo:** Dionisio Viola.

**Forma poetica:** madrigale, aBbccdDeE.

**Apparato critico**

2, sol'] solo VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 8.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Due Canto, e Tenore* GMAC.

1, 5, 8: *repetitio* e *poliptoton*.

2, 8: *repetitio*.

3, *piccioletta*: «piccoletta», vezzeggiativo, forma letteraria; *mercede*: «ricompensa, merito, considerazione», voce dotta, dal latino *merce* –ēdis, da *mex*, *mercis* «merce»: BATTAGLIA, *Dizionario*, X, pp. 142-144.

4, *core*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

6, *aita*: «aiuto», derivato di *aitare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 33.

7, *beltà*: «bellezza», dal provenzale *beltat*: DURO, *Vocabolario*, I, p. 435.

9: antitesi, ossimoro.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: S, T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

12-13 e 19-20, C, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 0174000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 91; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

**Osservazioni**

L'incipit testuale richiama il titolo della tragedia *Celinda* di Valeria Miani dedicata a Eleonora Medici Gonzaga e pubblicata a Vicenza e a Padova nel 1611 (MIANI, *Celinda*). *Celinda* non è tra i personaggi più familiari ai musicisti del Cinque Seicento, ma qualche anno più tardi finirà per trovare posto nel recitativo *La vezzosa Celinda* di Alessandro Scarlatti (HANLEY, *Scarlatti*, 565), sul quale Francesco Durante ha costruito il relativo duetto (CLORI, n. 1979), e *Celinda, oh Dio, Celinda* di Nicola Porpora (CLORI, n. 5522). Sicuramente più consueta è la richiesta del bacio come



ricompensa e medicina d'amore, che Antonio Gualtieri ha già intonato nella canzonetta *Quel che stilla dal viso* (GAD3W, n. 13), nei madrigali *Bocca cortese e bella* e *Il vago viso amato* (GMA5, nn. 3 e 9) e *Io son ferito, ah! lasso* (GMAC, n. 5). Il componimento oggetto della scheda è tratto, come il precedente, da *Il museo d'amore* di Dionisio Viola e il soggetto è esplicitato sin dall'intestazione riportata nella stampa: «Bacio chiesto» (VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 13).

I primi due versi del madrigale vengono intonati due volte con lo stesso profilo ritmico ma non melodico. Infatti, alle bb. 1-3 su «Amorosa Celinda» procede una linea melodica ascendente, mentre alle bb. 8-10 gli intervalli sono gli stessi ma il moto diventa discendente. Il verso 3 viene intonato per tre volte con lo stesso inciso: due volte partendo dal Do<sub>4</sub> (bb. 12 e 19) e una dal La<sub>3</sub> (b. 17). Come in altre composizioni del Gualtieri, l'interiezione «Deh» è anticipata da una pausa di attesa che accentua il valore dell'esclamazione. Segue una sezione in *mensura* ternaria in corrispondenza del verso 8, dove lo stesso inciso ritmico-melodico viene ripetuto partendo dal La<sub>3</sub> e per due volte dal Re<sub>4</sub>. Nell'episodio conclusivo, in cui ritorna il *tempus imperfectum*, c'è la ripetizione del primo emistichio dell'ultimo verso, scendendo dal Si<sub>3</sub> al La<sub>3</sub>. La conclusione presenta il consueto procedimento I-IV-V-I, dal quale emerge l'intervallo di quinta discendente con cui il C intona «sarò beato».

## 10. *Folle Filli infedele*

**Testimone:** GMAC.

Folle Filli infedele

getto al mare et ai venti

i passati contenti.

Non vo' più amor, voglio odio aspr' e crudele.

5 Se ti lodai, mendace,

ti biasmerò verace.

Non m'appanna il desio, scopro la frode:

sei d'altrui, anzi del mondo

sei fatta vezzo immondo.

10 Così il suo male ammoglia

la tua rapace voglia,

femmina discortese, e tu 'l vedrai

qual meco fosti e qual priva sarai.

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, abbAccDeeffGG.

**Apparato critico**

9, *vezzo*] *fezzo* GMAC.

12, *femmina*] *femina* GMAC.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Doi Tenori* GMAC.

3, *contenti*: «soddisfazioni», letterario: DURO, *Vocabolario*, I, p. 916.

4: *repetitio*, epanadiplosi, antitesi.

5, *mendace*: «menzognero», dal latino *mendax -acis*: DURO, *Vocabolario*, III, p. 148.

6, *biasmerò*: «biasimerò», per sincope; *verace*: «vero», dal latino *verace*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1428.

7, *desio*: «desiderio», dal latino *desidium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 328.

9, *vezzo*: «abitudine», dal latino *vitium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1434.

10, *ammoglia*: «prendere moglie», parasintetico di *moglie* con *a* rafforzativo: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 49.

13, *meco*: «con me», enclitico.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiave ed estensione vocale: T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1059000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 610.

**Osservazioni**

In questo madrigale ritorna la figura della ninfa Filli, già cantata dal Gualtieri nelle canzonette degli *Amorosi diletta* (GAD3W, nn. 1-2, 4, 19) e nella raccolta di madrigali del 1613 (GMA5, nn. 14-15), alle quali si rinvia per le osservazioni relative. Il modello va sempre ricercato nella favola pastorale e, quindi, principalmente in TASSO, *Aminta*, GUARINI, *Pastor*, BONARELLI, *Filli*.

L'incipit musicale è giocato su un intervallo di quarta ascendente in corrispondenza del verbo «getto» (bb. 3 e 14), che interessa anche l'intonazione di «folle» (bb. 9-10). I versi 4-6 sono disegnati attraverso un incalzare ritmico e melodico che ben descrive il sentimento di rancore dell'innamorato verso l'infedele Filli (bb. 19-31). La melodia procede prevalentemente per grado congiunto ad eccezione dell'intervallo di sesta minore ascendente a b. 36, in corrispondenza del verso 8. Fino a b. 41 il T II si muove su un registro medio-basso, ma a b. 43 raggiunge l'apice melodico (Sol<sub>3</sub>) in corrispondenza del verso 11, quando denuncia gridando le malefatte della protagonista. La parte conclusiva è ritmicamente vivace grazie alla successione di due Scr-Cr-Cr con punto-Scr in corrispondenza della qualifica «femmina discortese».

## 11. *Nascono rose e fiori*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 36.

Nascono rose e fiori  
e vermiglietti e gialli,  
mentre leggiadri balli,  
giovinetta real, forma il tuo piede.

5 Con il moto innamorati,  
con lo sguardo saetti,  
ma con l'uno e con l'altro anco diletta.

**Autore del testo:** Dionisio Viola.

**Forma poetica:** madrigale, abbCadD.

**Apparato critico**

6, *lo sguardo*] *il guardo* VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 36.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Due Tenori* GMAC.

2, *vermiglietti*: «dal colore rosso intenso», diminutivo dal francese *vermeil*, dal latino *vermiculum*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1427.

6, *anco*: «anche», etimologia incerta, CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 52.

7, *moto*: «movimento», voce dotta dal latino *motus*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 782.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 T e bc.

Chiavi ed estensioni vocali: T II, Do<sup>4</sup>, mi<sub>2</sub>-la<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis:* Fa.

Cadenza finale: DO-FA.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1672000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1007; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

**Osservazioni**

In un ambiente bucolico che parafrasa alcuni passi del sonetto *Zephiro torna e 'l bel tempo rimena* di Francesco Petrarca (*Canzoniere*. 310), il testo descrive la capacità ammaliatrice della donna che con il semplice «sguardo» riesce a colpire l'attenzione dell'uomo. Il componimento è tratto dalla prima parte del *Il museo d'amore* di Dionisio Viola, al termine del quale il soggetto della poesia è così descritto: «Ogni attione dell'amata è di sommo gusto all'amante» (VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 77).

È il primo e unico madrigale della raccolta notato in *tempus perfectum* per descrivere musicalmente i primi quattro versi, nei quali vengono raccontati i balli leggiadri della ninfa durante la bella stagione. Prima della sezione in *mensura* binaria che intona gli ultimi tre versi, l'episodio in ritmo ternario si conclude con la consueta *hemiolia* (bb. 21-22). La prima parte della sezione in *tempus imperfectum* (bb. 23-37) è caratterizzata da un andamento melodicamente e ritmicamente lineare, dove l'emistichio «ma con l'uno e con l'altro» viene ripetuto tre volte con una successione discendente di suoni da altezze sempre diverse: Si<sub>2</sub>, b. 28; La<sub>2</sub>, b. 30; Do<sub>3</sub>, b. 31. L'inciso ritmico Cr con punto-Scr con cui viene reso il verbo «saetti» del verso 5 costituisce un elemento di varietà all'interno di un periodo ritmicamente alquanto omogeneo. La parte conclusiva (bb. 39-48) intona nuovamente il verso 6, ma con una forma ritmicamente più varia. In particolare, acquistano enfasi le ultime battute, dove le Cr vengono raggruppate a due a due con una legatura di portamento e la successione Cr-Scr-Scr esprime l'azione del dilettere.

## 12. *Cogli la vaga rosa*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** ALBERTI, *Rime*, p. 12.

Cogli la vaga rosa,  
leggiadra verginella,  
mentr' è novello il fior. L'età novella  
e la fronte amorosa  
5 ne ingemma 'l seno et habbia mente poi  
così volare i brevi giorni tuoi  
e che 'l tuo viso adorno  
può fiorire e sfiorir seco in un giorno.

**Autore del testo:** Filippo Alberti.

**Forma poetica:** madrigale, abBaCCdD.

**Apparato critico**

1, *cogli*] *colgi* GMAC.

4, *'l seno*] o *'l seno* GMAC; e *'l seno* ALBERTI, *Rime*.

6, *brevi giorni*] *fugaci anni* ALBERTI, *Rime*.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Due Canti* GMAC.

3: *poliptoton*; *novella*: «nato da poco», voce dotta dal latino *novellus* diminutivo di *novus*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 812.

4, *habbia*: latinismo: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, pp. 874-877.

5, *ingemma*: «adorna con gemme», *dagemma* con *in-* illativo: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 593.

7: antitesi.

7, *seco*: «con sé», enclitico.

8, paronomasia.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

## Note alla musica

Organico: 2 S e bc.

Chiave ed estensione vocale: C II, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-mi<sub>4</sub>.

*Finalis*: Re.

Cadenza finale: LA-RE.

2-3 e 5-6, C II, *repetitio*.

10-11 e 13-14, C II, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1672000; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 279; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55; *Ghirlanda dell'aurora*, p. 130.

## Osservazioni

Il testo, opera del poeta umbro Filippo Alberti, che Antonio Gualtieri ha scelto di intonare in questo madrigale, e che in *Ghirlanda dell'aurora* porta l'intestazione latina «Collige, virgo, rosam», è presente in diverse raccolte poetiche dell'epoca ed è stato spesso intonato. Prima del madrigale del Gualtieri, infatti, vengono quelli di Marc'Antonio Ingegneri, Scipione Dentice, Giovanni Battista Galeno, Antonio Bicci, Giuseppe Biffi, Lucio Billi, Tiburzio Massaino e Basilio Cossa (NV 368, 370, 633, 807, 1053, 1347, 1752, 2865). Dopo il 1625 lo stesso testo sarà messo in musica anche da Giovanni Ferrari (NV 938). Inoltre, sono diversi anche gli incipit testuali che richiamano questa composizione, a cominciare da *Coglieva un giorno in un bel prato amore vaghi fioretti e fronde*, una villanella di anonimo contenuta in varie raccolte (MALATESTA, VI; RIGHETTINI, VI; cfr. GALANTI, *Le villanelle*, pp. 109, 115) e nel 1587 intonata a quattro voci da Giovanni Bassano (NV 283). Ma il riferimento letterario che più richiama il testo intonato dal Gualtieri è *Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno* di Torquato Tasso (*Gerusalemme liberata*, XVI, 15), che sarà intonata da Pietro Antonio Giramo nel *Primo libro di arie a più voci* del 1630 (NV 1258).

Il verso 1 presente lo stesso disegno ritmico-melodico in tutte le ripetizioni (bb. 2 e 5, La<sub>3</sub>; b. 7, Re<sub>3</sub>). Lo stesso procedimento viene utilizzato per il primo emistichio del verso 3 intonato partendo da Mi<sub>3</sub> a bb. 10 e 13 e un tono sotto a b. 18. L'andamento generale, caratterizzato da un prevalente utilizzo di Sm e Cr, viene spezzato da alcuni incisi che presentano la successione Cr con punto-Scr oppure inserendo dei melismi. Ne è un esempio il trattamento del verbo «ingemma» reso con una fioritura di Cr e Scr. Il verso 5 è caratterizzato da un incalzare ritmico e melodico prodotto dal moto ascendente e dalla figurazione ritmica Cr con punto-Scr (bb. 22-26). La parte conclusiva ripete più volte il richiamo alla caducità della bellezza, dove l'eventuale «può fiorir» presenta due intonazioni ad altezze diverse: un intervallo di terza discendente (b. 80 da Re<sub>4</sub>, b. 81 da Sol<sub>3</sub>, b. 88, da La<sub>3</sub>) si alterna con uno di quarta discendente (b. 86 da La<sub>3</sub> e b. 89 da Mi<sub>3</sub>).

### 13. *Vezzosa pargoletta*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** MORO, *Giardino secondo*, III, p. 122.

Vezzosa pargoletta  
che doni e toglì baci,  
se favelli dilette e bei se taci.  
Scherzami ognhora intorno, o lascivetta,  
5 e bacia e mordi e ridi.  
Mira da poi quel cor ch'incanta uccidi  
ch' i rubini, le perle, il dolce riso  
son gioia a l'alma e cari fregi al viso.

**Autore del testo:** Maurizio Moro.

**Forma poetica:** madrigale, abBAcCEE.

**Note al testo**

Epigrafe: A 2. *Due Canti* GMAC.

2: antitesi.

3, chiasmo; *favelli*: «parli», dal latino parlato *fabellare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 421;

*bei*: «fai beato», voce dotta dal latino *beare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 126.

2, 4: *repetitio* e *poliptoton*.

4, *lascivetta*: «impudica, dissoluta», diminutivo dal latino *lascivia*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 653.

4, 7: *poliptoton*.

5, polisindeto.

6, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

8, *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 S e bc.

Chiave ed estensione vocale: C II, Do<sup>1</sup>, do<sub>3</sub>-fa<sub>4</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: SOL-RE.

36-37 e 42-43, C II, *repetitio*.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 3034900; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1838.

### **Osservazioni**

Il testo, che in MORO, *Giardino secondo*, III, p. 122, porta il titolo «Bella pargoletta baciata», ripropone il tema del bacio che la donna ha facoltà di concedere o negare. A parte l'incipit, che richiama il componimento *Vezzosa pargoletta* intonato nel 1620 da Claudio Saracini (NV 2555), il madrigale contiene diversi termini e immagini che ben si prestano ad essere disegnate musicalmente, a cominciare dall'aggettivo «vezzosa» che Antonio Gualtieri intona con successione discendente di Scr, proponendo lo stesso inciso prima partendo dal Re<sub>3</sub> (b. 3) e poi ad una quarta inferiore (b. 5). Il verso 5, ritmicamente scandito da Cr, viene vivacizzato dalla melodia ascendente e dalla ripetizione della stessa frase un tono sopra (bb. 19-21). Segue una fioritura di Scr sul verbo «scherzami» (bb. 22-23), mentre la consueta figurazione ritmica Cr con punto-Scr viene introdotta in corrispondenza di «incanta» e per esprimere la gioia contenuta nell'ultimo verso, accentuata dal moto ascendente della melodia (bb. 34-35). La conclusione ripropone gli ultimi due versi con un disegno ritmico e melodico simile a quello della prima intonazione (bb. 32-35), ma con alcune varianti. Infatti, il verso 7, che nella prima intonazione ha un moto ascendente e un intervallo di quarta discendente prima di «perle», nella seconda ripetizione si muove per moto discendente e per grado congiunto (bb. 36-42). L'ultimo verso, invece, pur in un disegno ritmico molto simile, ha la cadenza finale impreziosita da una diminuzione di quattro Scr in corrispondenza di «fregi al viso» (bb. 43-46).

### 14. *Ritorna o Cor ritorna*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** MORO, *Giardino terzo*, III, 94, p. 184.

Ritorna, o Cor, ritorna  
del mio tesoro nell'amato seno.  
Mira 'l viso sereno  
che scacciando i martir' teco soggiorna.



5      Se prigionier sarai  
de' luminosi rai,  
non ti lagnar ne la prigion gradita:  
a te gioia a me vita.

**Autore del testo:** Maurizio Moro.

**Forma poetica:** abBAccDd.

**Apparato critico**

2, *nell'] nel'*, nella ripetizione GMAC.

2, *nell'] ne l'* MORO, *Giardino terzo*, III, 94.

4, *teco] tecco*, nella ripetizione GMAC.

7, *gioia] giova*, nella prima ripetizione GMAC.

**Note al testo:**

Epigrafe: assente in GMAC, C II; A 2. *Due Canti* GMAC, bc.

1, epanadiplosi; *cor*: «cuore», dal latino *cor*, *cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

4, *teco*: «con te», enclitico.

5, 7, *poliptoton*.

6, *rai*: «raggi luminosi», gallicismo dal latino *radii*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1027.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 S e bc.

Chiave ed estensione vocale: C II, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-sol<sub>4</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 2442200; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1479; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

**Osservazioni**

Nel testo, tratto da MORO, *Giardino terzo*, p. 184, dove porta il titolo «Pace amorosa», ritorna la tematica dell'amore come fonte di vita e del potere salvifico che può esercitare la donna amata.

L'incipit musicale è caratterizzato da un intervallo di quinta ascendente che intona l'esortazione «ritorna» in tutte le sue ripetizioni, tranne quando la voce verbale è messa in rilievo da una

figurazione ritmica puntata (b. 2) o da una diminuzione di quattro Scr (bb. 7-8). Particolarmente ricca e allusiva è la fioritura sul «seno», ulteriormente messo in primo piano dall'accompagnamento a valori lati del bc che pone termine a un primo periodo musicale con la cadenza RE-LA (bb. 9-10). Nei versi 3 e 4 c'è un uso prevalente di Sm e Cr, ad eccezione delle M sul verbo «soggiorna» (bb. 15 e 19). Lo stesso espediente ricorre nell'esortazione «non ti lagnar», resa con quattro M che acquistano maggior rilievo grazie all'inciso ritmicamente più veloce in corrispondenza dell'aggettivo «gradita», intonato a b. 27 con il ritmo “alla zoppa” e a b. 32 con una scala di quattro Scr discendenti. Il verso conclusivo è notato in *tempus perfectum* che, come altre volte, Antonio Gualtieri utilizza per esprimere i sentimenti di gioia. Il verso viene ripetuto diverse volte: prima partendo dal Mi<sub>3</sub>, poi ad una quinta e quindi a una sesta superiori (bb. 40 e 42), con ascesa melodica che rende ancora più aderente il rapporto tra testo e musica. Nelle ultime sei battute ritorna il *tempus imperfectum* e l'inciso è reso particolarmente elegante dalle legature di portamento sulle coppie di Cr e dalla breve diminuzione nella cadenza finale (bb. 46-51).

## 15. *Leggiadra mi dicea dolce cantando*

**Testimone:** GMAC.

Leggiadra mi dicea, dolce cantando  
quasi echo a le mie voci e fiamm'al core,  
la diletta Mirtilla. «Io son tuo ardore»,  
con soave sospiro favellai.

5 «Mira il cor nel sen ch'ammiro», ella dicea,  
e abbracciando e baciando  
sopra le labbra mie gioie spargea.

Lieta poi soggiungea:

«O mia speme, o desio

10 invece del tuo cor ripiglia il mio».

**Autore del testo:** anonimo.

**Forma poetica:** madrigale, ABBCDaDdeE.

**Apparato critico**

7, labbra] labra GMAC.

### Note al testo

Epigrafe: *A 3. Basso, Tenore, & Canto* GMAC.

1, 5, *repetitio*.

2,10, *repetitio*; *cor, core*, «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

4, *favellai*: «parlai», dal latino parlato *fabellare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 421.

5, *poliptoton*.

6, rima interna.

7, *spargea*: «spargeva», toscano antico, ROHLFS, *Grammatica*, III, pp. 287-288.

8, *soggiongea*: «soggongeva», toscano antico, ROHLFS, *Grammatica*, III, pp. 287-288.

9, *speme*: «speranza», dal latino *spem*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1247; *desio*: «desiderio ardente, passione», dal latino parlato *dēsedium*: BATTAGLIA, *Dizionario*, IV, pp. 249-250.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### Note alla musica

Organico: S, T, B e bc.

Chiave ed estensione vocale: T, Do<sup>4</sup>, do<sub>2</sub>-sol<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: do-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1456100; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 882.

### Osservazioni

In questa occasione l'amore è finalmente ricambiato. Forse non a caso, muta il nome di riferimento della donna amata, non più rappresentata da riottose ninfe, tipo l'ispida Filli, la volubile Clori o l'agrodolce Amarilli, ma da una più amabile Mirtilla.

L'incipit musicale è caratterizzato da una diminuzione di otto Scr in corrispondenza delle prime due intonazioni di «leggiadra» su una linea del bc che accompagna con delle lunghe Sbr. Il secondo emistichio del verso 1 è intonato con una successione ascendente di Cr in cui emerge una breve fioritura su «cantando» nella cadenza (bb. 8-10). Un lungo melisma impreziosisce l'inciso melodico su «fiamma» (b. 15), mentre su «soave» (b. 23) ritorna il ritmo “alla zoppa” al quale segue una pausa di Cr che, come di consueto, anticipa l'emissione del «sospiro». Al verso 6, che rappresenta il *climax* del testo, appare una progressione melodica in cui il T raggiungerà il Sol<sub>3</sub>, l'apice melodico

della composizione (bb. 31-33). «Lieta poi soggiogea» (verso 8) richiede la *mensura* ternaria; poi seguono otto battute (bb. 43-50) di cui è possibile trascrivere soltanto la linea del bc che si ripresenta identica dal T alle bb. 51-54: è probabile che la melodia fosse anticipata da una delle due parti mancanti. L'ultimo verso viene intonato due volte con un disegno ritmico e melodico molto simile. La conclusione il T espone l'ultimo emistichio, «ripiglia il mio», con una scala discendente di quattro Scr (Sib<sub>2</sub>-Fa<sub>2</sub>) continuata dal bc (Mib<sub>2</sub>-Sib<sub>1</sub>).

## 16. *Ahi quanti scorgo in me rivali amanti*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** BELLI, *Madrigali*, p. 11.

Ahi! Quanti scorgo, ahi quanti  
in me rivali amanti!  
Braman gl'occhi mirarti,  
vuol la bocca baciare, la man toccarti.  
5 Deh! Se gli occhi contenti,  
perch'a gli altri, partial, tu non consenti?  
Nel sen la man compiacci  
e lascia che la bocca ognhor ti baci.

**Autore del testo:** Valerio Belli.

**Forma poetica:** madrigale, aabBcCdD.

**Note al testo**

Epigrafe: A 3. Basso & due Tenori GMAC.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Apparato critico**

1, *Ahi! Quanti scorgo, ahi quanti*] *O quanti scopro, o quanti* BELLI, *Madrigali*, p. 11.

3, *braman gl'occhi*] *s'ama l'occhio* BELLI, *Madrigali*, p. 11.

5, *gli occhi*] *l'occhio* BELLI, *Madrigali*, p. 11.

6, *partial*] *parzial* BELLI, *Madrigali*, p. 11.

8, *ogñhor*] *anco* BELLI, *Madrigali*, p. 11.

### **Note alla musica**

Organico: 2 T, B e bc.

Chiave ed estensione vocale: T II, Do<sup>4</sup>, re<sub>2</sub>-fa<sub>3</sub>.

Alterazione in chiave: Sib.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 1999200; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 24.

### **Osservazioni**

L'incipit di questo madrigale richiama *Quanti son poi che divenut'amanti* di Veronica Gambara (COLONNA, *Rime*), intonato da Hoste de Reggio Spirito, Jean de Castro, Nicolò Dorati e Pietro Tagli (NV 505, 863, 1321; RISM B I, 1575<sup>4</sup>). Il componimento scelto dal Gualtieri è tratto dalla raccolta di *Madrigali* di Valerio Belli stampata a Venezia nel 1599 e dedicata «al molto illustre signor cavalier Battista Guarini» (BELLI, *Madrigali*, dedicatoria).

I primi tre versi vengono intonati per due volte (bb. 1-16): la prima presenta un disegno ritmico vivace e impetuoso, caratterizzato da figurazioni ritmiche puntate e dalla rapida successione di Cr; nella seconda l'inciso viene esposto con minor impeto ritmico, mentre diventa elemento di varietà il ritmo "alla zoppa" sul verbo «baciare» (b. 14). Le due interiezioni, «ahi» e «deh», vengono sempre intonate con valori lati (M e M con punto) e anticipate da una pausa quasi a voler richiamare l'attenzione su quanto che sta per essere esclamato. La composizione prosegue con l'intonazione degli ultimi quattro versi dove prevale una scrittura per grado congiunto, senza particolari effetti ritmici che diano vivacità all'episodio. Le ultime quattro battute sono caratterizzate da un lungo pedale di dominante sul quale le tre voci avrebbero potuto costruire un interessante gioco in contrappunto (bb. 37-40).

## 17. *Bacio soave e caro*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 33.

Bacio soave e caro,  
che da bocca di rose al cor s'invia,  
tu sei la vita mia.

In te tanta dolcezza,  
5 in te tanta vaghezza  
e rimiro e sospiro  
e sospiro e rimiro  
ch'ogni altro senso oblio  
e vorrei in bacio esser cangiato anch'io.

**Autore del testo:** Dionisio Viola.

**Forma poetica:** madrigale, aBbccdefF.

**Note al testo**

Epigrafe: A 3. *Basso, & due Canti* GMAC.

2, *cor*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

4, 5, anafora.

6, 7, chiasmo e polisindeto.

8, *oblio*: «dimenticanza», dal francese antico *oblir* dal latino parlato *oblitare*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 818.

9, *cangiato*: «cambiato», dal francese antico *changer*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 195.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

**Note alla musica**

Organico: 2 S, B e bc.

Chiave ed estensione vocale: C II, Do<sup>1</sup>, re<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

Alterazione in chiave: *Sib*.

*Finalis*: Sol.

Cadenza: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 0292900; RISM A I/3, G 4796; IUPI, I, p. 151.

**Osservazioni**

Il madrigale intonato dal Gualtieri è tratto da *Il museo d'amore* di Dionisio Viola che nel «racconto del soggetto delli sonetti e madrigali» posto in conclusione alla prima parte dell'opera così descrive questo testo: «Da questo madrigaletto si scorge, secondo l'opinione dell'auttore, nel bacio esser riposta grandissima consolazione amorosa» (VIOLA, *Museo d'amore*, I, p. 72).

L'incipit di questo madrigale è tra i più sfruttati, come dimostrano le intonazioni del testo di Giovan Battista Guarini *Baci soavi e cari* da parte di numerosi musicisti, tra i quali Pietro Vecoli, Girolamo Belli, Giovanni Battista Dalla Gostena, Vincenzo Dal Pozzo, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Paolo Masnelli, Claudio Monteverdi, Scipione Dentice, Gasparo Costa, Alessandro Orologio, Francesco Mazza, Orazio Scaletta, Adriano Banchieri e Pietro Andrea Ziani (NV 211, 311, 642, 687, 709, 1153, 1665, 1744, 1762, 1900, 2068, 2358, 2573, 2840). Dal punto di vista tematico ritorna il *topos* del bacio, in questo caso interpretato come guarigione alle pene d'amore.

L'incipit musicali si muove su valori lati, fatta eccezione per la diminuzione sull'aggettivo «soave». L'episodio è messo maggiormente in evidenza dal prevalere delle Cr con le quali Antonio Gualtieri intona il verso successivo (bb. 1-8). La stessa differenziazione ritmica caratterizza anche la seconda ripetizione dei primi versi (bb. 12-18). All'enfasi dell'innamorato, descritta ai versi 6-7 con una concentrazione di figure retoriche, corrisponde l'incalzare melodico determinato dalla progressione per intervalli di quarta del C II e del bc. Il desiderio dell'innamorato di essere tramutato in un bacio viene ribadito tre volte con incisi ritmicamente e melodicamente molto simili, caratterizzati da una fioritura di quattro Scr in corrispondenza del desiderativo «vorrei». Come nel precedente madrigale, le ultime quattro battute sono costruite su un pedale di dominante del bc, solido sostegno armonico alle fioriture delle voci.

## 18. *Più non chiedo non miro*

**Testimone:** GMAC.

**Fonti letterarie concordanti:** VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 57.

Più non chiedo, non miro  
folle, tropp'alto intesi  
de' miei sospiri accesi:  
il silentio sia fin, meta il sospiro.

5 Esci homai dal mio core,  
crudelissimo Amore,  
e sali insieme l'alma  
da la dolente salma.  
Ma a che desio ch'ella ne venga teco  
10 se sei fanciullo e cieco?

**Autore del testo:** Dionisio Viola.

**Forma poetica:** madrigale, abbAccddEe.

### **Apparato critico**

3, *sospiri]* *pensieri* VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 57.

7, *e sali]* *essali* GMAC e VIOLA, *Museo d'amore*, II, p. 57.

### **Note al testo**

Epigrafe: A 3. *Tenore, & due Canti* GMAC.

5, *core*: «cuore», dal latino *cor, cordis*: BATTAGLIA, *Dizionario*, III, pp. 1053-1060.

7, *alma*: «anima», antico e poetico: BATTAGLIA, *Dizionario*, I, p. 342.

8, *salma*: «corpo morto», dal latino parlato *sauma*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 1121.

9, *desio*: «desiderio», dal latino *desdium*: CORTELAZZO - ZOLLI, *Dizionario*, p. 328; *teco*: «con te», enclitico.

**Autore della musica:** Antonio Gualtieri.

**Forma musicale:** madrigale.

### **Apparato critico**

5, C II, 8, Sm con punto] M GMAC.

9, C II, 10-11, Cr legata a Cr] Cr legata a Sm GMAC.

### **Note alla musica**

Organico: 2 S, T e bc.

Chiave ed estensione vocale: C II, Do<sup>1</sup>, do#<sub>3</sub>-re<sub>4</sub>.

*Finalis*: Sol.

Cadenza finale: RE-SOL.

**Letteratura:** NV 1297, p. 818; REPIM 0292900; RISM A I/3, G 4796; IUPI, II, p. 1292; MABBETT, *Italian madrigal*, II, p. 55.

### **Osservazioni**

Il madrigale che il Gualtieri sceglie di intonare è tratto dalla seconda parte de *Il museo d'amore* di Dionisio Viola che si rivela essere la raccolta poetica più sfruttata all'interno di questa raccolta.

La prima sezione musicale, che corrisponde all'intonazione dei primi quattro versi, presenta una linea ritmicamente molto varia. Dal punto di vista melodico risultano particolarmente fioriti l'inciso «sospiri accesi» (bb. 5-6) e la lunga diminuzione che occupa tutta la b. 9, in corrispondenza di «sospiro», che termina con un Re<sub>4</sub>, l'apice melodico della composizione che segna musicalmente la conquista della «meta». Seguono otto battute del solo bc, perché il C II riprende a cantare da b. 19.



Il verso 7, che si presterebbe ad essere dipinto con un moto ascendente, viene invece espresso con una linea melodica discendente che rappresenta il distacco determinato dalla morte figurata. A b. 27 il cromatismo del bc, che acquista enfasi dalla legatura di portamento, accompagna «la dolente salma». La sezione conclusiva (bb. 30-48) intona la domanda retorica che chiude il componimento, ripetendo due volte l'emistichio «ma a che desio»: prima partendo da Fa<sub>3</sub> (bb. 31-32) e poi un tono sopra (bb. 38-39). L'altro emistichio, «ch'ella ne venga teco», è invece intonato con la medesima linea ritmico-melodica (bb. 33-35 e 40-42). Anche in questo caso la cadenza finale è arricchita da una fioritura in corrispondenza di «fanciullo e cieco» (b. 47).





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA**

**SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXVII**

**ANTONIO GUALTIERI**

(Monselice, 1574-1661)

**OPERE SACRE E PROFANE**

**II**

**Direttore della Scuola:** Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Antonio Lovato

**Dottorando:** Chiara Comparin



## VI

### TRASCRIZIONI MUSICALI

#### INDICE DELLE COMPOSIZIONI

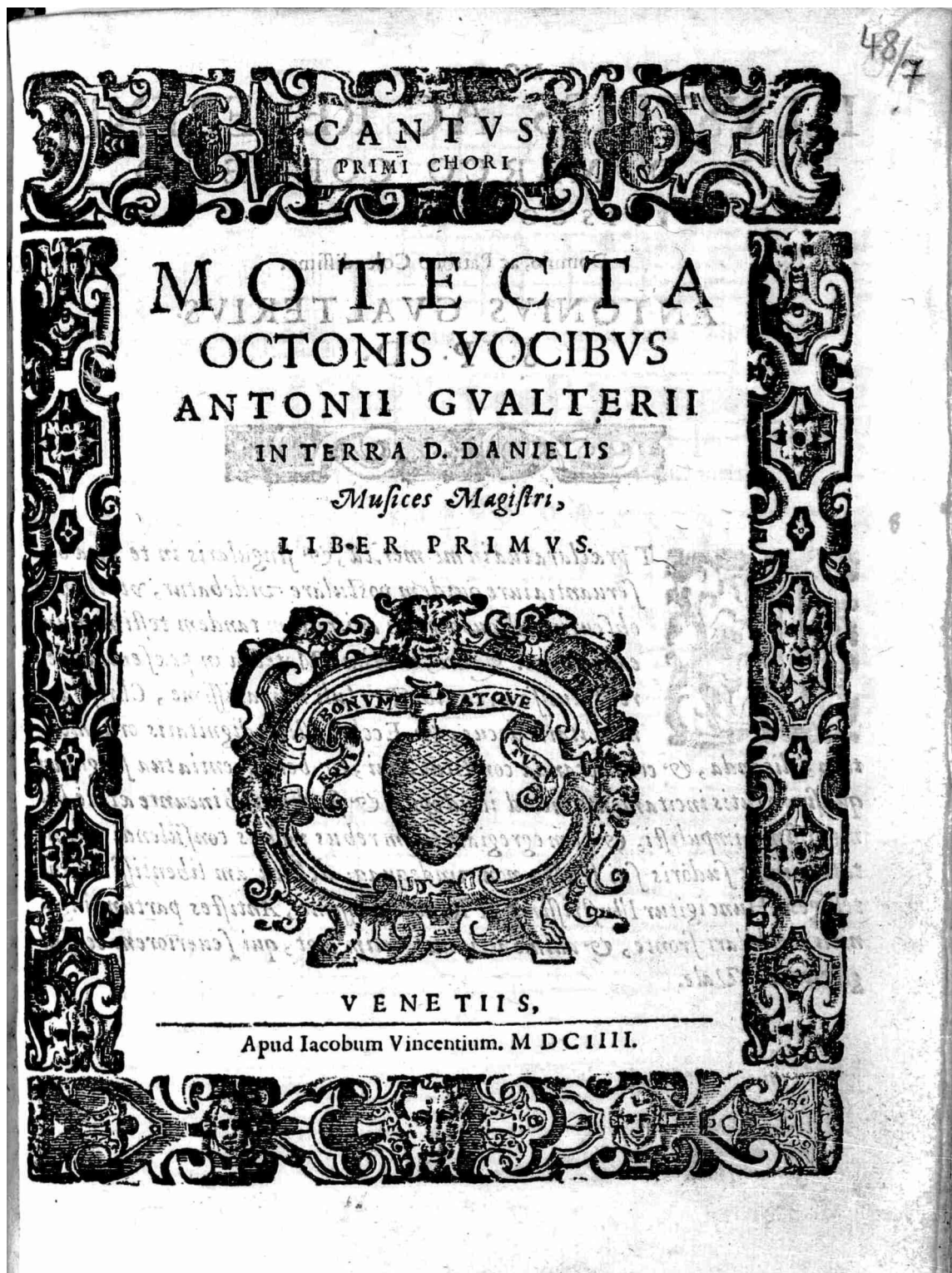
MOTECTA OCTONIS VOCIBUS (1604) .....	p.	417
1. <i>Iubilate Deo omnis terra</i> .....	»	419
2. <i>Omnes gentes plaudite</i> .....	»	424
3. <i>Ascendit Deus in iubilatione</i> .....	»	431
4. <i>In coelesti hierarchia</i> .....	»	438
5. <i>Quaeramus cum pastoribus</i> .....	»	445
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i> .....	»	453
7. <i>Benedictus Dominus Deus</i> .....	»	463
8. <i>Ego dixi Domine</i> .....	»	471
9. <i>Cantate Domino canticum novum</i> .....	»	478
10. <i>Confitemini Domino et invocate</i> .....	»	486
11. <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i> .....	»	492
12. <i>Laudabo Dominum in vita</i> .....	»	499
13. <i>Ego flos campi</i> .....	»	507
14. <i>Repleatur os meum</i> .....	»	513
15. <i>Deus misereatur nostri</i> .....	»	522
16. <i>Adoramus te Christe</i> .....	»	532
17. <i>Beatissimus Marcus</i> .....	»	538
IL SECONDO LIBRO DE MOTTETTI A UNA E DUE VOCI (1612) .....	»	557
1. <i>Assumpta est Maria</i> .....	»	559
2. <i>Egredimini et videte filiae</i> .....	»	562
3. <i>Confirma hoc Deus</i> .....	»	564
4. <i>Adiuro vos filiae</i> .....	»	567
5. <i>Angelus ad pastores ait</i> .....	»	571
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i> .....	»	574
7. <i>Veni pulchritudo animae</i> .....	»	577
8. <i>Franciscus pauper et humilis</i> .....	»	580
9. <i>Salve sancte Pater</i> .....	»	583
10. <i>Carole maiorum generosa</i> .....	»	586
11. <i>Audi Domine hymnum</i> .....	»	590

12. <i>Iubilemus omnes et diem</i> .....	p.	593
13. <i>Estote fortes in bello</i> .....	»	597
14. <i>Cum invocarem exaudivit me</i> .....	»	600
15. <i>In te Domine speravi</i> .....	»	605
16. <i>Qui habitat in adiutorio</i> .....	»	608
17. <i>Ecce nunc benedicite Dominum</i> .....	»	617
18. <i>Nunc dimittis servum tuum</i> .....	»	620
IL SECONDO LIBRO DE MOTTETTI A UNA E DUE VOCI (1612) .....	»	623
1. <i>Christi corpus ave</i> .....	»	625
2. <i>Ave cor sanctissimae</i> .....	»	627
3. <i>Cor mundum crea</i> .....	»	629
4. <i>Sancta Maria succurre</i> .....	»	632
5. <i>O admirabile commercium</i> .....	»	635
6. <i>Deus misereatur nostri</i> .....	»	638
7. <i>Vox dicentis clama</i> .....	»	640
8. <i>Viderunt omnes fines</i> .....	»	643
9. <i>O beatum virum</i> .....	»	645
10. <i>Sub tuum praesidium</i> .....	»	648
11. <i>Miserere mei Domine</i> .....	»	651
12. <i>O Domine Iesu</i> .....	»	654
13. <i>Gaudeamus omnes fideles</i> .....	»	657
14. <i>Cum iucunditate nativitatem</i> .....	»	660
15. <i>Veni dilecte mi</i> .....	»	664
16. <i>Veni Domine in cor</i> .....	»	668
17. <i>O dulce nomen Iesus</i> .....	»	673
18. <i>Laetanie della Beata Vergine</i> .....	»	679
AMOROSI DILETTI A TRE VOCI (1608) .....	»	687
1. <i>Perché un bacio mi date</i> .....	»	689
2. <i>L'amara tua partita</i> .....	»	691
3. <i>Soavissimi baci</i> .....	»	692
4. <i>Baciami Filli dice</i> .....	»	693
5. <i>Da me ch'altro più brami</i> .....	»	694
6. <i>S'io t'ho donato il core</i> .....	»	695
7. <i>Se 'l volstro vago viso</i> .....	»	696

8. <i>Ardenti miei sospiri</i> .....	p.	697
9. <i>Non è foco maggiore</i> .....	»	698
10. <i>Mentre piange Amarilli</i> .....	»	699
11. <i>Quel petto di diamante</i> .....	»	701
12. <i>Lidia non vuol ch'io 'l dica</i> .....	»	702
13. <i>Quel che stilla dal viso chiaro humore</i> .....	»	703
14. <i>Voi dite di morire</i> .....	»	704
15. <i>Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto</i> .....	»	705
16. <i>La bella ninfa mia - Proposta</i> .....	»	706
17. <i>Risposi alhor Cor mio - Risposta</i> .....	»	707
18. <i>Amo il più bel rubino</i> .....	»	708
19. <i>Filli s'al partir mio</i> .....	»	709
20. <i>S'io seguio chi mi fugge</i> .....	»	711
21. <i>Non hebbe tal bellezza il bel Narciso</i> .....	»	712
IL SECONDO LIBRO DE' MADRIGALI A CINQUE VOCI (1613) .....	»	713
1. <i>Mi movono a pietade - Prima parte</i> .....	»	715
2. <i>Pietosa crudeltade - Seconda parte</i> .....	»	719
3. <i>Bocca cortese e bella</i> .....	»	724
4. <i>Mentre che tu mi amasti</i> .....	»	728
5. <i>Mentre porgete donna</i> .....	»	733
6. <i>Dolcissime parole</i> .....	»	739
7. <i>Non ti morder le dita</i> .....	»	742
8. <i>Non so come chiamarvi</i> .....	»	746
9. <i>Il vago viso amato</i> .....	»	750
10. <i>Vento spietato vento</i> .....	»	754
11. <i>La bella ninfa mia - Prima parte</i> .....	»	758
12. <i>Se m'amerai mia vita - Seconda parte</i> .....	»	762
13. <i>Pietosa del mio male</i> .....	»	765
14. <i>Hor' crudele hor' pietosa</i> .....	»	770
15. <i>Ride ma poi sdegnosa</i> .....	»	774
16. <i>Vanne rosa gradita</i> .....	»	779
17. <i>Poiché 'l mio amor la fede</i> .....	»	782
18. <i>Tre gratiosi amanti</i> .....	»	788
19. <i>Non già con ghiaccio algente</i> .....	»	809

MADRIGALI CONCERTATI A UNA, DUE ET TRE VOCI (1625) .....	p.	813
1. <i>Falsa falsa sirena</i> .....	»	815
2. <i>Donna siam rei di morte</i> .....	»	820
3. <i>O peregrina vaga</i> .....	»	822
4. <i>Garula rondinella</i> .....	»	823
5. <i>Io son ferito ahi lasso</i> .....	»	824
6. <i>E tu parti ben mio</i> .....	»	826
7. <i>Qualhor vi miro et odo</i> .....	»	829
8. <i>Pargoletto Cupido</i> .....	»	832
9. <i>Amorosa Celinda</i> .....	»	835
10. <i>Folle Filli infedele</i> .....	»	837
11. <i>Nascono rose e fiori</i> .....	»	840
12. <i>Cogli la vaga rosa</i> .....	»	842
13. <i>Vezzosa pargoletta</i> .....	»	845
14. <i>Ritorna o Cor ritorna</i> .....	»	848
15. <i>Leggiadra mi dicea dolce cantando</i> .....	»	851
16. <i>Ahi quanti scorgo in me rivali amanti</i> .....	»	856
17. <i>Bacio soave e caro</i> .....	»	860
18. <i>Più non chiedo non miro</i> .....	»	863
APPENDICE. <i>Cogli la vaga rosa: proposta di ricostruzione</i> .....	»	867



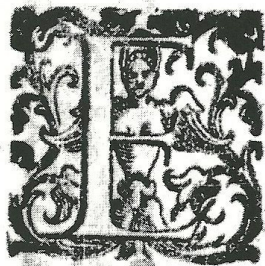


Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1604:  
parte di *cantus* del primo coro, frontespizio.  
Copia da Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr.48#Beibd.7

MO MO  
ILLVSTRISS. AC REVEREND.  
D. D. MARCO CORNELIO  
EPISCOPO PATAVINO

Domino, ac Patrono Colendissimo.

ANTONIUS GVALTERIVS.  
S. P. D.



*T* praeclara tua in me merita, & singularis in te mea ob-  
servantia iure quidem postulare videbatur, ut tibi non  
obscurum aliquod grati animi iam tandem testimonium  
exhiberem. Quare, cum haec Motecta in praesentia ede-  
re statuissem, ea tibi Praesuli humanissime, Christianae  
nobilitatis decus, & Ecclesiasticae dignitatis ornamen-  
tum, dicanda, & consecranda constitui, qui, & beneficentia tua singulari  
quasi virtutis incitamento me ad illud opus, & studium ab incunte aetate be-  
nignissime impulisti, & tam egregiam tuam rebus nostris consulendi volun-  
tatem nunc sudoris sui fructu non undequaquam destitutam libentissime in-  
telliges. Hunc igitur Illustrissime ac Reverendissime, Antistes partum inge-  
moli mei hilari fronte, & animo accipias velim; ut, qui se ueriores censui  
glorietur. Vale.

# Iubilare Deo omnis terra

Cantus I  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra,

Altus I  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra,

Tenor I  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra,

Bassus I  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra,

Cantus II  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter -

Altus II  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter -

Tenor II  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter -

Bassus II  
Iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te De - o om - nis ter -

5  
om - nis ter - ra, om - - nis ter - - - - - ra, ser - vi - te, ser -

om - nis ter - ra, om - - nis ter - - - - - ra, ser - vi - te, ser -

om - nis ter - ra, om - - nis ter - - - - - ra, ser - vi - te, ser -

om - nis ter - ra, om - - nis ter - - - - - ra, ser - vi - te, ser

ra, om - - - - - nis ter - - - - - ra,

ra, om - - - - - nis ter - - - - - ra,

ra, om - - - - - nis - ter - - - - - ra,

ra, om - - - - - nis ter - - - - - ra,

9

vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a;

vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a;

vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a;

vi te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti - a;

ser - vi - te, ser - vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi -

ser - vi - te, ser - vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi -

ser - vi - te, ser - vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi -

ser - vi - te, ser - vi - te, ser - vi - te Do - mi - no, ser - vi - te Do - mi -

13

in - tro - i - - - te, in - tro -

in - - - tro - i - - - te, in - tro - i -

in - - - tro - i - - - te, in -

in - - - tro - i - - - te, in - tro -

no in lae - ti - ti - a; in - tro - i - - - -

no in lae - ti - ti - a; in - tro - i - - - -

no in lae - ti - ti - a; in - tro - i - - - -

no in lae - ti - ti - a; in - tro - i - - - -

i - - - - te in con-spe - ctu e - ius

- - - - te in con-spe - ctu e - ius

tro - i - - - - te in con-spe - ctu e - ius

i - - - - te in - con-spe - ctu e - ius

te, in - - - tro - i - - te in con-spe - ctu

te, in - tro - i - - te in con-spe - ctu e -

te, in - tro - i - - - - te in con-spe - ctu

te, in - - - tro - i - - te in con-spe - ctu e -

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta -

- - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta -

e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

- - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta -

ta - ti - o - ne, in - tro - i -

ta - ti - o - ne, in - tro - i -

ta - ti - o - ne, in - tro - i -

ta - ti - o - ne, in - tro - i -

- ti - o - ne, in - tro - i - te, in -

- ti - o - ne, in - tro - i - te, in -

ta - ti - o - ne, in - tro - i - te,

- ti - o - ne, in - tro - i - te, in -

- te, in - tro - i - te in con -

- te, in - tro - i - te in con -

- te, in - tro - i - te in con -

- te, in - tro - i - te in con -

tro - i - te in con - spe - ctu e - ius

- tro - i - te in con - spe - ctu e - ius

in - tro - i - te in con - spe - ctu e - ius

- tro - i - te in con - spe - ctu e - ius

spe - ctu e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

spe - ctu e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

spe - ctu e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e -

spe - ctu e - ius in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul -

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in

in e - xul - ta - ti - o - ne, in e - xul - ta - ti - o - ne, in

ta - - - - - ti - - - - - ne.

ta - - - - - ti - - - - - ne.

- - - xul - - - ta - - - ti - - - o - - - ne.

ta - - - - - ti - - - - - ne.

e - - - xul - - - ta - - - ti - - - o - - - ne.

e - - - xul - - - ta - - - ti - - - o - - - ne.

e - - - xul - - - ta - - - ti - - - o - - - ne.

e - - - xul - - - ta - - - ti - - - o - - - ne.

## Omnes gentes plaudite

Cantus I  
Om - - - nes gen - - - tes

Altus I  
Om - - - nes gen - - - tes

Tenor I  
Om - - - nes gen - tes, om - nes gen - - - tes

Bassus I  
Om - - - nes gen - tes, om - nes gen - - - tes

Cantus II  
Om - - - nes, om - nes gen - - -

Altus II  
Om - - - nes gen - - tes, om - - - nes gen -

Tenor II  
Om - - nes gen - - - tes, om - nes gen - - -

Bassus II  
Om - - - nes gen - - tes, om - nes gen - - -

5 3  
plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni - bus

plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni - bus

plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni - bus

plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni - bus

tes plau - di - te, plau - di - te,

tes plau - di - te, plau - di - te,

tes plau - di - te, plau - di - te,

tes plau - di - te, plau - di - te,



plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te ma - ni - bus, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te ma - ni - bus, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te ma - ni - bus, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -  
 plau - di - te ma - ni - bus, plau - di - te, plau - di - te ma - ni -

bus: iu - bi - la - te, iu - bi -  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi -  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi -  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi -  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la - te De - o  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la - te De - o  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la - te De - o  
 bus: iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la - te De - o

la - te, iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te, iu - bi - la -  
 la - te, iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te, iu - bi - la -  
 la - te, iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te iu - bi - la -  
 la - te, iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te, iu - bi - la -  
 iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la -  
 iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la -  
 iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, iu - bi - la -

te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in  
 te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in  
 te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in  
 te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o -  
 te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o -  
 bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o -  
 te, iu - bi - la - te De - o in vo - ce e - xul - ta - ti - o -

vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in vo - ce e - - - - - xul - ta -

vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in vo - ce e - xul - ta - - - - - ti - o -

vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in vo - ce e - xul - ta - - - - - ti - -

vo - ce e - xul - ta - ti - o - nis, in vo - ce e - - - - - xul - ta - - - - - ti -

nis, in vo - ce e - xul - ta - - - - - ti - o - - - -

nis, in vo - - - ce e - xul - ta - - - - - ti -

nis, in vo - ce e - xul - ta - - - - - ti - - - - -

nis, in vo - ce e - xul - ta - - - - - ti - - - - -

ti - o - nis; quo - ni - am Do - mi - nus ex - cel - sus, ter -

- - - nis; quo - ni - am Do - mi - nus ex cel - sus, ter

o - - - nis; quo - ni - am Do - mi - nus ex cel - sus, ter -

o - - - nis; quo - ni - am Do - mi - nus ex - cel - sus, ter -

nis; ter - ri - bi - lis,

o - - - nis; ter - ri - bi - lis,

o - - - nis; ter - ri - bi - lis,

o - - - nis; ter - ri - bi - lis,

ri - bi - lis, ter - - ri - bi - lis, rex ma -

ri - bi - lis, ter - - ri - bi - lis, rex ma -

ri - bi - lis, ter - - ri - bi - lis, rex ma -

ri - bi - lis, ter - - ri - bi - lis, rex ma -

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus su - per om - nem ter - ram, ter - ri - bi - lis rex

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus su - per om - nem ter - ram, ter - ri - bi - lis rex

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus su - per om - nem ter - ram, ter - - - ri - bi - lis

ter - ri - bi - lis rex ma - gnus su - per om - nem ter - ram, ter - ri - bi - lis rex

gnus su - - - per om - nem ter - - - ram. Su - bie - cit po - pu - los

gnus su - - - per om - nem ter - ram. Su - bie - cit po - pu - los

gnus su - - - per om - nem ter - - - ram. Su - bie - cit po - pu - los

gnus su - - - per om - nem ter - - - ram. Su - bie - cit po - pu - los

ma - gnus su - per om - nem ter - - - ram.

ma - gnus su - per om - nem ter - - - ram.

rex ma - gnus su - per om - nem ter - - - ram.

ma - gnus su - per om - nem ter - - - ram.

no - bis et gen - tes, et gen - tes sub pe - di - bus e - - -

no - bis et gen - tes, et gen - tes sub pe - di - bus, sub pe - di - bus e - - -

no - bis et gen - tes, et gen - tes sub pe - di - bus, sub pe - di - bus e - - -

no - bis et gen - tes, et gen - tes sub pe - di - bus, sub pe - di - bus e - - -

ius; e - le - git no - bis hae -

ius; e - le - git no - bis hae -

ius; e - le - git no - bis hae -

ius; e - le - git no - bis hae -

e - le - git no - bis hae - re - di - ta - tem su - am

e - le - git no - bis hae - re - di - ta - tem su - am

e - le - git no - bis hae - re - di - ta - tem su - am

e - le - git no - bis hae - re - di - ta - tem su - am

re - di - ta - tem su - am spe - ci-em Ia - cob quem di - le -

re - di - ta - tem su - am spe - ci-em Ia - cob quem di - le -

re - di - ta - tem su - - - am spe - ci-em Ia - cob quem di - le -

re - di - ta - tem su - - - am spe - ci-em Ia - cob quem di - le -

spe - ci-em Ia - - - cob quem di - le -

spe - ci-em Ia - - - cob quem - - - di -

spe - ci-em Ia - - - cob quem di - le -

spe - ci-em Ia - - - cob quem di - le -

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

le - xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

xit, quem di - le - xit.

xit, quem di - - le - - - - - - - - - xit.

# Ascendit Deus in iubilatione

Cantus I  
A - scen - - - - - dit De - us, a - scen -

Altus I  
A - scen - - - - - dit De - - - - -

Tenor I  
A - scen - - - - - dit De - - - - -

Bassus I  
A - scen - - - - -

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

5  
- - dit De - - - - - us in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti -  
- - - - - us in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti -  
- - - - - us in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti -  
- - dit De - - - - - us in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti -  
in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne, in  
in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne, in  
in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne, in  
in iu - bi - la - ti - o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne, in

9

o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne.

o - ne, in iu - bi-la - ti - o - - - ne.

o - ne, in iu - bi-la - ti - o - - - ne.

o - ne, in iu - bi-la - ti - o - - - ne.

iu - bi - la - ti - o - - - ne. A - scen - - - - dit De - - - -

iu - bi - la - ti - o - - - ne. A - scen - - - - - - - - - dit

iu - bi - la - ti - o - - - ne. A - scen - - - - dit De -

iu - bi - la - ti - o - - - ne. A - scen - - - - - - - - -

13

in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti -

in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti -

in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti -

in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti -

- - - - - us in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in

De - - - - - us in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in

- - - - - us in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in

- - - - - dit De - - - - - us in iu - bi-la - ti - o - ne, in iu - bi-la - ti - o - ne, in



o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne et Do - mi - nus, et Do - mi - nus  
 o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne et Do - mi - nus, et Do - mi - nus  
 o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne et Do - mi - nus, et Do - mi -  
 o - ne, in iu - bi - la - ti - o - ne et Do - - - mi - nus, et  
 iu - bi - la - ti - o - ne  
 iu - bi - la - ti - o - ne  
 iu - bi - la - ti - o - ne  
 iu - bi - la - ti - o - ne

in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - - - - bae,  
 in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - - - - bae,  
 nus in vo - ce tu - bae, in vo - ce tu - - - - bae,  
 Do - - - - mi - nus in vo - ce - tu - - - - bae,  
 al - le - lu -  
 al - le - lu -  
 al - le - lu -  
 al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

- - - ia.  
 al - le - lu - ia.  
 lu - - - ia.  
 lu - - - ia.  
 lu - - - ia. Do - mi - nus in coe - lo  
 lu - - - ia. Do - mi - nus in coe - - - - - lo pa -  
 - - lu - ia. Do - - - mi - nus in  
 lu - - - ia. Do - - - mi - nus in coe - lo pa - ra - - - -

al - le - lu - ia, al - le -  
 al - le - lu - ia, al - le -  
 al - le - lu - ia, al - le -  
 al - le - lu - ia, al - le -

pa - ra - - - vit se - - - - - dem su - am,  
 ra - - - vit se - - - - - ra - - - - dem su - am,  
 - coe - lo pa - ra - - - vit se - dem - - - su - am,  
 vit, pa - ra - - - vit se - - - - - dem su - am,

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -  
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -  
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - -

ia. Do - mi - nus in coe - - - - - lo pa - ra -

ia. Do - - - mi - nus in coe -

ia. Do - mi - nus in coe - lo pa -

ia. Do - mi - nus in coe - - - - - lo pa - ra - - - - - vit, pa -

ia.

ia.

ia.

ia.

- - vit se - - - - - dem su - am, al -

lo pa - ra - - - vit se - dem su - am, al -

ra - - - vit se - - - - - dem su - am, al -

ra - - - vit se - - - - - dem su - am, al -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

## In coelesti hierarchia

## Cantus I

In coe - le - sti hie - rar - chi - a, \_\_\_\_\_ hie - - - rar -

## Altus I

In coe - le - sti hie - rar - chi - a, hie - - - - -

## Tenor I

In \_\_\_\_\_ coe - le - sti

## Bassus I

In \_\_\_\_\_

## Cantus II

## Altus II

## Tenor II

## Bassus II

chi - a, in coe - le - sti hie - - - - -

- - - rar - chi - - - - - a, hie - rar - chi -

hie - rar - chi - a, \_\_\_\_\_ hie -

\_\_\_\_\_ coe - le - sti hie - rar - chi - a, \_\_\_\_\_ in - coe - le - sti hie - - - rar - chi -

In coe -

11

rar - chi - a

a

rar - chi - a

le - sti hie - rar - chi - a, hie - rar - chi - a,

In coe - le - sti hie - rar - chi - a, hie - rar - chi - a,

In coe - le - sti hie - rar - chi - a,

In coe - le - sti

16

no - va

no - va

no - va

in coe - le - sti hie - rar - chi - a,

- - chi - a, hie - rar - chi - a,

hie - rar - chi - a,

hie - rar - chi - a, hie - rar - chi - a,

so - net har - mo - ni - a, no - va so - net har - mo - ni -

so - net har - mo - ni - a, no - va so - net har - mo - ni -

so - net har - mo - ni - a, no - va so - net har - mo - ni -

so - net har - mo - ni - a, no - va so - net har - mo - ni -

no - - va so - net har - mo - ni -

no - - va so - net har - mo - ni -

no - - va so - net har - mo - ni -

no - - va so - net har - mo - ni -

a, no - vo du - cta can - ti - co, no - vo du - cta can - ti -

a, no - vo du - cta can - ti - co, can - - - - ti - co.

a, no - vo du - cta can - ti - co, can - ti -

a, no - - - - vo du - cta can - ti - co.

a, no - vo

a, no - vo du -

a,

a,



co. Cui con - cor - det in hac vi -

Cui con - cor - det in hac vi -

co. Cui con - cor - det in hac vi -

Cui con - cor - det in hac vi -

du - cta can - ti - co can - ti - co.

cta can - ti - co can - ti - co.

no - vo du - cta can - ti - co.

no - - - vo du - cta can - ti - co.

a no - stri cho - ri me - lo - di -

a no - stri cho - ri me - lo - di -

a no - - - stri cho - ri me - lo - di -

a no - stri cho - ri me - lo - di -

no - stri cho - ri me - lo - di - - - a,

no - stri cho - ri me - lo - di - - - a,

no - stri cho - ri me - lo - - - di - a,

no - stri cho - ri me - lo - di - - - a,

a,  
a,  
a,  
a,

con - gau - dens, con - gau - dens, con - gau -  
con - gau - dens Do - mi - ni - co, con - gau -  
con - gau - dens, con - gau -  
con - gau - dens, con - gau -

con - gau - dens, con - gau - dens,  
con - gau - dens Do - mi - ni - co, con - gau -  
con - gau - dens, con - gau -  
con - gau - dens, con - gau -

dens Do - mi - ni - co  
dens Do - mi - ni - co  
dens Do - mi - ni - co  
dens Do - mi - ni - co

51

con - gau - dens Do - mi - ni - co.

- - - - - dens Do - mi - ni - co.

- - - - - dens Do - mi - ni - co.

- - - - - dens Do - mi - ni - co.

A - pud cu - ram sum - mi re - - - -

A - pud cu - ram sum - mi re - - - -

A - pud cu - ram sum - mi re - - - -

A - pud cu - ram sum - mi re - - - -

56

a - pud cu - ram sum - mi re - - - - gis

a - pud cu - ram sum - mi re - - - - gis

a - pud cu - ram sum - mi re - - - - gis

a - pud cu - ram sum - mi re - - - - gis

gis de - re - li - cti vi - ces

gis de - re - li - cti vi - ces

gis de - re - li - cti vi - ces

gis de - re - li - cti vi - ces

de - re - li - cti vi - ces gre - gis com - men - da com - - -

de - re - li - cti vi - ces gre - gis com - men - - - - -

de - re - li - cti vi - ces gre - gis com - men - da per se - cu -

de - re - li - cti vi - ces gre - gis com - men - - - - - - -

gre - gis com - men - - - da \_\_\_\_\_ per se -

gre - gis com - men - - - da \_\_\_\_\_

gre - gis com - - - - -

gre - gis com - - - - -

men - da per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

da per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

la, per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

da per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

- - cu - la, per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

per se - cu - la. A - - - - men.

men - da per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

men - da per se - - - - - cu - la. A - - - - men.

## Quaeramus cum pastoribus

## Cantus I

Quae - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - ri -

## Altus I

Quae - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa -

## Tenor I

Quae - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_

## Bassus I

Quae - - - - -

## Cantus II

## Altus II

## Tenor II

## Bassus II

bus, quae - ra - - - - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus,

sto - ri - bus, \_\_\_\_\_ cum pa - sto - - - ri - bus,

\_\_\_\_\_ pa - sto - - - ri - bus,

ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - ri - bus,

Quae - - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_

Quae - - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - - -

Quae - - - - -

Quae - - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_

9

quae - ra - mus cum pa - sto - - - ri - bus, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ quae - - - - ra - - - - mus \_\_\_\_\_

8 quae - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - ri -

\_\_\_\_\_ quae - - - - ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - ri - bus, cum \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus, cum \_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus, cum \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ri - bus, cum \_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus, \_\_\_\_\_ cum \_\_\_\_\_

ra - mus cum \_\_\_\_\_ pa - sto - - - - ri - bus, cum pa -

\_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus, cum \_\_\_\_\_ pa - sto - ri - bus, cum pa -

13

cum - - - - pa - sto - ri - bus Ver - bum in - car - na -

cum pa - sto - ri - bus Ver - bum in - car - na -

8 bus, cum pa - sto - ri - bus Ver - bum in - car - na - tum, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ pa - sto - - - - ri - bus Ver - bum in - car - na -

\_\_\_\_\_ pa - - sto - - - - ri - bus Ver - bum in - car - na - tum,

\_\_\_\_\_ pa - sto - - - - ri - bus Ver - bum in - car - na - tum,

\_\_\_\_\_ sto - - - - ri - bus Ver - bum in - car - na - tum,

\_\_\_\_\_ - - - - sto - - - - ri - bus Ver - bum in - car - na - tum,

tum, Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te - mus, can -  
 tum, Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te - mus, can -  
 — Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te - mus, can -  
 tum, Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te - mus, can -  
 Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te -  
 Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te -  
 Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te -  
 Ver - bum in - car - na - tum, can - te - mus, can - te -

te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo - rum: No -  
 te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo - rum: No -  
 te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo - rum: No -  
 te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo - rum: No -  
 mus, can - te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo -  
 mus, can - te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo -  
 mus, can - te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo -  
 mus, can - te - mus cum ho - mi - ni - bus re - gi se - cu - lo -

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. Quem tu vi - des in

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. Quem tu vi - des in

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. Quem tu vi - des in

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. Quem tu vi - des in

rum: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

rum: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

rum: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

rum: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

sta - bu - lo? Quid au - dis in prae - se - pi - o?

sta - bu - lo? Quid au - dis in prae - se - pi - o?

sta - bu - lo? Quid au - dis in prae - se - pi - o?

sta - bu - lo? Quid au - dis in prae - se - pi - o?

Ie - sum na - tum de Vir - gi - ne. An - ge - los cum car - mi - ne et pa -

Ie - sum na - tum de Vir - gi - ne. An - ge - los cum car - mi - ne et pa -

Ie - sum na - tum de Vir - gi - ne. An - ge - los cum car - mi - ne et pa -

Ie - sum na - tum de Vir - gi - ne. An - ge - los cum car - mi - ne et pa -



No - e, No - e No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. U - bi  
 sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. U - bi  
 sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. U - bi  
 sto - res di - cen - tes: No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e. U - bi

Te ro -  
 Te ro -  
 Te ro -  
 Te ro -  
 pa - scas, u - bi cu - bes? Dic si plo - ras aut si ri - - - des.  
 pa - scas, u - bi cu - bes? Dic si plo - ras aut si ri - - - des.  
 pa - scas, u - bi cu - bes? Dic, si plo - ras aut si ri - des.  
 pa - scas, u - bi cu - bes? Dic si plo - ras aut si ri - - - des.

ga - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - - - - ste: No - e, No - e, No -

ga - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - - - - ste: No - e, No - e, No -

ga - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - - - - ste: No - e, No - e, No -

ga - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - - - - ste: No - e, No - e, No -

te ro - ga - - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - ste: No -

te ro - ga - - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - ste: No -

te ro - ga - - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - ste: No -

te ro - ga - - mus, \_\_\_\_\_ rex Chri - ste: No -

e, No - e, No - e, No - e, No - e. Ci - bus et lac de

e, No - e, No - e, No - e, No - e. Ci - bus et lac de Vir - - -

e, No - e, No - e, No - e, No - e. Ci - bus et lac de Vir - gi -

e, No - e, No - e, No - e, No - e. Ci - bus et lac de

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

Vir - gi - ne le -

gi - ne le - ctum du - rum,

ne le - ctum du - rum,

Vir - gi - ne le - ctum

Ci - bus et lac de Vir - gi - ne

Ci - bus et lac de Vir - gi - ne

Ci - bus et lac de Vir - gi - ne

Ci - bus et lac de Vir - gi - ne

ctum du - rum prae - se - pi - o,

le - ctum du - rum prae - se - pi - o,

le - ctum du - rum prae - se - pi - o,

du - rum, le - ctum du - rum prae - se - pi - o,

car - mi - na sunt la - chri -

car - mi - na sunt la - chri -

car - mi - na sunt la - chri -

car - mi - na sunt la - chri -

car - mi - na sunt la - chri-mae, car - mi - na sunt la - chri - mae: No -  
 car - mi - na sunt la - chri-mae, car - mi - na sunt la - chri-mae: No -  
 car - mi - na sunt la - chri-mae, car - mi - na sunt la - chri - mae: No -  
 car - mi - na sunt la - chri-mae, car - mi - na sunt la - chri - mae: No -

mae, car - mi - na sunt la - chri - mae:  
 mae, car - mi - na sunt la - chri - mae:  
 mae, car - mi - na sunt la - - - - chri - mae:  
 mae, car - mi - nae sunt la - chri - mae:

e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.  
 No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e, No - e.

## Consolamini pastores quia hodie

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

6

Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so - la - mi - ni, con - so - la - mi - ni,  
 Con - so -

Con - so -

Con - so -

Con - so -

Con - so -

con - - so - la - mi - ni,  
 con - - so - la - mi - ni,  
 con - so - la - mi - ni,  
 con - - so - la - mi - ni,  
 la - mi - ni, con - so - la - mi - ni, con - - so - la - mi - ni,  
 la - mi - ni, con - so - la - mi - ni, con - - so - la - mi - ni,  
 la - mi - ni, con - so - la - mi - ni, con - - so - la - mi - ni,  
 la - mi - ni, con - so - la - mi - ni, con - - so - la - mi - ni,

con - so - - la - - - mi - ni pa - sto - - - -

con - so - - la - - - mi - ni pa - sto - - - -

con - so - - la - - - mi - ni pa - sto - - - -

con - so - - la - - - mi - ni pa - sto - - - -

con - so - - - - la - - - mi - ni pa - - - - sto -

con - so - - - - la - - - mi - ni pa - sto -

con - so - - - - la - - - mi - ni pa - - - - sto -

con - so - - - - la - - - mi - ni pa - sto - - - -

res, qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di.

res, qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di.

res, qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di.

res, qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - tor mun - di, Sal - va - tor mun - di.

res, qui - a

res, qui - a

res, qui - a

res, qui - a

Measures 18-20 of the score. The vocal staves are empty, and the piano accompaniment consists of whole rests in all parts.

Measures 21-24. The vocal parts enter with the lyrics: "ho di e na tus est Sal - va tor mun di, Sal - va - tor mun - - - -". The piano accompaniment provides harmonic support with eighth and quarter notes.

Measures 25-28. The vocal parts enter with the lyrics: "Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes.

Measures 29-32. The vocal parts continue with the lyrics: "di. al - le - lu - ia, al - le - di. al - le - lu - ia, al - le - di. al - le - lu - ia, al - le -". The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ia.

ia. Con - sur - - - - gi -

ia. Con - sur -

ia.

ia. Con - sur - - - - gi - te, con - sur - - - - gi - te gen -

ia. Con - sur - - - - gi - te gen - - - - - tes, gen -

ia. Con - sur - - - - gi - te gen - tes, con

ia. Con - sur - - - - gi - te, con - sur - gi -



Con sur - - - gi - te gen - - -

te gen - - - tes, con sur - - - gi - te

8 - - gi - te gen - tes, con sur - - - gi - te gen -

Con sur - - - gi - te gen - - -

tes,

tes,

8 sur - gi - te gen - tes,

te gen - - tes,

- - - tes, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve -

gen - tes, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve -

8 - - - tes, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve -

tes, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve -

ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et

8 ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et

8 ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et

ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et

ni - te et a - do - ra - - - te Do - - - mi -

ni - te et a - do - ra - - - te Do - - - mi -

8 ni - te et a - do - ra - te - Do - - - - - mi -

ni - te et a - do - ra - - - - te Do - - - mi -

a - do - ra - te Do - mi-num, et a - do - ra - te Do - - - - - mi -

8 a - do - ra - te Do - mi-num, et a - do - ra - te Do - - - - - mi -

8 a - do - ra - te Do - mi-num, et a - do - ra - - - - te Do - - - mi -

a - do - ra - te Do - mi-num, et a - do - ra - - - - te Do - - - mi -

3

num. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

num. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

8 num. Al - le - lu - ia, al - le lu - ia,

num. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

num.

num.

num.

num.

al - - - le -

al - - - le -

al - le -

al - - - le -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le -

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le -

lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -

lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -

lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -

lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -

lu - - - ia, al - - - le - lu - ia, al - le - - - lu -

lu - - - ia, al - - - le - lu - ia, al - le - lu -

lu - - - ia, al - - - le - lu - ia, al - le - lu - - -

lu - - - ia, al - - - le - lu - ia, al - le - lu - - -

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

8 ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te Do - mi - num, ve - ni - te, ve - ni - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

8 ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

8 ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

ia. Ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te et a - do - ra - te

et a - do - ra - - - - te Do - - - - mi - num.

et a - do - ra - - - - te Do - - - - mi - num.

8 et a - do - ra - te Do - - - - mi - num.

et a - do - ra - - - - te Do - - - - mi - num.

Do - mi - num, et a - do - ra - te Do - - - - mi - num.

8 Do - mi - num, et a - do - ra - te Do - - - - mi - num.

8 Do - mi - num, et a - do - ra - - - - te Do - - - - mi - num.

Do - mi - num, et a - do - ra - - - - te Do - - - - mi - num.

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - al - le - al - le - al - le -

al - - - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia,

lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia, lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia, lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

al - - - le - lu - ia, al - le - - - - lu - ia.

al - - - le - lu - ia, al - le - - - - lu - ia.

al - - - le - lu - - - - ia, al - le - lu - ia.

al - - - le - lu - ia, al - le - lu - - - - ia.

## Benedictus Dominus Deus

## Cantus I

Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth. Be -

## Altus I

Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth. Be -

## Tenor I

Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth. Be -

## Bassus I

Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba-oth. Be -

## Cantus II

Be - ne - di -

## Altus II

Be - ne - di -

## Tenor II

Be - ne - di -

## Bassus II

Be - ne - di -

- - ne - di - cti qui pu - gnant, qui pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni.

- - ne - di - cti qui pu - gnant, qui pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni.

- - ne - di - cti qui pu - gnant, qui pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni.

- - ne - di - cti qui pu - gnant, qui pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni.

- - - cti qui pu - gnant, qui

- - - cti qui pu - gnant, qui

- - - cti qui pu - gnant, qui

- - - cti qui pu - gnant, qui

Ma - - nus e - - - nim for - - - - tis

Ma - - nus e - - - nim for - - - - tis

Ma - - nus e - - - nim for - - - - tis

Ma - - nus e - - - nim for - - - - tis

pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni. Ma - - nus e - nim for - - -

pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni. Ma - - nus e - nim for - - -

pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni. Ma - - - nus e - nim for -

pu - gnant in no - mi - ne Do - mi - ni. Ma - - - nus e - - - nim for - tis

et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for -

et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - nim for - - -

et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - nim for -

et - - - ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for - tis

tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for - - - - tis

tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for - - - - tis

- - tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for - - - - tis

et - - - ter - ri - bi - lis, ma - nus e - - - nim for - - - - tis



tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus

tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus

- - tis et ter - ri - bi - lis, ma - nus

et ter - ri - bi - lis, ma - nus

et ter - ri - bi - lis, ma - nus Do - mi - ni

et ter - ri - bi - lis, ma - nus Do - mi - ni

et ter - ri - bi - lis, ma - nus Do - mi - ni

et ter - ri - bi - lis, ma - nus Do - mi - ni

Do - mi - ni pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e - is, pu -

Do - mi - ni pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e - is, pu -

Do - mi - ni pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e - is, pu -

Do - mi - ni pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e - is, pu -

pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e -

pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e -

pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e -

pu - gnat pro e - is, pu - gnat pro e -

gnat pro e - is. Ma - nus Do - mi - ni pro - te - git il -

gnat pro e - is. Ma - nus Do - mi - ni pro - te - git il -

gnat pro e - is. Ma - nus Do - mi - ni pro - te - git il -

gnat pro e - is. Ma - nus Do - mi - ni pro - te - git il -

is. Ma - nus Do - mi - ni

is. Ma - nus Do - mi - ni

is. Ma - nus Do - mi - ni

is. Ma - nus Do - mi - ni

los: vi - cit San - son; pu - gna - vit Ge - de - on,

los: vi - cit San - son; pu - gna - vit Ge - de - on,

los: vi - cit San - son; pu - gna - vit Ge - de - on,

los: vi - cit San - son; pu - gna - vit Ge - de - on,

pu - gna - vit San - son, vi - cit San - son; vi - cit

pu - gna - vit San - son, vi - cit San - son; vi - cit

pu - gna - vit San - son, vi - cit San - son; vi - cit

pu - gna - vit San - son, vi - cit San - son; vi - cit

vi - cit Ge - de - on. Pu - gna - ve - runt no - stri

vi - cit Ge - de - on. Pu - gna - ve - runt no - stri

vi - cit Ge - de - on. Pu - gna - ve - runt no - stri

vi - cit Ge - de - on. Pu - gna - ve - runt no - stri

Ge - de-on. Pu - gna - ve - runt no - stri, pu - gna - ve - runt no - stri in

Ge - de-on. Pu - gna - ve - runt no - stri, pu - gna - ve - runt no - stri in

Ge - de-on. Pu - gna - ve - runt no - stri, pu - gna - ve - runt no - stri in

Ge - de-on. Pu - gna - ve - runt no - stri, pu - gna - ve - runt no - stri in

in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in

in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in

in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in

in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne, in

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

no - mi - ne Do - mi - ni; pu -  
 no - mi - ne Do - mi - ni; pu -  
 no - mi - ne Do - mi - ni; pu -  
 no - mi - ne Do - mi - ni; pu -

ne Do - mi - ni; pu - gna - vit Do - mi - nus pro no -  
 ne Do - mi - ni; pu - gna - vit Do - mi - nus pro no -  
 ne Do - mi - ni; pu - gna - vit Do - mi - nus pro no -  
 ne Do - mi - ni; pu - gna - vit Do - mi - nus pro no -

gna - vit Do - mi - nus pro no - bis et vi - cit Do - mi - nus,  
 gna - vit Do - mi - nus pro no - bis et vi - cit Do - mi - nus,  
 gna - vit Do - mi - nus pro no - bis et vi - cit Do - mi - nus,  
 gna - vit Do - mi - nus pro no - bis et vi - cit Do - mi - nus,

bis et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni -  
 bis et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni -  
 bis et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni -  
 bis et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni -

et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni - mi - cos e -  
 et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni - mi - cos e -  
 et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni - mi - cos e -  
 et vi - cit Do - mi - nus, et vi - cit Do - mi - nus i - ni - mi - cos e -  
 mi - cos e - ius, et vi - cit Do - mi - nus  
 mi - cos e - ius, et vi - cit Do - mi - nus  
 mi - cos e - ius, et vi - cit Do - mi - nus  
 mi - cos e - ius, et vi - cit Do - mi - nus

ius. Lae -  
 ius. Lae -  
 ius. Lae -  
 ius. Lae -  
 Lae - ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li -  
 Lae - ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li -  
 Lae - ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li -  
 Lae - ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li -

ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li - te,

ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li - te,

ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li - te,

ta - mi - ni et e - xul - ta - te et psal - li - te,

te,

te,

te,

te,

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

et e - xul - ta - - - te et psal - li - te.

## Ego dixi Domine

Cantus I

E - - - - go di - - - xi: Do - - - - mi - ne,

Altus I

E - - - - go di - - - xi: Do - mi - ne,

Tenor I

E - go di - xi: Do - - - - - - - - - - mi - ne,

Bassus I

E - go di - - - - xi: Do - - - - - mi - ne,

Cantus II

E - -

Altus II

E - - - go

Tenor II

E -

Bassus II

E - - - go

7

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

Do - mi - ne,

go di - xi: Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re -

di - - xi: Do - - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re -

- - go di - xi: Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re

di - - - xi: Do - - - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re me - i, —

Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re me - i, —

Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re - re me - i, —

Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - - - se - re - re me - i, —

- re me - i, Do - mi - ne, mi -

- re me - i, Do - mi - ne, mi -

me - - - i, Do - mi - ne, mi -

re - re me - i, Do - mi - ne, mi -

— mi - - - se - re - re me - - - - -

— mi - - - se - re - re me - - - - -

— mi - - - se - re - re me - - - - -

— mi - - - se - re - re me - - - - -

- - se - re - - - - re me - - - - -

- - se - re - re me - - - - -

- - se - re - - - re me - - - - -

- - se - re — re me - - - - -



i, sa - na, sa - na a - ni - mam me - am,

i, sa - na,

sa na, sa - na

sa - na a - ni - mam me - am, sa - na, sa - na

a - - - ni - mam - me - - - am qui - a pec - ca - vi ti - - -

a - - - ni - mam me - am qui - a pec - ca - vi ti - - -

a - - - ni - mam me - - - am qui - a pec - ca - vi - ti -

a - - - ni - mam me - - - am qui - a pec - ca - vi ti - - -

a - - - ni - mam me - am

a - - - ni - mam me - am

a - ni - mam me - - - am

a - - - ni - mam me - - - am

bi. Ab om - ni-bus i - ni - - - qui -

bi. Ab om - ni-bus i - ni - - - qui -

bi. Ab om - ni - bus i - ni - qui -

bi. Ab om - ni-bus i - ni - - - qui -

qui - a pec - ca - vi - ti - - - bi. Ab om - ni-bus i -

qui - a pec - ca - - - vi ti - bi. Ab om - ni-bus i -

qui - a pec - ca - vi - ti - - - bi. Ab om - ni-bus i -

qui - a pec - ca - vi - ti - - - bi. Ab om - ni-bus i -

ta - ti - bus me - - - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ta - - - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ni - qui - ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ni - qui - ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ni - qui - ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

ni - qui - ta - ti - bus me - is e - ri - pe me. Do - - - mi -

3

ne, sa - na, sa - na a - - ni - mam me -

ne, sa - na, sa - na a - - ni - mam me -

ne, sa - na, sa - na a - - ni - mam me - - -

ne, sa - na, sa - na a - - ni - mam me - - -

ne,

ne,

ne,

ne,

am,  
am,  
am,  
am,

sa - - - na, sa - na a - ni - mam me - am,  
sa - - - na, sa - na a - ni - mam me - - - am,  
sa - na, sa - na a - ni - mam me - am,  
sa - - - na, sa - na a - ni - mam me - - - am,

sa na, sa - - - na a - - - ni - mam me - - -  
sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me -  
sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me - - -  
sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me - - -

sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me -  
sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me -  
sa - - - na, sa - - - na a - ni - mam me - - -  
sa - - - na, sa - - - na a - - - ni - mam me - - -

am qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi,  
 am qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi,  
 am qui - a pec - ca - vi ti - bi,  
 am qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi,  
 am qui - a pec - ca - vi  
 am qui - a pec - ca -  
 am qui - a pec - ca -  
 am qui - a pec - ca - vi

qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi.  
 qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi.  
 qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi.  
 qui - a pec - ca - - - vi ti - - - - bi.  
 ti - - - - bi, qui - a pec - ca - - - vi ti - - - - bi.  
 - - vi ti - bi, qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi.  
 vi ti - - - bi, qui - a pec - ca - - - vi ti - - - - bi.  
 ti - - - - bi, qui - a pec - ca - vi ti - - - - bi.

## Cantate Domino canticum novum

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

7

8

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum,

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum,

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum,

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum,

Can - ta - te Do - mi - no

Can - ta - te Do - mi - no

Can - ta - te Do - mi - no

Can - ta - te Do - mi - no

Can - ta - te Do - mi - no

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te Do - mi -

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te Do - mi -

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te Do - mi -

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te Do - mi -

can - ti - cum no - vum, can - ta - te Do - mi -

can - ti - cum no - vum, can - ta - te Do - mi -

can - ti - cum no - vum, can - ta - te Do - mi -

can - ti - cum no - vum, can - ta - te Do - mi -

no om - nis ter - - - - ra.

no om - nis ter - - ra.

no om - nis ter - - ra.

no om - nis ter - - - - ra.

no om - nis ter - - ra. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci -

no om - nis ter - - ra. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci -

no om - nis ter - - - - ra. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci -

no om - nis ter - - - - ra. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci -

Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni —

Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni

Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni

Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni

te no - mi - ni e - ius,

te no - mi - ni e - ius,

te no - mi - ni e - ius,

te no - mi - ni e - ius,

— e - ius, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi -  
 e - ius, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no -  
 e - ius, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi -  
 e - ius, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi -  
 can - ta - te, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te  
 can - ta - te, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te  
 can - ta - te, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te  
 can - ta - te, can - ta - te et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te

ni e - - - ius, an - nun - ti - a - - - te  
 - mi - ni e - - - ius, an - nun - ti - a - - - te  
 ni e - - - ius, an - nun - ti - - - a - te  
 ni e - - - ius, an - nun - ti - a - - - te  
 no - mi - ni e - - - ius, an - nun -  
 no - mi - ni e - - - ius, an - nun -  
 no - mi - ni e - - - ius, an - nun -  
 no - mi - ni e - - - ius, an - nun -



sa - lu - ta - re

sa - lu - ta - re

sa - lu - ta - re

sa - lu - ta - re

ti - a - - - te de di - e in di - em

ti - a - - - te de di - e in di - em

ti - a - - - te de di - e in di - - - em

ti - a - - - te de di - e in di - - - em

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta -

re e - - - ius. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, Can -

re e - - - ius. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, Can -

re e - - - ius. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, Can -

re e - - - ius. Can - ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, Can -

can - ta - te, *can - ta - te*

can - ta - te, *can - ta - te*

can - ta - te, *can - ta - te*

can - ta - te, *can - ta - te*

ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, can - ta - te et be - ne -

ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, can - ta - te et be - ne -

ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, can - ta - te et be - ne -

ta - te, *can - ta - te* et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - ius, can - ta - te et be - ne -

et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

et be - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

di - ci - te, et be - ne - di - ci - te no - mi - ni e - - -

3

ius, an - nun - ti - a -

ius, an - nun - ti - a -

ius, an - nun - ti - a -

ius, an - nun - ti - a -

ius, an - nun - ti - a - - - te

ius, an - nun - ti - a - - - te

ius, an - nun - ti - a - - - te

ius, an - nun - ti - a - - - te

te de di - e in di - em sa - lu - ta - re

te de di - e in di - em sa - lu - ta - re

te de di - e in di - - - em sa - lu - ta - re

te de di - e in di - - - em sa - lu - ta - re

sa - lu - ta - re e - - - ius,

sa - lu - ta - re e - - - ius,

sa - lu - ta - re e - - - ius,

sa - lu - ta - re e - - - ius

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - -

e - ius, sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re e - -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re e - -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re e - -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re e - -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re e - -

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - re e - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - ius.

ius, sa - - - lu - ta - - - re e - - - - - ius.

## Confitemini Domino et invocate

## Cantus I

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no et in - - - - vo - ca - te, et in - vo -

## Altus I

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no et in - vo - ca - te, et in - vo - ca - - -

## Tenor I

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no et in - vo - ca - te, et in - vo -

## Bassus I

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no et in - vo - ca - te, et

## Cantus II

## Altus II

## Tenor II

## Bassus II

ca - - - te no - men e - ius, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis

te no - - - men e - ius, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis ad -

ca - te no - men e - - - ius, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis

in - vo - ca - te no - men e - ius, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis ad -

e - ius,

e - ius,

e - ius,

e - ius,

11



ad - in - ven - ti - o - nes e - ius.  
 in - ven - ti - o - nes e - ius, ad - in - ven - ti - o - nes e - ius.  
 ad - in - ven - ti - o - nes e - ius, ad - in - ven - ti - o - nes e - ius.  
 in - ven - ti - o - nes e - ius, ad - in - ven - ti - o - nes e - ius.

16



Me - men - to - te, me-men-to - te quo - ni - am ex - cel - sum est no - men e - ius,  
 Me - men - to - te, me-men-to - te quo - ni - am ex - cel - sum est no - men e - ius,  
 Me - men - to - te, me-men-to - te quo - ni - am ex - cel - sum est no - men e - ius,  
 Me - men - to - te, me-men-to - te quo - ni - am ex - cel - sum est no - men e - ius,  
 e - ius.  
 e - ius.  
 e - ius.  
 e - ius.

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit,

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit,

can - ta - te - Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit,

can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit,

e - ius, can - ta - te, can - ta - te,

e - ius, can - ta - te, can - ta - te,

e - ius, can - ta - te, can - ta - te,

e - ius, can - ta - te, can - ta - te,

quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

fe - cit, fe - cit.

fe - cit, fe - cit.

fe - cit, fe - cit.

fe - cit, fe - cit.



a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -

ter - ra,  
 ter - ra,  
 ter - ra,  
 ter - ra,

ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,

ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit, quo -

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit, quo -

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit, quo -

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te, can - ta - te, quo - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit, quo -

can - ta - te, can - ta - te fe - cit,

can - ta - te, can - ta - te fe - cit,

can - ta - te, can - ta - te fe - cit,

can - ta - te, can - ta - te fe - cit,

- - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

- - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

- - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

- - ni - am ma - gni - fi - ce fe - cit. An - nun - ti -

fe - cit.

fe - cit.

fe - cit.

fe - cit.

a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa - ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 a - te hoc in u - ni - ver - sa ter - - - ra, in u - ni -  
 ter - ra,  
 ter - ra,  
 ter - ra,  
 ter - ra,

ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ver - sa ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra,  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.  
 ter - ra, in u - ni - ver - sa, in u - ni - ver - sa ter - ra.

## Laudate Dominum in sanctis eius

## Cantus I

Lau - - - da - te Do - mi-num in san - ctis e - ius; lau - da-te e -

## Altus I

Lau - - - da - te Do - mi-num in san - ctis e - ius; lau - da-te e -

## Tenor I

Lau - - - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius; lau - da-te e -

## Bassus I

Lau - - - da - te Do - mi-num in san - ctis e - ius; lau - da-te e -

## Cantus II

Lau - - - da - te Do - mi-num in san - ctis e - ius;

## Altus II

Lau - - - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

## Tenor II

Lau - - - da - te Do - mi - num in san - ctis e - ius;

## Bassus II

Lau - - - da - te Do - mi-num in san - ctis e - ius;

6  
um, lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius,

um, lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius,

um, lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius,

um, lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius,

lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius, in

8 lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius, in

8 lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius, in

lau - da-te e - um in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius, in

11

in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius.

in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius.

in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius.

in fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius.

fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius. Lau - da - te e - um in\_\_

fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius. Lau - da - te e - um in\_\_

fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius. Lau - da - te e - um in\_\_

fir - ma - men - to vir - tu - tis e - ius. Lau - da - te e - um in\_\_

16

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se - cun - dum

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se - cun - dum

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se - cun - dum

lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se - cun - dum

— vir - tu - ti - bus e - - - ius; lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se -

— vir - tu - ti - bus e - - - ius; lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se -

— vir - tu - ti - bus e - - - ius; lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se -

— vir - tu - ti - bus e - - - ius; lau - da - te e - um, lau - da - te e - um se -

mul - ti - tu - di-nem ma - gni - tu - - - di - nis e - ius.

mul - ti - tu - di-nem ma - gni - tu - di - nis e - ius.

mul - ti - tu - di-nem ma - gni - tu - - - - - di - nis e - ius.

mul - tu - tu - di-nem ma - - - gni - tu - di - nis e - ius.

cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - ius. Lau -

cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - ius. Lau -

cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - ius. Lau -

cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis e - ius. Lau -

Lau - da - te, lau-da-te e - um in so-no-tu - bae, in so-no tu -

Lau - da - te, lau-da-te e - um in so-no tu - bae, in so-no tu -

Lau - da - te, lau-da-te e - um in so-no tu - bae, in so-no tu -

Lau - da - te, lau-da-te e - um in so-no tu - bae, in so-no tu -

da - te, lau-da-te e - um, lau - da - te, lau - da-te e - um in so-no tu - bae, in

da - te, lau-da-te e - um, lau - da - te, lau - da-te e - um in so-no tu - bae, in

da - te, lau-da-te e - um, lau - da - te, lau - da-te e - um in so-no tu - bae, in

da - te, lau-da-te e - um, lau - da - te, lau - da-te e - um in so-no tu - bae, in

31 ♩  $\frac{3}{2}$

bae; lau - da - te e - um in psal -

bae; lau - da - te e - um in psal -

bae; lau - da - te e - um in psal -

bae; lau - da - te e - um in psal -

so - no tu - bae; lau - da - te e - um

so - no tu - bae; lau - da - te e - - um

so - no tu - bae; lau - da - te e - - um

so - no - tu - bae; lau - da - te e - - um

36

te - ri - o et ci - tha - ra.

te - ri - o et ci - tha - ra.

te - ri - o et ci - tha - ra.

te - ri - o et ci - tha - ra.

in psal - te - ri - o et ci - tha -

in psal - te - ri - o et ci - tha -

in psal - te - ri - o et ci - tha -

in psal - te - ri - o et ci - tha -

Lau - da - te e - um in tym - pa - no et cho - ro;

Lau - da - te e - um in tym - pa - no et cho - ro;

Lau - da - te e - um in tym - pa - no et cho - ro;

Lau - da - te e - um in tym - pa - no et cho - ro;

ra. in tym - pa - no et cho - ro; lau - da - te e -

ra. in tym - pa - no et cho - ro; lau - da - te e -

ra. in tym - pa - no et cho - ro; lau - da - te e -

ra. in tym - pa - nis et cho - ro; lau - da - te e -

Lau - da - te e - um, lau - da - te e - um in cym - ba -

Lau - da - te e - um, lau - da - te e - um in cym - ba -

Lau - da - te e - um, lau - da - te e - um in cym - ba -

Lau - da - te e - um, lau - da - te e - um in cym - ba -

um in chor - dis et or - ga - no. Lau - da - te e - um

um in chor - dis et or - ga - no. Lau - da - te e - um

um in chor - dis et or - ga - no. Lau - da - te e - um

um in chor - dis et or - ga - no. Lau - da - te e - um



lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau - da - te e - um

lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau - da - te e - um

lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau - da - te e - um

lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau - da - te e - um

in cym - ba - lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau -

in cym - ba - lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau -

in cym - ba - lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau -

in cym - ba - lis be - ne so - nan - ti - bus, lau - da - te, lau -

in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis.

in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis.

in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis.

in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis.

da - te e - um in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis. Om -

da - te e - um in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis. Om -

da - te e - um in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis. Om -

da - te e - um in cym - ba - lis iu - bi - la - ti - o - nis. Om -

Om - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi - num, lau -

Om - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi - num, lau -

Om - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi - num, lau -

Om - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi - num, lau -

- - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi -

- - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi -

- - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi -

- - nis spi - - - ri - tus lau - det Do - mi -

det Do - - - - mi - num.

det Do - - - - mi - num.

- - - det Do - - - - mi - - - - num.

det Do - - - - mi - num.

num, lau - - - - det Do - - - - mi - num.

num, lau - - - - det Do - - - - mi - num.

num, lau - - - - det Do - - - - mi - num.

num, lau - - - - det Do - - - - mi - num.

## Laudabo Dominum in vita

Cantus I

Altus I

Tenor I

Bassus I

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

7

num in vi - ta me - a,

num in vi - ta me - a,

num in vi - ta me - a,

num in vi - ta me - a,

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a, in vi -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a, in vi -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - - - a, in vi -

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a, in vi -

a, lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a,

a, lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a,

a, lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a,

a, lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a,

ta me - - a, in vi - ta me - a, qui - a con-fir - ma - ta est

ta me - a, in vi - ta me - - - a, qui - a con-fir - ma - ta est

ta me - - a, in vi - ta me - a, qui - a con-fir - ma - ta est

ta me - - a, in vi - ta me - - - a, qui - a con-fir - ma - ta est

in vi - ta me - - - a, qui - a con-fir - ma - ta

in vi - ta me - a, qui - a con-fir - ma - ta

in vi - ta me - - - a, qui - a con-fir - ma - ta

in vi - ta me - - - a, qui - a con-fir - ma - ta

et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius et ve - ri - tas Do - mi -  
 est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius et ve - ri - tas Do - mi -  
 est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius et ve - ri - tas Do - mi -  
 est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius et ve - ri - tas Do - mi -

- - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul - ta - te,  
 net in ae - ter - - - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul - ta - te,  
 - - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul - ta - te,  
 net in ae - ter - - - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul - ta - te,  
 ni ma - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul -  
 ni ma - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul -  
 ni ma - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul -  
 ni ma - net in ae - ter - num. Can - ta - te, can - ta - te et e - xul -

et e-xul-ta - - te, can - ta - te, can-ta - te et e-xul - ta - te, et e-xul-ta -

et e-xul-ta - - te, can - ta - te, can-ta - te et e-xul - ta - te, et e-xul-ta -

et e-xul-ta - - te, can - ta - te, can-ta - te et e-xul - ta - te, et e-xul-ta -

et e-xul-ta - - te, can - ta - te, can-ta - te et e-xul - ta - te, et e-xul-ta -

ta - te, et e-xul - ta - te, can - ta - te, can - ta - te et e-xul - ta - te, et

ta - te, et e-xul - ta - te, can - ta - te, can - ta - te et e-xul - ta - te, et

ta - te, et e-xul - ta - te, can - ta - te, can - ta - te et e-xul - ta - te, et

ta - te, et e-xul - ta - te, can - ta - te, can - ta - te et e-xul - ta - te, et

te, et e - xul - ta - te qui - a con-fun-den - tur qui me per-se - quen - tur.

te, et e - xul - ta - te qui - a con-fun-den - tur qui me per-se - quen - tur.

te, et e - xul - ta - te qui - a con-fun-den - tur qui me per-se - quen - tur.

te, et e - xul - ta - te qui - a con-fun-den - tur qui me per-se - quen - tur.

e - xul - ta - - - - te qui - a

e - xul - ta - - - - te qui - a

e - - - xul - ta - te qui - a

e - xul - ta - te qui - a

Lau - - - da a -

Lau - - - da a -

Lau - - - da a -

Lau - - - da a -

con - fun - den - tur qui me per - se - quen - - tur. Lau - - - da a -

con - fun - den - tur qui me per - se - quen - - tur. Lau - - - da a -

con - fun - den - tur qui me per - se - quen - - tur. Lau - - - da a -

con - fun - den - tur qui me per - se - quen - - tur. Lau - - - da a -

3

- ni - ma me - a Do - mi - num. Lau - da - bo

- ni - ma me - a Do - mi - num. Lau - da - bo

- ni - ma me - a Do - mi - num. Lau - da - bo

- ni - ma me - a Do - mi - num. Lau - da - bo

- ni - ma me - a Do - mi - num.

- ni - ma me - a Do - mi - num.

- ni - ma me - a Do - mi - num.

- ni - ma me - a Do - mi - num.

Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num,  
 Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num,  
 Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num,  
 Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num,  
 lau - da - bo Do - mi - num,  
 lau - da - bo Do - mi - num,  
 lau - da - bo Do - mi - num,  
 lau - da - bo Do - mi - num,

num in vi - ta me - a,  
 num in vi - ta me - - - a,  
 num in vi - ta me - - - a,  
 num in vi - ta me - - - a,  
 lau - da - bo Do - mi - num in vi -  
 lau - da - bo Do - mi - num in vi -  
 lau - da - bo Do - mi - num in vi -  
 lau - da - bo Do - mi - num in vi -



lau - da - bo Do - - - mi - num in vi - - - ta

lau - da - bo Do - - - mi - num in vi - - - ta

lau - da - bo Do - - - mi - num in vi - - - ta

lau - da - bo Do - - - mi - num in vi - - - ta

ta me - a, lau - da - bo Do - mi - num in vi -

ta me - a, lau - da - bo Do - mi - num in vi -

ta me - - - a, lau - da - bo Do - mi - num in vi -

ta me - - - a, lau - da - bo Do - mi - num in vi -

me - - - a, in vi - ta me - - - a, in vi - ta me -

me - - - a, in vi - ta me - a, in vi - ta me -

me - - - - a, in vi - ta me - - - - a, in vi - ta me -

me - - - a, in vi - ta me - - - a, in vi - ta me -

ta me - a, in vi - ta me -

ta me - - - a, in vi - ta me -

ta me - - - a, in vi - ta me -

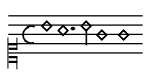
ta me - - - a, in vi - ta me -

ta me - - - a, in vi - ta me -

The image displays a musical score for page 76, consisting of six systems of vocal staves. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are: "a, in vi - - - - - ta me - - - - - a." The piano accompaniment is written in a bass clef. The first system has a piano part starting with a whole note G4. The second system has a piano part starting with a whole note G4. The third system has a piano part starting with a whole note G4. The fourth system has a piano part starting with a whole note G4. The fifth system has a piano part starting with a whole note G4. The sixth system has a piano part starting with a whole note G4. The lyrics are: "a, in vi - - - - - ta me - - - - - a." The piano accompaniment is written in a bass clef. The first system has a piano part starting with a whole note G4. The second system has a piano part starting with a whole note G4. The third system has a piano part starting with a whole note G4. The fourth system has a piano part starting with a whole note G4. The fifth system has a piano part starting with a whole note G4. The sixth system has a piano part starting with a whole note G4.

## Ego flos campi

## Cantus I



E - go — flos cam - pi, et li - li - um, et

## Altus I



E - go — flos cam - pi, et li - li - um, et

## Tenor I



E - go — flos cam - pi, et li - li - um, et

## Bassus I



E - go — flos cam - pi, et li - li - um, et

## Cantus II



E - go — flos cam - pi et li - li - um,

## Altus II



E - go — flos cam - pi et li - li - um,

## Tenor II



E - go — flos cam - pi et li - li - um,

## Bassus II



E - go — flos cam - pi et li - li - um,

6  
li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

et li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

et li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

et li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

et li - li - um con - va - li - um, et li - li - um, et li - li - um, et li - li - um con - va - li -

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic a -

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic a -

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic a -

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic a -

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic

um. Si - cut li - li - um in - ter spi - nas, sic

mi - ca me - - - a in - ter fi - - - li - as. Si - cut

mi - ca me - - - a in - - - ter fi - - - li - as. Si - cut

mi - ca me - - - a in - ter fi - - - li - as. Si - cut

mi - ca me - - - a in - ter fi - - - li - as. Si - cut

a - mi - ca me - a in - - - ter fi - - - li - as.

a - mi - - - ca me - - - a in - ter fi - - - li - as.

a - mi - ca me - a in - ter fi - - - li - as.

a - mi - ca me - a in - - - ter fi - - - li - as.

ma - lus in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum

ma - lus in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum

ma - lus in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum

ma - lus in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum, in - ter li - gna syl - va - rum

rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum

rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum

rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum

rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum, sic di - le - ctus me - us in - ter fi - li - rum

os. Sub um - bra il - li - us quem de - si - de - ra - ve - ram

os. Sub um - bra il - li - us quem de - si - de - ra - ve - ram

os. Sub um - bra il - li - us quem de - si - de - ra - ve - ram

os. Sub um - bra il - li - us quem de - si - de - ra - ve - ram

um - bra il - li - us, *sub* um - bra il - li - us quem de - si - de -

um - bra il - li - us, *sub* um - bra il - li - us quem de - si - de -

um - bra il - li - us, *sub* um - bra il - li - us quem de - si - de -

um - bra il - li - us, *sub* um - bra il - li - us quem de - si - de -

et fru - ctus e - ius dul - cis gut -

et fru - ctus e - ius dul - cis gut -

et fru - ctus e - ius dul - cis gut -

et fru - ctus e - ius dul - cis gut -

ra - ve - ram se - di et fru - ctus e - ius

ra - ve - ram se - di et fru - ctus e - ius

ra - ve - ram se - di et fru - ctus e - ius

ra - ve - ram se - di et fru - ctus e - ius

tu - ri me - o, dul - - cis gut - tu - ri me - -

tu - ri me - o, dul - - cis gut - tu - ri me - -

tu - ri me - o, dul - - cit gut - - - tu - ri

tu - ri me - o, dul - - cis gut - tu - ri me - -

dul - cis gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri

dul - cis gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri

dul - cis gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri

dul - cis gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri

- - - o, et fru - ctus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o,

- - - o, et fru - ctus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o,

me - o, et fru - ctus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o,

- - - o, et fru - ctus e - ius dul - cis gut - tu - ri me - o,

me - o, et fru - ctus e - ius dul - cis

me - o, et fru - ctus e - ius dul - cis

me - o, et fru - ctus e - ius dul - cis

me - o, et fru - ctus e - ius dul - cis

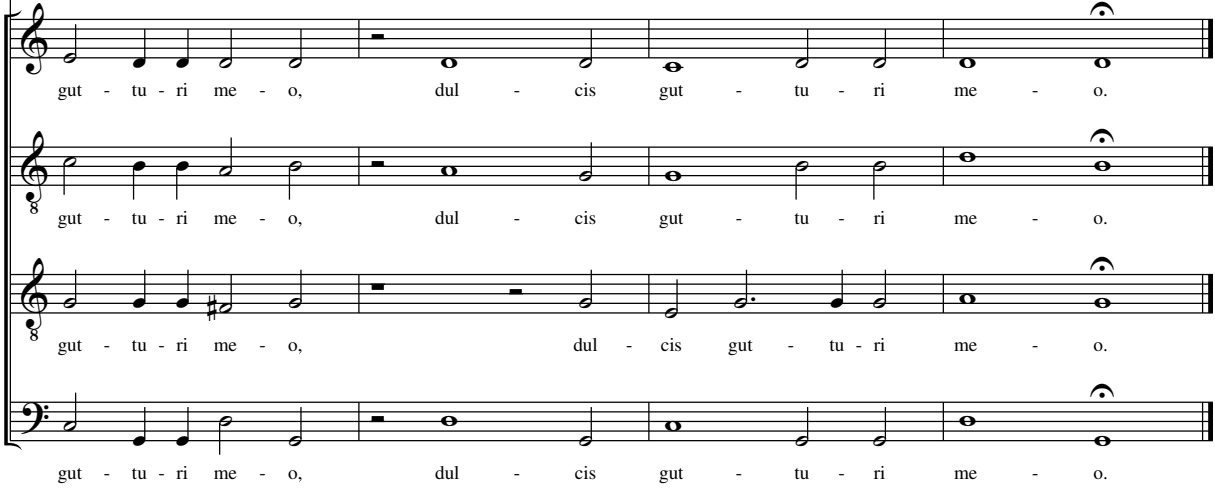


dul - - - cis gut - tu - ri me - - - - - o.

dul - - - cis gut - tu - ri me - - - - - o.

8 dul - - - cis gut - - - tu - ri me - o.

dul - - - cis gut - tu - ri me - - - - - o.



gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri me - o.

8 gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri me - o.

8 gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri me - o.

gut - tu - ri me - o, dul - cis gut - tu - ri me - o.



Repleatur os meum

Cantus I

Re - ple - a - tur os me - um lau - de tu - a, lau -

Altus I

Re - - - ple - a - - tur os me - - - um

Tenor I

Lau - - - - de tu - a, re -

Bassus I

Re -

Cantus II

Altus II

Tenor II

Bassus II

de tu - a, lau - de tu - - -

lau - - - - de tu - - - a, lau - de tu - - - -

ple - a - - tur os me - um lau - - - - de tu -

ple - a - - tur os me - - - um lau - - - - de tu -

11 <sup>3</sup>

a, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

16

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

21

lu - - - ia, ut pos - sim can - ta - - - re, ut  
 lu - - - ia, ut pos - sim can - ta - - - re,  
 lu - - - ia, ut pos - sim can - ta - - - re, ut  
 lu - - - ia, ut pos - sim can - ta - - - re,  
 le - lu - ia,  
 le - lu - ia,  
 le - lu - - - ia,  
 le - lu - - - ia,

26

3

re,  
 re, ut pos - sim can - ta - re,  
 pos - sim can - ta - - - re,  
 ut pos - sim can - ta - re,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.  
 al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.  
 al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.  
 al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - - lu - ia.  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - - lu - ia. Gau -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia. Gau - de -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia.

Gau - de - - - bunt la - bi - a me - a dum can - ta - ve - ro

de - - - - bunt la - bi - a me - - - - a dum can - ta - ve - ro

- - - bunt la - bi - a me - - - - a dum can - ta - ve - ro

la - bi - a me - - - - a dum can - ta - ve - ro

3

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ti - bi, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ti - bi, al - le - lu - ia, al - le - lu -

- ti - bi, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ti - bi, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

- - lu - - - ia. In te Do - mi - ne spe - ra - vi,

le - - - lu - - - ia. non con -

non con-fun - dar, non con - fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.

non con-fun - dar, non con - fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.

non con-fun - dar, non con - fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.

non con-fun - dar, non con - fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num.

fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num, non con-fun - dar In \_\_\_

fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num, non con-fun - dar In \_\_\_

fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num, non con-fun - dar In \_\_\_

fun - dar, non con-fun - dar in ae - ter - num, non con-fun - dar In \_\_\_

In \_\_\_ iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me,

In \_\_\_ iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me,

In \_\_\_ iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me,

In \_\_\_ iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me,

— iu - sti - ti - a tu - a

— iu - sti - ti - a tu - a

— iu - sti - ti - a tu - a

— iu - sti - ti - a tu - a

li - be - ra me et e - ri - pe me,

li - be - ra me et e - ri - pe me,

li - be - ra me et e - ri - pe me,

li - be - ra me et e - ri - pe me,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,



The musical score consists of four systems, each with four staves. The first three staves in each system are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the fourth is the piano accompaniment. The lyrics are 'al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.' The music is in a major key with a common time signature. The vocal parts feature a melodic line with a final note held over the bar line. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with a steady bass line and chords.

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.

al - le - lu - ia, al - le - - - lu - - - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - - - lu - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - - - lu - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia.

## Deus misereatur nostri

Cantus I Anibalis Stabilis

De - us mi - se - re - a - tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis;

Altus I

De - us mi - se - re - a - tur no - stri et ne - di - cat no - bis;

Tenor I

De - us mi - se - re - a - tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis;

Bassus I

De - us mi - se - re - a - tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis;

Cantus II

De - us mi - se - re - a -

Altus II

De - us mi - se - re - a -

Tenor II

De - us mi - se - re - a -

Bassus II

De - us mi - se - re - a -

6

il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos

il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos

il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos

il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos

- tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis; il -

- tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis; il -

- tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis; il -

- tur no - stri et be - ne - di - cat no - bis; il -

10

lu - mi-net vul - tum su - um su - per nos et mi - se - re - a - tur no - - -

lu - mi-net vul - tum su - um su - per nos et mi - se - re - a - tur no - -

lu - mi-net vul - tum su - um su - per nos et mi - se - re - a - tur no - - -

lu - mi-net vul - tum su - um su - per nos et mi - se - re - a - tur no - - -

13

et mi - se - re - a - tur no - stri.

et mi - se - re - a - tur no stri. \_\_\_\_\_

et mi - se - re - a - tur no - stri.

et mi - se - re - a - tur no - stri.

stri, il - lu - mi-net vul - tum su - um su - per

- - stri, il - lu - mi-net vul - tum su - um su - per

stri, il - lu - mi-net vul - tum su - um su - per

stri, il - lu - mi-net vul - tum su - um su - per

Ut co - gno - sca - mus  
 Ut co - gno - sca - mus  
 Ut co - gno - sca - mus  
 Ut co - gno - sca - mus  
 nos et mi - se - re - a - tur no - - - - - stri. Ut co - gno -  
 nos et mi - se - re - a - tur no - - - - - stri. Ut co - gno -  
 nos et mi - se - re - a - tur no - - - - - stri. Ut co - gno -  
 nos et mi - se - re - a - tur no - - - - - stri. Ut co - gno -

in o - mni - bus gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu -  
 in o - mni - bus gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu -  
 in o - mni - bus gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu -  
 in o - mni - bus gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu -  
 sca - mus in ter - ra vi - am tu - am,  
 sca - mus in ter - ra vi - am tu - am,  
 sca - mus in ter - ra vi - am tu - am,  
 sca - mus in ter - ra vi - am tu - am,

um. Con - fi - te - an - tur ti -

um. Con - fi - te - an - tur ti -

um. Con - fi - te - an - tur ti -

um. Con - fi - te - an - tur ti -

Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li, De - us, con - fi - te - an - tur ti -

Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li, De us, con - fi - te - an - tur ti -

Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li, De - us, con - fi - te - an - tur ti -

Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li, De - us, con - fi - te - an - tur ti -

bi po - pu - li om - nes.

bi po - pu - li om - nes.

bi po - pu - li om - nes.

bi po - pu - li om - nes.

bi po - pu - li om - nes. Lae - ten - - - tur et e - xul - tent

bi po - pu - li om - nes. Lae - ten - - - tur et e - xul - tent

bi po - pu - li om - nes. Lae - ten - - - tur et e - xul - tent

bi po - pu - li om - nes. Lae - ten - - - tur et e - xul - tent

et e - xul - tent gen - tes,  
 et e - xul - tent gen - tes,  
 et e - xul - tent gen - tes,  
 et e - xul - tent gen - tes,  
 gen - tes, et e -  
 gen - tes, et e -  
 gen - tes, et e -  
 gen - tes, et e -

et e - xul - tent gen - tes quo -  
 et e - xul - tent gen - tes quo -  
 et e - xul - tent gen - tes quo -  
 et e - xul - tent gen - tes quo -  
 xul - tent gen - tes, et e - xul - tent gen - tes  
 xul - tent gen - tes, et e - xul - tent gen - tes  
 xul - tent gen - tes, et e - xul - tent gen - tes  
 xul - tent gen - tes, et e - xul - tent gen - tes

ni-am iu - di - cas po - pu - los in ae - qui - ta - te et gen - tes,  
 ni-am iu - di - cas po - pu - los in ae - qui - ta - te et gen - tes,  
 ni-am iu - di - cas po - pu - los in ae - qui - ta - te et gen - tes,  
 ni-am iu - di - cas po - pu - los in ae - qui - ta - te et gen - tes,  
 et gen - tes, et  
 et gen - tes, et  
 et gen - tes, et  
 et gen - tes, et

et gen - tes in ter - ra di - ri - gis. Con -  
 et gen - tes in ter - ra di - ri - gis. Con -  
 et gen - tes in ter - ra di - ri - gis. Con -  
 et gen - tes in ter - ra di - ri - gis. Con -  
 gen - tes, Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li De - us, con -  
 gen - tes, Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li De - us, con -  
 gen - tes, Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li De - us, con -  
 gen - tes, Con - fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li De - us, con -

fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, ter - ra de - dit fru -  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, ter - ra de - - - dit fru -  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, ter - ra de - - - dit fru -  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, ter - ra de - - - - dit fru -  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li \_\_\_\_\_ om - nes, \_\_\_\_\_ ter - ra de - dit  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, \_\_\_\_\_ ter - ra de - dit  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, ter - ra de - dit fru -  
 fi - te - an - tur ti - bi po - pu - li om - nes, \_\_\_\_\_ ter - ra de - dit

ctum su - - - um. Be - ne - di - cat nos De - - - us, De - us  
 - ctum su - um. Be - - - ne - di - cat nos De - us, De - us  
 - ctum su - um. Be - - - ne - di - cat nos De - us, De - us  
 - ctum su - um. Be - ne - di - cat nos De - us, De - us  
 fru - ctum su - um.  
 fru - ctum su - um.  
 - ctum su - um.  
 fru - ctum su - um.



no - - - - - ster, et me - tu - ant e -

no - - - - - ster, et me - tu - ant e -

no - - - - - ster, et me - tu - ant e -

no - - - - - ster, et me - tu - ant e -

Be - ne - di - cat nos De - - - us et

Be - ne - di - cat nos De - us et

Be - ne - di - cat nos De - us et

Be - ne - di - cat nos De - us et

um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter - - -

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - nes - - - - ter -

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter - - -

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter - - -

rae. Be - ne - di - cat nos De - - - us, De - - us no - - -

rae. Be - ne - di - cat nos De - - - us, De - - us no - - -

rae. Be - ne - di - cat nos De - - - us, De - - us no - - -

rae. Be - ne - di - cat nos De - - - us, De - - us no - - -

rae

rae.

rae.

rae.

- - - - - ster, et

- - - - - ster, et

- - - - - ster, et

- - - - - ster, et

Be - ne - di - cat nos De - - - us

Be - ne - di - cat nos De - - - us

Be - ne - di - cat nos De - - - us

Be - ne - di - cat nos De - - - us

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - nes

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes ter -

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um om - nes fi - - - nes

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

- - - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

- - - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - rae.

ter - rae, om - - - nes fi - - - - nes ter - - - - rae.

# 16 Adoramus te Christe

Cantus I  
A - - - do - ra - mus te Chri -

Altus I  
A - do - ra - mus te Chri -

Tenor I  
A - - - do - ra - mus te Chri - - -

Bassus I  
A - - - do - ra - mus te Chri -

Cantus II  
A - - do - ra - mus te Chri - - - - ste

Altus II  
A - - - do - ra - mus te Chri - - - - - ste

Tenor II  
A - - - do - ra - mus te Chri - - - - - ste

Bassus II  
A - - - do - ra - mus te Chri - - - - - ste

5  
ste et be - ne - di - - - ci - mus ti -

ste et be - ne - di - - - ci - mus ti -

ste et be - ne - di - - - ci - mus ti - - -

ste et be - ne - di - - - ci - mus ti -

et be - - - ne - di - - - - - ci - mus ti -

et be - - - ne - di - - - ci - mus ti - - - -

et be - - - ne - di - - - ci - - - mus ti - - - -

et be - - - ne - di - - - - - ci - mus ti -

9

bi  
bi  
bi  
bi

bi qui - - - a per san - ctam cru - cem tu - - - am

bi qui - a per san - ctam cru - cem tu - - - am et

bi qui - - - a per san - ctam cru - cem tu - am

bi qui - - - a per san - ctam cru - cem tu - - - am

13

re -  
re -  
re -  
re -

et pas - - - si - o - - - - nem tu - - - am

pas - - - - si - o - - - - - nem tu - - - - - am

et pas - - - - si - o - - - - - nem - tu - - - - - am

et pas - - - - - si - o - - - - - nem tu - - - - - am

de - mi - sti mun - dum, re - - - - de -

de - mi - sti mun - dum, re - - - - de -

de - mi - sti mun - dum, re - - - - de -

de - mi - sti mun - dum, re - - - - de -

re - - - de - mi - sti mun - - - -

re - - - de - mi - sti mun - - - -

re - - - de - mi - sti mun -

re - - - de - mi - sti mun - - - -

mi - - - - sti mun - - - - dum.

mi - - - - sti mun - - - - dum.

mi - - - - sti mun - - - - dum.

mi - - - - sti mun - - - - dum.

dum, re - - - de - mi - - - - sti mun - - - - dum.

dum, re - - - de - mi - - - - sti mun - - - - dum.

dum, re - - - de - mi - - - - sti mun - dum.

dum, re - - - de - mi - - - - sti mun - - - - dum.

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do - mi - ne

Do - mi - ne, Do - - - - mi - ne

Do - mi - ne, Do - - - - mi - ne

Do - mi - ne, Do - - - - mi - ne

Do - mi - ne, Do - - - - mi - ne

mi - - - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - - - se - re - re - no - bis,

mi - - - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

mi - se - re - re no - - - bis,

Do - - - - mi - ne, Do - mi -

Do - - - - mi - ne, Do - mi -

Do - - - - mi - ne, Do - mi -

Do - - - - mi - ne, Do - mi -

bis. Do - mi - ne, Do - - - - mi -

bis. Do - mi - ne, Do - - - - mi -

bis. Do - mi - ne, Do - - - - mi -

bis. Do - mi - ne, Do - - - - mi -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -

ne mi - se - re - - - - re no - - - -



bis. Do - mi - ne, Do - - - mi - ne  
 bis. Do - mi - ne, Do - - - mi - ne  
 bis. Do - mi - ne, Do - - - mi - ne  
 bis. Do - - - mi - ne, Do - mi - ne  
 bis. Do - - - mi - ne, Do - mi - ne  
 bis. Do - - - mi - ne, Do - mi - ne

mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.  
 mi - - se - re - - - re no - - - - - bis.

17  
Beatissimus Marcus

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top staff is a piano accompaniment. The next four staves are vocal parts: Cantus I, Altus I, Tenor I, and Bassus I. The following four staves are vocal parts: Cantus II, Altus II, Tenor II, and Bassus II. The vocal parts for Cantus I, Altus I, Tenor I, and Bassus I contain the lyrics: "Be - - - a - - - tis - - - si - mus Mar - - - -". The piano accompaniment and the other vocal parts (Cantus II, Altus II, Tenor II, Bassus II) contain rests. The score is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#).

The image shows a musical score for a choir, consisting of six staves. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -". The third staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -". The fourth staff is an alto clef (C-clef on the third line) with a common time signature (C) and contains the lyrics: "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -". The fifth staff is a treble clef with a whole rest. The sixth staff is a bass clef with a whole rest. The lyrics are distributed across the staves: the first staff has a whole rest; the second staff has "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -"; the third staff has "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -"; the fourth staff has "cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -"; the fifth staff has a whole rest; and the sixth staff has a whole rest.

San - - - cte Mar - ce o - - - ra pro  
bus,  
bus,  
bus,  
bus,  
Be - - - a - tis - si - mus Mar - - - - -  
Be - - - a - tis - si - mus Mar - cus, Mar - - - -  
Be - - - a - tis - - - si - mus Mar - - - - -  
Be - - - a - tis - - - si - mus Mar - - - - -

Detailed description: This musical score is for a Latin hymn. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: a vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line begins with the lyrics 'San - - - cte Mar - ce o - - - ra pro' and continues with 'bus,' on the next line. The piano accompaniment consists of four staves, each with a 'bus,' lyric underneath. The second system also has five staves. The vocal line begins with 'Be - - - a - tis - si - mus Mar - - - - -' and continues with 'Be - - - a - tis - si - mus Mar - cus, Mar - - - -' on the next line. The piano accompaniment consists of four staves, each with a 'Be - - - a - tis - - - si - mus Mar - - - - -' lyric underneath. The music is written in a simple, homophonic style with a clear melodic line and supporting accompaniment.

no - bis

om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

cus om - ni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti -

San - cte Mar - ce

bus ve - lut au - - - - - rum, ve - - - lut au - -

bus ve - lut au - - - - - rum, ve - - - lut au - -

bus ve - lut au - - - - - rum, ve - - - lut au - -

bus ve - - - lut au - -

bus

bus

bus

bus

bus

o - ra pro no - - - bis

- - - rum quod-dam pro-ba - - - tus

- - - rum quod-dam pro-ba - - - tus

- - - rum quod-dam pro-ba - - - tus

- - - rum quod-dam pro-ba - - - tus

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit, e -

ad in - fi - ni - tam il - lam - lu - cem e - vo - la - vit,

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - - - - -

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - - - - vo - la -

San -

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - - - cem e - vo - la - vit

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

ad in - fi - ni - tam il - lam lu - cem e - vo - la - vit

vo - la - - - vit va - ri - o -

e - vo - la - vit va - ri - o -

- cem e - vo - la - vit va - ri - o -

- - - vit va - ri - o -



cte Mar - - ce o - - ra pro no - - bis

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - ni et for - ci -

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - ni et for - ci -

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num

o - rum fa - cto - rem mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,  
o - rum fa - cto - rem mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,  
o - rum fa - cto - rem mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,  
o - rum fa - cto - rem mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli -  
et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli -  
et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli -  
et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli -

San - cte Mar - ce o - - ra

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -

ces fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ces fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ces fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ces fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,

pro no - - - bis

rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - -

rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - - rus, fru -

8 rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - rus, fru -

rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - rus, fru -

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - - - - - rus, fru -

8 fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - - - - ctus fru - ctus per - ce -

8 fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - - - - - ce - - - - - ptu - rus, fru -

fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - - - - - ce - - - - - ptu - rus, fru -

San - - - cte Mar -

- - - rus, per - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

- - ctus per - - - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

- - ctus per - - - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

- - ctus per - - - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

- - ctus per - ce - ptu - - - - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o -

ptu - rus, per - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o -

- - ctus per - - - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o -

- - ctus per - - - ce - ptu - rus, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num, va - ri - o -

ce o - - - ra pro no - - bis

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

va - ri - o - rum cer - ta - mi - num,

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul-

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul-

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul-

rum cer - ta - mi - num, va - ri - o - rum cer - ta - mi - num et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul-

et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu -

et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu -

et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu -

et for - ci - o - rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu -

ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

ti - pli - ces fru - ctus per - ce - ptu - rus,

San - cte Mar - ce o - - ra pro no - -  
rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -  
rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -  
rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -  
rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu -  
fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,  
fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,  
fru - ctus per - ce - ptu - rus, fru - ctus per - ce - ptu - rus,





bis

rus et for - ci - o - - - - - rum fa - cto -

rus et for - ci - o - - - - - rum fa - cto - - - - - rum

rus et for - ci - o - - - - - rum fa -

rus et for - ci - o - - - - - rum fa -

et for - ci - o - - - - - rum fa - cto - - - - -

et for - ci - o - - - - - rum fa - cto - - - - -

et for - ci - o - - - - -

et for - ci - o - - - - -

San - - - cte Mar - - - ce o - - -

- - - rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - - - - ce -

mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - - - - ce -

cto - rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - - - -

cto - rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - - - - ce - -

rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus fru - - ctus per - - -

- - - rum mul - ti - pli - ces fru - -

rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - -

rum fa - cto - rum mul - ti - pli - ces fru - - ctus per - - -

ra pro no - bis - - - - -

ptu - - - - - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

ptu - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

- - - - - ce - ptu - - - - - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

ptu - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

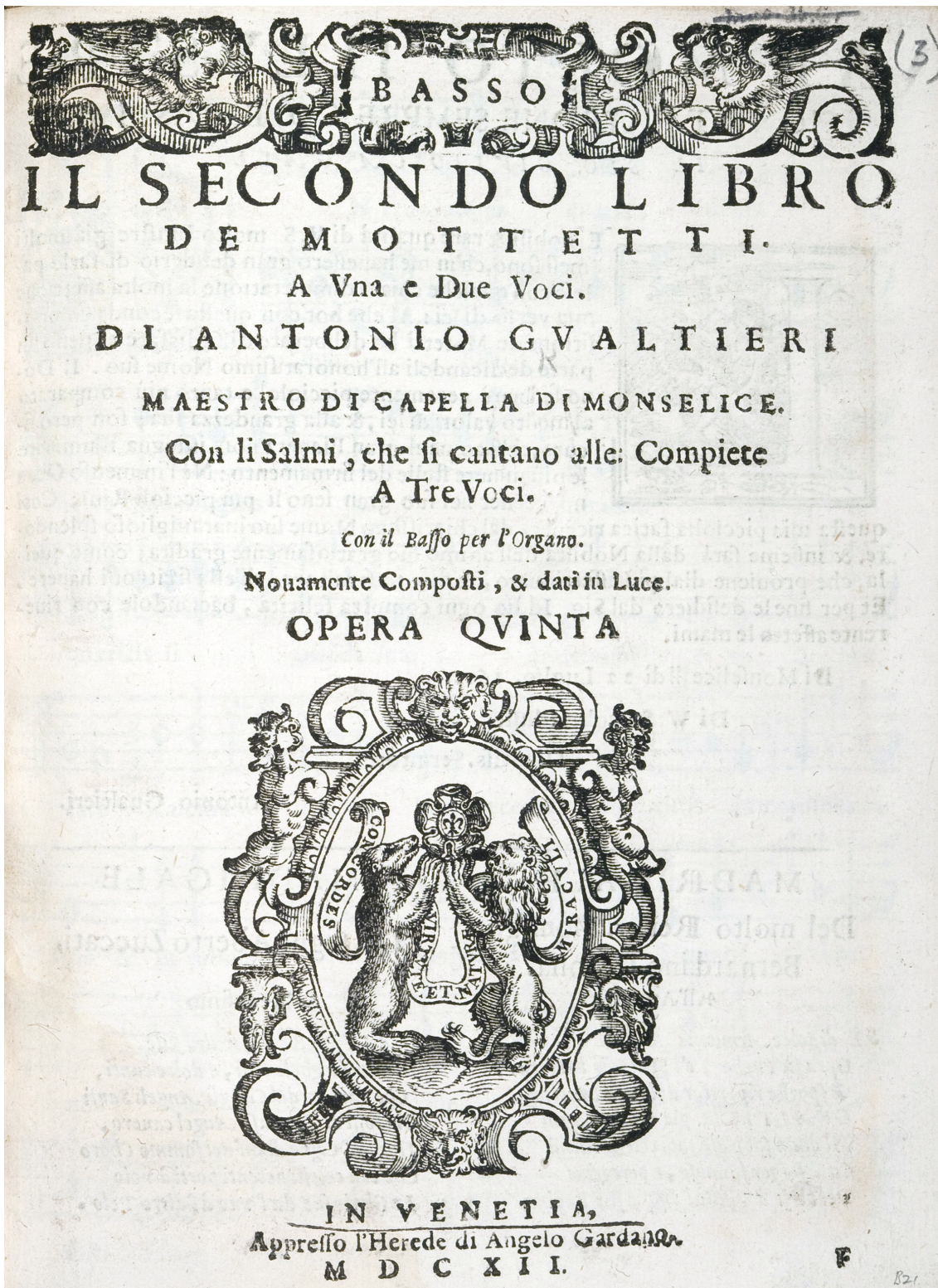
- - - - - ce - ptu - - - - - rus, per - ce - ptu - - - - - rus.

- - - - - ctus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

ce - ptu - - - - - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.

ce - ptu - - - - - rus, fru - ctus per - - - - - ce - ptu - - - - - rus.





Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1612:  
parte di *Basso*, frontespizio.

Copia da Copia da Londra, Westminster Abbey Library.

AL MOLTO ILLVSTRE  
SIGN. ET PATRONE SEMP'RE COLENDISSIMO

IL SIG. GIULIO CA GALLI.



E nobili, & rare qualità di V. S. molto Illustre già molti mesi sono, ch' in me haueffero gran desiderio di farle palese con qualche chiara dimostratione la molta affectione mia verso di lei: Al che hor' con questa seconda compositione de Motetti hò deliberato di sodisfare almeno in parte dedicandoli all'honoratissimo Nome suo. Il Dono se ben è veramente picciolo, e tanto più comparato al molto valor di lei, & alla grandezza sua; son però sicuro, ch' si come il gran Pianeta non isdegna illuminare le più minute stelle del firmamento: Nè l'immenso Oceano riceuer nel suo gran seno li più piccioli Riu; Così

questa mia picciola fatica riceuerà dal chiarissimo Nome suo marauiglioso splendore, & insieme sarà dalla Nobiltà dell'animo suo gratiosamente gradita; come quella, che prouiene dal più affectionato, & d'iuoto seruitore, ch' ella si ritroui hauere. Et per fine le desidero dal Sig. Iddio ogni compita felicità, baciandole con riuerente affetto le mani.

Di Monselice il di 22 Luglio. 1612.

Di V. S. molto Illust

Diuotifs. Seruitore.

Antonio Gualtieri.

MADRIGALE

Del molto Reuer. Monsign.  
Bernardino Corona.

All'Auttoe.

*SE* di dolce Armonia  
Opra fà Thebe, e'l penetrar l'Inferno.  
E spoglie ripor tar dal cieco Auerno;  
*GUALTIER* già veder parmi  
Al diuin suon de' tuoi celesti Carmi,  
Città forger famose, e peregrine  
Per torrà à Pluto l'empie sue Rapine.

MADRIGALE

Del Sign. Alberto Zuccati.

Al Medesimo.

*GUALTIER* con sì alto stile  
Di Dio spieghi le lodi, e dolce canti,  
Che pareggi del Ciel gli Angeli Santi  
Già fosti di Parnaso Angel canoro,  
Hor' se' Cigno diuin' del sommo' Choro  
Che con celesti accenti porti à volo  
Le Glorie sue da l'vno à l'altro Polo.

Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1612:  
parte di Canto primo, dedica.

Copia da Copia da Londra, Westminster Abbey Library.

# 1 Assumpta est Maria

Alto

As - sump - ta est, as - sump - ta est Ma - ri -

Basso continuo

Detailed description: This block shows the first three measures of the piece. The Alto part is in a soprano clef with a treble clef, and the Basso continuo part is in a bass clef. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "As - sump - ta est, as - sump - ta est Ma - ri -".

4

a in coe - - - - - lum:

3

gau - dent

Detailed description: This block shows measures 4 and 5. Measure 4 contains the lyrics "a in coe - - - - - lum:". Measure 5 contains the lyrics "gau - dent". There is a 3-measure rest in the Alto part at the beginning of measure 5. The Basso continuo part provides a steady accompaniment.

7

an - ge - li, gau - dent an - ge - li, ex - ul - tant ar - chan - - - - ge -

Detailed description: This block shows measures 7 through 10. The lyrics are: "an - ge - li, gau - dent an - ge - li, ex - ul - tant ar - chan - - - - ge -". The music features a key signature change to two sharps (D major) starting in measure 9. The Alto part has a melodic line with some grace notes, while the Basso continuo part provides a harmonic foundation.

11

li, che - ru - bin quo que et se - ra - phin at - que om - nes an -

Detailed description: This block shows measures 11 through 13. The lyrics are: "li, che - ru - bin quo que et se - ra - phin at - que om - nes an -". The music continues in D major. The Alto part has a melodic line with some grace notes, while the Basso continuo part provides a harmonic foundation.

14

ge - li - ce cre - - - a - - - - - tu - rae

Detailed description: This block shows measures 14 and 15. The lyrics are: "ge - li - ce cre - - - a - - - - - tu - rae". The music continues in D major. The Alto part has a melodic line with some grace notes, while the Basso continuo part provides a harmonic foundation.

16

cum de - lec - ta - bi - li vo - ce pro - cla - mant, cum de - lec -

Detailed description: This block shows measures 16 through 20. The lyrics are: "cum de - lec - ta - bi - li vo - ce pro - cla - mant, cum de - lec -". The music continues in D major. The Alto part has a melodic line with some grace notes, while the Basso continuo part provides a harmonic foundation.

21

ta - bi - li vo - ce pro - cla - mant et di - cunt:

26

«Ve - ni, ve - - ni, ve - - ni,

29

gra - ti - a ple - - - na, ad - mi - ra - bi - lis

31

ma - ter Ma - ri - a, ad - mi - ra - bi - lis ma - ter, ad - mi - ra - bi - lis ma - ter Mari -

33

a. Ec - - - ce, ec - - - ce fi - li - us tu - us in

36

se - de tro - ni ma - ie - sta - - - - - tis



38

su - ae. Al - le - lu - ia, al - le - - - lu - -

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a whole note G2, a whole note F2, a whole note E2, and a whole note D2.

40

ia, al - le - - - lu - -

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a whole note G2, a whole note F2, a whole note E2, and a whole note D2.

41

ia, al - le - lu - ia, al - le - - - - - - - - - - - lu -

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a whole note G2, a whole note F2, a whole note E2, and a whole note D2.

43


ia, al - le - - - - - - - - - - - lu - - - - - ia!».

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a whole note G2, a whole note F2, a whole note E2, and a whole note D2.

## 2

## Egredimini et videte filiae

Alto




E - gre - di - mi - ni et vi - de - - te, fi -


Basso continuo



4



- li - ae Sy - - - on, re - gem Sa - - - - lo - mo -



7



nem in - di - a - de - ma - te, in - di - a - de - ma - te, in - di - a -



10



de - ma - te quo co - ro - na - vit il - lum ma - - - ter su - - -



12



a, quo co - ro - na - vit il - lum ma - - - ter



14



su - - - - a in di - e



16

de-spon-sa - ti - o - nis il - li - us, in di - e de-spon - sa - ti - o - nis il - li -

19

us et in di - e lae - ti-ti-ae cor-dis e - ius, et in di -

23

e lae - ti - ti - ae cor - dis e - ius, lae - ti - ti - ae cor - dis e - ius.

# 3 Confirma hoc Deus

Canto

Con - fir - ma hoc De - - - - -

Basso continuo

3

us, con - fir - ma hoc De - - - - - us,

6

quod o - pe - ra - tus est, quod o - pe -

9

ra - tus est in no - bis. A - - - - - tem - - - - - plo tu - -

11

o, a tem - - - - - plo tu - - - - - o quod est in Hie -

14

ru - sa - lem, quod est in Hie - ru - - - - - sa - - - - -

16

lem ti - bi - of - fe - rent re - ges

20

mu - ne - ra, ti - bi of - fe - rent re - ges mu - ne -

25

ra. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

28

le - lu - ia, al - le -

30

lu - ia. Ti - bi of - fe - rent re - ges mu - ne -

35

ra, ti - bi of - fe - rent re - ges mu - ne - ra.

40

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - - lu - ia, al -

43

le - - - - - lu - - - - ia.

## 4

## Adiuvo vos filiae

Tenore

A - diu - ro vos, \_\_\_\_\_ fi - li - ae \_\_\_\_\_ Sy - on:

di - ci - te, di - ci - te mi - hi quae est is - ta quae -

- a - scen - dit, a - scen - dit de de - ser - to de - li - ti - is af - flu -

ens; di - ci - te, di - ci - te, di - ci - te et

be - ne - di - - - cam, *p* di - - - cam, *f* et be - ne -

di - - - cam, *p* di - - - cam. *f* I - sta \_\_\_\_\_ est co -

21  

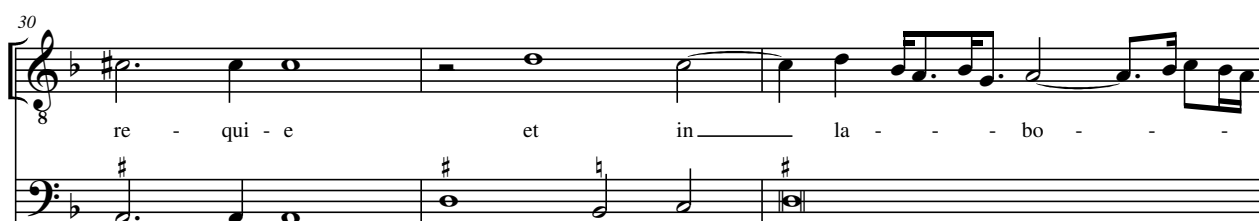
 Musical notation for measures 21-23, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The melody is in a minor key with a key signature of one flat. The lyrics are: lum - ba - me - a, for - mo - sa me - a, for - mo - sa me - a, *p* e - a,


24  

 Musical notation for measures 24-26, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The lyrics are: *f* e - a de - cu - ius be - ne - dic - ti - o - ne ac - ce - pi - mus om - nes be - ne - dic - ti - o - nes, ac - ce - pi -

27  

 Musical notation for measures 27-29, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The lyrics are: mus om - nes, *p* om - nes. *f* Om - nes be - ne - di - cant e - am in -

30  

 Musical notation for measures 30-32, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The lyrics are: re - qui - e et in - la - bo -

33  

 Musical notation for measures 33-35, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The lyrics are: re, *p* o - - - re, *f* o - re et cor - de, in tym - pa -

36  

 Musical notation for measures 36-38, featuring a treble and bass staff with a common time signature of 8. The lyrics are: no, in tym - pa - no et in



38  
 8 cho - - - ro, *p* o - - - ro. *f* Tu qui es, tu qui es qui

41  
 8 o - - - ras: an - ge - lus vel ar - can - ge - lus? *p* an - ge - lus?

44  
 8 *f* An - ge - le De - i, an - ge - le De - i non ne - est - i - sta in - ter

47  
 8 om - nes mulie - ri - bus be - ne - dic - ta? *p* dic - ta? *f* be - ne - dic - ta?

50  
 8 *p* dic - ta? An - ge - lus pri - mum sic vo - ca - vit e - am, sic vo - ca - vit e - am, le -

53  
 8 - - - - go, *p* e - - - - go. *f* A - diu -

56

ro vos, er - go, fi - li - ae Sy - on: sem - per be - ne - di - ci - te,

60

sem - per be - ne - di - ci - te e - am; de - tur il - li ho - - -

64

nor, laus et de - - - cor,

66

*p* de - - - cor, *pp* cor, *f* laus et de - - - cor,

69

*p* de - - - cor, *pp* cor, *ppp* cor.

# 5

## Angelus ad pastores ait

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

An - - ge - lus ad pa-

An - ge - lus ad pa-sto - res a - it, ad pa-sto - res

4

sto - res a - it: «An - nun - cio vo - - - bis gau - di - um ma - - -

a - - - it:

7

- - - - - gnum, gau - di - um

«an - nun - cio vo - bis gau - di - um ma - - - -

10

ma - gnum, gau - di - um ma - - - - - gnum, qui -

gnum gau - di - um ma - - - - - gnum, qui -

13

a - na - tus est no - bis ho - di - e Sal -

16

va - - - - tor mun - di, Sal - va - - - - tor mun -  
Sal - va - - - - tor mun - di, Sal -

19

di, Sal - va - - - - - tor mun - - - - di.  
va - - - - tor, sal - va - - - - tor mun - di.

22

Al - le - lu -  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

26

ia, al - le - lu - ia,  
al - le - lu - ia,

30

al - le - lu - ia,  
al - le - lu - ia,

34

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.»  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.»

## 6

## Consolmini pastores quia hodie

Tenore I

Con - so - la - mi-ni, con-so-la - mi-ni pa -

Tenore II

Con - so - la - mi-ni, con-so - la - mi-ni pa - sto-res,

Basso continuo

4

- sto - res, con - so - la - mi - ni, con-so - la - mi - ni pa - sto - - - res

con - so - la - mi - ni, con-so - la - mi - ni pa - sto - - - res

7

qui - a ho - di - e na - tus est Sal - va - - - tor mun - di,

qui - a ho - di - e na - tus

10

Sal - va - - tor mun - di, Sal -

est Sal - va - - tor mun - di, Sal - va - - tor mun -

13 3

va - tor mun - - - di, al - le - lu -  
 di, Sal - va - tor mun - di, al - le - lu - ia, al - le -

17

ia, al - le - lu - lu - - - - ia,  
 lu - - - - ia, al - le - lu -

21

al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

26

ia. Con-sur - - - - - gi-te gen - tes,  
 ia. Con-sur - - -

29

ve - ni - te et a - do - ra - - - te Do -  
 - - - - gi - te gen - tes, ve - ni - te et a - do - ra - - - te

33

mi - num, al - le - lu - ia, al - le - lu - - -  
 Do - mi - num, al - le - lu - ia, al - le - lu - - - ia,

38

ia, al - le - lu -  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

43

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - ia.  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - - ia.



## Veni pulchritudo animae

Soprano I

Soprano II

Basso continuo

Ve - ni, ve - ni pul-chri-tu - do a - ni-mae me - ae,

Ve - ni, ve - ni pul-chri-

4

ve - ni-pul-chri - tu - do a - ni-mae me -

tu - do a - ni-mae me - ae, ve - ni pul-chri - tu - do a - ni-mae

7

- - - ae; ve - ni,

me - - - ae; ve - ni, ve - ni

10

ve - - - ni con - so-la-tor o - pti - me, ve - ni, ve - ni

con - so-la - tor o - pti - me, con - so-la - tor o - pti - me, ve - ni, ve -

13

con - so - la - - - - - tor o - pti - me, dul -

ni con - so - la - - - - - tor o - pti - me,

16

- cis hos-pes a - ni - mae, O Ie - su,

dul - ce re - fri - ge - ri - um.

21

o Ie - su spes u - ni - ca cor -

O Ie - su, spes u - ni - ca cor - dis me - i,

26

- - dis - me - - - - i, da mi - hi ut te per - fe - cte di - li - gam,

da mi - hi, da mi - hi ut te per - fe - - cte

29

da mi - hi ut te per - fe - - - - cte di - li - gam, ut om-nis cre-a-  
di - li - gam, da mi - hi ut te per - fe - cte di - li - gam,

32

tu - ra mi-hi vi-le - scat, mi-hi vi-le - scat, mi-hi vi-le - scat, mi-hi vi-  
ut om-nis cre-a-tu - ra, ut om-nis cre-a-tu - ra mi-hi vi-le - scat, mi-hi vi-le - scat,

35

le - - - - scat ni - si tu et ni - hil mi - hi pla - ce-at, ni - si  
mi-hi vi-le - scat et ni - hil mi - hi pla - ce-at ni - si tu, ni - si tu, ni -

38

tu, ni - si tu, De-us me - us, De - - us me - us.  
- si tu, De-us me - us, ni - si tu, De - us me - - - us.

## 8

## Franciscus pauper et humilis

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Fran - ci - scus pau - per et hu - mi - lis, pau - per et hu - mi -

Fran - ci - - scus pau - per-et hu - mi -

4

lis o - ra - bat Do - mi-num, o - ra - bat Do - mi-num,

lis o - ra - bat Do - mi - num, o - ra - bat Do - mi-num,

7

o - ra - - - - bat Do - mi-num et, be -

o - ra - - - - bat Do - mi - num

10

a - tis vul-ne - ri - bus sau - ci - us, cla - ma - bat di - - -

et, be - a - tis vul-ne - ri - bus sau - ci -

14

cens, cla - ma - bat, cla - ma - bat di - - - - cens:  
 us, cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat di - cens: <Vul -

18

<Vul - ne - ra - - - sti, vul-ne - ra-sti cor me - um, vul-ne-ra - sti cor  
 - ne - ra - sti, vul-ne - ra-sti cor me - um, bo - ne Ie -

22

me - - um, bo - - - ne Ie - - - su, vul-ne-ra - sti cor me -  
 - su, vul-ne - ra - sti cor me - um, bo - - - ne Ie -

25

um, vul-ne - ra-sti, vul-ne - ra - sti, vul-ne - ra - sti cor me - um,  
 su, vul-ne - ra-sti, vul-ne - ra - sti cor me - - - um, di -

28

di - - - ci - te di - le - - - cto me - o,  
 - - ci - te di - le - - - cto me - o, qui - a

31

qui - a a - mo - re lan - - - gue - o. O  
 a - mo - - - re lan - - - - - gue - o. O

35

dul - - - ce vul - nus, dul - ce mo - ri pro  
 dul - - ce vul - nus, dul - ce mo - ri pro

39

te, Chri - - - sto rex o - - - - - pti - me».  
 te, Chri - - - sto rex o - pti - me».

# 9 Salve sancte Pater

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Sal - - - ve, sal-ve, sal - ve san -

Sal - - - ve, sal-ve, sal - ve, sal-ve, [sal - ve]

5

- - cte Pa - - ter, san - - cte Pa - - ter, pa - tri-ae

san - - cte Pa - - - - - - - - ter,

9

lux, for-ma Mi-no - rum, for-ma Mi-no - rum, for - ma Mi - no - rum; vir - tu - tis

pa - tri-ae lux, for - ma Mi-no - rum, for - ma \_\_\_\_\_ Mi-no - rum;

13

spe - cu - lum, re - cti vi - a, re - cti vi - a, re - gu - la mo - rum,  
vir - tu - tis spe - cu - lum, re - gu - la mo - rum, re - gu - la mo - rum, re - gu - la

17

re - gu - la mo - rum; car - nis ab e - xi - li - o, car - nis ab e - xi - li -  
mo - - - - - rum; car - nis ab e - xi - li - o,

21

o, car - nis ab e - xi - li - o, duc nos, duc nos, duc  
car - nis ab e - xi - li - o, duc nos ad re - gna po - lo - rum,

25

nos ad re - gna po - lo - rum, ad re - gna po - lo - rum, ad re -  
duc nos ad re - gna po - lo - rum, ad re - gna po - lo - rum, ad re -



29

gna po - lo - - - - rum, duc nos, duc nos,  
 gna po - lo - rum, duc nos ad re - gna po-

33

duc nos ad re-gna po-lo - rum, ad re-gna po-lo - rum, ad  
 lo - rum, duc nos ad re-gna po-lo - rum, ad re-gna po-lo - rum, ad

37

re - - - gna po - - - lo - - - - - - - - - rum.  
 re - - - gna po - lo - - - - - rum.

# 10

## Carole maiorum generosa

Tenore I



Ca - ro - le, ma - io - rum, ca - ro - le, ma -

Tenore II

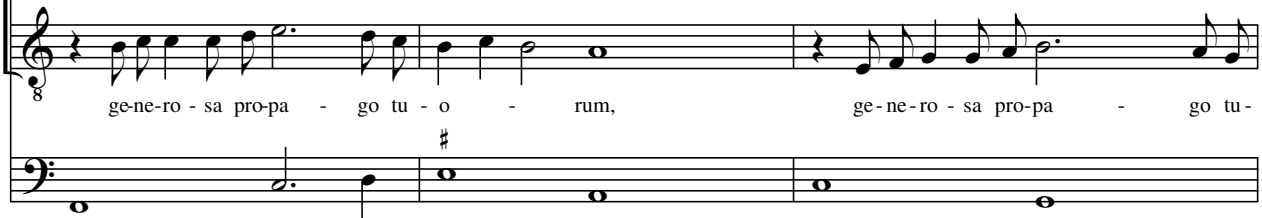


Ca - ro - le, ma - io - rum

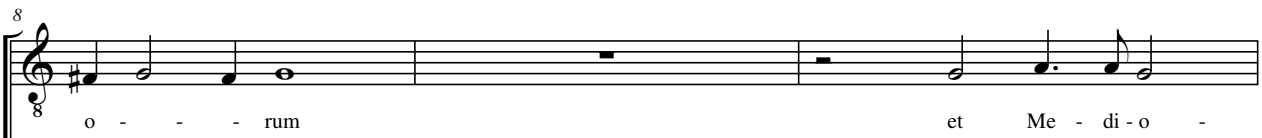
Basso continuo



io - - - rum ge - ne - ro - sa pro - pa - go, ge - ne - ro - sa pro - pa - go tu -



ge - ne - ro - sa pro - pa - go tu - o - rum, ge - ne - ro - sa pro - pa - go tu -



o - - - rum et Me - di - o -



o - - - rum et Me - dio - la - - - ni glo - ri - a



la - ni glo - ri - a pri - ma, tu - i, glo - ri - a pri - ma, tu - i, glo - ri - a



pri - ma, tu - i, et Me - dio - la - - - ni glo - ri - a pri - ma, tu -

14

pri - ma, tu - i, glo - ri - a pri - ma tu - i in - di - ge-tes

i glo - ri - a, pri - ma, tu - - - - i in -

17

in - ter coe - lo - - - rum, in - ter coe - lo - - - rum se - de re - ce - - -

di - ge-tes in - ter coe - lo - - - rum se - - - - - de re-ce -

20

pto nunc ti - bi mor - ta - les de - bi - ta vo - ta

pto nunc ti - bi mor - ta - les de - bi - ta vo - ta fe - runt, nunc ti -

23

fe - runt, de - bi - ta vo - - - - ta fe - runt.

bi mor - ta - les de - - bi - ta vo - ta fe - runt.

25

Hic tu - a nos pro - pri - us so -

29

lem - ni - a sa - cra co - len - - - tes,  
so - lem - ni - a

33

so - lem - ni - a sa - cra, so -  
sa - cra co - len - - - tes, so -

37

lem - ni - a sa - - - - - cra co - len - - tes

41

a - spi - ce. Fer mi - se - ris, o bo - ne prae -

a - spi - ce. Fer mi - se - ris, o bo - ne prae - - - sul,

45

- - - sul, o - - - - - pem.

o bo - ne prae - - - sul, o - - - - pem.

# 11

## Audi Domine hymnum

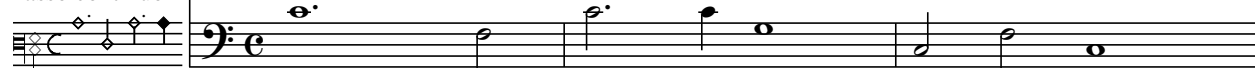
Soprano



Tenore



Basso continuo



Au - - - di Do - mi - ne, hym - num

Au - - - di Do - mi -

4

et o - ra - ti - o - - - - - - - - - - - nem quam ser - vus tu - us o -  
8 ne, hym - - - - num et o - ra - ti - o - - - - - - - - - - -

7

- - - - - rat, au - - - di Do - mi - ne,  
8 nem quam ser - vus tu - us o - - - - - - - - - - - rat, au - - - di

10

hym - nus et o - ra - ti - o - - - - - - - - - - - - - - - nem  
8 Do - mi - ne, hym - - - - num et o - ra - ti -

13

quam ser - vus tu - us o - - - - rat co - ram te

o - - - - - nem quam ser - vus tu - us o - - - - rat co - ram

16

ho - di - e, ut sint o - cu - li tu - i a - per - - - - -

te ho - di - e, #

19

- - - - - ti et au - res tu - ae in - ten - tae, et

ut sint o - cu - li tu - i a - per - - - - - ti et au - res tu -

22

au - res tu - ae, et au - res tu -

ae, et au - res tu - ae in - ten - - - - - tae, et

25

ae, et au-res tu - ae in - ten - - - - - - - - - - tae, et

au-res tu - - - ae in - ten - tae, et au-res tu -

28

au-res tu - ae in - ten - - - - - - - - - - tae.

- - ae in - ten - tae, in - ten - - - - - - - - - - tae.



# 12

## Iubilemus omnes et diem

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le -

Iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus,

6

mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le - - - - mus om -

iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus om -

11

nes et di - em fe -

nes et di - em fe - stum coe - - - - - le - bre-mus, et

14

stum, et di - em fe - stum coe - - - - - le - bre-mus

di - em fe - stum be -

17

be - a - tae Ma - ri - ae Vir - - - - gi - nis

a - tae Ma - ri - ae Vir - - - - - - - - - - gi - nis

21

et ad - vo - ca - - - - - tae no - - - - strae,

et ad - vo - ca - - - - - tae no - strae, et ad - vo - ca - - - - -

24

et ad - vo - ca - tae no - - - - - - - - - - strae.

- tae no - strae, et ad - vo - ca - - - - - - - - - - tae no - strae.

27

Iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le -

Iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus,

32

mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le - - -

iu - bi - le - mus, iu - bi - le - mus, iu - bi - le -

36

mus et iu - bi - lan - tes, et iu - bi - lan - tes, can - te - - -

mus et iu - bi - lan - tes, et iu - bi - lan - tes, can - te - - -

39

- - - - - mus:

- - - mus, can - te - - - mus: «San - cta Ma - ri - - -

42

«San - cta Ma - ri - a in - ter - ce - de pro no - bis,

a in -

45

in - ter - ce - de pro no - bis,

- ter - ce - de pro no - bis, in - ter - ce - de pro - no - bis,

48

in - ter - ce - de pro no - - - - - bis».

in - ter - ce - de pro no - - - - - bis».

# 13

## Estote fortes in bello

Tenore

Basso

Basso continuo

8 E - sto - te for - tes in bel - - - - -

E - - - sto - te for - - -

Detailed description: This block contains the first three measures of the musical score. It features three staves: Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Bass continuo). The Tenore staff has a treble clef and a common time signature. The Basso and Basso continuo staves have bass clefs and a common time signature. The lyrics are: "E - sto - te for - tes in bel - - - - -" for the Tenore and "E - - - sto - te for - - -" for the Basso. The Basso continuo staff shows a simple harmonic accompaniment.

4

8 - - - lo, e - sto - te for - - - tes in bel - - -

tes in bel - - - - - - - - - - - - - - - lo, in bel -

Detailed description: This block contains measures 4 through 6. The Tenore staff continues with the lyrics: "- - - lo, e - sto - te for - - - tes in bel - - -". The Basso staff has the lyrics: "tes in bel - - - - - - - - - - - - - - - lo, in bel -". The Basso continuo staff provides accompaniment. A measure rest is indicated by a '4' above the staff at the beginning of the system.

7

8 - - - - - - - - - lo

- - - - - - - - - lo et pu -

Detailed description: This block contains measures 7 through 9. The Tenore staff has the lyrics: "- - - - - - - - - lo". The Basso staff has the lyrics: "- - - - - - - - - lo et pu -". The Basso continuo staff has a 3/4 time signature change indicated by a '3' above the staff. A measure rest is indicated by a '7' above the staff at the beginning of the system.

10

8 et pu - gna - - - - te cum an -

gna - - - - te cum an - ti - quo ser - pen - te,

Detailed description: This block contains measures 10 through 12. The Tenore staff has the lyrics: "et pu - gna - - - - te cum an -". The Basso staff has the lyrics: "gna - - - - te cum an - ti - quo ser - pen - te,". The Basso continuo staff has a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign above the staff. A measure rest is indicated by a '10' above the staff at the beginning of the system.

15

ti - quo ser - pen - te, et pu - gna - - - -

et pu - gna - - - - te

20

te cum an - ti - quo ser - pen -

cum an - ti - quo ser - pen - te, cum an - ti - quo ser - pen -

24

te et ac - ci - pi - e - tis re - gnum ae - ter - num,

te et ac - ci - pi - e - tis re - gnum ae - ter - num, et ac -

28

re - gnum ae - ter - - - - - num, et ac - ci - pi -

ci - pi - e - tis re - gnum ae - ter - - - - - num,

31

e - tis re-gnum ae - ter - - - - - num,

re-gnum ae - ter - - - - - num, re-gnum ae - ter -

34

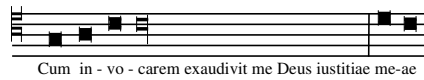
re - gnum ae - ter - - - - - num.

- - - - - num.

# 14

## Cum invocarem exaudivit

Octavi Toni



Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

In tri - bu - la - ti - o - ne di - la - ta - sti mi - hi, di - la -

In tri - bu - la - ti - o - ne di - la - ta - sti,

In tri - bu - la - ti - o - ne di - la - ta - sti, di - la - ta -

4

ta - sti mi - hi. Fi - li - i ho - mi-num, u - sque quo gra - vi cor -

di - la - ta - sti mi - hi. Fi - li - i ho - mi-num, u - sque quo gra - vi cor -

- sti mi - - - hi. Fi - li - i ho - mi-num, u - sque quo gra - vi cor -

8

de? Ut quid di - li - gi - tis va - ni - ta - - - tem et quae - ri -

de? Ut quid di - li - gi - tis va - - - - ni - ta - - - - tem et

de? Ut quid di - li - gi - tis va - - - - ni - ta - tem et quae - ri -



11

8  
tis, et quae - ri - tis, et quae - ri - tis men - da - ci - um?  
8  
quae - ri - tis, et quae - ri - tis men - da - - - - ci - um?  
tis, et quae - ri - tis, et quae - ri - tis men - da - ci - um?

13

8  
I - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - - - - re,  
8  
I - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - re,  
I - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - re,

18

8  
i - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - re: quae di - ci -  
8  
i - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - - - - re: quae di - ci -  
i - ra - sci - mi - ni et no - li - te pec - ca - re: quae di - ci -

23

8 tis, quae di-ci-tis in cor-di-bus ve - stris et in cu - bi-li-bus vestris com - pun - gi -

8 tis, quae di-ci-tis in cor - di-bus ve - stris et in cu - bi-li-bus ve - stris

tis in cor - di-bus ve - stris et in cu - bi-li-bus ve - stris com - pun -

27

- - - mi - ni. Si - gna-tum est su-per nos lu - men vul - tus tu - i,

com - pun - gi - mi - ni. Si - gna-tum est su-per nos lu -

gi - mi - ni. Si - gna-tum est su - per

31

8 lu - men vul-tus tu - i, lu - men vul-tus tu - i, Do - mi-ne; de - di-sti lae-ti - ti - am, de -

8 - men vul-tus tu - i, lu - men vul-tus tu - i, Do - mi - ne; de - di-sti lae-ti - ti - am, de -

nos lu - men vul-tus tu - i, Do - mi - ne; de - di-sti lae-ti - ti - am, de -

35

di - sti lae - ti - ti - am in cor - de me - o. In pa - - - ce in i -

di - sti lae - ti - ti - am in cor - de me - o. In pa - - - ce in i -

di - sti lae - ti - ti - am in cor - de me - o. In pa - - - ce in i -

39

- - dip - sum dor - mi - am et re - qui - e -

dip - sum dor - mi - am et re - qui -

dip - sum dor - mi - am, et re - qui - e - - - - -

44

- - - - scam, et re - qui - e - - - - scam.

e - - - - scam, et re qui - e - - - - scam.

- - - - scam, et re - qui - e - - - - scam.

49  $\frac{3}{2}$

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri

55

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto.

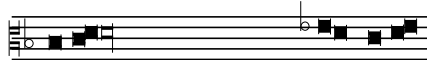
et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto.

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto.

et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto.

# 15 In te Domine speravi

Primi Toni



In te Domine speravi non confundar in ae - ter - num;

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

in iu - sti - ti - a tu - a li - be - ra me.

4

E - sto mi - hi in De - um pro - te - cto - rem, in De - - - - um,  
E - sto mi - hi in De - - - - um, in De - um

7

pro - te - cto - rem et in do - mum re - fu - gi - i, ut sal - vum, ut  
pro - te - cto - rem et in do - mum re - fu - gi - i, me fa - ci -  
te - cto - rem et in do - mum re - fu - gi - i, ut sal - vum,

10

sal - vum, ut sal - vum me fa - - - ci - as.  
 as, me fa - ci - as, ut sal - vum me fa - - - ci - as.  
 ut sal - vum, ut sal - vum me fa - - - ci - as.

13

E - du - ces me de la - que - o hoc quem ab - scon - de - runt, quem  
 E - du - ces me de la - que - o hoc quem ab - scon - de -  
 E - du - ces me de la - que - o hoc, e - du - ces me de la - que - o hoc quem

16

ab - - - - scon - de - runt mi - hi,  
 - - - runt mi - - - - - - - - - hi,  
 ab - scon - de - - - - - - - - - runt mi - - - - hi,

18

quoniam tu es pro - te - ctor me - us, pro - te - ctor me - - - - -

quoniam tu es pro - te - ctor me - us, pro - te - ctor me - - - - -

quoniam tu es pro - te - ctor me - us, pro - te - ctor me - - - - -

22

- - us. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i -

- - us. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San -

- - us. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

26

San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

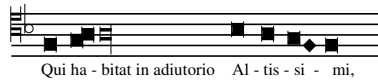
cto, et Spi - ri - tu - - - - i San - cto.

ri - tu - - - i San - - - - cto.

# 16

## Qui habitat in adiutorio

### Sexti Toni



Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

in pro-te - cti - o - ne De - i coe - - - -

3

li com - mo - ra - - - - bi - - - - tur.

5

Quo - ni - am ip - se li - be - ra - vit me de la - que - o



10

ve - nan - ti - um et a ver - - - bo a - - - - spe -

ve - nan - ti - um et a ver - - - - - bo a - spe -

ve - nan - ti - um et a ver - - - bo a - - - - spe -

15

Voce sola

ro. Scuto cir dabit tacet

ro. Scuto circumdabit tacet

ro. Scuto cir dabit tacet

ro. Scuto circumdabit tacet

21

non ti me - bis, non ti - - me - bis a ti -

non ti me - bis, non ti - - me - bis a ti -

25

mo - re, a ti - mo - re, a ti - mo - re no - ctur - no.

29

Ca - dent a la - te-re tu - o mil - le et de-cem

32

et de-cem mi-li-a a dex-tris tu - is, et de-cem mi-li-a a dex-tris tu - is, —  
mi-li-a a dex-tris tu - is, et de-cem mi-li-a a dex-tris tu - is,  
is, et de-cem mi-li-a a dex - tris tu - - is,

35

ad te au - tem non ap - pro - pin - qua - bit, non ap - pro - pin -

ad te au - tem non ap - pro - pin - qua - bit, non ap -

ad te au - tem non ap - pro - pin - qua - bit, non ap - pro - pin - qua - bit,

38

qua - bit, non ap - pro - pin - qua - - - - bit.

pro - pin - qua - - - - bit.

non ap - pro - pin - qua - - - - bit.

41

Quoniam tu es Domine tacet

Voce sola

Quo - ni - am tu es, Do - mi-ne, tu es, Do - mi-ne, spes me - - - -

Quoniam tu es Domine tacet

44

a; Al-tis - si - mum, al - tis - si - mum po-su-i - sti re-fu - gi-um tu -

48

um, re - fu - gi-um tu - um. Quo - ni - am

52

an - ge - lis su - is man - da - vit de te, ut —

56

— cu - sto - di - ant te, ut cus - to - di - ant te in om - ni - bus vi - is tu - is, in

59

is, in om - ni - bus vi - is tu - is.  
om - ni - bus vi - is tu - is.  
in om - ni - bus vi - is tu - is. Su - per a - spi - dem, su - per

62

a - spi - dem et ba - si - lis - cum, et ba - si - li - scum am - bu - la - bis

65

et con-cul-ca-bis, et con-cul-ca-bis le-o-nem et dra-co-nem, et con-cul-

68

ca-bis le-o-nem et dra-co-nem, le-o-nem et dra-co-nem, le-o-nem et dra-co-nem.

72

Clamabit ad me et ego ex-au-di-am, ex-au-di-am e-um; cum ipso sum in tribulati-

Clamabit ad me et ego ex au-di-am, ex-au-di-am e-um; cum ipso sum in tribulati-

Clamabit ad me et ego ex au-di-am e-um; cum ipso sum in tribulati-

76

o - - - - ne: e - ri - pi-am e - um

o - - - - ne: e - ri - pi-am e - um

o - - - - ne: e - ri - pi-am e - um, e - ri - pi-am e - um

80

et glo - ri - fi - ca - bo e - - - - um, et glo -

et glo - ri - fi - ca - bo e - um, et glo -

et glo - ri - fi - ca - bo e - - - - um, et glo -

84

ri - fi - ca - bo e - um. Glo - ri - a

ri - fi - ca - bo e - - - - um. Glo - ri - a

ri - fi - ca - bo e - - - - um. Glo - ri - a

88

Pa - tri, *Glo - ri - a* Pa - tri et Fi - li - o et —

Pa - tri, *Glo - ri - a* Pa - tri et Fi - li - o

Pa - tri, *Glo - ri - a* Pa - tri et Fi - li - o et —

Pa - tri, *Glo - ri - a* Pa - tri et Fi - li - o et —

93

— Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

et — Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

— Spi - ri - ru - i San - - - - - cto.

— Spi - ri - ru - i San - - - - - cto.



# 17

## Ecce nunc benedicite Dominum

Primi Toni



Ec-ce nunc bene - di - ci - te Do - mi - num

Tenore I

om - nes ser - vi Do - - - mi - ni, om - nes ser - vi Do -

Tenore II

om - nes ser - vi Do - - - - - mi - ni, om - nes

Basso

om - - - nes ser - - - vi, om - nes ser - vi Do -

Basso continuo

om - - - nes ser - - - vi, om - nes ser - vi Do -

- - - - - mi - ni, om - nes

ser - vi Do - - - - - mi - ni, om - nes ser - vi Do - - -

- - - - - mi - ni, om - nes ser - vi

- - - - - mi - ni, om - nes ser - vi

ser - vi Do - - - - - mi - ni.

- - - - - mi - ni. In no - cti - bus ex - tol - li - te ma - nus ve -

Do - - - - - mi - ni.

Do - - - - - mi - ni.

11

et be - ne - di - ci - te, et be - - - - ne - di - ci - te, et be - ne - di - ci -  
 stras in san - cta et be - ne - di - ci - te, et be - - - - ne - di - ci - te, et  
 et be - ne - di - ci - te

14

te, et be - ne - di - ci - te Do - - - - mi - num.  
 be - ne - di - ci - te Do - - - - mi - num.  
 Do - mi - num, Do - - - - mi - num, Do - mi - num.

17

Glo - ri - a  
 Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - tri,  
 Glo - ri - a Pa - - - tri et Fi - - -

21

Pa - tri et Fi - li - o et  
 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et  
 li - o et

25

Spi - ri - tu - i San - cto.  
 Spi - ri - tu - i San - cto.  
 Spi - ri - tu - i San - cto.

# 18

## Nunc dimittis servum tuum

Tertii Toni

Tenore I

Tenore II

Basso

Basso continuo

5

se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - - - ce,  
ne, se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce, se - cun - dum  
se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce, se - cun - dum

8

se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - - - - - ce.  
ver - bum tu - um in pa - - - - - ce.  
ver - bum tu - um in pa - ce, in pa - - - ce.

11

Quod pa - ra - sti an - te fa - ci-em om - ni - um po - pu - lo - rum, om - ni - um po - pu -

15

lo - - - rum, om - ni - um po - pu - lo - - - - - rum.

18

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri -

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri -

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri -

23

- - tu - i San - cto, et  
 - - tu - i San - - - - cto, et  
 - - tu - i San - - - - cto, et

Musical score for measures 23-25. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "tu - i San - cto, et" repeated across the staves. There are some sharp signs (#) in the piano part.

26

Spi - ri - - - - tu - i San - cto.  
 Spi - ri - - - - tu - i San - - - - cto.  
 Spi - ri - - - - tu - i San - - - - cto.

Musical score for measures 26-28. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "Spi - ri - - - - tu - i San - cto." repeated across the staves. There are some sharp signs (#) in the piano part.

CANTO  
**MOTETTI**

A Vna, Doi, Tre, & Quatro Voci  
Con le Litanie della B. Vergine A 4.  
Libro Terzo, Opera X.

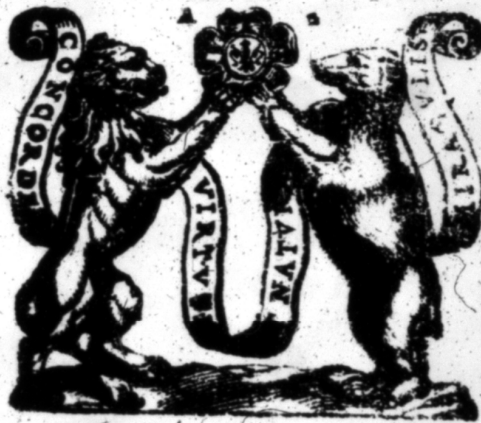
DI ANTONIO GUALTIERI  
Maestro di Capella Della Collegiata & delle  
Sette Chiefe Di Monfelicè

Dedicati

to re to do  
A L M. I L L. E T M. R. Padre  
D. Domenico Padouano Monaco Cassinense,  
& Elemosinario Del Rè  
Christianissimo

Con Licenza de Superiori.

ET PRIVILEGIO.



IN VENETIA. M. DC. XXX

Appresso Bartholomeo Magni. *Ap. G. A.*

Antonio Gualtieri, *Motetti a una, doi, tre et quatro voci con le litanie della B. Vergine*,  
Venezia, Bartolomeo Magni, 1630: parte di canto, frontespizio.  
Copia da Oxford, *Christ Church Library*, 64-65# Mus.931-935.

MOLTO ILL.<sup>RE</sup> ET  
MOLTO R.<sup>DO</sup> SIGNORE  
S I G N O R E C O L.<sup>MO</sup>



Vestimiei Motetti douendo ( quasi mio musical Parto ) hor hora vscire alla luce, & incaminarsi alle destinate stampe, non possono ritrouare scorta più fida, nè appoggio più sicuro della honoreuolissima Persona di V. S. molto R. & per la perfetta sua cognitione di questa harmonica scienza & per essermitato singular Patrone, & benigno fauoritore delle molte mie varie Compositioni, & insieme di me stesso, che per le virtù singolari, & rarissime qualità sue, con affeto incomparabile sopra modo a riuerisco, & offeruo: Poiche tale si scorge il valor in lei: la generosità dell'animo: l'eccellenza dell'ingegno: l'affabilità de la pratica: la nobiltà de costumi: la natural sua piaceuolezza; (& il tutto con tanto suo decoro; ) che non è alcuno, che somamente non l'ami & singolarmente non l'ammiri; vedendo crescer sempre più con sua immortal lode la riputatione della Graudezza sua: se dunque dalla nobiltà del suo generoso cuore sarà lietamente aggradita questa picciola dimostratione della particolar mia diuotione verso di lei; rimarrò alla virtù sua, & al suo gran merito ( oltre le molte obligationi ) al presente senza fine obligato; & dalla gratia sua altamente honorato: & co'l desiderarle ogni sua prosperità maggiore, bacio à V. S. molto R. con affetto riuerente le mani.

Da Monselice il di 15. Giugno 1630 Di V. S. Molto Il. & Molto R.

Seruitore obligatissimo.

Antonio Gualtieri.


Antonio Gualtieri, *Motetti a una, doi, tre et quatro voci con le litanie della B. Vergine*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1630: parte di canto, dedica.  
 Copia da Oxford, *Christ Church Library*, 64-65# Mus.931-935.



# 1

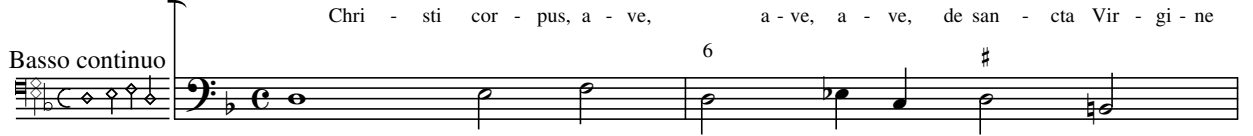
## Christi corpus ave

Canto



Chri - sti cor - pus, a - ve, a - ve, a - ve, de san - cta Vir - gi - ne

Basso continuo



6 #

3




na - tum, a - ve, a - ve, a - ve, a - ve, de San - cta Vir - gi - ne na - tum, vi - va




b # # 6 # #

6




ca - ro, de - i - tas in - te - gra ve - rus ho - mo, ve - rus ho - mo.



# # #

8



Sal - ve ve - ra sa - lus, sal - ve ve - ra sa - lus, vi - a, vi - ta, re -



3

13




dem - pti - o mun - di, sal - ve ve - ra sa - lus, sal - ve ve - ra




# #

18



sa - lus, vi - a, vi - ta, re - dem - pti - o mun - di. Li - be - ret



b 6 #

22

nos a cun-ctis tu - a dex - te - ra ma - lis. Li - be - ret nos, li -

24

- - be - ret nos a cun - ctis tu - a dex - te - ra ma - lis.

26

Li - be - ret, li - be - ret nos, li - be - ret, li - be - ret

31

nos a cun - ctis tu - a dex - te - ra ma - lis, a cun - ctis tu - a

36

dex - te - ra, tu - - a dex - te - ra ma - lis, tu - a

40

dex-te-ra, tu - a dex-te-ra ma - lis, tu - a dex - te-ra ma - - - - lis.

## 2 Ave cor sanctissimae

Canto

A - - - ve, cor san - ctis - si - mae vir - gi - nis, a - ve,

Basso continuo

3

a - ve cor san - ctis - si - mae vir - gi - nis, gau - di - um, gau - di - um, [gau - di - um]

8

an - ge - lo - rum, gau - di - um, gau - di - um an - ge - lo -

13

rum. A - - - ve, a - - - ve, cor, a - - - ve, a - - - ve, cor

15

san - ctis - si - mae vir - gi - nis, pa - ra - di - sus, pa - ra - di - sus De - i. A -

18

- ve, a - ve, cor san - ctis - si - ae vir - gi - nis, tri - cli - ni - um ful - gi - dae sem - per quae tran - qui - lae Tri - ni -

21 **3**

ta - tis. A - ve, ver - nans ro - sa, a - ve ver - nans ro - sa ca -

26

le - stis a - moe - ni - ta - tis, Ma - ri - - - a, Ma - ri - - - -

31

a vir - - - go ex qua na - sci et ex cu - ius lac - te pa -

34

sci Rex coe - lo - rum vo - lu - it, Ie - - - sus Chri - stus splen - dor pa -

36

ter - nae glo - ri - ae, Ie - su Chri - stus, Ie - su Chri - stus splen - dor pa - ter - nae glo - ri - ae,

39

splen - dor pa - ter - nae glo - ri - ae, pa - ter - - - - nae glo - ri - ae.

# 3 Cor mundum crea

Canto

Basso continuo

3

6

6

8

6 # 7 6 #

12

# 6

18

24

tu - um ne au - fe - ras a me. Cor mun - dum,

28

cor mun - dum, cor mun - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re - ctum

30

in - no - va in vi - sce - ri - bus me - is. Red - de, red - de mi - hi, red - de mi - hi lae -

32

ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i, red - de, red - de mi - hi,

34

red - de, red - de mi - hi, red - de mi - hi lae - ti - ti - am sa - lu - ta - ris tu - i

36

et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma

38

me. Cor mun - dum, cor mun - dum cre - a in me, De - us,

40

et spi - ri - tu prin - ci - pa - - li, et spi - ri - tu prin - ci -

42

pa - li con - fir - ma - me, et spi - ri - tu prin - ci - pa -

44

li con - fir - - - - ma me.

4

# Sancta Maria succurre

Tenore

Basso continuo

San - cta Ma - ria, suc - cur - re, suc - cur - re, suc - cur - - - re mi - se -

ris, suc - cur - re, suc - cur - re, suc - cur - - - re mi - se -

ris. Iu - va, pi - a Vir - go, iu - va, iu - va pu - sil - la - ni - mes.

Iu - va, pi - a Vir - go, iu - va, iu - va, iu - va, iu - va pu - sil - la - ni - mes.

Re - gi - na cae - li, re - fo - ve, re - fo - ve fle - bi -

les, re - fo - ve, re - fo - ve, re - fo - ve fle - bi - les.



29

Re - gi - na cae - li re - fo - ve, re - fo - ve fle - bi -

34

les. O - ra pro po - pu - lo qui per te spe - rat con - se - qui gra - ti -

37

am a Chri - - - sto - Do - mi - no.

39

Sen - ti - ant i - de - o tu - um iu - va - men qui - cum - que ce - le - brant

45

tu - - - am san - ctam com - me - mo - ra - ti - o - -

49

nem. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

51

lu - ia, al - le - lu - ia. Sen - ti - ant i - de - o,

55

sen - ti - ant i - de - o tu - um iu - va - men qui - cum - que

60

ce - le - brant tu - am san - ctam com - me - mo - ra - ti - o -

65

nem. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

67

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

## 5

## O admirabile commercium


Tenore



Basso continuo



3



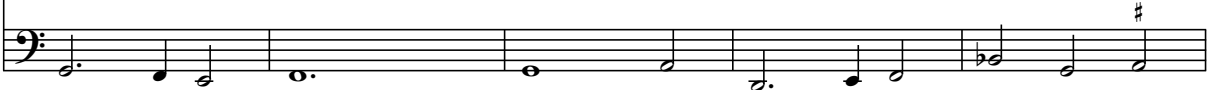

5



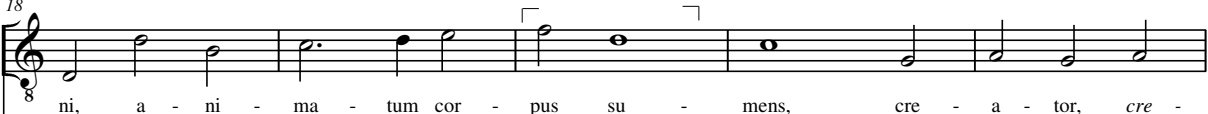


8




13

18

23  

 Musical notation for measures 23-27. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: a - tor ge - ne - ris hu - ma - - ni, a - ni - ma - tum cor -

28  

 Musical notation for measures 28-29. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: pus su - - - mens, de

30  

 Musical notation for measures 30-31. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: Vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est et, pro - ce - dens ho - mo si - ne -

32  

 Musical notation for measures 32-33. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: se - mi - ne, di - gna - tus est, de Vir - gi - ne na - sci di - gna - tus

34  

 Musical notation for measures 34-35. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: est et, pro - ce - dens ho - mo si - ne - se - mi - ne, si - ne -

36  

 Musical notation for measures 36-37. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: se - mi - ne, si - ne - se - mi - ne, lar - gi - tus est no - bis su - am de - i -

38  

 Musical notation for measures 38-39. Treble clef, 8/8 time signature. Lyrics: ta - tem, lar - gi - tus est no - bis su - am de - i - ta - tem.

41 **3**

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

47

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

53

le - lu - ia, al - le - lu - ia,

59

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

63

lu - ia.

## 6

## Deus misereatur nostri

Tenore

De - - - - - us mi - se -

Basso continuo

re - a - tur no - stri et be - ne - di - cat, et be - ne - di - cat, et be - ne - di - cat no - bis;

De - - - - - us mi - se - re - a - - - tur -

no - stri et be - ne - di - cat, et be - ne - di - cat no - bis, et be - ne - di - cat no - bis;

De - - - - - us, De - us, 2De - us il - lu - mi - net, il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos

et mi - se - re - a - tur no - stri, De - us, De - us il - lu - mi - net, il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per

18

8 nos et mi-se-re-a - tur no - stri, il-lu-mi-net, *il-lu-mi-net* vul-tum su - um su - per nos

21

8 et mi - se - re - a - tur no - stri. Ut co - gno - sca - mus in

25

8 ter - ra vi - am tu - am, co - gno - sca - mus, co - gno - sca - mus in

31

8 ter - ra vi - am tu - - - am, co - gno - sca - mus in om - ni - bus

36

8 gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu - um, co - gno - sca - mus in om - ni - bus

42

8 gen - ti - bus sa - lu - ta - re tu - um, co - gno - sca - mus, sa - lu - ta - -

49

8 re tu - - um, sa - lu - ta - - - - re tu - um.





28 **3**

Om-nis ca - ro - fae - num. «Quid cla - ma - bo, cla -

33

ma - bo»? Om-nis ca - ro - fae - num et om-nis glo-ri - a, glo-ri-a e - ius, et om-nis

36

glo-ri-a, glo-ri-a e - ius qua - si flos a - gri. Ex-sic-ca-tum est fae-num et ce-ci-dit, et ce-ci-dit, et ce -

39

- ci-dit flos, et ce - cidit, et ce - cidit, et ce - ci - dit, ce - ci-dit flos, qui - a Spi - ri - tus Do - mi-

42

ni suf - fla-vit, suf - fla - vit in eo, suf - fla - - - - vit in e - o.

45 **3**

Al - - - - - le - lu - ia,

50

al - - - - - le - lu - - - ia,

55

Musical score for measures 55-59. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics "al - - - - -". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes in the vocal line and a steady accompaniment in the piano line.

60

Musical score for measures 60-64. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics "le - lu - ia, al - - - le - - - lu - ia." The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music features a more complex rhythmic pattern in the vocal line, including sixteenth and thirty-second notes, and a piano accompaniment with a prominent bass line.

# 8

## Viderunt omnes fines

Basso



Basso continuo



Vi - de - runt om - nes fi - nes ter - rae sa - lu - ta - re De -

3




i, sa - lu - ta - re De - i no - stri. Vi -

5




de - runt om - nes fi - nes ter - rae sa - lu - ta - re De - i no -

8




stri. Iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra.

13




Iu - bi - la - te De - o om - nis ter - ra. Al - le - lu - ia,

17




al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

20

No - tum fe - cit, *no-tum fe - cit* Do - mi-nus sa-lu - ta - re su - um; an - te con - spe -

23

- ctu gen - ti-um re - ve - la - vit, re - ve - la - vit iu - sti - ti - am su -

26

am, re - ve - la - vit, re - ve - la - - vit iu - sti - ti - am su - am. Al - le - lu -

29

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

## 9

## O beatum virum

Basso

O be - a - tum vi - rum N \_\_\_\_\_ cu - ius a - ni - ma

Basso continuo

4

pa - ra - di - sum pos - si - det, cu - ius a - ni - ma pa - ra - di - sum pos - si - det,

6

o be - a - tum vi - - - rum N \_\_\_\_\_

8

cu - ius a - ni - ma pa - ra - di - sum pos - si - det,

10

un - de e - xul - - - - tant, e - xul - - - - - tant, e -

15

xul - - - - - tant an - ge - li, lae - tan - - - - tur, lae - tan - - -

18

tur archan - ge-li, lae - tan - - - - - tur archan - - - - - ge-li.

21

Al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_

26

al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le - lu -

31

ia, \_\_\_\_\_ al - le - - - lu - ia. Cho -

35

rus san - cto - - - - rum pro - cla - mat, tur - ba vir - gi - num in - vi - - -

38

tat: «Ma - ne no - bi - scum in ae - ter -

42

num, ma - ne no - bi - scum in ae - ter - num».

47

Musical score for measures 47-51. The system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat. It begins with two measures of whole rests, followed by a melodic line for the words "Al - le - lu - ia, al - le - lu -". The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a bass line of eighth notes and moving to a more active line with sixteenth notes. A fermata is placed over the final note of the vocal line, and the number "6" is written below the piano staff.

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of two staves. The upper staff continues the vocal line with the words "ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,". The lower staff continues the piano accompaniment with a steady bass line and some melodic movement. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

57

Musical score for measures 57-61. The system consists of two staves. The upper staff continues the vocal line with the words "al - le - lu - ia, al - le - lu - ia." and ends with a double bar line. The lower staff continues the piano accompaniment, ending with a double bar line.

# 10

## Sub tuum praesidium

Canto

Tenore

Basso continuo

Sub tu - um prae-si - di-um con - fu - gi - mus, sub tu - um prae-

3

si - di-um con-fu - gi - mus, san-cta, *san-cta* De - i ge - ni - trix, san-cta,  
um con-fu - gi - mus, san-cta, *san-cta* De - i ge - ni - trix, san-cta, *san - cta*

5

*san-cta* De-i ge - ni - trix; no - stras, no - stras de - prae-ca - ti -  
De - i ge - ni - trix; no - stras de - prae-ca - ti - o - nes ne de-spi - ci-as, no - -

8

o - nos ne de-spi - ci - as, no - stras de - prae-ca - ti - o - nes ne de-spi - ci - as  
stras, no - stras de - pre-ca - ti - o - nes ne de - spi - ci - as



11

11 in ne - ces - si - ta - ti bus, no - stras de - praeca - ti - o - nes nes de -

8 in ne - ces - si - ta - ti - bus, no - stras de - praeca - ti - o - nes ne de - spi - ci - as

6

14

14 spi - ci - as in ne - ces - si - ta - ti - bus, sed a pe -

8 in ne - ces - si - ta - ti - bus,

16

16 ri - cu - lis, a pe - ri - cu - lis cun - ctis, sed a pe - ri - cu - lis, a pe - ri - cu - lis cun - ctis,

8 sed a pe - ri - cu - lis, sed a pe - ri - cu - lis, a pe - ri - cu - lis cun - ctis, sed a pe -

6

18

18 sed a pe - ri - cu - lis, a pe - ri - cu - lis cun - ctis li - be - ra nos sem - per,

8 ri - cu - lis, a pe - ri - cu - lis cun - ctis li - be - ra nos sem - per,

21

21 li - be - ra, li - be - ra nos sem - per,

8 li - be - ra, li - be - ra nos sem - per, li - be - ra,

26

26

8 li - be - ra nos sem - per, vir - go glo - ri - o - sa et be - ne - di -

31

31

8 li - be - ra, li - be - ra nos sem - per, vir - go glo - ri - o - sa, cta, li - be - ra, li - be - ra nos sem - per, li - be - ra nos

36

36

8 vir - go glo - ri - o - sa et be - ne - di - cta, vir - go glo - ri - o - sa, vir - go glo - ri - o - sa et be - ne - di - cta, li - be - ra nos sem - per, vir - go glo - ri - o - sa et

43

43

8 o - sa et be - ne - di - cta. Al - le - lu - ia, al - be - - - ne - di - - - - - cta. Al - le - lu - ia,

46

46

8 - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - - - - - le - lu - ia, al - le - - - lu - ia, al - - - - - le - lu - ia.

# 11

## Miserere mei Domine

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Mi - se - re - re me - i, Do - mi - ne, Mi - se - re - re me - i,

3

mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i quo - ni - am ad  
Do - mi - ne, mi - se - re - re me - - - i quo - ni - am, quo - ni - am ad

6

te cla - ma - - vi, cla - ma - vi, cla -  
te cla - ma - - vi, cla - ma - vi, cla - ma - vi, cla - ma - vi to - ta di - e,

8

3

ma - vi, cla - ma - vi to - ta di - e, cla - ma - vi, cla - ma - vi, cla - ma - vi to - ta di - e.  
cla - ma - vi, cla - ma - vi, cla - ma - vi, cla - ma - vi to - ta di - e.

11  
8  
11  
8

Lae - ti - fi - ca a - ni - mam ser - - - vi tu - i.

Lae - ti - fi - ca

17  
8  
17  
8

Lae - ti - fi - ca a - ni - mam

a - ni - mam ser - vi - vi tu - i. Lae -

23  
8  
23  
8

ser - - - vi - tu -

ti - - - fi - ca a - ni - mam ser - - - vi tu - - -

27  
8  
27  
8

i. Mi - se - re - re me - i, Do - mi - ne,

i. Mi - se - re - re me - i, Do - mi - ne, mi -

30  
8  
30  
8

mi - se - re - re me - - - i au -

- se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i au - ri - bus per - ci - pe o - ra - ti - o - ne me -

33

ri - bus per - ci - pe o - ra - ti - o - - nem, o - ra - ti - o - - nem me - am  
am, au - ri - bus per - ci - pe o - ra - ti - o - - - - - nem me - am et

35

et mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re me -  
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re me - - - - -

37

i, au - ri - bus per - ci - pe o - ra - ti - o - - - - - nem me - am et  
i, au - ri - bus per - ci - pe o - ra - ti - o - - - - - am

39

mi - se - re - re. mi - se - re - re, mi - se - re - re me - - - - - i.  
et mi - se - re - re, mi - se - re - re me - - - - - i.

# 12

## O Domine Iesu

Tenore

Basso

Basso continuo

O Do - mi - ne, o Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, o

O Do - mi - ne, o Do - mi - ne,

7 6 5

T

B

bc

Do - mi - ne, o Do - mi - ne Ie - - - su Chri - - - ste, a - do - ro -

o Do - mi - ne Ie - - - su Chri - - - ste,

7 6 5

T

B

bc

te, a - do - ro - te, a - do - ro te in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et ac - ce - to po -

a - do - ro te, a - do - ro te, a - do - ro te in cru - ce vul - ne - ra - tum,

7 6 5

T

B

bc

ta - tum, a - do - ro te fel - le et ac - ce - to po - ta -

a - do - ro te, a - do - ro te in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel -

6

13  
 T a - do - ro te, a - do - ro te in cru - ce vul - - -  
 B - le et a - ce - to po - ta - tum, a - do - ro te, a - do - ro te in cru - ce vul - - -  
 bc

15  
 T - - - ne - ra - tum. De - pre - cor te ut tu - a  
 B - - - ne - ra - tum. De - pre - cor te, de - pre - cor te  
 bc 7 6 5

20  
 T mors, ut tu - a mors sit vi - ta me - a. De - pre - cor  
 B ut tu - a mors, de - pre - cor te  
 bc 6

26  
 T te, de - pre - cor te,  
 B ut tu - a mors sit vi - ta me - - - a, ut tu - a  
 bc

31  
 T de - pre - cor te, de - pre - cor  
 B mors, ut tu - a mors sit vi - ta me - - - a,  
 bc

36

T  
8 te, ut tu - a mors, ut tu - a mors sit vi - ta me -

B  
de - pre-cor te, ut tu - a mors sit vi - ta me - -

bc

42

T  
8 a, sit vi - ta me - - - - a.

B  
a, sit vi - ta me - - - - a.

bc



## Gaudeamus omnes fideles

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Gau - de - a-mus, gau-de-a - mus om - nes fi - de - les: Sal-va-tor no-ster na-tus est in

3

Gau - de - a-mus, gau-de - a - mus, gau - de - a - mus, gau-de - a - mus om - mun - dum. Gau - de - a - mus, gau-de - a - mus

5

nes fi - de - les: Sal - va - tor no - ster na - tus est \_\_\_\_\_ in mun - dum, Sal - va - tor no - ster na - tus est \_\_\_\_\_ in mun - - - dum, Sal - va - tor

7

Sal - va - tor no - ster na - tus est \_\_\_\_\_ in mun - dum. no - ster na - tus est, na - tus est, in mun - - - dum. Al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le - lu -

9  
8 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

8 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

11  
8 ia, al - le - lu - ia.

8 le - lu - ia, al - le - lu - ia. Ho - di - e com - ple - cta sunt om - ni -

13  
8 a quae di - cta sunt, quae di - cta sunt per an - ge - lum de Vir - gi - ne, de Vir - gi - ne Ma - ri -

15  
8 Ho - di - e com - ple - cta sunt om - ni - a quae di - cta sunt, quae di - cta sunt per an - ge - lum de

8 a, com - ple - cta sunt om - ni - a, com - ple - cta sunt om - ni - a quae

17  
8 Vir - gi - ne Ma - ri - a, quae di - cta sunt per an - ge - lum de Vir - gi - ne Ma -

8 di - cta sunt de Vir - gi - ne, de Vir - gi - ne Ma - ri - a quae di - cta sunt,

19  
 8  
 ri - a, quae di-cta sunt de Vir-gi-ne, de Vir-gi-ne, de Vir - gi-ne, de Vir - gi-  
 8  
 quae di-cta sunt de Vir-gi-ne, de Vir-gi-ne Ma - ri - a, de Vir - gi-ne, de Vir - gi-ne Ma -

21  
 8  
 ne Ma-ri - a. Al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le-lu - ia,  
 8  
 ri - a. Al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_

23  
 8  
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le-lu - ia, al - le - lu-ia, \_\_\_\_\_ al-le -  
 8  
 al - le-lu - ia, al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le -

25  
 8  
 - - lu - ia, al - le - lu - ia, \_\_\_\_\_ al - le - lu - ia.  
 8  
 lu - ia, al - - - - - le - lu - ia.

# 14

## Cum iucunditate nativitatem

**Basso I**

**Basso II**

**Basso continuo**

Cum iu - cun - di - ta - te,

Cum iu - cun - di - ta - te, cum iu - cun - di - ta - te na - ti - vi -

5

5

cum iu - cun - di -

ta - tem be - a - tae Ma - ri - ae cae - le - bre - mus,

9

9

ta - te, cum iu - cun - di - ta - te na - ti - vi - ta - tem be -

cum iu - cun - di - ta - te

6

13

13

a - tae Ma - ri - ae cae - le - bre - mus,

be - a - tae, be - a - tae Ma -

17

17 be - a - tae, be - a - tae Ma - ri - ae cae - le - bre -  
ri - ae, be - a - tae, be - a - tae Ma - ri - ae cae - le - bre -

22

22 mus, ut ip - sa pro no - bis,  
mus, ut ip - sa pro no - bis in - ter - ce - dat, in - ter -

24

24 ut ip - sa pro no - bis in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat ad Do - mi - num,  
ce - dat ad Do - mi - num, ut ip - sa pro

26

26 ut ip - sa pro no - bis  
no - bis in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat ad Do - mi - num Ie - sum Chri -

28

28 Cae - le - bre - mus, cum iu - cun - di -  
stum. Cae - le - bre - mus,

31

31 ta - te,  
 cae - le - bre - mus na - ti - vi - ta - tem be - a - tae, be - a - tae Ma - ri -

37

37 ut ip - sa pro no - bis in - ter - ce - dat, in - ter -  
 ae in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat ad Do - mi - num,

39

39 ce - dat, in - ter - ce - dat ad Do - mi - num, in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat  
 in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat, in - ter - ce - dat, in - ter -

41

41 ad Do - mi - num, ad  
 ce - dat ad Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, ad Do - mi -

43

43 Do - mi - num, ad Do - mi - num Ie - sum Chri - stum.  
 num, ad Do - mi - num Ie - sum Chri - stum. Al - le -

45

Al - le - - - - lu - ia,

45

lu - ia, al - le - - - -

47

al - le - - - - lu - ia, al - le - lu - ia.

47

lu - ia, al - le - - - - lu - ia, al - le - lu - - - ia.

# 15

## Veni dilecte mi

Alto I

Ve-ni, ve - ni, ve-ni, ve - ni di - le - cte mi, ve-ni, 2ve - ni

Ve-ni, ve - ni, ve-ni, ve - ni, ve - ni,

e - gre - di - a - mur, e - gre - di - a - mur in a - grum,  
ve - ni di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur in a - grum, com - mo -

com - mo - te - mur in vil - - - - lis. Ve - ni,  
re - mur in vil - lis, com - mo - te - mur in vil - lis. Ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ut vi - de -

ve - ni, ve - ni et vi - de - a - mus si flo - ru - e - runt ma - la pu - ni - ca, ut



9

a - mus, ut vi - de - a - mus si flo - ru - e - runt ma - la pu - ni - ca, i -

vi - de - a - mus si flo - ru - e - runt ma - - - la pu - ni - ca,

11

- bi da - bo - ti - bi u - be - ra me - a, i - bi da - bo ti - bi

i - bi da - bo - ti - bi u - be - ra me - a, u -

14

u - be - ra me - a. Quis mi - hi - det te fra - trem

- be - ra me - a. Quid mi - hi det

18

me - um, su - gen - tem u - be - ra ma - - - -

te fra - trem me - um su - gen - tem u - be - ra ma - - - -

23

23

tris me - - ae, te fra trem me - um su - gen - tem

tris me - ae, te fra - trem me - um su -

6 6 6

28

28

u - be - ra ma - - - - tris me -

gen - - - tem u - - be - ra ma - - tris me - - - -

6 6

32

32

ae, ut iu - ve - ni - am te so - lum fo - ris,

ae, ut iu - ve - ni - am te so - lum fo - ris, et de o - scu - ler

6

34

34

et de o - scu - ler - - - te et

te, et de o - scu - ler - te et iam me - ne - mo de - spi - ci -

7 6 6

36

iam me ne - mo de - spi - ci - at, et de o - scu - ler

at, et de o - scu - ler te,

38

te, et de o - scu - ler

et iam me ne - mo, et iam me ne - mo de - spi - ci - at,

5 6 6

40

te et iam me ne - mo de - spi - ci - at?

et iam me ne - mo de - spi - ci - at?

6 6

# 16

## Veni Domine in cor

Tenore

Violino I

Violino II

Basso continuo

4

Ve - ni, Do - mi - ne, ve-ni, ve-ni in cor no-strum et no - li tar -

7

8

da - - re, et no - li tar - da - re. Ve - ni, ve - - -

9

ni, ve-ni, ve - ni, o pi - is - si - me Ie - su; ve - ni, ve - ni, o cle - men -

11

tis - si - me Ie - su, et mi - se - re - re no - bis, et mi - se - re - re no - bis, ve - ni, ve - ni,

14

ve - ni, ve - ni et mi - se - re - re no - bis: su - sci - pe, su - sci - pe

18

8 de - prae - ca - ti - o - - - - - nem no - stram,

18

18

23

8 su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - - - - nem no -

23

23

28

8 stram et no - li tar - da - - - - - re.

28

28

34

8 Ve - - ni, ve-ni Do - mi-ne, ve - ni, Do - mi-ne, in cor no - strum et mi - se - re - re

34

34

36

8 no - bis. Ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni Do - mi-ne, in cor no - strum et mi - se - re - re

36

36

36 # # # 6 # 6

38

8 no - bis, et mi - se - re - re no - bis, et mi - se - re - re

38

38 6 #

40

8  
no - bis. Ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni et mi - se - re - re no - bis.

40

40 # # 6 #



# 17

## O dulce nomen Iesus

Tenore

Violino I

Violino II

Trombone

Basso continuo

8

O dul - ce no - men, dul - ce no - men Ie - sus, splen - dor ae - ter - ni lu - mi - nis. Tu sa - lus

8

8

12  
8  
mun - di, tu glo - ri - a coe - li, tu ve - rus de - li - ci - a - rum pa - ra - di -

12

12

18  
8  
sus. Sal - - - ve, mi Ie - sus, a te to - to cor - de ve - ni - o, qui - a a -

18

18

21  
8  
mo - re, a - mo - re tu - i lan - gue - o, a - - mo - re tu - i lan - gue - o.

21

21

27

Tu sa - lus mun - di, tu glo - ri - a coe - li, tu ve - rus de - li - ci -

27

27

27

34

a - rum pa - ra - di - - - sus. O flam \_\_\_\_\_ ma vi - ta -

34

34

34

38

lis in di - vi - na ca - ri - ta - - - - - te ar - de - re!

38

38

38

41

8

O mors, o mors tri - um pha - lis in no - mi - ne le - su, in no - mi - ne le - su vi - tam ter - mi -

41

41

44

8

na - ri, - ra, in no - mi - ne le - su vi - tam ter - mi - na - ri!

44

44

44

6

50

50

50

50

56

O Ie - su, o Ie - su, ci - e - o pro te qui - a vul-ne-rum tu - o - rum ar - dor, ar - dor

56

56

56

56

5 6 5 6

60

in me est. Tu sa - lus mun - di, tu glo - ri - a coe - li, tu ve - rus de - li - ci -

60

60

60

60

60

6 6

66

a - rum pa - ra - di - - - sus. Mo - ri - a - tur er - go ca - ro me - a in Chri -

66

66

66

66

70

8

sto; vi - vat sem - per le - sus, vi - vat sem - per le - sus - sus in a - ni - ma me -

73

8

a, ut fru - a - - - tur cor me - um pa - ra - di - si glo - ri - a, pa - ra - di - si glo - ri - a, ut fru -

76

8

a - tur cor me - um pa - ra - di - si glo - - - - - ri - a.

# Laetanie della Beata Vergine

Canto

Ky - ri - e, e - - - - - lei - son. Chri - ste, e - -

Alto

Ky - ri - e, e - - - - - lei - - - son.

Tenore

Ky ri - e, e - - - - - le - i - son.

Basso

Ky - ri - e, e - - - - - lei - son.

Basso continuo

6 #

4

lei - son. Ky - ri - e, e - - -

Ky - ri - e, e - - - - -

Ky - ri - e, e - - - - -

Ky - ri - e, e - - - - -

7 6 # 6 6

7

lei - - - son. Pa -

lei - son. Chri - ste, ex - au - di nos.

lei - son. Chri - ste, Chri - ste, au - di nos.

lei - son. Chri - ste, ex - au - di nos.

6 # # 6 # 6

10



- ter de cae - - - lis, De - us, mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re - no - bis.  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. Fi - li, Re - dem - ptor mun - di  
 mi - se - re - re no - - - - bis.

13



mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - - - - cte, De -  
 mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte,  
 De - us, mi - se - re - re no - bis. Spi - ri - tus San - cte,  
 mi - se - re - re no - - - - bis. Spi - ri - tus San - - - -

16



- us,  
 De - - - us, San - cta Tri - ni - tas, u -  
 De - - - us, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis. San - cta Tri - ni - tas, u -  
 - cte, De - us, San - cta Tri - ni - tas, u -



19

mi-se-re - re no - bis, mi-se-re - re, mi-se-re-re no - bis.  
 - nus De - us, mi-se-re - re no - - - bis, mi-se - re - re no - bis.  
 - - nus De - us, mi-se - re - re no - bis, mi-se - re - re no - bis.  
 - - nus De - us, mi-se - re - re no - bis, mi-se-re - re no - - - - bis.

22

San - - - - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis.  
 o - ra pro no - bis.  
 o - ra pro no - bis. San - cta De - i Ge - ni -  
 o - ra pro no - bis.

5 6 5 6

25

o - ra pro no - bis. o - ra pro no - - -  
 o - ra pro no - bis. o - ra pro no - - -  
 trix, o - ra pro no - bis. o - ra pro no - - -  
 o - ra pro no - bis. San - cta Vir - - - go vir - gi - num, o - ra pro no - - -

28

bis. Ma - ter Chri - sti, Ma - ter pu - ris - si - ma, o -  
 bis. Ma - ter Chri - sti, o -  
 bis. Ma - ter Chri - sti, Ma - ter di - vi - nae gra - ti - ae, o -  
 bis. Ma - ter Chri - sto, Ma - ter ca - stis - si - ma, o -

32

ra pro no - bis. Ma - ter Sal - va - to - ris, o - ra, o - ra pro no -  
 ra pro no - bis.  
 ra pro no - bis. Ma - ter Cre - - - a - to - ris,  
 ra pro no - bis. Ma - ter Cre - - - a - to - ris,

36

bis. o - ra pro no - bis.  
 Vir - go pru - den - tis - si - ma, o - ra pro no - bis.  
 Vir - go pru - den - tis - si - ma, o - ra pro no - bis. Vir - go ve - ne - ran - da, vir - go prae -  
 bis. o - ra pro no - bis.

39

Spe - cu - lum iu - sti - ti - ae, o - ra pro no - bis.

Spe - cu - lum iu - sti - ti - ae, o - ra pro no - bis.

- di - can - da, o - ra pro no - bis. Spe - cu - lum iu - sti - ti - ae, o - ra pro no - bis.

Spe - cu - lum iu - sti - ti - ae, se -

43

Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae,

Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae,

Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae,

- des sa - pien - ti - ae, o - ra pro no - bis. Cau - sa no - strae lae - ti - ti - ae,

48

no - strae lae - ti - ti - ae, o - ra pro no - bis. Vas spi - ri - tu - a - le,

no - strae lae - ti - ti - ae, o - ra pro no - - - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no -

no - strae lae - ti - ti - ae, o - ra pro no - - - bis. Vas spi - ri - tu - a - le, vas ho - no -

o - ra pro no - - - bis. Vas spi - ri - tu - a - le,

54

vas insigne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis. Ro - sa my - sti-ca, tur - ris Da - vi - di -  
 ra - bi - le, vas insigne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis. o -  
 ra - bi - le, vas insigne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis.  
 vas insigne de - vo - ti - o - nis, o - ra pro no - bis.

7 6

59

ca, o - ra pro no - bis. o -  
 ra pro no - - - bis.  
 o - ra pro no - bis. Re-gi - na an - ge - lo - rum,  
 o - ra pro no - bis. Re-gi - na pa - tri - ar - ca -

62

- ra pro no - bis. Re-gi - na pro - phe - ta - - - - rum,  
 Re - gi - na a - po - sto - lo - - - - rum, Re - gi - na mar - ti - rum et  
 Re - gi - na a - po - sto - lo - rum, Re-gi - na mar - ti - rum et  
 rum.

65

Re - gi - na vir - gi - num, o - ra pro no - bis. Re -  
 con - fes - so - rum, o - ra pro no - bis. Re - gi - na,  
 con - fes - so - rum, o - ra pro no - bis. Re -  
 Re - gi - na,

68

gi - na, re - gi - na san - cto - rum om - ni - um, o - ra pro no - bis.  
 Re - gi - na san - cto - rum om - ni - um, o - ra pro no - bis.  
 gi - na, Re - gi - na san - cto - rum om - ni - um, o - ra pro no - bis.  
 Re - gi - na san - cto - rum om - ni - um, o - ra pro no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

72

ex - au -  
 par - ce no - bis, Do - mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -  
 ca - ta mun - di, par - ce no - bis, Do - mi - ne.

75

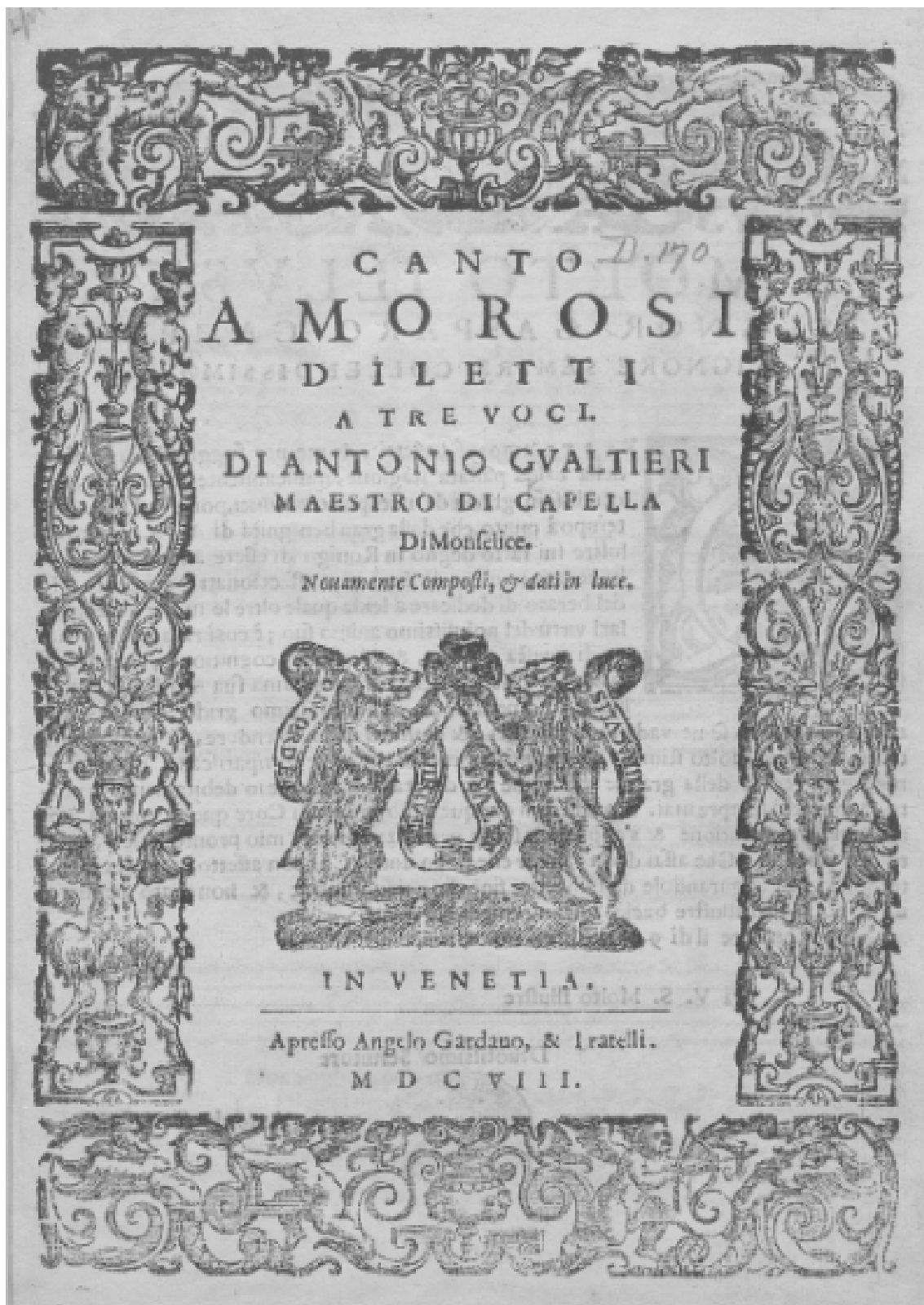
- di nos, Do - - - mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -  
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -  
 di, ex - au - di nos, Do - mi - ne. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -  
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

9 8 # # # #

78

re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.  
 re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.  
 re - re no - bis. Mi - se - re - re no - - - - bis.  
 re - re no - bis. Mi - se - re - re no - - - - bis.  
 re - re no - bis. Mi - se - re - re no - - - - bis.

6 #



Antonio Gualtieri, *Amorosi diletti a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano et fratelli, 1608:  
parte di Canto, frontespizio.

Copia da Vienna, *Österreichische Nationalbibliothek*, Mus.18#SA.77.B.11



AL MOLTO ILLVSTRE  
SIGNOR GASPARO CAMPO,  
SIGNORE SEMPRE COLLENDISSIMO.



**Q**UESTI amorosi Diletti, da me per fuggire l'hore noiose della calda passata stagione, musicalmente composti, douendosi in gracia de' miei più cari amici, porre in Luce, & nel tempo à punto, che dalla gran benignità di V. S. molto Illustre fui fatto degno in Rouigo di essere annouerato nell' honorato numero de' suoi più affezionati Serutori. Hò deliberato di dedicare à lei, la quale oltre le molte altre singolari virtù del nobilissimo animo suo; è così raramente ornata di questa gentile, & diletteuole cognitione; che in ogni parte, & di lei, & della celebratissima sua Academia, ne risuona d' innumera lode, honoratissimo grido; Acciò in vn medesimo tempo se ne vadano ingranditi, & illustrati dallo splendore, & gran pregio di lei, & del suo molto stimato, & famoso nome, & per me le compariscano inanti, come segno verace della grande affeccion, & diuota seruitù, che io debitamente le porto, & porterò sempre mai. Non isdegni dunque il suo generoso Core questa prima mia affetuosa dimostrazione, & s'appaghi la solita gentilezza sua del mio pronto uolere, molto ben sapendo: Che assai dona, ancor che poco doni, Chi con affetto, & prontamente dona. Et augurandole da Dio felice fine d'ogni suo nobile, & honorato pensiero, à V. S. Molto Illustre bacio ruerentemente le mani.

Da Monselice il dì 9. Ottobre. 1608.

Di V. S. Molto Illustre

Diotissimo Seruitore



Antonio Gualtieri.

Antonio Gualtieri, *Amorosi diletti a tre voci*, Venezia, Angelo Gardano et fratelli, 1608:  
parte di Canto, dedica.

Copia da Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.18#SA.77.B.11



# 1

## Perché un bacio mi date

Canto

Canto II

Tenore

Per-ché un ba - - - cio mi da - - - te et ch'io poi vi ri -

Per-ché un ba - - - cio mi da - - - te

5

te et ch'io poi vi ri - ba - - -

ba - ci, ahi - mèn, ahi - mèn, ne - ga - te,

8 et ch'io poi vi ri - ba - - - ci, ahi - mèn, ahi -

10

ci, ahi - mèn, ahi - mèn, ne - ga - te?

8 ahi - mèn, ahi - mèn, ne - ga - - - - te?

mèn, ahi - mèn, ne - - - - ga - - - - te?

14

Da me non ri - cu - sa - te, Fil - li in - gra - ta,

Da me non ri - cu - sa - te, Fil - li in - gra - ta,

8 Da me non ri - cu - sa - te, Fil - li in - gra - ta, che

18

che quel-la dol-ce boc - ca sia ba - cia - ta.

che quel-la dol-ce boc - ca sia ba - cia - - - ta.

8  
quel-la dol-ce boc - ca, che quel-la dol-ce boc - ca sia ba - cia - ta.

Non vogliate privarmi  
 di quel ben che potrebbe ognhor beararmi;  
 perché nemico vi farete Amore  
 e sarete homicida del mio core.

## 2

## L'amara tua partita

Canto

L'a - - - ma - - - ra tua par - ti - ta mi -

Canto II

L'a - - - ma - - - ra tua par - ti - ta

Alto

L'a - ma - - - - ra tua par - ti - ta

6  
to-glie il cor, \_\_\_\_\_ la vi - - - ta; né spe - ro

mi \_\_\_\_\_ to-glie il cor, \_\_\_\_\_ la vi - ta; né spe - ro

8  
mi to-glie il cor, la vi - - - ta; né spe - ro

11  
mai go - der un lie - to gior - no, s'a me, Fil - li - de mia, Fil -

mai go - der un lie - to gior - no, s'a me, Fil - li - de mia, non fai ri - tor -

8  
mai go - der un lie - to gior - no, s'a me, Fil - li - de mia, non

16  
- - li - de mia non fai ri - tor - - - no.

no, non fai ri - tor - - - no.

8  
fai ri - - - tor - - - no.

In pena io vivo ognhora  
in questa tua dimora,  
ma se tu torni al dolce loco amato  
per te sempre vivrò lieto e beato.

Senza di te, Cor mio,  
viver più non poss'io  
ché sei l'anima mia, sei la mia vita,  
tu sola che mi può tener in vita.

### 3

## Soavissimi baci

Canto

Canto II

Tenore

6

8

11

8

8

«Bacia», dissi, «ben mio,  
mentre che bacio dolcemente anch'io  
e per gioir ognhora  
baciarmi sempre senza far dimora».

Al fin godiamo insieme  
quelle che son d'amor dolcezze estreme,  
acciò de' nostri cori  
cessin le pene e tutti i lor ardori.

# 4 Baciami Filli dice

Canto C 3

«Ba - cia - mi, ba - cia - mi», Fil - li di - ce, «dol - ce mio

Canto II

«Ba - cia - mi, ba - cia - mi», Fil - li di - ce, «dol - ce mio

Alto

«Ba - cia - mi, ba - cia - mi», Fil - li di - ce, «dol - ce mio

5

ben, ch'io ti vo' far fe - li - ce, ch'io ti vo' far fe - li - ce!»

ben ch'io ti vo' far fe - li ce, ch'io ti vo' far fe - li - ce!».

8 ben, dol - ce mio ben, ch'io ti vo' far fe - li - - - - - ce!»

9

Poi, s'io la vo' ba - cia - re, fug - ge gri - dan - do:«Ahi -

Poi, s'io \_\_\_\_\_ la vo' ba - cia - re, fug - ge gri - dan - do:«Ahi - mè»,

8 Poi, s'io \_\_\_\_\_ la vo' ba - cia - re, fug - ge gri -

13

mè», fug - ge gri - dan - do:«Ahi - mè, non mi \_\_\_\_\_ toc - ca - re!»

fug - ge gri - dan - do:«Ahi - mè, ahi - mè, non mi toc - ca - re!»

8 dan - do:«Ahi - mè, ahi - mè, non mi toc - ca - - - - re!»

«Seguimi», dice ancora,  
«caro mio Cor, ch'io voglio amarti ognhora!».  
Ma s'io la seguo, poi  
superba grida: «Alhor da me, ch<e> vuoi?»

Porgimi, dunque, Amore  
soccorso tu in tanto mio dolore,  
ché, non mi dando aita,  
cangerò in morte, ahimè, tosto la vita.

## 5

## Da me ch'altro più brami

Canto

Da me ch'al - tro più bra - - mi, Cor mio, Cor

Canto II

Da me ch'al - tro più bra - - mi, Cor mio, Cor mio,

Alto

Da me ch'al - tro più bra - - mi, Cor mio, Cor

7

mio, se sei si - gno - re di que - sta vi - ta mia, di que - sto co - re?

Cor mio, se sei si - gno - re di que - sta vi - ta mia, di que - sto co - re?

8

mio, se sei si - gno - re di que - sta vi - ta mia, di que - sto co - re?

13

Cer - chi ba - ci? Ec - co ba - ci, ec - co ba - ci e, s'al-tro -

Cer - chi ba - ci? Ec - co ba - ci, ec - co ba - ci e, s'al-tro

8

Cer - chi ba ci? Ec - co ba - ci, ec - co ba - ci e, s'al-tro

19

— vuo - i, con - ten - ta gli\_a - mo-ro - si de - sir tuo - i.

vuo - i, con - ten - ta gli\_a - mo-ro - si de - sir tuo - i.

8

vuo - i, con - ten - ta gli\_a - mo - ro - si de - sir tuo - - - i.

E se forse no 'l credi,  
ben mio fanne la prova,  
ch'ognhor meco godrai dolcezza nova.  
Bacia, dunque, e ribacia e dona e toglì  
finchè d'Amor tutti i piacer raccogli.

## 6

## S'io t'ho donato il core

Canto

S'io t'ho do - na - to il co - - - re, Li - dia gen - ti - le,

Canto II

S'io t'ho do - na - to il co - re, Li - dia gen - ti - le, in -

Tenore

S'io t'ho do - na - to il co - - - re, Li - dia gen - ti - le, in

6

in se - gno del mio\_a - mo - re, non du - bi - tar, ben mio,

se - gno del mio\_a - mo - - - re, non du - bi - tar, ben

8

se - gno del mio\_a - mo - - - re, non du - bi - tar, ben mio,

12

ben mi - - - o, che d'al - tri si - a se non di te che

mio, ben mio, che d'al - tri si - a se non di te,

8

ben mio, che d'al - tri si - a se non di te che

16

sei la vi - ta mi - - - - - a.

se non di te che sei la vi - ta mi - - - a.

8

sei la vi - ta mi - - - - - a.

S'io ti son sì costante,  
Anima mia, e sì fedel amante;  
deh non t'ingombri 'l cor falso timore  
ch'io sia mai per seguir novello amore.

Dunque ognhor dati pace  
ché 'l tuo bel viso sol m'alletta e piace.  
Né vorrò mai ch' il cor c'ho dentro il petto  
ad altra sia che a te sola soggetto.

## 7

## Se 'l vostro vago viso

Canto

Canto II

Alto

Se'l vo-stro va - go vi - so, Clo - ri, mi nu - tre, e m'a - pre, il pa - ra -

Se'l vo-stro va - go vi - so, Clo - ri, mi nu - tre, e m'a - pre, il pa - ra -

Se'l vo-stro va - go vi - so, Clo - ri, mi nu - tre, e m'a - pre, il pa - ra -

5

di - - - - so, da me non v'a - scon - de -

di - - - - so, da me non v'a - scon - de -

8 di - - - - so, da me non v'a - scon - de -

9

te ché la gio - ia e la vi - ta mi to - glie - te.

te ché la gio - ia e la vi - ta mi to - glie - te.

8 te ché la gio - ia e la vi - ta mi to - glie - - - - te.

S'un vostro sguardo amato  
 in un momento può farmi beato,  
 non celate i bei lumi  
 ché farete cagion ch'io mi consumi.

Dunque cortese, pia  
 siate talhor ver' me speranza mia,  
 ché può nutrirmi 'l core  
 sol il vostro chiarissimo splendore.



# 8

## Ardenti miei sospiri

Canto

Ar-den - ti miei so-spi - ri, pria ch'io mi ven-ga me -

Canto II

Ar - den - ti miei so - spi - ri, pria ch'io mi ven-ga me -

Alto

Ar-den - ti miei so-spi - ri, pria ch'io mi ven-ga me -

7

no, de la mia bel - la Do - ri, de la mia bel - la Do - ri i - te - ne al - se - no

no, de la mia bel - la Do - ri i - te - ne al se - no

8

no, de la mia bel - la Do - ri i - - te - ne al se - - - no

12

e'l suo ge - la - to co - re li - que - fa - te ac - ciò

e'l suo ge - la - to co - re li - que - fa - te

8

e'l suo ge - la - to co - re li - que - fa - te ac -

16

del mio mo-rir, *del mio mo - rir* hab-bia pie - ta - te.

ac - ciò del mio mo-rir hab - bia pie - ta - te.

8

ciò del mio mo - rir hab - bia pie - ta - - - te.

Perché s'avien che voi  
messaggeri d'amore,  
scaldiate un poco quel suo freddo core,  
mi porgerà pietosa qualche aita,  
et io riceverò per voi la vita.

## 9

## Non è foco maggiore

Canto

Canto II

Alto

Non è fo - co mag - gio - - - re di quel che m'ar-de

Non è fo - co mag-gio - re di quel che m'ar - de dol -

Non è fo - co mag-gio - - - - re di quel che m'ar-de

6

dol - ce - men - te il co - re e, se ben mi con - su -

- ce - men - te il co - re e, se ben mi con - su - - -

8 dol - ce - men - te il co - re e, se ben mi con - su - - -

11

- - ma a dram - ma, a dram - - - ma, vi - vo fe - li -

- - ma a dram - ma, a dram - ma, vi - vo fe - li - ce,

8 ma a dram - ma, a dram - - - ma, vi - vo fe -

16

- - ce, vi - vo fe - li - ce in co - sì dol - ce fiam - - - ma.

vi - vo fe - li - ce in co - sì dol - ce fiam - ma.

8 li - ce, vi - vo fe - li - ce in co - sì dol - ce fiam - - - ma.

Non è pena più ria  
di quella ch' ognhor strugge l'alma mia:  
né del mio gran penar punto mi pento,  
perch'è sì dolce il fin del mio tormento.

# 10

## Mentre piange Amarilli

Canto

Canto II

Tenore

Men - - - tre pian - ge\_A - ma - ril - li

Men - - - tre pian - ge\_A - ma - ril - li

Men - - - tre pian - ge\_A - ma - ril - li

6

pian - - - ge\_il Ciel, pian - ge\_A - mo - re e pian - ge

pian - ge\_il Ciel, pian - ge\_A - mo - - - re e pian - ge

pian - ge\_il Ciel, pian - ge\_A - mo - re e pian - ge

10

per pie - ta - de an - co\_il mio Co - - - re.

per pie - ta - de an - co\_il mio Co - - - re.

per pie - ta - de an - co\_il mio Co - - - re.

14

Ma le la - gri - me so - no e\_i suoi la -

Ma le la - gri - me so - no e\_i suoi la -

Ma le la - gri - me so - no e\_i suoi la -

18



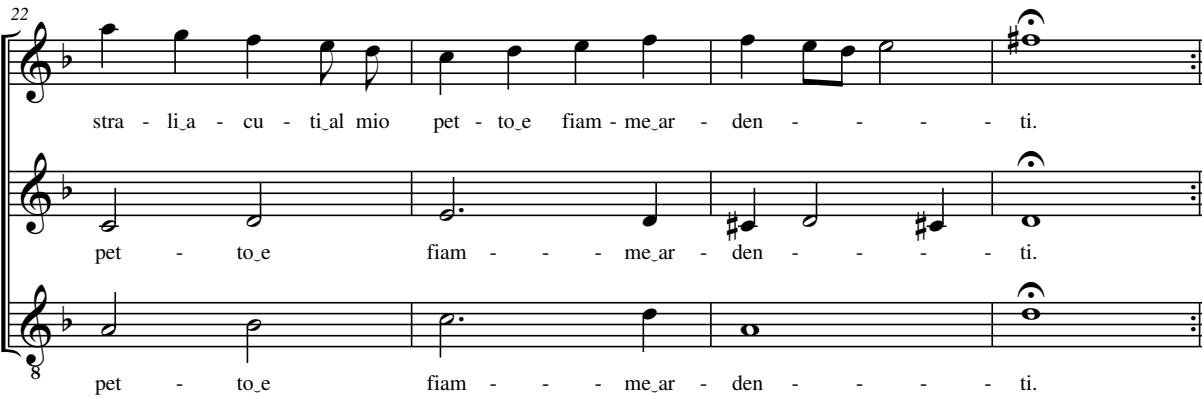
men - ti                                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,

men - ti    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio

men - ti    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 18 through 21. It consists of three staves: a vocal line on a treble clef staff, an alto line on a treble clef staff, and a bass line on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'men - ti                                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,' on the first line; 'men - ti    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio' on the second line; and 'men - ti    stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to,                    stra - li\_a - cu - ti\_al mio' on the third line. The number '18' is written above the first staff.

22



stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to\_e    fiam - me\_ar - den - - - - ti.

pet - to\_e                    fiam - - - me\_ar - den - - - - ti.

pet - to\_e                    fiam - - - me\_ar - den - - - - ti.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 22 through 25. It consists of three staves: a vocal line on a treble clef staff, an alto line on a treble clef staff, and a bass line on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'stra - li\_a - cu - ti\_al mio    pet - to\_e    fiam - me\_ar - den - - - - ti.' on the first line; 'pet - to\_e                    fiam - - - me\_ar - den - - - - ti.' on the second line; and 'pet - to\_e                    fiam - - - me\_ar - den - - - - ti.' on the third line. The number '22' is written above the first staff.

Tanta gratia e dolcezza  
si scorge ne' suoi pianti,  
ch'invola i cori e l'alme a mille amanti.  
E se move talhora alcun sospiro,  
se ben moro mirando e moro e miro.

# 11

## Quel petto di diamante

Canto

Canto II

Alto

Quel pet - to di dia - man - - - te, che mol-le non fe'

Quel pet - to di dia - man - - - te, che

Quel pet - to di dia - man - - - te,

6  
mai, che mol-le non fe' mai pian - to d'a - man - - - te,

mol-le non fe' mai, che mol-le non fe' mai pian - to d'a-man - te,

8  
che mol-le non fe' mai pian - to d'a - man - - - te,

11  
al - men vor-rei — che fos-se in-te - ne - ri - to dal san-gue, o Clo -

al - men vor-rei — che fos-se in-te - ne - ri - to dal san-gue, o Clo - ri, del mio

8  
al - men vor-rei — che fos-se in-te - ne - ri - to dal san-gue, o Clo -

16  
ri del mio cor fe - ri - to, del mio cor — fe - ri - to.

cor fe - ri - to, del mio cor — fe - ri - to.

8  
ri, dal san - gue, o Clo - ri, del mio cor fe-ri - to.

Quel core sì gelato,  
che da foco d'amor mai fu scaldato,  
vorrei che se n'entrasse entro al mio seno  
e'n quelle fiamme si sfacesse a pieno.

## 12

## Lidia non vuol ch'io 'l dica

Canto

Canto II

Alto

Li - - - dia non vuol ch'io 'l di - ca che

Li - - - dia non vuol ch'io 'l di - ca che

Li - - - dia non vuol ch'io 'l di - ca che

4

mi fa - rà, s'io 'l di - co\_a - spra ne - mi - - - ca.

mi fa - rà, s'io 'l di co\_a - - - spra ne - mi - ca.

mi fa - rà, s'io 'l di co\_a - spra ne - mi - - - ca.

7

Tu, dun - que, lin - gua mia, tu boc - ca ta - ci, ché se 'l di -

Tu, dun - que, lin - gua mia, tu boc - ca ta - ci, ché se 'l di -

Tu, dun - que, lin - gua mia, tu boc - ca ta - ci, ché se 'l di -

11

re - te non ha - vrò più ba - - - - ci.

re - te non ha - vrò più ba - ci.

re - te non ha - vrò più ba - - - - ci.

Se 'l parlar s' m'offende  
 e se felice il mio tacer mi rende,  
 non voglio bocca mia che parli mai,  
 perchè tacendo mille baci havrai.

## 13

## Quel che stilla dal viso chiaro humore

Canto

Quel — che stil - la dal vi - so chia - ro hu - mo - re del - la mia

Canto II

Quel che stil - la dal vi - - - so chia - ro hu - mo - re del - la mia

Alto

Quel che stil - la dal vi - so chia - ro hu - mo - re

6

Do - ri, del - la mia Do - ri è fo - co, ahi - mè, d'a - mo - re,

Do - ri è fo - co, ahi - mè, ahi - mè, d'a - mo - re,

8 del - la mia Do - ri è fo - co, ahi - mè, d'a - mo - - - - re,

10

per - ché toc - can - dol' i - o ar - - - se su - bi - ta -

per - ché toc - can - dol' i - o ar - se su - bi - ta - men - te, ar - se

8 per - ché toc - can - dol' i - o ar - se su - bi - ta - men - te, ar - se

15

men - te il pet - - - to, il pet - to mi - o.

su - bi - ta - men - te il pet - - - to mi - - - - o.

8 su - bi - ta - men - te il pet - to mi - - - - o,

E perché sento il cor tutto abbruggiarmi  
trovo sol un rimedio per sanarmi:  
in bocca ella ha un licore  
che potrebbe ammorzarmi un tanto ardore.

# 14

## Voi dite di morire

Canto

Canto II

Basso

Voi di-te di mo-ri-re qual-hor non

Voi di-te di mo-ri-re qual-hor non

Voi di-te di mo-ri-re qual-hor non

6

mi ve-de-te et s'io vi mi-ro poi vi na-scon-de-te, et s'io vi mi-ro

mi ve-de-te et s'io vi mi-ro poi vi na-scon-de-te,

mi ve-de-te et s'io vi mi-ro poi vi na-scon-de-te, et s'io vi mi-ro

11

poi vi na-scon-de-te. Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra-ta, sie-te d'A-mor si-

vi na-scon-de-te. Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra-ta, sie-te d'A-mor si-

poi vi na-scon-de-te. Ahi, tra-di-tri-ce\_in-gra-ta, ahi

17

re-na si-mu-la-ta, sie-te d'A-mor si-re-na si-mu-la-ta.

re-na si-mu-la-ta, sie-te d'A-mor si-re-na si-mu-la-ta.

tra-di-tri-ce\_in-gra-ta, sie-te d'A-mor si-re-na si-mu-la-ta.

Mi promettete un bacio  
in premio del mio amore,  
poi dite «Non vo' far sì grave errore».  
Ahi, lassa mentitrice,  
siete crudel, superba e adulatrice.



## 15

## Gli occhi sereni e 'l bel sereno volto

Canto

Gli\_occhi se - re - ni\_e'l bel se-re-no vol - to del mio se-re-no

Canto II

Gli\_oc - chi se - re-ni\_e'l bel se-re-no vol - to del

Basso

Gli\_occhi se-re-ni\_e'l bel se-re-no vol - to del mio se-re-no so -

5

so - le il cor\_\_\_\_\_ m'han tol - to.

mio se - re - no so - le il cor\_\_\_\_\_ m'han tol - to.

le il cor - m'han tol - - - - to.

9

Vi - vo, pe-rò, se ben son sen - za co - re, sol del suo se-re-

Vi - vo, pe-rò, se ben son sen - za co - re,

Vi - vo, pe-rò, se ben son sen - za co - re, sol

14

nis - si - mo splen - do - - - - re.

sol del suo se - re - nis - si - mo\_\_\_\_\_ splen - do - re.

del suo se - re - nis - si - mo splen - do - - - - re.

Questo è 'l sereno che mi dà la vita  
con la serena sua luce gradita.  
Né sarà ch' io brami altro sereno,  
ché questo sol mi fa felice a pieno.

# 16

## La bella ninfa mia

Proposta

Canto

Alto

Basso

La bel - la nin - fa mi - a, do - glio - sa del mio mal, do - glio - sa del mio

La bel - la nin - fa mi - a, do - glio - sa del mio

La bel - la nin - fa mi - a, do - glio - sa del mio

7

mal, cor - te - se e pi - - - a, dis - se: «Oh, fe - del pa - sto -

mal, cor - te - - - se e pi - a, dis - se: «Oh, fe - del pa - sto -

8 mal, cor - te - se e pi - - - a, dis - se: «Oh, fe - del pa - sto -

13

3

re, can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.

re, can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.

8 re, can - ge - rò to - sto in gio - ia il tuo do - lo - re.

Voglio ch'in feste e 'n canti  
le pene tue si mutino e i tuoi pianti,  
acciò che sempre sia  
io la tua vita e tu l'anima mia».

# 17

## Risposi alhor Cor mio

Risposta

Canto

Alto

Basso

Ri - spo-si\_al - hor: «Cor mi - o, deh, non tar-

6

deh, non tar - dar, ch'io mo - ro di de - si -

11

o. Ve - di che la mia vi - ta è giun - ta\_al

15

fin se non le por - gi\_a - i - ta?

Ma perché mi prometti  
tanti d'amor dolcezze e gran dilette?  
Ti dono anch'io il mio core  
acciò viviam felici a tutte l'hore».

# 18

## Amo il più bel rubino

Aria

Canto

Canto II

Basso

A - mo il più bel ru - bi - no che nel re - gno d'A - mo - re

A - mo il più bel ru - bi - no che nel re - gno d'A - mo - re

A - mo il più bel ru - bi - no che nel re - gno d'A - mo - re

5

— hab-bia preg - gio mag - gio - re. Deh! Quan-to,ahi-mè, sa-rei fe -

— hab-bia preg - gio mag - gio - re. Deh! Quan-to,ahi-mè, sa-rei fe -

— hab-bia preg - gio mag - gio - re. Deh! Quan-to,ahi-mè, sa-rei fe -

10

li - ce a pie - no s'i - o le - ga - to il te - nes - si nel mio se - - - no.

li - ce a pie - no s'i - o le - ga - to il te - nes - si nel mio se - - - no.

li - ce a pia - no s'io le - ga - to il te - nes - si nel mio se - - - no.

Il chiaro suo splendore  
 è beltade gradita  
 ch'altrui porge la vita;  
 dal cor mi leverebbe ogni tormento  
 ond'io sempre vivrei lieto e contento.

Non temerei dolore  
 che suol farmi languire;  
 non potrei più morire  
 ché s'io vivo tesor' chi tien' in forte  
 doglia non può sentir né cruda morte.

# 19

## Filli s'al partir mio

Canto

Canto II

Basso

Fil - li, s'al par - - - tir mi - o,  
 Fil - li, s'al par - - - - - tir mi - o,  
 Fil - li, s'al par - - - - - tir mi - o,

5

o non vi dis - si: «Mio ben», non vi dis - si: «Mi-o  
 - - - - - tir mi - o non vi dis - si: «Mio  
 s'al par - - - - - tir mi - o non vi dis - si: «Mio

9

ben, mi par - - - to, ad - di - - - o»,  
 ben, mi par - - - - - to, ad - di - - - o»,  
 ben, mi par - - - to, ad - di - - - o»,

13

non vi do - le - - - te, ché fu il  
 non vi do - le - - - - - te, ché fu il  
 non vi do - le - - - - - te, ché fu il

18

gran do - lo - - - re che la lin - gua

gran do - lo - - - re che la lin -

gran do - lo - - - re che la lin - gua le -

23

le - gò, m'uc - - ci se il co - - - re.

gua le - gò, m'uc - - ci - se il co - - - re.

gò, m'uc - - - ci - se il co - - - re.

Dunque non dubitate  
 ch'io sia mai per seguir altra beltate,  
 perché voi sola siete la mia vita  
 e voi sola amerò fin c'havrò vita.

# 20

## S'io seguo chi mi fugge

Canto

Canto II

Basso

S'io se-guo chi mi fug - ge e nel fug-gir mi strug - ge, e

S'io se-guo chi mi fug - ge e nel fuggir mi strug -

S'io se-guo chi mi fug - ge e nel fug-gir mi

5

nel fug-gir mi strug - - - ge, deh, co-me sta - rò in vi - ta,

- - - - ge, deh, co-me sta - rò in vi - ta,

strug - - - - ge, deh, co-me sta - rò in vi - ta,

10

deh, co-me sta - rò in vi - ta se da me fug - ge, se da me

deh, co-me sta - rò in vi - ta se da me fug - ge, se da me

deh, co-me sta - rò in vi - ta se da me fug - ge,

14

fug - ge chi può dar - mi\_a - i - - - - ta?

fug - ge chi può dar - mi\_a - i - - - - ta?

se da me fug - ge chi può dar - mi\_a - i - - - - ta?

Se'l mio bel sol s'asconde  
 e sol risplende altronde,  
 ahi, fiera la mia sorte  
 ché senza luce io son vicino a morte.

## 21

## Non hebbe tal bellezza il bel Narciso

Canto

Non heb-be tal bel-lez - za, non heb-be tal bel - lez - za, il

Canto II

Non heb-be tal bel-lez - za, non heb-be tal bel -

Basso

Non heb-be tal bel - lez - za, non heb-be tal bel - lez - za, il

6

bel Nar - ci - so com' ha Clo - ri nel vi - so. Nem -

lez - za, il bel Nar - ci - so com' ha Clo - ri nel vi - so. Nem -

bel Nar - ci - so com' ha Clo - ri nel vi - so. Nem -

12

men po - mi ha giar - din va - go et a - me - no com' el - la tien nel

men po - mi ha giar - din va - go et a - me - no com' el - la tien nel de - li - ca - to

men po - mi ha giar - din va - go et a - me - no com' el - -

16

de-li-ca-to se - no, com' el - la tien nel de - li - ca - to se - no.

se - - - no, com' el - la tien nel de - li - ca - to se - no.

la tien, com' el - la tien nel de - li - ca - to se - - - - - no.

Il sol non ha sì chiari almi splendori  
 come gli occhi di Clori,  
 nemmen il cielo ha in sé bellezze tante  
 com' ella tien nel vago suo sembiante.





Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613:  
parte di Canto, frontespizio.  
Copia da Londra, *British Library*, Music Collections D.170.a.

RE  
AL MOLTO ILL. SIGNORE

S I G N O R S E M P R E

Colendissimo,

IL SIGNOR GIROLAMO VERGELESE.



ON qual pompa maggiore, & più honorato freggio possono comparire questi miei secondi Madrigali alla presenza de glihuomini nel gran Theatro del Mondo, che portando alteramente in fronte il famoso, & honoratissimo nome di V. S. Molto. Illust. Poiche per l'antica Nobiltà sua, per le alte cauallerie di sua immortal Lode, & per tante altre rare virtù, & fingolari qualità del nobilissimo animo suo, gratiosamente insieme ornato da coteffa dilettofa musicale intelligenza; ella riceue à tempi nostri tanto di stima, di fama, & di splendore, che non è alcuno, che non grandemente la pregi, riuerisca, & ammiri. Atto cortese dunque farà dell' suo magnanimo, & generoso cuore, l'aggradire benignamente questa mia, che hor le dedico nuoua Compositio- ne; & già che in questo picciol dono à pieno si contiene il molto affettò mio; son sicuro che sarà gratamente riconofciuto, & honorato dall'assenso di lei, alla quale desidero il colmo di ogni sua più bramata felicità, & le bacio con riuerente affetto le mani.

Da Monfelice il di 22. Aprile 1613.

Di V. S. Molto Illustre

Diuotissimo Seruitore

Antonio Gualtieri.



Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1613: parte di Canto, dedica.

Copia da Londra, *British Library*, Music Collections D.170.a.

# 1 Mi movono a pietade

Prima parte

Canto

«Mi mo - vo-no\_a pie - ta - de, oh mio fe - de - le\_a - man -

Quinto

O

Alto

Tenore

Basso

7

te, l'a - - - spre tue pe - ne tan - te,

7

— mio fe - de - le\_a - man - - - te, o mio fe - de - le\_a -

de l'a - - - spre tue pe - -

7

8

13

mi mo - vo-no\_a pie - ta - - - de, oh mio fe - de - le\_a -

13

man - - - - - te mi mo - vo-no\_a pie -

- - ne tan - te, l'a - - - spre tue pe - ne

13

8

19

man - - - te, l'a - - - spre tue pe - - - ne - - -  
 ta - - - de o mio fe - de - le a man - - - te l'a - - - spre  
 tan - - - te, l'a - spre tue pe - - - - - ne

25

tan - - - - - te» mi di - ce l'i - dol mi - o, «ma non  
 tue pe - ne tan - - - - - te» mi di - ce l'i - dol mi - o,  
 tan - - - - - te» mi di - ce l'i - dol mi - o, «ma

31

pos - so sa - tiar il tuo de - si - o, ma non pos - so sa - tiar il tuo  
 «ma non pos - so sa - tiar il tuo de - si - o, il  
 non pos - - - so sa - tiar il tuo de - si - o, ma non pos - so sa - tiar

37

de - si - - - o. Pur vi - vi lie - to\_e spe - ra,  
 tuo de - si - - - o. Pur vi - vi lie - to\_e spe - ra,  
 il tuo de - si - - - o. Pur vi - vi lie - to\_e spe - ra,

43

pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a-mo\_e sol di  
 pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a-mo\_e sol di te, ch'io  
 pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a-mo\_e sol di te son pri - gio - nie -

49

te, ch'io t'a-mo\_e sol di te son pri - gio - nie - ra. Pur vi - vi lie - to\_e  
 t'a-mo\_e sol di te son pri - gio - nie - - - ra. Pur vi - vi lie - to\_e  
 ra, son pri - gio - nie - ra. Pur vi - vi lie - to\_e

55

spe - ra, pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a-mo\_e

spe - ra, pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a - mo\_e sol di te, ch'io

spe - ra, pur vi - vi lie - to\_e spe - ra ch'io t'a-mo\_e sol di te

55

55

61

sol di te son pri - gio - nie - - - - - ra».

t'a - mo\_e sol di te son pri - gio - nie - - - - - ra».

son pri - gio - nie - - - - - ra».

61

61

# 2 Pietosa crudeltade

Seconda parte

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Pie - - - to - - - sa cru - del - ta - de,  
Pie - - - to - - - sa  
Pie - - - to - - - sa cru - - - - -

7

7

7

7

7

cru - del - ta - de! Co - me po - trò già ma - i  
cru - del - ta - - - de! Co - me po - trò già ma - i fi -  
del - - - ta - - - de! Co - me po - trò già ma - i fi -

13

13

13

13

13

fi - nir le pe -  
nir le pe - ne, i gua - - - i, fi - nir le  
nir le pe - - - - ne, le pe - ne, i

19

ne\_e.i gua - - - i, co - me po - trò già ma - i

19

pe - ne\_e.i gua - i, co - me po - trò già ma - i

19

gua - - - - - i co - me po - trò già ma - i

19

8

19

25

fi - - - nir le pe - - - - ne\_e i guai, le

25

fi - nir le pe - - - - ne, le pe - ne\_e.i

25

fi - - - nir le pe - - - -

25

8

25

31

pe - - - ne\_e i guai se tu non vuo - - - - i, ben mio,

31

gua - - - - - i se tu non vuo - - - i, ben mio, se tu non

31

ne\_e.i gua - - - - i se tu non vuo - - - i, ben mio,

31

8

31



37

se tu non vuo - - - i, ben mio, far pa-go\_al-men in par - te\_il mio de - si - o, de si - o,

37

vuo - i, ben mio, far pa-go\_al-men in par - te\_il mio de - si - o, il mio de - si - o,

37

far pa-go\_al-men in par-te\_il mio de - si - - - o, il mio de - si - - - o,

37

37

43

se tu non vuo - i, ben mio,

43

se tu non vuo - i, ben mio, far pa-go\_al-men in par - te\_il mio de - si - o?

43

se tu non vuo - i, ben mio, far pa-go\_al-men in par - te\_il mio de - si - o?

43

43

49

Ahi, \_\_\_\_\_ poi-ché per pre - mio\_ho sol do - glia e

49

Ahi, va - no mio ser - vi - - - re poi-ché per pre - mio\_ho sol do -

49

Ahi, va - no mio ser - vi - - - - re poi-ché per pre mio\_ho

49

49

55

mar - ti-re, poi-ché per pre - mio\_ho sol do - glia\_e mar - ti - - -

55

glia\_e mar - ti - re, poi-ché per pre - mio\_ho sol do - glia\_e mar - ti -

sol, *poi-ché per pre - - - - mio\_ho* sol do - glia\_e mar - ti -

55

55

61

re. Ahi! va - no mio ser - vi - - - re,

61

re. Ahi! va - no mio ser - vi - - - re,

re. Ahi! va - no mio ser - vi - - - re,

61

61

67

ahi, va - no mio ser - vi - re poi-ché per pre - - - mio\_ho sol

67

ahi, va - no-mio ser - vi - - - - re poi-ché per pre-mio\_ho sol do - - glia\_e mar - ti -

ahi, va - no mio ser - vi - - - - re, poi-ché per pre - mio\_ho

67

67

73

do - *glia\_e* mar - ti - - - - - re.

73

re do - *glia\_e* mar - - - ti - - - re.

73

sol do - *glia\_e* mar - ti - - - - - re.

73

8

73

# 3

## Bocca cortese e bella

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Boc - - - ca cor - te - se\_e bel - la, de' te -

Boc - - - ca cor - te - - - se\_e bel - la, de' te so - ri d'a -

Boc - ca cor - te - se\_e bel - - - la, de' te - so - ri d'a -

5

5

5

5

5

so - ri d'a-mor dol - ce ri - cet - - to, boc - ca cor - te - - - se\_e bel -

mor dol - ce ri - cet - - - to, boc - - - ca cor - te - se\_e bel -

mor dol - ce ri - cet - - - to, de' te -

11

11

11

11

11

la, chi dir già

la, de' te so - ri d'a-mor dol - ce ri - cet - - to, chi dir già

so - ri d'a - mor dol - ce ri - cet - - to, chi dir già

16

ma - i po - tria l'in - fi - ni - to di - let - to che pro - va l'al - ma mi - a men - tre ti bac - cio

ma - i po - tria l'in - fi - ni - to di - let - to che pro - va l'al - ma mi - a men - tre ti bac - cio

ma - i po - tria l'in - fi - ni - to di - let - to che pro - va l'al - ma mi - a men - tre ti bac - cio

16

16

21

ché da\_e - stre - ma gio - ia, ohi -

ché da\_e - stre - ma gio - ia, ché da\_e - stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mè

ché da\_e - stre - ma gio - ia, ché da\_e - stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mè,

21

21

26

mè, ohi - mè si mo - ia, ché da\_e - stre - ma gio - ia par

ché da\_e - stre - ma gio - ia par

ohi - mè, ohi - mè si mo - ia, ché da\_e - stre - ma gio - ia par

26

26

31

ch'el - la\_ohi - mè, chi dir già

31

ch'el - la\_ohi - mè, chi dir già

31

ch'el - la\_ohi - mè, chi dir giò

31

31

36

ma - i po-tria l'in-fi - ni - to di - let - to che pro-va l'al-ma mi - a men - tre ti bac - cio,

36

ma - i po-tria l'in-fi - ni - to di - let - to che pro-va l'al-ma mi - a men - tre ti bac - cio,

36

ma - i po-tria l'in-fi - ni - to di - let - to che pro-va l'al-ma mi - a man - tre ti bac - cio

36

36

41

ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mè

41

ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mè

41

ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mè, ohi - mè, ohi - mè si

41

41

46

ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mèt

ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mèt

mo - ia, ché da\_e-stre - ma gio - ia par ch'el - la\_ohi - mèt, ohi -

46

46

51

ohi - mèt, ohi - mèt si mo - ia?

ohi - mèt, ohi - mèt si mo - ia?

mèt si mo - ia?

51

51

51

## 4

## Mentre che tu mi amasti

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Men - - - tre che tu mi\_a - ma - - - sti, cru - del, —

Men - tre che tu mi\_a - ma - - - sti, cru -

6

6

6

6

6

et se me de - si - a - sti,

— an - ch'io t'a - ma - i et se me de - si - a -

del, an - ch'io t'a - ma - i et se me de - si - a -

11

11

11

11

11

io te bra - ma - - - i.

sti, io te bra - ma - - - i.

sti, io te, io te bra - ma - - - i. Men -



16

et se me de-si-a - sti, io te -  
 cru - del, an - - ch'io t'a - ma - i  
 - - tre che tu - mi\_a - - ma - sti, cru - del, an - ch'io t'a -

21

bra - ma - i, et se me de-si-a - sti, io  
 et se me de-si-a - sti, io te,  
 ma - - - i et se me de-si-a - sti, io

26

te, io te - bra - ma - i. Hor che più non m'ap - prez -  
 io te - bra - ma - - - i. Hor che più non m'ap - prez -  
 te, bra - ma - - - - i. Hor che più non m'ap - prez -

31

zi de - gno sei ch'io \_\_\_\_\_ ti sprez - zi an - ch'io tutt'

31

zi e se ti scal - da

31

zi de - gno sei \_\_\_\_\_ ch'io ti sprez - zi e se ti

31

35

ar - do, an - ch'io tutt' ar - do di no - vel - lo, a - mo - re, an - ch'io tutt' ar - do, an - ch'io tutt'

35

no - va fiam - - - ma il co - - - re an - ch'io tutt' ar - do di no - vel - lo, a - mo - re,

35

scal - da no - va fiam - ma il co - - - re an - ch'io tutt' ar - do,

35

39

ar - do di no - vel - lo, a - mo - - - re,

39

di no - vel - lo, a - mo - re, di no - vel - lo, a - mo - - - re,

39

an - ch'io tutt' ar - do di no - vel - lo, a - mo - - - re, e se ti

39

43

e se ti scal -  
 an - ch'io tutt' ar - do di no - vel - lo\_a - mo - - - re, di no - vel - lo\_a - mo -  
 scal - - - da no - va fiam - ma\_il co - re,

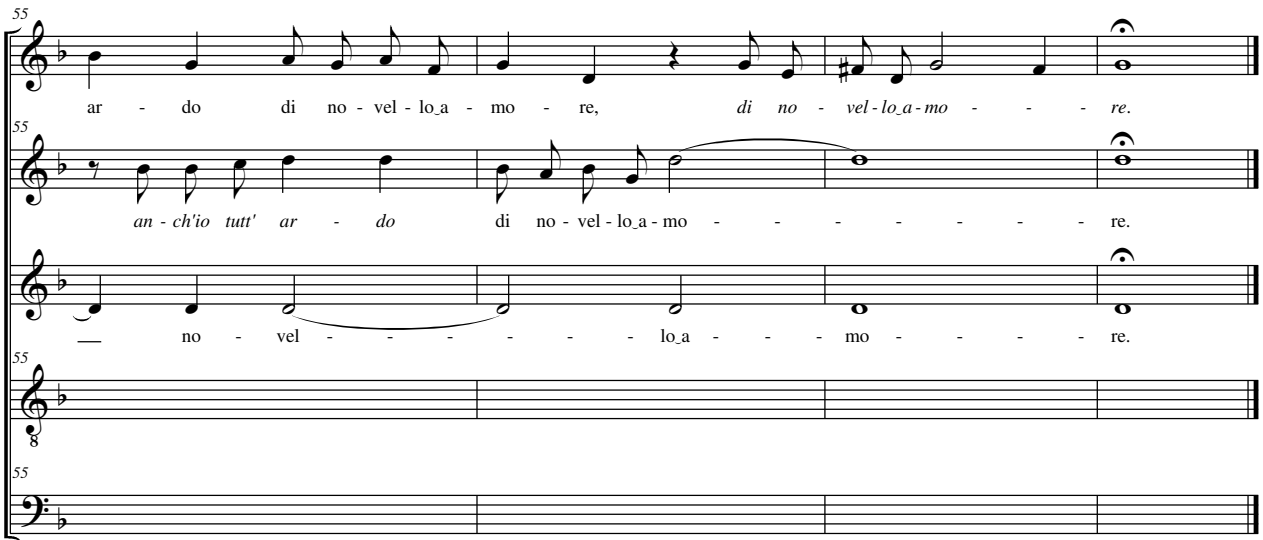
47

da no - va fiam - ma\_il co - re an - ch'io tutt' ar - do, an - ch'io tutt'  
 - - - - - re e se ti  
 e se ti scal - - - da no - - -

51

ar - do di no - vel - - - lo\_a - mo - re, an - ch'io tutt'  
 scal - da no - va fiam - ma\_il co - - - re an - ch'io tutt' ar - do  
 - - - va fiam - ma\_il co - re an - ch'io tutt' ar - do di -

55



ar - do di no - vel - lo\_a - mo - re, di no - vel - lo\_a - mo - - - re.

55

an - ch'io tutt' ar - do di no - vel - lo\_a - mo - - - - - re.

55

no - vel - - - - - lo\_a - - - - - mo - - - - - re.

55

8

55

## Mentre porgete donna

Canto

Men - tre por - ge - te, don - na, a la mia se - te fre - schis - si - mo li - co - re,

Quinto

Fre - schis - si - mo li - co - re, fre - schis - si - mo li -

Alto

Men - tre por - ge - te, don - na, a la mia se - - te fre -

Tenore

Basso

5

fre - schis - si - mo li - co - re, li - co - re, fre - schis - si - mo li - co -

5

co - - - - - re, fre - schis - si - mo li - co - - re

5

schis - si - mo li - co - - - re, men - tre por - ge - te,

9

re, men - tre por - ge - te don - na, a la mia se -

9

men - tre por - ge - te, don - na, a la mia se - - - te fre -

9

don - na, a la mia se - te fre - schis - si - mo li - co - -

13

te fre - schis-si - mo li - co - - - re, con lo

13

schis-si - mo - li - co - - - re, con lo sguar - - -

re, li - co - - re, con lo sguar - do, ac - cre - sce - te in me l'ar - do - re.

13

8

13

17

sguar - - - do, ac - cre - sce - te in me l'ar - do - re, in me l'ar - do - - -

17

- - do ac - cre - sce - t' in me l'ar - - - do - re in me \_\_\_\_\_ l'ar - do -

17

8

17

21

re. Do - - - na - tri - - - ce voi sie -

21

re. Do - - - na - tri - - - ce voi sie -

21

Do - - - na - tri - - ce voi \_\_\_\_\_ sie -

21

8

21

25

- - te, ma nel do - nar il don vi ri - to - glie - - - -

25

te, ma nel do - nar il don vi ri - to - glie - - - te, ma nel do - nar il

25

te, ma nel do - nar il don vi ri - to - glie - - - -

25

29

te, ma nel do - nar il don vi ri - to - glie - te, vi ri - to - glie - te

29

don vi ri - to - glie - - - - te il don vi ri - to - glie - - - te

29

- - - - te, il don vi ri - to - glie - - - te

29

33

do - - - - na - tri - - - ce voi sie - - - te ma

33

do - - - - na - tri - - - ce voi sie - - - - - te

33

do - - - - na - tri - - - ce voi sie - - - te ma

33

37

nel do - nar il don vi ri - to - glie - - - - - te

37

ma nel do - nar il don vi ri - to - glie - te, il don vi

nel do - nar il don vi ri - to - gli - te, ma nel do - nar il don vi

37

37

41

ché - - - - - se ri - sto - ro

41

ri - to - glie - - - - te

ché - - - - - se ri - sto - ro

ri - to - - - - glie - te

ché - - - - - se ri - sto - ro

41

41

45

con la man mi da - te con gli\_och - chi m'in - fiam - ma - - - -

45

con la man mi da - te con gli\_oc - chi m'in - fiam - ma -

con la man mi da - te con gli\_oc - chi m'in - fiam - ma - - - -

45

45



49

te, con gli oc - chi m'in - fiam - ma - te, ché

49

te, con gli oc - chi m'in - fiam - ma - - - te, ché

49

te, con gli oc - chi m'in - fiam - ma - - - te, ché

49

53

— se ri - sto - ro con la man mi da te con gli oc - chi m'in - fiam -

53

— se ri - sto - ro con la man mi da - te con gli oc - chi m'in - fiam -

53

— se ri - sto - ro con la man mi da - te con gli oc - chi m'in - fiam -

53

57

ma - te, con gli oc - chi m'in - fiam - ma - te,

57

ma - te, con gli oc - chi m'in - fiam - ma - - - te, con gli oc - chi m'in -

57

ma - - - - te, con gli oc - chi m'in - - - - fiam -

57



# 6 Dolcissime parole

Canto

Dol - - - - cis - - - - si - me pa - ro - - - le

Quinto

Dol - - - - cis - si - - - me pa - ro - - - le

Alto

Dol - - - - cis - - - - si - me pa - ro - - - le

Tenore

Basso

8

ch'il cor mi con - so - la - te, *ch'il cor mi con - so - la - te* con pro - mes - se d'a-

8

ch'il cor mi con - so - la - te, *ch'il cor mi con - so - la - te* con pro - mes - se d'a-mor cor -

8

ch'il cor mi con - so - la - te. *ch'il cor mi con - so - la - te*

8

8

15

mor cor - te - si\_e gra - te, con pro - mes - se d'a - mor cor - te - si\_e gra - - - te.

15

te - si\_e gra - - - - te.

15

cor - te - - - si\_e gra - te, con pro - mes - se d'a-mor cor - te - - si\_e gra - - - te.

15

15

22

E tu, lin - gua\_a-mo - ro - sa, e tu, lin - gua\_a-mo - ro - sa, che di mie

22

E tu, lin - gua\_a-mo - ro - sa,

22

E tu, lin - gua\_a-mo - ro - sa, e tu lin - gua\_a-mo - ro - sa,

22

8

22

29

pe - - - - - ne sei sem - - - pre pie -

29

che di mie pe - - - ne sei sem - pre pie -

29

che di - - - mie - - - ne sei sem - pre pie -

29

8

29

36

to - sa: il Ciel per me vi ren - - - da tan-ti\_ho-no - ri,

36

to - sa: il Ciel per me vi ren - da tan - - ti\_ho - no - - ri

36

to - sa: il Ciel per me, per me vi ren - da tan-ti\_ho - no - ri, il Ciel

36

8

36



## Non ti morder le dita

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Non ti mor-der le di - ta, Clo - ri bel - la,e gra-di - - - - - ta,  
 Clo-ri bel - la,e gra - di - ta, Clo-ri bel - la,e gra - di - ta,  
 Non ti mor-der le di - ta, Clo-ri bel - la,e gra-di - ta,

6

6

6

6

6

non ti mor-der le di - ta Clo-ri bel - la,e gra -  
 Clo-ri bel - la,e gra - di - ta non ti mor-der le di - ta, Clo-ri  
 Clo-ri bel - la,e gra - di - ta, Clo-ri bel - la,e gra-di - ta, non ti mor-der le

11

11

11

11

11

di - ta, Clo-ri bel - la,e gra-di - ta, Clo-ri bel - la,e gra - di - - - - - ta, per -  
 bel - la,e gra-di - ta, Clo-ri bel - la,e gra-di - ta, Clo - ri bel - la,e gra-di - ta,  
 di - ta, Clo-ri bel - la,e gra-di - ta, Clo-ri bel - la,e gra - di - ta, per -

16

ch'io no'l dis - - - si ma - - - i per quell' a -

16

per - ch'io no'l dis - si ma - - - i per quell' a -

ch'io no'l dis - - - si ma - - - i per quell' a - mor

16

16

22

mor ch'io por - - - to ai chia - ri ra - - i de tuoi be -

22

- - mor ch'io por - to ai chia - ri rai de tuoi be -

ch'io por - - - to ai chia - ri ra - - - i de tuoi be -

22

22

26

gli\_oc - chi, de tuoi be - gli\_oc - chi\_e del tuo vi - so\_a - dor - - -

26

gli\_oc - chi, de tuoi be - gli\_oc - chi\_e del tuo vi - so\_a - dor - - -

gli'oc - chi, de tuoi be - gli\_oc - chi\_e del tuo vi - so\_a - dor - - -

26

26

31

no. Che la mia lin -

31

no. Se'l dis - si pri - ma che tra - pas - si il gior - no che la mia

31

no. Se'l dis - si pri - ma che tra - pas - si il gior - no

31

8

31

37

- - - - - gua scioc - ca en - tr'in pri - gion

37

lin - - - - - gua scioc - ca en - tr'in pri - gion de - la tua dol - ce

37

che la mia lin - gua scioc - ca en - tr'in pri - gion de -

37

8

37

41

de la tua dol - - - - - ce boc - ca, che la mia lin - gua

41

boc - ca, de - la tua dol - ce boc - - - ca, che la mia lin - gua scioc -

41

- la tua dol - - - - - ce boc - - - ca,

41

8

41



46

scioc - ca en - tri'n pri - gion de \_\_\_\_\_ la tua dol - - ce boc - ca,

ca, che la mia lin - gua scioc - ca en - tri'n prim - gion de la tua dol -

che la mia lin - gua scioc - ca, che la mia lin - gua scioc - ca en - tri'n pri - gion,

46

46

52

ca, en - tri'n pri - gion de la tua dol - ce \_\_\_\_\_ boc - - ca.

- - ce boc - ca, en - tri'n pri - gion de la tua dol - ce boc - ca.

en - tri'n pri - gion de \_\_\_\_\_ la tua dol - - - - - ce boc - ca.

52

52

52

## 8

## Non so come chiamarvi

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Non so co - me chia-mar - vi, men-tre ch'il mio cor v'a - ma,e vi de - si - a,  
O Mar - ta, o Mar - ta, o mor-te mi - - a,  
Non so co - me chia - mar - vi, men -

6

6

6

6

6

o Mar - ta, o mor-te mi - - a, o Mar - ta, o mor - te  
o Mar - ta, o mor - te mi - a,  
tre ch'il mio cor v'a - ma,e vi de-si - a, o Mar - ta, o mor-te mi - - a, o

11

11

11

11

11

mi - a, o Mar - ta, o Mar - ta, o mor - te mi - a, o Mar - ta,  
o Mar - ta, o mor - te mi - a, o mor - te mi -  
Mar - ta, o mor - te mi - a, o Mar - ta, o mor - te mi - a,

16

o mor - te mi - a, o mor - te mi - a. Vi \_\_\_\_\_

16

a, o Mar - - ta, o mor - te mi - - - a. Vi \_\_\_\_\_

o Mar - ta, o mor - te mi - a. Vi \_\_\_\_\_

16

16

21

— di - rò, Mar - ta, vi \_\_\_\_\_ di - rò Mar - ta, se qual - che mer - ce -

21

— di - rò, Mar - ta, vi \_\_\_\_\_ di - rò Mar - ta, se qual - che mer - ce -

— di - rò, Mar - ta, vi \_\_\_\_\_ di - rò Mar - ta, se qual - che mer - ce -

21

21

26

de da - re - te al mer - to de la mia - - - gran - fe - - - de,

26

de da - re - te al mer - to de la mia \_\_\_\_\_ gran fe - - - de,

de da - re - te al mer - to de la mia gran fe - - - - - de,

26

26

31

vi di - rò Mar - ta,

31

vi di - rò Mar - ta, se qual - che mer - ce - - de da - re - te al

31

vi di - rò Mar - ta, se qual - che mer - ce - - de da - re - te al

31

8

31

36

de la mia gran fe - de, de la gran mia fe - de, mor -

36

mer - to de la mia gran fe - de, mor -

36

mer - to de la mia gran fe - de, gran fe - - - de, mor -

36

8

36

41

- - te poi, se la vi - ta tor - - mi vor - re - te e non mi

41

- - te poi,

41

- - te poi, se la vi - ta tor - - mi vor - re - te e non mi

41

8

41

47

dar a - i - ta, e non mi dar a - i - ta, mor - - - te

47

dar a - i - ta, e non mi dar a - i - ta, mor - - - te

47

47

53

poi se la vi - ta tor mi vor - re - te

53

poi se la vi - ta tor mi vor - re - te e non mi

53

poi se la vi - ta tor mi vor - re - te e non mi

53

58

e non mi dar a - i - - - ta a - i - ta.

58

dar a - i - - - ta, e non mi dar a - i - ta.

58

dar a - i - - - ta, e non mi dar, e non mi dar a - i - ta.

58

## Il vago viso amato

Canto

Il va - - - go vi - - - so\_a - ma - to del mio se-re-no so - le,

Quinto

Il va - - - go vi - so\_a - ma - to del mio se-re-no so -

Alto

Il va - - - go vi - - so\_a - ma - to del

Tenore

Basso

6

del mio se-re-no so - - - le, che\_a - pre\_ad o - gnhor al - trui ro - se\_e vio - - - - le, —

6

le, del mio se-re-no so - le che\_a - pre\_ad o - gnhor al - trui ro - se e vio -

6

mio se-re-no so - - - le, che\_a - pre ad o - gnhor al - trui ro-se\_e vio - - - -

6

11

— il cre - - - - spo crin do - ra - to, gli\_oc - chi stra - li d'A-mo - re —

11

le, il cre - - - - spo crin do - ra - to,

11

le, il cre - - - - spo crin do - ra - to, fe -

11

11

16

fe - ri - to m'han - no, il sen, le - ga - to, il co - re, le - ga -

16

gli oc - chi stra - li d'A - mo - re fe - ri - to m'han - no, il sen le - ga - to, il

ri - to m'han - no, il sen, le - ga - to, il co - re, le - ga - to, il

16

16

21

- to, il co - re, il cre - - - spo crin do - ra - to,

21

co - - - re, il cre - - - spo crin do - ra - to, gli oc -

co - re, il cre - - - spo crin do - ra - to, gli oc - chi

21

21

26

gli oc - chi stra - li d'A - mo - re fe - ri - to m'han - no, il sen, le -

26

- - chi stra - li d'A - mo - re fe - ri - to m'han - no, il sen, le - ga - to, il co - re, fe -

stra - li d'A - mo - re fe - ri - to m'han - no, il sen, fe - ri - to m'han - no, il

26

26

31

- - ga - - to il \_\_\_\_\_ co - re, le - ga - to il co - re. Ond'

31

ri - to m'han il sen le - ga - to il co - - - re. Ond'

31

sen le - ga - to il co - re. Ond'

31

31

36

io \_\_\_\_\_ mor - rò se la boc - ca gra -

36

io \_\_\_\_\_ mor - rò se la boc - ca gra -

36

io \_\_\_\_\_ mor - rò se la boc - ca \_\_\_\_\_

36

36

41

di - - - ta con dol - ci ba - ci non mi tie - ne in

41

di - - - ta con dol - ci ba - ci non mi tie - ne in vi - ta.

41

\_\_\_\_\_ gra - di - - ta con dol - ci ba - ci non mi tie - ne in \_\_\_\_\_ vi - ta, non \_\_\_\_\_ mi tie -

41

41



46

vi - - - - ta. Ond' io \_\_\_\_\_ mor - rò

46

Ond' io \_\_\_\_\_ mor - rò

46

ne lin vi - ta. Ond' io \_\_\_\_\_ mor - rò

46

46

52

se la boc - ca gra - di - - - ta con dol - ci ba - ci non mi tie - ne in \_\_\_\_\_ vi - ta,

52

se la boc - ca gra - di - - - ta con dol - ci ba - ci non mi tie - ne in vi - ta, con

52

se la boc - ca gra - di - - - ta, se la boc - - - ca gra - di - ta con

52

52

58

con dol - ci ba - ci non mi tien' \_\_\_\_\_ in vi - ta.

58

dol - ci ba - ci non mi tie - ne in vi - - - ta non mi tie - - - ne in vi - ta,

58

dol - ci ba - ci non mi tie - ne in vi - - - - - - - - ta.

58

58

# 10

## Vento spietato vento

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ven - - - to, spie - ta-to ven - - - to, spie - ta - to ven -

Ven - - - to, spie - ta - to ven -

Ven - - - to, spie - ta - to ven -

7

7

7

7

7

to, spie - ta - to ven - to, ven - - - - to, spie - ta - - - to ven -

to, spie - ta - to ven - - - - to, spie - ta - to ven - to spie - ta - to ven -

to, ven - - - - to, spie - ta - to ven - - -

13

13

13

13

13

to, per te \_\_\_\_\_ con - vien ch'io sti - a tutt' hog - gi in

to, per te con - vien \_\_\_\_\_ ch'io sti - - - - a tutt' hog - gi in

to, per te con - vien \_\_\_\_\_ ch'io sti - - - - a tutt' hog - gi in

19

pe - na sì do - glio - sa, sì do-glio - sa\_e ri - - - a

19

pe - na sì do-glio - sa\_e ri - a, sì do - glio - sa\_e ri - a

19

pe - sa sì do - glio - sa\_e ri - - a, sì do-glio - sa\_e ri - - - - - a

19

25

ve - drei'l bel vi - - - so\_a ma - to d'A - ma-ril -

25

ché se fo - sti pla - ca - to, ve - drei'l bel vi - so\_a - ma - to d'A - ma-ril -

25

ché se fo - sti pla - ca - to, ve - drei'l bel vi - so\_a - ma - to d'A - ma-ril -

25

31

li, gra - di - ta vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de

31

li, gra - di - ta vi - ta de la mia vi - ta, de la mia vi - - - ta

31

li, gra - di - ta vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de

31

37

la mia vi - ta. Hor qui per te ri - man - - -

37

hor qui per te ri - man - - -

37

la mia vi - ta. Hor qui per te ri - man - - -

37

37

43

go, hor qui per te ri - man - go in

43

go, hor qui per te ri - man - go in gran

43

go, hor qui per te ri - man - go in gran tor -

43

43

49

gran tor - men - - - to, ven -

49

tor - - - men - to, ven - - - - - to, spie - ta - to ven -

49

men - - - - - to, ven - - - - - to, spie -

49

49

55

to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, to, spie - ta - to ven - to, ta - to ven - to,

60

to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to,

65

ven - to, spie - ta - to ven - to. spie - ta - to ven - to, spie - ta - to ven - to. ven - to.

# 11 La bella ninfa mia

Prima parte

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

La bel - la nin - fa mi - a, men - tre m'u - di can - ta - re, m'u - di can - ta -

Men - tre m'u - di \_\_\_\_\_ can - ta -

La bel - la nin - fa mi - a, men - tre m'u - di can - ta -

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. The Canto staff (top) begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'La bel - la nin - fa mi - a, men - tre m'u - di can - ta - re, m'u - di can - ta -' are written below the notes. The Quinto staff (second) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 'Men - tre m'u - di \_\_\_\_\_ can - ta -' below it. The Alto staff (third) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 'La bel - la nin - fa mi - a, men - tre m'u - di can - ta -' below it. The Tenore and Basso staves (fourth and fifth) are empty, with a treble clef and a bass clef respectively, and a common time signature.

7

re, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di \_\_\_\_\_ can -

re, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di \_\_\_\_\_

re, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u -

Detailed description: This system contains staves 6 through 10. The Quinto staff (6) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 're, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di \_\_\_\_\_ can -' below it. The Alto staff (7) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 're, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di \_\_\_\_\_' below it. The Canto staff (8) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 're, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u - di can - ta - re, men - tre m'u -' below it. The Tenore and Basso staves (9 and 10) are empty, with a treble clef and a bass clef respectively, and a common time signature.

13

- - - ta - re ut re mi fa sol la re

can - ta - re ut re mi fa sol la re

di can - ta - re dis -

Detailed description: This system contains staves 11 through 15. The Canto staff (11) has a treble clef and a common time signature, with lyrics '- - - ta - re ut re mi fa sol la re' below it. The Quinto staff (12) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 'can - ta - re ut re mi fa sol la re' below it. The Alto staff (13) has a treble clef and a common time signature, with lyrics 'di can - ta - re dis -' below it. The Tenore and Basso staves (14 and 15) are empty, with a treble clef and a bass clef respectively, and a common time signature.

19

dis se:«O gen - til pa - sto - re,  
 dis - se:«O gen - til pa - sto - re, mi fa la  
 se:«O gen - til pa - sto - re», dis - se:«O gen - til pa - sto - re,

23

mi fa la sol - - - fa tua gio - ir  
 sol - fa tua gio - ir il co - - - - re, gio -  
 mi fa la sol - fa tua gio - ir il co - re, gio -

27

il co - - re,  
 ir il co - re,  
 ir il co - - re, dis - se:«O gen - til pa -

31

mi  
mi fa la sol - fa tua gio - ir il  
sto - re, mi fa la sol - - fa tua gio -

36

fa la sol - fa tua gio - ir il co - re sì dol - ce -  
co - re, gio - ir il co - re sì dol - ce -  
ir - - - il co - re, gio - ir il co - re sì dol - ce -

41

men - te ch'io sen - tir spes - so can - tar - - - ti ho  
men - te ch'io sen - tir spes - so can - tar - - - ti  
men - te ch'io sen - tir



46

gran de - si - o, sen - tir - spes - so can - tar - - - ti, sen - tir spes - so can -

46

sen - tir spes - so can - tar - - - ti, sen - tir spes - so can - tar -

46

spes - so can - tar - - - ti ho gran de - si - - - o, ho

46

8

46

51

51

tar - ti ho gran de - - - si - - - o».

51

- - - ti ho gran de - - - si - - - o».

51

gran de - - - si - - - o».

51

8

51

# 12 Se m'amerai mia vita

Seconda Parte.

Canto

«Se m'a - me - rai, mia vi - ta», le ri - spo - si, «da me \_\_\_\_\_ sa - rai gra -

Quinto

«Se m'a - me - rai, mia vi - ta», le ri - spo - si, «da me \_\_\_\_\_ sa - rai gra - di - ta, sa -

Alto

«Se m'a - me - rai, mia vi - ta», le ri - spo - si, le ri - spo - si «da me sa -

Tenore

Basso

8

di - - - ta, se m'a - me - rai mia vi - ta», le

8

rai gra - di - ta, se m'a - me - rai mia - vi - ta,

8

rai gra - di - ta, se m'a - me - rai mia vi - ta», le ri - spo - si, «da

15

ri - spo - si, «da me sa - rai gra - di - ta \_\_\_\_\_ ch'o - - - gnhor

15

cg'o - gnhor, ch'o - -

15

me \_\_\_\_\_ sa - rai gra - di - - - ta ch'o - gnhor la lin - gua

15

22

la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re ut re mi -  
 gnhor la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re  
 mia, la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re ut re

29

fa sol la, per te ser - vi - re, per te ser - vi - - re,  
 ut re mi fa sol la, per te ser - vi - re, per te ser -  
 mi fa sol la, per te, per te ser - vi - re, per te ser - vi -

36

per te ser - vi - - re, ch'o - gnhor,  
 vi - re, per te ser - vi - - re ch'o -  
 re, ser - vi - re, per te ser - vi - - re, ch'o - gnhor la

43

ch'o - - - gnhor la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re

43

gnhor la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re ut

43

lin - gua mia, la lin - gua mia s'u - di - rà di - - re

43

43

50

ut re mi fa sol la, per te ser - vi - re, per

50

re mi fa sol la, per te ser - vi - re, per te ser - vi - -

50

ut re mi fa sol la, per te, per te ser - vi - re, per te

50

50

57

te ser - vi - re, per te ser - vi - - - - re.

57

re, per te ser - vi - - - - re.

57

ser - vi - re, ser - vi - re, per te ser - vi - - - - re.

57

57

# 13

## Pietosa del mio male

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Pie - - - to - - - sa del mio ma - - - le,

6

6

8

8

8

6

Pie - to - - - sa del

pie - to - - - sa del mio ma - - - le

to - - - - - sa del mio ma - - - - -

11

11

8

8

8

11

— mio ma - - - le tal - - - hor la don -

tal - - - hor la

le, del mio ma - le tal - hor la

16

- - na mi - a per trar - - - - mi fuor \_\_\_\_\_

16

8 don - na mi - a per trar - mi fuor di

8 don - na mi - a per trar - - - - - mi fuor di

16

8

16

21

— di pe - - - ne, quan - - - do mag - gior \_\_\_\_\_

21

8 pe - - - - - ne,

8 pe - - - - - ne, quan - - - do mag - gior \_\_\_\_\_ do -

21

8

21

8

21

26

— do - lor il cor m'as-sa - - - - le, il cor m'as -

26

8 quan - - - do mag - gior \_\_\_\_\_ do - lor il cor m'as-sa - le, *il*

8 lor, quan - - - do mag - gior do - lor il cor m'as -

26

8

26

8

26

31

sa - - - - - le, «Tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be -

31

8 cor m'as - sa - - - - le, «Tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be -

8

sa - - - - - le, «Tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be -

31

31

36

ne, tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be - ne»

36

8 ne, tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be - ne»

8

ne, tu sei», di - ce, «il \_\_\_\_ mio be - ne»

36

36

41

e m'a - pre il pa - ra - di - - - - -

41

8 che scac - cia il duo - lo e m'a - pre il pa - ra - di -

8

e m'a - pre il pa - ra - di - - - - -

41

41

46

- - so, che scac - cia\_il duo - lo e da suoi

46

- - so, e m'a - pre\_il pa - ra - di - - - - -

8

- - so, che scac - cia\_il duo - lo e

46

46

51

bei ru - bin lam - peg - gia\_un ri - so, e da suoi bei ru - bin lam-peg-gia\_un ri -

51

so e da suoi bei ru - bin lam-peg-gia\_un ri - so, che scac-cia\_il duo - - - lo, che

8

da suoi bei ru - bin lam-peg-gia\_un ri - - - - so che scac-cia\_il duo - lo e

51

51

56

so che scac - cia\_il duo - - - lo, che scac - cia\_il

56

scac - cia\_il duo - lo e m'a - pr'il pa - ra - di - - - - -

8

da suoi bei ru - bin lam - peg-gia\_un ri - so che scac - cia\_il duo - lo e m'a -

56

56



61

duo - - lo e m'a - pre il pa - ra - di - - - so.

61  
8 so, e m'a - pr'il pa - ra - di - - - - - so.

8 - - pre il pa - ra - di - - - - - - - - - - - - - - - - so.

61

61

# 14

## Hor' crudele hor' pietosa

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Hor' cru - de - - - le, hor' pie - to - - -

Hor' cru - de - - - le, hor' pie - to - - -

8

de - - - le, hor' pie - to - - - sa, hor' cru - de - - -

- - - sa, hor' pie -

- pie - to - - - sa, hor' pie - to - - -

15

le, hor' pie - - - to - - - sa

to - - - sa hor' pie - - - to -

- - - sa, hor' pie - - - to - - -



43 **3**

la - scia sua bel - ta - - - de se\_a lo star mi dà gio - ia,

43 **8**

la - scia sua bel - ta - - - de se\_a lo star mi dà gio - ia, al fug-gir

la - scia sua bel - ta - - - de se\_a lo star mi dà gio - ia, al \_\_\_\_\_

43

43

50 **3**

se\_a lo star mi dà gio - ia,

50 **8**

gua - - - i, se\_a lo star mi dà gio - ia, al \_\_\_\_\_ fug-gir gua -

\_\_\_\_\_ fug-gir gua - i, se\_a lo star mi dà gio - ia, al fug-gir gua - - -

50

50

57

al fug-gir gua - - - i, \_\_\_\_\_

57 **8**

i, pos - sa re - star sen - za fug - gir - mi ma - - -

57

i, al \_\_\_\_\_ fug-gir gua - i, pos - sa re - star sen - za fug-

57

57

64

pos - sa re - star sen - za fug - gir - mi ma - - - i.

64

8 i, pos - sa re - star sen - za fug - gir - mi - ma - i.

gir - mi ma - - - - i, ma - - - - i.

64

8

64

# 15

## Ride ma poi sdegnosa

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Ri - - - - - de ma - - - - - poi sde-gno - sa Fil - li-de

Ri - - - - - de ma poi sde - gno - sa - - - - - Fil - li-de

Ri - - - - - de ma poi sde - gno - sa - - - - - Fil - li-de

6

6

6

8

6

mi mi - nac - cia, ri - - - - - de, ri - - - - -

mi mi - nac - cia, ri - - - - - de, ri - - - - -

mi mi - nac - cia, ri - - - - - de, ri - - - - - de - - - - -

11

11

11

8

11

de, Fil - li-de mi - - - - - mi - nac - cia

de, Fil - li-de mi mi - nac - cia

ma - - - - - poi sde-gno - sa Fil - li-de mi mi - nac - cia e mi

16

«Mai più ti rac-cor-rò fra le mie brac - cia, *mai più ti rac-cor - rò fra le mie brac - cia*

16

e mi di - - - ce\_or - go - glio - sa: «Mai più ti rac - cor - rò fra le mie

16

di - ce\_or - go - glio - - - - - sa, *e mi di - - - ce\_or - go -*

8

16

21

e mi di - ce\_or - go - glio - - - sa: «Mai più ti rac-cor-rò fra le mie brac - - -

21

brac-cia, *mai più ti rac-cor - rò fra le mie brac - - - - - cia, mai*

21

glio - sa: «Mai più ti rac-cor - rò fra le mie brac - - - - cia», *e mi di - ce\_or - go -*

8

21

26

cia, *mai più ti rac-cor-rò fra le mie brac - cia poi ch'al - tra don - na\_a - ma -*

26

più ti rac-cor-rò fra le \_\_\_\_\_ mie brac - - - cia, \_\_\_\_\_ poi ch'al - tra don - na\_a - ma -

26

glio - sa: «Mai più ti rac-cor - rò fra le mie brac - cia poi ch'al - tra don - na\_a - ma -

8

26

31

ta es - ser da te co - no - sco\_e me sprezz - za -

31

ta es - ser da te co - no - sco\_e me sprezz - za - - ta, e me sprezz - za -

31

ta es - ser da te co - no - sco\_e me sprezz - za - ta, es - ser da te co - no - sco\_e

8

31

36

ta, e me sprezz - za - ta» e mi di - - -

36

ta, e me sprezz - za - - - ta, mai più ti rac - cor - rò fra le mie

36

me sprezz - za - ta, e mi di - ce\_or - go - glio - - - -

8

36

41

ce\_or - go - glio - sa: «Mai più ti rac - cor - rò fra le mie brac - cia, mai

41

brac - cia, mai più di rac - cor - rò fra le mie brac - cia», e mi di - ce\_or - go -

41

- - - - sa, e mi di - - - ce\_or - go - glio - sa: «Mai più ti rac - cor -

8

41



46

più ti rac-cor-rò fra le mie brac - - - - cia, mai più ti rac-cor-rò fra le \_\_\_\_\_ mi - e

46

glio - sa: «Mai più ti rac-cor-rò fra le mie brac - - - - cia, mai più ti rac-cor-rò fra

46

rò fra le mie brac - - - - cia», e mi di - ce\_or-go - glio - sa: «Mai più ti rac-cor-

8

46

51

brac - - - - cia \_\_\_\_\_ poi ch'al - tra don - na\_a - ma - ta es - ser da te co - no - sco\_e

51

le mie brac - - - - cia poi ch'al - tra don - na\_a - ma - ta

51

rò fra le mie brac - - - - cia poi ch'al - tra don - na\_a - ma - ta es - ser da te co - no - sco\_e

8

51

56

me sprez - za - - - - ta, e me sprez - za - - - - ta, e me sprez - za - - - -

56

es - ser da te co - no - sco\_e me sprez - za - ta, es - ser da

56

me sprez - za - ta, es - ser da te \_\_\_\_\_ e me sprez - za - ta,

8

56

61

61

ta, es - ser da te co - no - sco\_e me sprez - za - - - ta».

61

te co - no - - - sco\_e me sprez - za - - - ta».

61

es - ser da te te co - no - sco\_e me sprez - za - ta».

8

61

# 16

## Vanne rosa gradita

Canto

Quinto Van - ne, ro - sa gra - di - - - ta, nel

Alto Van - ne, ro - sa gra - di - ta, nel sen del - la mia vi - ta,

Tenore Van - ne, ro - sa gra - di - ta, van - ne, ro - sa gra - di - ta, nel

Basso

7

7 sen del - la mia vi - ta; e se per for - te el - la ti tie - ne in ma -

nel sen de la mia vi - ta; e se per for - te el - la ti tie - ne in ma -

7 sen del - la mia vi - ta; e se per for - te el - la ti tie - ne in ma -

8

7

13

13 no, e se per for - te el - la ti tie - ne in ma - no, tu, ar - di - ta, in ve - ce

no, tu, ar - di - ta, in ve - ce mia

13 no, e se per for - te el - la ti tie - ne in ma - no tu, ar - di - ta, in ve - ce mia

8

13

19

19 mia dil - le pian pia - - - no: «Vor - rei, vor - rei».

«Vor-rei». Né t'ar - ros - si - re, né

19 dil - le pian pia - no: \_\_\_\_\_ «Vor - rei, vor - rei». Né t'ar - ros -

8

19

25

25 Né t'ar - ros - si - re e se lei t'a - di -

t'ar - ros - si - - - - - re

25 si - re, né t'ar - ros - si - re e se lei t'a - di -

8

25

31

31 man - da:«Quel che vuo - i?», ri - spon - di - le, ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar i

ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i

31 man - da:«Quel che vuo - i?», ri - spon - di - le, ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i

8

31

37

37 la - bri tuo - i», ri - spon - di - le, ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i la - bri  
 la - bri tuo - i», ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar i la - bri  
 37 la - bri tuo - i», ri - spon - di - le, ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i la - bri

8

37

43

43 tuo - i», ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i la - bri tuo - i», ri -  
 tuo - i», ri - spon - di - le: «Ba - ciar \_\_\_\_\_ i la - bri tuo -  
 43 tuo - i», ri - spon - di - le: «Ba - ciar, ri - spon - di - le ba - ciar i

8

43

49

49 spon - di - le: «Ba - ciar i la - bri tuo - - - - i».  
 i, i la - - - bri tuo - - - - i».  
 49 la - bri tuo - - - i».

8

49

# 17

## Poiché 'l mio amor la fede

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

5

5

5

5

5

9

9

9

9

9

13

poi - ché'l mio\_a -

13

poi - ché'l mio\_a - mor, la fe - - - de,

13

8

13

17

mor, la fe - de, o A - ma - ril - -

17

poi - ché'l mio\_a - mor, la fe - de, o A - ma -

17

o A - ma - ril - li\_in - gra - ta,

17

8

17

21

- - li\_in - gra - ta, da te tra - di - ta vie - ne

21

ril - li\_in - gra - - - - - ta, da te tra -

21

da te tra - di - ta vie - - - ne e

21

8

21

25

e di - sprez - za - - - - ta,  
 di - ta vie - ne\_e di - sprez - za - - - ta, nul -  
 di - - sprez - za - - - - ta,

25

25

25

29

nul - - - la ti sti - - - mo\_an - ch'i - o di tuo di - ven -  
 - - la ti sti - - - mo an - - - ch'io di tuo di - ven -  
 nul - - - la ti sti - mo\_an - ch'i - - - o,

29

29

29

33

go mi - - - - o,  
 - - go mi - o, nul -  
 nul - - - la ti sti - - - - mo\_an -

33

33

33



37

nul - - - - la ti sti - mo an - ch'i - - - o. E

37

- - la ti sti - mo an - ch'i - - - - o di tuo di - ven - go mi -

ch'i - - - - - o di tuo di - ven - go mi -

37

37

41

per ven - det - ta de pas - sa - ti gua - - - - - i

41

o. E per ven - det - ta de pas - sa - ti gua - - - - o

41

o. E per ven - det - ta de pas - sa - - - ti gua - i

41

41

45

tan - - - - to ti vo - glio o - diar quan - to t'a - ma - - - -

45

tan - - - - to ti vo - glio o - diar quan - to t'a - ma - - - -

45

tan - - - - to ti vo - glio o - diar \_\_\_\_\_ quan - to t'a - ma -

45

45

49

i. E per ven - det - ta de pas - sa - ti gua - - - -

49

i. E per ven -

49

i tan - - - - to ti vo - - - -

49

8

49

53

i tan - - - - to ti vo - glio\_o - diar quan - to t'a - ma - - - -

53

det - ta de pas - sa - - - - ti gua - - - - i

53

glio\_o - diar, quan - to t'a - ma - - - i.

53

8

53

57

- - - - i, quan - to t'a - ma - -

57

tan - - - - to ti vo - glio\_o - diar quan -

57

E per ven - det - ta de pas - sa - - - ti gua - i

57

8

57

61

61

61

61

61

8

61

i, tan - - - to ti vo - glio\_o - diar quan - to t'a -  
 to t'a - ma - i, quan - - - to t'a - ma - i,  
 tan - - - to ti vo - glio\_o - diar quan - -

65

65

65

65

65

8

65

ma - - - - - i.  
 quan - to t'a - - ma - - - - - i.  
 to t'a - ma - - - - - i.

# 18

## Tre gratiosi amanti

Canto Voce sola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Canto

Alto et Viola

Tenore et Viola

Basso

Basso  
per il chitarone

The musical score is written for a vocal quartet and instrumental ensemble. It features five vocal parts: Canto Voce sola, Canto, Alto, Tenore, and Basso. The instrumental parts include Alto et Viola, Tenore et Viola, Basso, and Basso per il chitarone. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Tre gra - ti - o - si a - man - ti a la sua don - na a -'. The vocal lines show the beginning of the piece, with the Canto and Alto parts having notes and the Tenore and Basso parts having rests. The instrumental parts are currently empty.

5

5

don - na\_a - van - - - ti: «Se - tu mo - ri cor

man - - - ti: «Se - tu mo - - - ri cor -

8

8

10

mio, cor mio, cor mio», dis - ser d'ac - cor - do,

mio, cor mio, cor mio», dis - ser d'ac - cor - do, «e che ne la - scia - rai per tuo ri -

8

15

15

«e che ne la-scia - rai per tuo ri - cor - do, per tuo ri - cor - do?»

cor - do, e che ne la-sica - rai per tuo ri - cor - - - do?»

8

8

20

Con le lab - bra di

Con le lab - bra di ro - se



25

ro - se al - pri - mo\_el - la ri - spo - se, al

ro - se al pri - mo\_el - la ri - spo - spo - se, al

al pri - mo\_el - la ri - spo - se,

al pri - mo\_el - la ri - spo - se,

30

«La mia co-ro-na ha -  
pri - - - mo\_el - la ri - spo - se:  
pri - mo\_el - la ri - spo - - - se:  
8  
al pri - mo\_el - la ri - spo - se:  
8  
al pri - mo\_el - la ri - spo - se:  
8

35

vrai per - ché tu pos - sa im - pe-rar pa ce a l'al - ma e re - - que a l'os -

35

41

sa>.

41

Poi sog - giun - - - se\_al se - con - do con sem - bian -

Poi sog - giun - se\_al se - con - do con sem - bian - te gio-

47

- - te gio-con - do:

con - - - - do:

poi \_\_\_\_\_ sog - giun - - se\_al se - con - do con sem -

poi \_\_\_\_\_ sog - giun - - - se\_al se - con - do con \_\_\_\_\_

53

«Il mio ho - ro - lo - gio tuo vo -

53

bian - te gio - con - - - do:

8 — sem - bian - - - te gio - con - do:

59

glio che si - a per ri - mem - brar tal - hor la vi - ta \_\_\_\_\_ mi - a, per ri - mem -

59

65  
brar tal - hor \_\_\_\_\_ la vi - ta mi - - - a».

65

Al

Al

Al

Al



71

71

fin le lu - ci\_af - fis - - - se nel ve - ro\_a - man - te,

fin le lu - ci\_af - fis - - - se nel ve - ro\_a - man - te,

8

fin le lu - ci\_af - fis - - - se

fin le lu - ci\_af - fis - - - se

8

77

nel ve-ro\_a-man-te e dis-se so-spi-

nel ve-ro\_a-man-te e dis-se so-spi-ran-do,

nel ve-ro\_a-man-te e dis-se so-spi-ran-do,

83

ran - do, e dis - se so - spi - ran - - - do:

ran - do, e dis - se so - spi - ran - - - do:

8

e dis - se so - - - - spi - ran - - - do:

8 e dis - se so - - - - spi - ran - - - do:

8

89

«Ben mio, *ben mio* ti la - scio il co - re, ti la - scio il

89

8

95

co - re che spec - chio ti sa - rà \_\_\_\_\_ d'e - ter - - - no\_a - mo - re. Ben

95

«Ben

«Ben

«Ben mio,

«Ben mio,

101

mio ti la - scio, ti la - scio il co - re

mio ti la - scio, ti la - scio il co - re

mio ti la - scio, ti la - scio il co - re

ti la - scio, ti la - scio il co - re che spec - chio ti sa - rà d'e -

ti la - scio, ti la - scio il co - re che spec - chio ti sa - rà d'e -

107

che spec-chio ti sa-rà d'e-ter-no\_a - mo - re, che spec-chio

107

che spec-chio ti sa-rà d'e-ter-no\_a - mo - re, che spec-chio

che spec-chio ti sa-rà d'e-ter-no\_a - mo - re, che spec-chio

8

ter-no\_a - mo - re, che spec-chio ti sa -

ter-no\_a - mo - re, che spec-chio ti sa -

8

113

ti sa - rà d'e - ter - - - - no\_a - mo - - - - re».

113

ti sa - rà d'e - ter - - - - no\_a - mo - - - - re».

ti sa - rà d'e - ter - - - - no\_a - mo - - - - re».

8

rà d'e - - - - ter - - - - no\_a - mo - - - - re».

8

rà d'e - ter - - - - no\_a - - - - mo - - - - re».

8



## Non già con ghiaccio argente

Canto I

Musical notation for Canto I, first system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Alto I

Musical notation for Alto I, first system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Tenore I

Musical notation for Tenore I, first system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Basso I

Musical notation for Basso I, first system. Bass clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Non già, non già,

Non già, non già,

Non già, non già,

Canto II

Musical notation for Canto II, second system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Alto II

Musical notation for Alto II, second system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Tenore II

Musical notation for Tenore II, second system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Basso II

Musical notation for Basso II, second system. Bass clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Non già, non già con ghiac - cio\_al - gen - te, non già, non

Non già, non già con ghiac - cio\_al - gen - te, non già, non

Musical notation for Canto I, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

non già, non già con ghiac - cio\_al - gen - te si spe-gne, o don - na, si

Musical notation for Alto I, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

non già, non già con ghiac - cio\_al - gen - te si spe-gne, o don - na, si

Musical notation for Tenore I, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

non già, non già con ghiac - cio\_al - gen - te si spe-gne, o - don - na, si

Musical notation for Basso I, third system. Bass clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

Musical notation for Canto II, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

già si spe-gne, o don -

Musical notation for Alto II, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

già si spe-gne, o don -

Musical notation for Tenore II, third system. Treble clef, key signature of two flats, common time. The melody consists of four quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.

14

spe - gne, o don - na, in a - mo - ro - so co - re

spe-gne, o don - na, in a - mo - ro - so co - - - re

spe-gne, o - don - na, in a - mo - ro - so co - - - re

na, si spe-gne, o don - na, in a - mo - ro - so

na, si spe-gne, o don - na, in a - mo - ro - so

21

vi - va fiam - ma co - cen -

vi - va fiam - ma co - cen -

vi - va fiam - ma co - cen -

co - re vi - va fiam - ma co - cen - - - te,

co - re vi - va fiam - ma co - cen - - - te,

28

te, vi - va fiam - ma co - cen - - - te,  
 te, vi - va fiam - ma co - cen - - - te,  
 te, vi - va fiam - ma co - cen - - - te,

vi - va fiam - ma, vi - va fiam - ma co - cen - - te,  
 vi - va fiam - ma, vi - va fiam - ma co - cen - - te,

36

ma per no - vo mi - ra - co - lo d'A - mo - re, ar - dor, ar - dor,  
 ma per no - vo mi - ra - co - lo d'A - mo - re, ar - dor, ar - dor,  
 ma per no - vo mi - ra - co - lo d'A - mo - re, ar - dor, ar - dor,

ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re, ar -  
 ar - dor, ar - dor con pa - ri - ar - do - re, ar -

ar - dor con pa - ri\_ar - do - - - re,  
 ar - dor con pa - riar - do - - - re,  
 ar - dor ar - do - - - re,

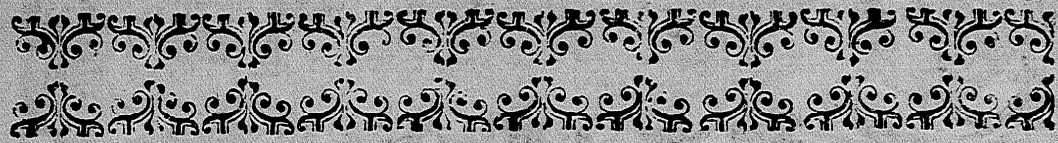
dor, ar - dor con pa - ri\_ar - do - re ma per  
 dor, ar - dor con pa - ri\_ar - do - - - re ma per

ar - dor, ar - dor con pari\_ar - dor, ar-dor, ar-dor con pa - ri\_ar-do - re.  
 ar - dor, ar - dor con pari\_ar - do-re, ar - dor, ar-dor con pa-ri\_ar - do - re.  
 ar - dor, ar - dor con pari\_ar - do-re, ar - dor, ar-dor con pa-ri\_ar-do - re.

no - vo mi - ra-co-lo d'A - mo - re, ar-dor, ar-dor, ar-dor con pa-ri\_ar-do - re.  
 no - vo mi - ra-co-lo-d'A - mo-re, ar-dor, ar-dor, ar-dor ar-do - re.



Antonio Gualtieri, *Madrigali concertati a una, due et tre voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625:  
parte di Canto secondo, frontespizio.  
Copia da Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.



ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR  
SIG. ET PATRON COLENDISSIMO  
IL SIGNOR FRANCESCO DVODO.



La protezione di Padrone amoreuole era necessario, ch'io raccomandassi queste mie compositioni musicali, mentre col mezzo delle Stampe doueuano elleno comparire nel cospetto del Mondo. Ma, se più caro, nè più cortese Padrone, altri io non conosceua d'haure, che V. S. Illustrissima di qual' altro, fuor che di lei, poteua io por loro meglio nella fronte il nome, perche de gl' inuidiosi, & de i maligni in guisa tale fuggissero gl' incontri? Mi spronaua anco a ciò fare il timore di mostrarmi villano, se fauorito, & honorato da lei con tanta benignità del titolo di Maestro di Capella nelle Sette Chiese, non le daua qualche segno di gratitudine, confagrandole questo parto del mio debil' ingegno, già che corrispondenti al merito di V. S. Illustrissima non sò produrre altra sorte d'effetti. Si degni dunque riceuer per care, e tener per raccomandate nella buona gratia sua le compositioni, & il Compositore, il quale, se nella soauità dell' armonia resta inferiore ai foggetti Grandi, l'opre de' quali suole ella in Venetia ordinariamente sentire con gran gusto, si rende però superiore a tutti nella diuotione, e riuerenza verso V. S. Illustrissima alla quale inchinandomi bacio humilmente le mani, & prego da Dio molti anni di vita felice.

Di Venetia li 20. di Settembre. 1625.

Di V. S. Illustrissima

Seruitore Obligatissimo

Antonio Gualtieri.



51504 Mus

Antonio Gualtieri, *Madrigali concertati a una, due et tre voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625:  
parte di Canto secondo, frontespizio.  
Copia da Wrocław, *Biblioteka Uniwersytecka*.

# 1

## Falsa falsa sirena

Tenore

Fal - sa, fal - sa si-re - na, ch'a

Basso continuo

5  
8  
la ca-no - ra vo - ce de le tue fal - se no - ti il mi - se-ro mio cor pog-giai so -

9  
8  
ven - te. Hor che sei tu d'al - trui, io t'ab - ban - do - no, man - ca-tri -

13  
8  
- - ce di fe - de. Ahi! Se cre - du - to ha ves - si che

17  
8  
sot - to human splen-do - re fos - se na - sco - sto un in - hu - ma - no co - re,

21  
8  
sì che scac-cia-to ha - vrei, rat-to co-me ba-le-no, o - gn'a-mo-ro-so ar - dor fuor dal mi-o—

25

se - no. Sciol - to dun - que da te, rin-gra - tio il Cie - lo ch'ha vo - lu - to ch'io

28

la - sci\_unfie - ro mo - stro, mo - stro di fe - ri - ta - de spec - chi - od'in - fe - del - ta - de e

31

che fug - gi - to ho - mai, ho - mai da li fie - ri ar - ti - gli de li tuoi fal - si

34

in - gan - ni. Ma dim - mi se pie - ta - de si

37

tro - va in cor di pie - tra, in cor a - - - spro\_e sel - vag - gio. Chi

40

t'in - se - gnò ver me l'es - - - ser cru - de - le sì spie - ta - ta\_e in - fe - de - le?



43

For - se gl'or - si, le ti - gri che pur mos - tran tal - hor, se ben spie -

46

ta - te, a chi li pa - sce\_e nu - tre se - gno di fe - del - ta - de?

49

For - se li miei la - men - ti, i sos - pir,

52

i tor - men - ti, quel - le la - gri - me tan - te che

55

col tuo au - ra - to cri - ne dol - ce mente asciu - - gai?

58

No, no per - - - fi - da in - gra - ta, in - de - gna - men - te a -

61

ma - ta, ché tut - ti que - sti fu - ro' ca - ri\_ef - fet - ti d'a-mor, pe -

64

- - gni so - a - - - vi. Il fin - ger di lan -

67

gui - - - re, per me e per al - tri poi dol - ce - men - te mo - ri - re

70

ca - gion, ca-gion è sta - to ond' - io vi - vrò \_\_\_\_\_ be - a -

73

to. Io \_\_\_\_\_ t'a - mai, tu \_\_\_\_\_

77

m'o-dia - sti, io le leg - gi\_ os - ser-vai, tu le ne - ga - sti. Ta - ci pur,

81

cru - da ta - ci ché'l con - de - gno ca-sti-go un tem - po ha - vrai de li tuoi fal -

85

- - si - ba - ci e quel - la lin - gua ch'i - o che pur e - ra di to -

89

sco, so\_a - ve - mente hor lie - - - - - to,

93

hor af - flit - to go-dei, co' vi - pe-ri - ni mor - si tor - men-ta - rai - - - per

97

non ha-ver a - ma - to un cor fe - de - le, un cor in - na - mo-ra - to, un cor in - na - mo -

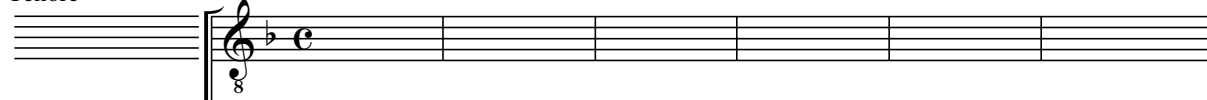
101

ra - - - - - to.

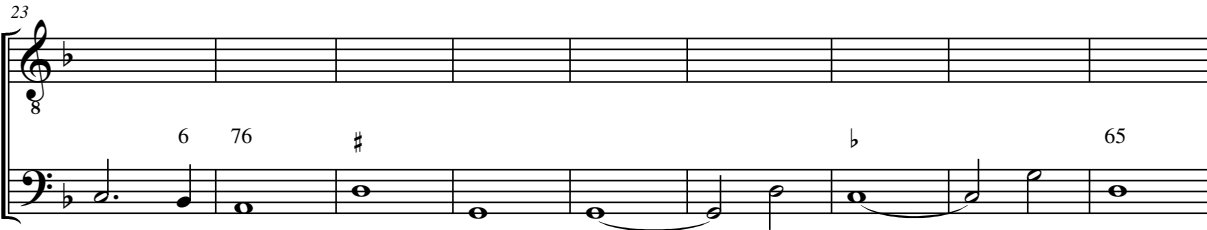
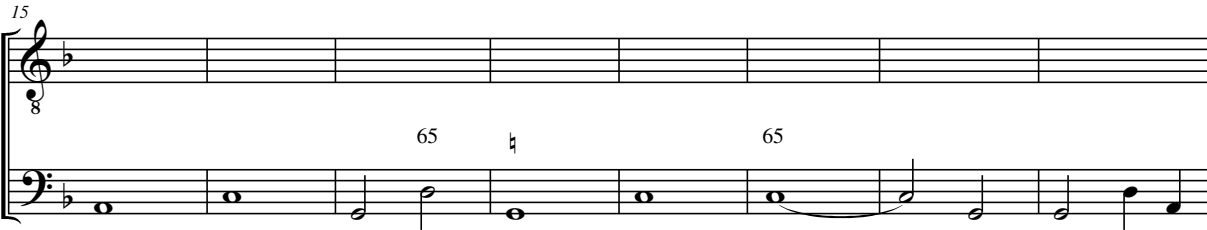
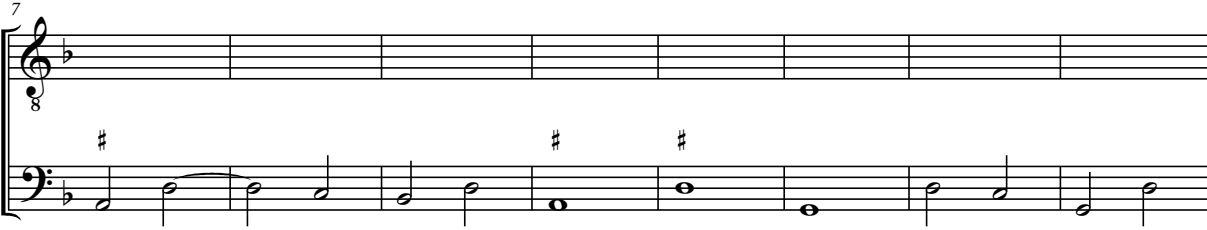
# 2

## Donna siam rei di morte

Tenore



Basso continuo



47

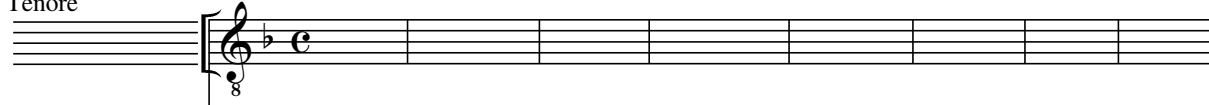
65 # 7 6 6 5 #

55

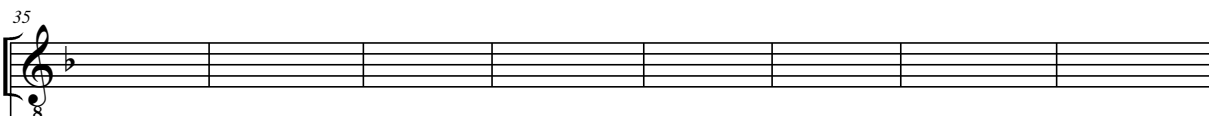
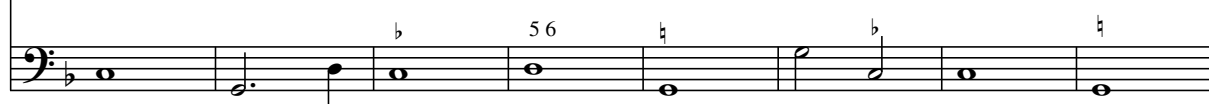
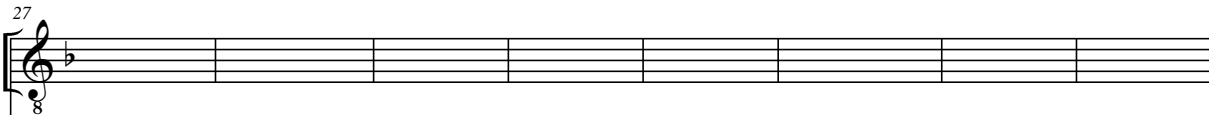
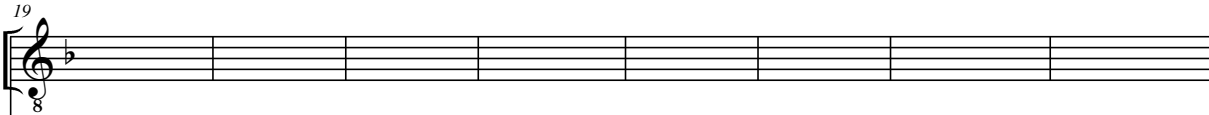
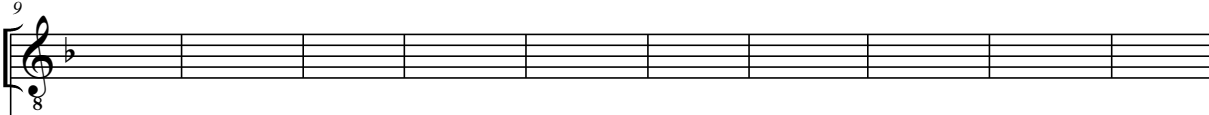
# 5 65 #

# 3 O peregrina vaga

Tenore



Basso continuo



# 4 Garula rondinella

Canto

Basso continuo

7

15

24

32

39

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Garula rondinella', numbered 4. It consists of two parts: 'Canto' (Vocal) and 'Basso continuo' (Bass Continuo). The score is written in common time (C) and uses a treble clef for the Canto and a bass clef for the Basso continuo. The Canto part is represented by a single staff with a treble clef and a common time signature, containing six measures of whole rests. The Basso continuo part is represented by a single staff with a bass clef and a common time signature, containing six measures of music. The Basso continuo part includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the Basso continuo staff, there are several sets of numbers (fingerings) and accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the intended performance. The numbers are: 6 5 (above the first measure), 4 3 (above the second measure), 9 8 7 6 5 (above the third measure), 5 6 7 6 (above the fourth measure), # # # b # (above the fifth measure), # # # 6 7 6 (above the sixth measure), 9 8 7 6 5 (above the seventh measure), 6 (above the eighth measure), 9 8 7 6 5 (above the ninth measure), and 7 6 (above the tenth measure). The score is divided into systems, with measure numbers 7, 15, 24, 32, and 39 marking the beginning of new systems. The Canto part ends with a double bar line at the end of the sixth measure.

# 5

## Io son ferito ahi lasso

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Io son, io son fe - ri - to, io son fe-ri-to, ahi

las - so, io son, io son fe - ri - to, io son, io son fe - ri - to, io

son, io son fe - ri - to, io son, io son fe -

ri - to e de la pia - ga mi - a bra-mo, bra-mo, bra-mo, bra - mo che'l'



21

fe - ri - tor me - di - co si - a, bra - mo, *bra - mo* che'l fe - ri - tor me - di - co si -

26

a. Dal ba - cio, *dal ba - cio*, dal ba - cio sia gua - ri - to,

31

fu dal ba - cio, il mio cor pun - to e fe - ri - to, fu dal ba - cio, fu dal

36

ba - cio, il mio cor pun - to e fe - ri - to, dal ba - cio, dal ba - cio, dal ba - cio, dal ba - cio sia gua - ri - to.

# 6

## E tu parti ben mio

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

E tu par - ti, e tu

par - ti, ben mi - o, sen - za pur dir - mi\_addi - o, sen - za pur dir - mi, sen - za pur

dir - mi ad - di - o, ad - di - o a che se vuoi par - ti - re ra -

dop-pi co'l si - le - tio, il mio mo - ri - re, a che se vuoi par - ti - re

17

ra - dop-pi co'l si - len-tio\_il mio mo-ri - re, ra - dop-pi co'l si - len-tio\_il mio mo - ri -

17 6

21

- re? Las - so, for - se, ta-ce - sti

21 7 6 7 6 6 5 #

27

per-ché par - ti da - gli\_oc-chi, per-chè par-ti, per-chè par-ti, per-chè

27 6

31

par - ti da-gli\_oc - chi e nel cor re - sti? Va' pur, va' pur cor mi - o per-chè ti

31 7 6

35

se-guo non vo' dir - ti ad - di - o. Va pur, *va pur* cor mi-o per - ché ti se-guo non vo' dir-ti ad-

39

di - o per-ché ti se-guo, per-ché ti se-guo non vo' dir-ti ad-di - o.

# Qualhor vi miro e odo

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Qual-hor vi mi-ro-et o - do ar -

5

- do, mio be-ne, ar - do mio be - ne e ag - ghiac - - - - - cio e -

10

- m'in - ca-te - na l'al-ma un dol - ce lac - cio, un dol - ce lac - cio.

16

Ag - ghiac - cio ne le fiam - me, ag - ghiac - cio ne le fiam - me

22

ar - do nel ge - lo, sog - gior-no\_in ter - ra, sog - gior-no\_in

22  
6

26

ter-ra\_e par-mi\_es-ser in cie - - - lo. Ces - si la me - ra - vi - glia ché

26  
#

31

fan - no\_o - pre mag - gior le vo - stre ci - - - glia e que - sta\_on - d'io ne

31  
# # #

35

go - do. O - gnhor sa - rà mi - ra - co - lo d'a - mo - re vi - ver senz' al - ma, vi - ver senz' - al - ma\_e

35  
#

39

co - re, e que sta ond'io ne go - do vi - ver senz' al - ma e co - re,

45

vi - ver senz' al - ma, vi - ver senz' al - ma, senz' al - ma e co - re vi - ver senz' al - ma e

51

co - - - - - re.

# 8

## Pargoletto Cupido

Canto

Tenore

Basso continuo

6

- to, par-go-let - - - to Cu-pi - - do, che con le tue qua-

10

drel - la, che con le tue qua - drel-la nel pen-sie-ro\_e nell' al - ma di sì leg-gia-dra sal-ma im-pri-me - sti gen-

14

til l'i-ma-go bel - la, che con le tue qua - drel-la, nel pen-sie - ro\_e nell' al - ma di sì leg-gia-dra



18

sal-ma im-pri-me - sti gen - til l'i - ma - go bel - la, se nel for-mar-la\_hai fat - to di ve - ro pa-ra-

23

di-so\_il bel ri-trat - to, se nel for-mar-la\_hai fat - to di ve-ro pa - ra-di-so\_il bel ri - trat -

28

to e sì va - g'a - mo - ro - sa, e sì va - g'a - mo-

34

ro - sa, ren - di - la\_a prie - ghi miei, ren - di - la\_a prie - ghi

38

*miei,* e sì va - g'a - mo-

43

ro - sa, ren - di - la\_a prie - ghi miei ca - ra\_e pie - - to -

47

sa, ren - di - la\_a prie - ghi mie - - - i\_\_\_\_\_ ca - ra\_e pie - to - sa.

6 6 6 65 6

# 9 Amorosa Celinda

Canto

Tenore

Basso continuo

A - mo - ro - sa Ce - lin - da un ba - cio sol' il tuo fe - del, il tuo fe -

5

del ti chie - de, a - mo - ro - sa Ce - lin - da un ba - cio sol' il tuo fe - del ti

5

5 6

11

chie - de, pic - cio - let - ta mer - ce - de,

11

7 6 #

17

pic - cio - let - ta mer - ce - de, pic - cio - let - ta mer - ce - de a l'af - fan - na - to co - re che

17

7 6 6 5

22



lan-gue per a - mo - re. Deh! Non ne-gar a - i - ta, non ne - gar ai -

28



ta a chi per tua bel - tà per - de la vi - - - - - ta.

32



Do - na-mi\_un ba - cio, do - na-mi\_un ba - cio, do - na-mi\_un ba - cio\_a - ma - to

39



che vi-vo\_e mor - to poi, che vi-vo\_e mor-to poi sa - rò be-a - to.

# 10

## Folle Filli infedele

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

Get-to, get-to\_al ma-re, get-to\_al

5

ma-re et ai ven-ti i pas-sa-ti, i pas-sa-ti con-ten-ti. Fol-

10

- le Fil-li in-fe-de-le get-to, get-to\_al ma-re, get-to\_al

15

ma-re et ai ven-ti, get-to\_al ma-re et ai ven-ti i pas-sa-ti con-ten-ti.

19



Non vo', non vo' più a - mor, non vo', non vo' più amor, vo-glio o-dio a - spr'e cru-de - le.

24



Se ti lodai, men - da - ce, ti bias-me-rò — ve-ra - ce. Se ti lo-dai, men-da - ce, se ti lo-dai, men-

29



da - ce, ti bia-sme-rò ve - ra - ce, ti bia-sme-rò ve - ra - ce. Non m'ap-pan-na il de - sio, sco - pro la

34



fro - de: sei d'al-trui, sei d'al-trui, an - zi del mon-do, sei fat-ta vez - zo im-mon -

39

do. Co - sì il suo ma - le am - mo - glia la tua ra - pa - ce vo -

44

glia, femmi - na di - scor - te - se, e tu' l ve - dra - i qual me - co fo - sti e qual pri - va sa - ra -

49

i, femmi - na di - scor - te - se e tu' l ve - dra - i qual me - co fo - sti e

53

qual pri - - - va sa - ra - - - - i.

# 11

## Nascono rose e fiori

Tenore I

Tenore II

Basso continuo

3

Na - sco-no ro - se, e fio - ri e ver-mi - gliet -

6

7

ti\_e gial - li, e ver-mi - gliet -

6

7

13

ti\_e gial - li, men - tre leg-gia-dri bal - li, gio-vi - net - ta re - al, gio-vi -

13

19

net - ta re - al for - ma il tuo pie - de.

19



25

Con lo sguardo sa - et - ti, ma con l'u-no\_e con l'al-tro, ma con l'u-no\_e con l'al-tro,

31

ma con l'u-no\_e con l'al-tro\_an - co di - let - ti, con il mo - to\_in-na-mo -

37

ri ma con l'u-no\_e con l'al-tro, ma con l'u-no\_e con l'al-tro\_an-co di-let -

43

ti, ma con l'u-no\_e con l'al-tro, ma con l'u-no\_e con l'al - tro an-co di - let - - - ti.

# 12

## Cogli la vaga rosa

Canto I

Canto II

Basso continuo

Co-gli, co - gli la va - ga ro - sa, leg - gia-dra ver-gi - nel -

5

5

5

- - la, co-gli, co - gli la va - ga ro - sa, co-gli, co - gli la va - ga ro - sa,

9

9

9

leg - gia - dra ver - gi - nel - - - la, men - tr'è no - vel - lo il fior, men -

12

12

12

tr'è no - vel - lo il fior. L'e - tà no - vel - la, men - tr'è no - vel - lo il fior. L'e - tà no - vel - la

16

16

e la fron-te\_a - mo-ro - sa, e la fron-te\_a - mo - ro - sa ne in-gem -

20

20

- - - ma'l se - no et hab - bia men - te, po - i co - sì vo - la - re\_i

23

23

bre - vi gior - ni tuo - - - i, co - sì vo - lar, co - sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni

26

26

tuo - i, co - sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni tuo - - - i e che'l tuo

30

vi - so\_a-dor-no può fio - ri - re e sfio-rir, può fio - ri - re e sfio-rir se - co\_in un gior -

34

no, e che'l tuo vi - so\_a - dor - no può fio - ri - re e sfio - rir se - co\_in un

38

gior-no, può fio - ri - re, può fio - ri - re e sfio - rir se - co\_in un gior - no.

# 13

## Vezzosa pargoletta

Canto I

Canto II

Basso continuo

Vez - zo - - - - sa,

5

vez - zo - - - - sa par - go - let - ta che do-ni\_e to - gli ba - ci, che

9

do-ni\_e to - gli ba - ci, e to - gli ba - ci, se fa-vel - li di - let-ti\_e bei se ta - ci, se fa-vel - li di-

14

let - ti, se fa-vel - li di - let-ti\_e bei se ta - ci, se ta - ci. E

20

ba-ci\_e mor-di\_e ri-di, e ba-ci\_e mor-di\_e ri-di. Scher - - - za, scher -

20 6 # # #

24

- za-mi\_ognhora\_in-tor-no, o la-sci-vet-ta, e ba-cia\_e mor-di\_e ri-di. Mi-ra da poi quel

24 6 5 #

28

cor \_\_\_\_\_ ch'in \_\_\_\_\_ can-ta\_uc-ci - di ch'i ru-bi-ni, le

28 7 6

33

per-le,\_il dol-ce ri-so son gio-ia\_a\_l'al-ma\_e ca-ri fre-gi al vi-so, ch'i ru-bi-ni, le per-le,

33 # # #

38

ch'i ru-bi - ni, le per - le, ch'i ru-bi - ni, le per - le, il dol - ce ri - so son

38

44

gio - ia a l'al - ma e ca - ri fre - - - gi al \_\_\_\_\_ vi - - so.

44

# 14

## Ritorna o Cor ritorna

Canto I

Canto II

Basso continuo

Ri-tor-na, ri - tor-na, o Cor, ri-tor - na del mio te-so-ro nell' a - ma-to se -

5

no. Ri-tor - na, ri - tor - na, ri-tor-na, o Cor, ri - tor - na del mio - te - so-ro nell' a - ma - to

9

se - - - - no. Mi-ra'l vi - so, mi-ra'l vi - so se -

14

re-no che scac-cian - do, i mar - tir' te-co sog-gior - na. Mi-ra'l vi - so se - re - no che scac-cian - do, i mar -



18

tir' te-co sog - gior - na. Se pri-gio - nier sa - ra - i de' lu - mi - no - si ra - i,

18 7 6 #

24

non ti la - gnar ne la pri - gion gra-di - ta, non ti la -

24 6 5 4 3 7 6

30

gnar ne la pri-gion, ne la pri-gion gra - di - ta:

30 6 6

36

a te gio - ia a me vi - ta, a te

36 6 6

41

gio - ia, a te gio - ia, a me vi - ta, a te gio - ia, a me vi -

41 # # # # #

46

ta, a te gio - ia, a te gio - ia a me vi - ta.

46 #

# 15

## Leggiadra mi dicea dolce cantando

Canto

Tenore

Basso

Basso continuo

Leg - gia - - - dra, leg - gia - - - dra, leg - gia - dra

5

mi di-cea, mi di-cea, dol-ce can - tan - do, mi di - cea, dol-ce can-tan -

9

- - - do, qua - si\_e - cho\_a le mie vo - ci

14

8

e fiam - - - m'al co-re, e fiam - m'al co - re,

14

14

19

8

la di-let - ta Mir-til-la, la di-let - ta Mir-til-la. «Io son tuo\_ar-do-re», con so - a -

19

19

24

8

ve so-spi-ro fa-vel - lai. «Mi-ra il cor nel sen ch'am - mi - ro», el - la di -

24

24

6 5 6 5 7 # ♭ # ♭

29

8 cea, e\_ab-brac-cian-do\_e ba - cian-do, e\_ab-brac-cian-do\_e ba - cian-do so - vra le

29

34

8 lab-bra mie gio - ie spar - ge - - - a. Lie - ta

34

34 6

39

8 poi sog - gion - gea, lie - ta poi sog - gion - gea:

39

39 6

44

44

44

44

#

#

# 6 5 #

51

51

8

«O mia spe - me, o de - si - - o in - ve - ce del tuo

51

51

6

#

6

#

55

55

8

cor ri - pi - glia il mi - o, in - ve - ce del tuo cor ri - pi - glia il mi - -

55

55

#



# 16

## Ahi quanti scorgo in me rivali amanti

Tenore I

Tenore II

Ahi! Quan - ti scor - go, ahi quan ti in me ri - va - li\_a-man - ti! Bra-man

Basso

Basso continuo

4

gl'ch - chi mi - rar - ti, vuol la boc - ca ba - ciar, la man toc - car - ti. Ahi! Quan - ti

4

4

9

scor - go, ahi quan - ti in me ri - va - li\_a-man - ti! Bra-man gl'oc - chi mi -

9

9



13

rar - ti, vuol la boc - ca ba - ciar, \_\_\_\_\_ la man toc - car - - - ti.

13

6 5 #

17

Deh! \_\_\_\_\_ Se gli oc - chi con - ten - ti, per - ch'a gli al - tri, par - tial, tu non con - sen -

17

17

21

- ti? Nel sen la man com - pia - ci e la - scia che la boc - ca, o - gnhor ti ba -

21

21

7 6

25

ci. Deh! Se gli\_och - chi con - ten - ti, per - ch'a gli\_al - tri, par -

29

tial, tu non con-sen - - ti? Nel sen la man com - pia - ci e la - scia che la

33

boc-ca\_ognhor ti ba - ci, e la - scia che la boc-ca\_ognhor ti ba - ci, e la - scia che la

33 5 6 6 5 6 5

37

8

boc - ca, e la - scia che la boc - ca o - gnhor - ti - ba - ci.

37

37

#

# 17

## Bacio soave e caro

Canto I

Canto II

Basso

Basso continuo

Ba - cio so - a - ve\_e ca - - - ro, che da boc - ca di

6 6 5

6

ro - se al cor s'in - via, tu sei la vi - ta mi - a.

6 # # # # b 7 6

11

Ba - cio so - a - ve\_e ca - ro, che da boc - ca di

11 # # # # #

16

ro-se al cor s'in-vi - a, tu - sei la vi-ta mi - a. In te tan - ta dol -

16

16

21

cez-za, in te tan-ta va - ghez - za e ri-mi-ro e so-spi-ro, e so-spi-ro e ri-mi-ro, e ri-mi-ro e sospi-ro,

21

21

26

e so-spi-ro e ri-mi - - - ro ch'o-gnal - tro sen - so\_o - bli - o

26

26

31

e vor - rei\_in \_\_\_\_\_ ba - cio\_es - ser can - gia - to\_an - ch'i - o, e

31

6 5

34

vor - rei\_in \_\_\_\_\_ ba - cio\_es - ser can - gia - to\_an - ch'i - o, e vor - rei\_in \_\_\_\_\_ ba - cio\_es - ser can -

34

6 5 6 5

37

gia - to\_an - ch'i - o, e vor - rei\_in \_\_\_\_\_ ba - cio\_es - ser can - gia - to\_an - ch'i - o.

37

# 18

## Più non chiedo non miro

Canto I

Canto II

Tenore

Basso continuo

Più non chie - do, non mi - ro fol - le, tropp' - al - to, in te - si de'

5

5

5

5

miei so - spi-ri-ac - ce - - - - si: il si-len - tio sia fin, me - ta, il so -

9

9

9

9

spi - - - - ro.

16

E - sci\_ho-mai dal mio co-re, cru-de - lis -

16

16

22

- si-mo\_A-mo - re, e sa-li\_in - sie-me, e sa-li\_in - sie-me l'al - ma de la do -

22

22

28

len - te sal - ma. Ma a che de - si - o ch'el - la ne ven-ga

28

28



34

te - - - - - co, ma

34

34

39

a che de - si - o ch'el - la ne ven-ga te - - - - - co

39

39

44

se sei fan-ciul-lo\_e cie - co, se sei fan - ciul - lo, fan - ciul - lo\_e\_\_\_cie - co?

44

44



# Appendice

## Cogli la vaga rosa: proposta di ricostruzione

Canto I

Canto II

Basso continuo

Co-gli, co - gli la va - ga ro - sa, la va - ga ro - sa leg - gia-dra ver-gi - nel -

Co-gli, co - gli la va - ga ro - sa, leg - gia-dra ver-gi - nel -

5

- - la, co-gli, co - gli la va - ga ro - sa, la va - ga ro-sa, co-gli, co - gli la va - ga ro -

- - la, co-gli, co - gli la va - ga ro-sa, co-gli, co - gli la va - ga ro - sa leg-gia-dra ver-gi - nel -

10

sa, men-tr'è no-vel-lo il fior, men - tr'è no-vel-lo il fior. L'e - tà no-vel - la. Men-tr'è no-vel-lo il

- - la, men - tr'è no - vel-lo il fior, men - tr'è no - vel-lo il fior. L'e - tà no-vel - la. Men-

14

fior. L'e - tà no - vel - la e la fron - te\_a - mo - ro - sa, e la

tr'è no - vel-lo il fior. L'e-tà no - vel - la e la fron - te\_a - mo-ro - sa,

18  
 fron-te\_a - mo - ro - sa ne\_in - gem - ma, ne\_in - gem - - - - - ma'l se - no et  
 e la fron-te\_a - mo - ro - sa ne\_in - gem - - - - - ma'l se - no et hab - bia men - te

22  
 hab - bia men - te po - i co - sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni tuo - i,  
 po - i co - sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni tuo - - - i, co - sì vo - lar, co -

25  
 co - sì vo - lar, co - sì vo - lar, co - sì vo - la - re\_i bre - vi - gior - ni tuo - i  
 sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni tuo - i, co - sì vo - la - re\_i bre - vi gior - ni tuo - - - i

29  
 e che'l tuo vi - so\_a - dor - no può fio - ri - re e sfio - rir se - co in - un -  
 e che'l tuo vi - so\_a - dor - no può fio - ri - re e sfio - rir, può fio - ri - re e sfio - rir se -

33

gior - - - no, e che'l tuo vi - so\_a - dor - no può fio - ri -

- co\_in un gior - no, e che'l tuo vi - so\_a - dor - no può fio - ri - re e sfio - rir se - co\_in un

33

38

re e sfio - ri - re se - co - in un gior - no, in un gior - - - - no.

gior - no, può fio - ri - re, può fio - ri - re e sfio - rir se - co\_in un gior - no.

38



## ABSTRACT

Oggetto di studio della presente tesi di dottorato sono la figura e l'opera di Antonio Gualtieri (1574-1661), «*musicus magister*» a San Daniele del Friuli e poi a Monselice, Montagnana e Venezia. Dopo aver ricostruito il profilo biografico del compositore sulla base di una sistematica ricerca d'archivio, ho trascritto in edizione critica moderna il *corpus* delle sue opere giunte fino a noi alcune integralmente altre solo in alcune parti. L'edizione critica si basa sulla individuazione delle fonti ed è accompagnata da una serie di schede analitiche con informazioni sui testi, sulla musica e sulla letteratura. Le intonazioni musicali sono state trascritte in partitura secondo i criteri attuali: varianti, omissioni e modifiche sono segnalate in apparato. La produzione di Antonio Gualtieri si inserisce pienamente nel clima culturale di inizio Seicento. Dai mottetti polikorali, in cui è chiara l'influenza prevalente dei maestri padovani, la produzione sacra si sposta verso il più moderno stile concertato con i mottetti a poche voci e basso continuo, alcuni dei quali arricchiti da strumenti come il violino e il trombone. In ambito profano, la produzione del Gualtieri spazia dal genere semplice e leggero della canzonetta al più impegnativo madrigale il cui tratto distintivo continua a rimanere la forte aderenza della musica al testo. L'esito complessivo è particolarmente significativo, perché ha permesso di identificare il *modus operandi* di un compositore che, formatosi in alcuni degli ambienti musicali più innovativi del suo tempo (cattedrale di Padova e basilica di San Marco a Venezia), ha poi contribuito a diffondere il nuovo linguaggio musicale nei centri cosiddetti minori.





## ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on Antonio Gualtieri and his work (1574-1661). Gualtieri was a "musices magister" in San Daniele del Friuli and then in Monselice, Montagnana and Venice. After rebuilding the biography of the composer based on a systematic archival research, I transcribed in modern critical edition the *corpus* of his works. His entire works, as transmitted to us, are either complete or partly preserved. The critical edition is based on the identification of the sources and is accompanied by a series of analytical cards with information on the texts, music and literature. The musical intonations are transcribed in score according to current criteria: variants, omissions and changes are reported in the critical apparatus. The production of Antonio Gualtieri is fully embedded in the cultural climate of the early seventeenth century. Starting from the polychoral motets, where the influence of the prevailing masters of Padua is clear, the sacred production moves to a more modern elaborated style represented by motets of few voices and basso continuo, some of which are enriched by instruments like the violin and the trombone. Within the profane ambitus, the production of Gualtieri ranges from the simple and light song-genre (*canzonetta*) to the more challenging madrigals, whose hallmark remains the strong adhesion of the music to the text. The overall outcome is particularly significant because it permits us to identify the *modus operandi* of a composer who, trained in some of the most innovative musical circles of his time (the Cathedral of Padua and the Basilica of San Marco in Venice), he then contributed to the dissemination of the new musical language in the so-called minor centres.

