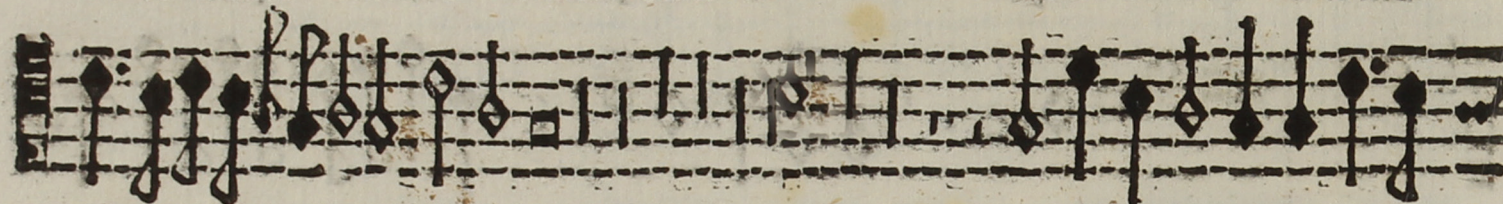




Vr plaudit hodie mater eccle sia & exultat iubi-



lis & exultat iubilis Venetorum ci uitas? Dic nobis



Giovanni Battista Riccio

Il secondo libro delle divine lodi

(Venezia, 1614)

edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti

Introductory essay by Marina Toffetti

On the cover / In copertina

Front page / copertina: Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614, Canto, p. 16, courtesy of / per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna
Back page / quarta di copertina: Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614, Basso, p. 32, courtesy of / per gentile concessione del Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna

Layout / Impaginazione

Andrzej Sitarz

Layout of music / Impaginazione delle musiche

Gabriele Taschetti

English translation of the Italian texts / Traduzione dei testi italiani

Michael Webb

This volume was made possible with the support of the Department of Cultural Heritage of the University of Padua and represents the outcome of the International Spring School “In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces” held at the Conservatorio ‘Arrigo Pedrollo’ of Vicenza (Vicenza, 25–29 April 2021) under the scientific direction of Marina Toffetti.

Questo volume è stato reso possibile grazie al sostegno del Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Padova e rappresenta l’esito della International Spring School “In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces” tenutasi presso il Conservatorio ‘Arrigo Pedrollo’ di Vicenza (Vicenza, 25–29 aprile 2021) sotto la direzione scientifica di Marina Toffetti.

Chiara Comparin is responsible for the critical edition of compositions no. 2–12, 20–23, 25, 27 and for the relative critical notes of the texts and music; Gabriele Taschetti is responsible for the critical edition of compositions no. 1.I–V, 13–19, 24, 26, 28, for the relative critical notes of the texts and music, for the reconstruction of the missing part in compositions no. 13–19 (Appendix 1) and for the edition of the compositions included in Appendix 2. Both editors contributed to the drafting of the Description of the print and of the Editorial criteria of the texts and of music.

Chiara Comparin è responsabile dell’edizione critica delle composizioni nn. 2–12, 20–23, 25, 27 e dei relativi apparati critici dei testi e delle musiche; Gabriele Taschetti è responsabile dell’edizione critica delle composizioni nn. 1.I–V, 13–19, 24, 26, 28, dei relativi apparati critici dei testi e delle musiche, dell’edizione e della ricostruzione della parte mancante nelle composizioni nn. 13–19 (Appendice 1) e dell’edizione delle composizioni incluse nell’Appendice 2. Entrambi i curatori hanno contribuito alla stesura della Descrizione della stampa e dei Criteri di edizione dei testi e delle musiche.

An editable digital version of the score of the incomplete compositions (nos. 13–19) is available online at the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Una versione digitale modificabile della partitura delle composizioni incomplete (nn. 13–19) è accessibile online sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

ISBN 978-83-7099-248-4

ISMN 979-0-801532-53-4



Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
www.mi.pl



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Giovanni Battista Riccio
Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614)

Edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti
Introductory essay by Marina Toffetti

Opera omnia
Vol. 2

Krakow, Musica Iagellonica, 2022

Giovanni Battista Riccio

Opera Omnia

Editor in chief

Marina Toffetti (Padova)

Scientific board

Lars Berglund (Uppsala)

Chiara Comparin (Padova)

Richard Freedman (Haverford, PA)

Marco Mangani (Firenze)

Aleksandra Patalas (Kraków)

Gabriele Taschetti (Padova)

Vol. 1

Il primo libro delle divine lodi (Venezia, 1612)

Vol. 2

Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614)

edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti

Kraków, 2022

Vol. 3

Il terzo libro delle divine lodi (Venezia, 1620)

Opera omnia / Vol. 2

Contents / Indice

The critical edition of an incomplete music collection: a project for the valorisation of forgotten repertoires (Marina Toffetti)	7
L'edizione critica di una raccolta musicale incompleta: un progetto per la valorizzazione di repertori dimenticati (Marina Toffetti)	9
Introductory essay	
Marina Toffetti: Giovanni Battista Riccio and <i>Il secondo libro delle divine lodi</i> (Venice, 1614): state of the art and research perspectives	15
Description of the print	31
The texts	39
Editorial criteria	39
Transcription criteria	39
Edition of the texts	40
The musical text	49
Editorial criteria	49
Critical notes	50
Saggio introduttivo	
Marina Toffetti: Giovanni Battista Riccio e <i>Il secondo libro delle divine lodi</i> (Venezia, 1614): stato dell'arte e prospettive di ricerca	55
Descrizione della stampa	71
I testi	79
Criteri di edizione	79
Criteri di trascrizione	79
Edizione dei testi	80
Il testo musicale	89
Criteri di edizione	89
Apparato critico	90
Edition of the music / Edizione delle musiche	
1. <i>Missa sexti toni</i>	
I. <i>Kyrie</i>	95
II. <i>Gloria</i>	97
III. <i>Credo</i>	100
IV. <i>Sanctus</i>	106
V. <i>Agnus Dei</i>	108
2. <i>Magnificat</i>	109
3. <i>Egredimini omnes</i>	113

4. <i>Exaudi Domine</i>	116
5. <i>Deus meus respice</i>	120
6. <i>Domine exaudi</i>	124
7. <i>Deus canticum novum</i>	127
8. <i>Benedicam Dominum</i>	132
9. <i>Iubilate Deo</i>	135
10. <i>Cur plaudit hodie</i>	139
11. <i>Attendite popule meus</i>	144
12. <i>Audi Domine</i>	146
13. <i>Ave Domine</i>	150
14. <i>Dilectus meus</i>	153
15. <i>Hic est panis</i>	157
16. <i>Ego sum panis vivus</i>	164
17. <i>Exultat Maria</i>	167
18. <i>Sonata a 4</i>	172
19. <i>Canzon a 4</i>	177
20. <i>Canzon a 2 [I]</i>	182
21. <i>Canzon a 2 [II]</i>	185
22. <i>Canzon a 2 [III]</i>	188
23. <i>Canzon a 2 [IV]</i>	193
24. <i>Canzon a 2 in echo [V]</i>	197
25. <i>Peccavi super numerum</i>	201
26. <i>Vocem iucunditatis</i>	203
27. <i>Exultavit cor meum</i>	205
28. <i>Exaudi Domine</i>	207

Appendix 1 / Appendice 1

Hypotheses of reconstruction of the missing part in the incomplete compositions

Ipotesi di ricostruzione della parte mancante nelle composizioni incomplete

1. <i>Ave Domine</i> [13]	213
2. <i>Dilectus meus</i> [14]	216
3. <i>Hic est panis</i> [15]	220
4. <i>Ego sum panis vivus</i> [16]	227
5. <i>Exultat Maria</i> [17]	230
6. <i>Sonata a 4</i> [18]	235
7. <i>Canzon a 4</i> [19]	240

Appendix 2 / Appendice 2

Handwritten compositions in the printed copy

Composizioni manoscritte annotate nella stampa

Critical notes / Apparato critico	246
1. <i>Sanctus</i>	247
2. <i>Agnus Dei</i>	248

The critical edition of an incomplete music collection: a project for the valorisation of forgotten repertoires

The present critical edition, realised with the contribution of the University of Padua and the Department of Cultural Heritage, is not an isolated experience, but is one of the results of a multi-year project devoted to the analysis, the critical edition and the reconstruction of incomplete polyphony, carried out by a research group of the Department of Cultural Heritage.¹ It was born from the belief that musical analysis, which in turn represents the main prerequisite for the reconstruction of possible incomplete portions and of any procedure of *emendatio*, should be grounded on a critically investigated and carefully edited musical text.

The preliminary phases of the preparation of this edition coincided with the programming of the activities of the International Spring School “In Search of the Lost Voice”,² an intensive week of didactics and research organised by the University of Padua with the participation of scholars of varying provenance, including Jessie Ann Owens (University of California, Davis), Richard Freedman (Haverford College, Haverford, PA), Livio Ticli and Marcello Mazzetti (University of Huddersfield), Philippe Canguilhem (Centre d’Études Supérieures de la Renaissance; Université de Tours), Niels Berentsen (Haute École de Musique, Genève), Antonio Eros Negri (Conservatorio di Musica di Como), Stefano Lorenzetti (Conservatorio di Musica di Vicenza) and the editors of the present edition, and with the collaboration of the Quoniam Ensemble (directed by Paolo Tognon) and of the vocal and instrumental ensemble of the Department of Ancient Music of the Conservatory of Vicenza (directed by Fabio Missaggia).

During the Spring School the participants were invited to analyse some compositions taken from Giovanni Battista Riccio’s *Il secondo libro delle divine lodi* carefully selected from among those that have survived complete and to propose hypotheses of reconstruction for some that have reached us incomplete. In a rich circular process, elements arising from the analyses of the complete compositions and from the attempts to integrate the incomplete ones have been integrated into the present critical edition.

¹ See the research group “Il testo musicale nel tempo: genesi, contesto, disseminazione, restituzione, valorizzazione” (scientific director: Marina Toffetti) whose guidelines can be accessed on the platform IRIS (Institutional Research Information System) of the University of Padua (Research Padua Archive). Some results of this research are presented in the video <https://youtu.be/GrE5E6TWgd4>.

² International Spring School “In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces” (Vicenza, April 26th–30th 2021). Scientific direction: Marina Toffetti (University of Padua).

Throughout all the phases of the work, the editors of the compositions, Chiara Comparin and Gabriele Taschetti, worked constantly in tandem and periodically discussed their work with me to ensure the greatest methodological homogeneity. The outcome of the edition is therefore the fruit of individual work – to the extent that it is possible to assign each editor his/her own portion of work –, but at the same time is based on common theoretical premises and on the application of long discussed and widely shared methodological criteria.

The hypothesis for the reconstruction of the missing part in the seven incomplete compositions (five motets and two instrumental compositions) proposed here, made by Gabriele Taschetti, represents the outcome of an original undertaking, but also takes into account the results of the International Spring School,³ appropriately evaluated in the light of further investigations and successive procedures of refinement.⁴ The present proposal offers a plausible and organic solution to the technical-stylistic problems of harmony and counterpoint posed by the reconstruction of these compositions, without, however, ruling out that in the future other, no less plausible solutions might arise from a different stylistic perception or from new analytical investigations.

Last but not least, in the frame of the recent publication of important and substantial works on the music and the musical milieu in Venice during the first decades of the 17th century,⁵ the edition of the present collection – one of Giovanni Battista Riccio's three musical prints – aims to contribute to the study of the music of this composer. The investigation on the output of Giovanni Battista Riccio, until now considered a figure of relatively minor importance, also aims to contribute to the knowledge of the cultural milieu within which he moved, characterised by intense relations and lively exchanges among its many protagonists, in the hope that new critical editions may allow a capillary and extensive study of the Venetian musical scenario in its multifaceted wealth and complexity.

Marina Toffetti

³ The activity of the Spring School focused in particular on the problems posed by the reconstruction of the *Canzon* for four voices, the concertos for four voices and basso continuo *Hic est panis* and *Ego sum panis vivus* (cfr. <https://youtu.be/FoCauKenxoA>) and the concerto for three voices and continuo *Dilectus meus*, the latter analysed extensively by Antonio Eros Negri (see https://youtu.be/7taivP-uE_k).

⁴ Some of the results can be freely accessed online (see *Exultat Maria*: <https://youtu.be/ThGCTh9ccEc>; *Sonata a quattro*: <https://youtu.be/PLAMDrtdfgA>; *Ave Domine*: <https://youtu.be/C9laPL9rPtc>).

⁵ See, among others, Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012; *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016; *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020.

L'edizione critica di una raccolta musicale incompleta: un progetto per la valorizzazione di repertori dimenticati

La presente edizione critica, realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Padova e del Dipartimento dei Beni Culturali, non rappresenta un'esperienza isolata, ma uno dei risultati di un pluriennale progetto dedicato all'analisi, all'edizione critica e alla ricostruzione della polifonia incompleta, condotto da un gruppo di ricerca del Dipartimento dei Beni Culturali.¹ Essa nasce dalla convinzione che l'analisi musicale, che rappresenta a sua volta il principale presupposto della ricostruzione di eventuali porzioni lacunose e di qualsiasi procedimento di *emendatio*, debba fondarsi su un testo musicale criticamente indagato e accuratamente restituito.

Le fasi preliminari della preparazione di questa edizione sono coincise con la programmazione delle attività della International Spring School "In Search of the Lost Voice",² una settimana intensiva di didattica e ricerca organizzata dall'Università di Padova con la partecipazione di studiosi di varia provenienza, fra cui Jessie Ann Owens (University of California, Davis), Richard Freedman (Haverford College, Haverford, PA), Livio Ticali e Marcello Mazzetti (University of Huddersfield), Philippe Canguilhem (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance; Université de Tours), Niels Berentsen (Haute École de Musique, Genève), Antonio Eros Negri (Conservatorio di Musica di Como), Stefano Lorenzetti (Conservatorio di Musica di Vicenza) e dei curatori della presente edizione, e con la collaborazione del Quoniam Ensemble (diretto da Paolo Tognon) e dell'ensemble vocale e strumentale del Dipartimento di musica antica del Conservatorio di Vicenza (diretto da Fabio Missaggia).

Nel corso della Spring School i partecipanti sono stati invitati ad analizzare alcune composizioni tratte da *Il secondo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio opportunamente selezionate fra quelle che ci sono giunte complete e a proporre ipotesi ricostruttive relativamente ad alcune delle composizioni che ci sono pervenute prive di una parte. In un fecondo processo circolare, elementi scaturiti dall'analisi delle composizioni complete e dai tentativi di integrazione di quelle incomplete sono confluiti nella presente edizione critica.

¹ Si veda il gruppo di ricerca "Il testo musicale nel tempo: genesi, contesto, disseminazione, restituzione, valorizzazione" (responsabile scientifico: Marina Toffetti), le cui linee guida sono accessibili sulla piattaforma IRIS (Institutional Research Information System) dell'Università di Padova (Research Padua Archive). Alcuni risultati emersi da questa ricerca sono presentati nel video <https://youtu.be/GrE5E6TWgd4>.

² International Spring School "In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces" (Vicenza, April 26th–30th 2021). Scientific direction: Marina Toffetti (University of Padua).

Durante tutte le fasi dei lavori i curatori delle composizioni, Chiara Comparin e Gabriele Taschetti, hanno lavorato costantemente in tandem, confrontandosi periodicamente con la sottoscritta per garantire la massima omogeneità metodologica. Gli esiti dell'edizione sono dunque frutto di lavoro individuale – tant'è che è senz'altro possibile ascrivere a ciascun curatore la propria porzione di lavoro –, ma nel contempo si basano su premesse teoriche comuni e sull'applicazione di criteri metodologici lungamente discussi e ampiamente condivisi.

L'ipotesi di ricostruzione della parte mancante nelle sette composizioni incomplete (cinque mottetti e due composizioni strumentali) che si propone in questa sede, a firma di Gabriele Taschetti, rappresenta l'esito di un lavoro originale, ma tiene conto dei risultati emersi dalla International Spring School,³ opportunamente vagliati alla luce di ulteriori indagini e successivi procedimenti di affinamento.⁴ La presente proposta offre una soluzione plausibile e organica ai problemi tecnico-stilistici di armonia e di contrappunto posti dalla ricostruzione di queste composizioni, senza per questo escludere che in futuro ulteriori soluzioni non meno plausibili possano scaturire da una diversa sensibilità stilistica o da nuove indagini analitiche.

Non da ultimo, nel quadro della recente pubblicazione di importanti e corposi lavori sulla musica e sull'ambiente musicale veneziano dei primi decenni del Seicento,⁵ l'edizione della presente raccolta – una delle tre stampe musicali di Giovanni Battista Riccio – intende offrire un contributo allo studio delle musiche di questo compositore. L'indagine sulla produzione di una figura come quella di Giovanni Battista Riccio, sinora ritenuta di importanza relativamente minore, intende altresì contribuire alla conoscenza dell'ambiente culturale entro cui egli si muoveva, contraddistinto da intense relazioni e fitti scambi fra i suoi numerosi protagonisti, in attesa che nuove edizioni critiche consentano uno studio capillare ed estensivo del tessuto musicale veneziano nella sua multiforme ricchezza e complessità.

Marina Toffetti

³ Nel corso della Spring School sono stati affrontati in particolare i problemi posti dalla ricostruzione della *Canzon* a quattro voci, dei concerti a quattro voci e basso continuo *Hic est panis* ed *Ego sum panis vivus* (cfr. <https://youtu.be/FoCauKenxoA>) e del concerto a tre voci e continuo *Dilectus meus*, quest'ultimo analizzato in maniera estensiva da Antonio Eros Negri (cfr. https://youtu.be/7taivP-uE_k).

⁴ Alcuni risultati sono liberamente accessibili online (cfr. *Exultat Maria*: <https://youtu.be/ThGCTh9ccEc>; *Sonata a quattro*: <https://youtu.be/PLAMDrtdfgA>; *Ave Domine*: <https://youtu.be/C9laPL9rPtc>).

⁵ Cfr., fra gli altri, Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012; *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016; *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020.

BB. 225/3

ALTO
DI GIO: BATTISTA

RICCIO
IL SECONDO LIBRO

Delle Diuine Lodi accomodate per
concertare nell'Organo.

Nelle quali si contiene Messa, & Magnificat a due Voci
Motteti a vna, due, tre, & quattro, Con alcune
Canzoni da Sonare, a duoi & a
quattro Strumenti.

Nonamente Composte, & date in Luce.



IN VENETIA, M. DC. XIII.

Appresso Ricciardo Amadino.

D

BIBLIOTECA
DEL
LICEO MUSICALE
DI
VENEZIA

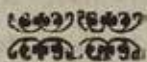
Table 1. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Alto, title page / frontespizio.

MO MO
ALL'ILLVST. ET REVER.
MONSIG. MIO SIGNORE

& Patrone Colendissimo.

MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI

*Vescovo di Torcello, & Nuntio Apostolico appresso l'Altezza Serenissima
del Gran Duca di Toscana.*



A che successe la partenza di V. S. Illustrissima, & Reuerendissima ha già molti anni per occasione de si honorata, e lunga legatione non mi si è mai più appresentata occasione di ridurmele à memoria, ne di confermarle almeno con qualche nuouo segno di riucrenza la seruitù antica. Et benchel'habbia in varij, e molti modi procurata, e stato però vano ogni mio sforzo; perche picciolo soggetto trouai sempre impedito il sentiero, interchiufa la strada di poterle mostrar, che tanto absente la riuersico con l'animo, quanto m'era già dato di seruirla presente. Ma tali, e tanti sono i fauori, & i beneficij, c'ho riceuuro dalla liberalissima mano di V. S. Illustrissima, che infinitamente me le trouo obligato: Onde douendo dare alle stampe il Secondo Libro delle Lodi Diuine Musicali, a cui poteua io con maggior conuenevolezza indirizzare questo mio nuouo parto, quale egli si sia, che a V. S. Illustriss. la quale con l'innata sua benignità s'è fatta già molto tempo libero padrone di questa mia volontà, di questo cuore? Al suo nome dunque celebratissimo lo dedico, e consacro, ornamento de doni, sommo pregio delle Muse. A lei mio Signore l'appresento, riconoscimento d'obligo, non pagamento di debito. L'accetti con grato animo, come parto d'vn suo diuoto Seruitore; che se bene il dono e picciolo, grande è l'affetto. Sotto l'ali della sua protezione degnisi preferuarlo da gli empij morsi de maligni detrattori; che N. Sig. all' Illustriss. sua persona conceda quella prosperità de successi, che merita le sue virtù, e'l desiderio, c'ho d'ogni sua grandezza.

Di Vinegia il di 20. Nouembre 1613.

Di V. S. Illustriss. & Reuerendiss.

Deuotiss. Seruitore.

Gio: Battista Riccio.

Table 2. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle diuine lodi* (1614), Canto, letter of dedication / lettera dedicatoria.



TAVOLA

A Due Voci.

Missa Sexti Toni.	Basso, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Basso, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine.	Basso, e Contr'alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Basso, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi B.ffi.	16
Attendite Popule meus.	Basseto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. bassa.	18
Audi Domine	Echo Proposta a duoi Soprani o Ten. 19	

A Tre Voci.

Aue Domine.	Basso, & duoi Soprani ouero Tenori.	21
Di lectus meus	Basso, & duoi Soprani ouero Tenori.	22

A Quattro Voci.

Hic est panis	Doi Soprani, & doi Bassi.	23
Ego sum panis vtuus.	Canto, Tenore, Alto, & Basso.	24
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Basso.	25
Sonata a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Basso.	26
Canzon a 2.	Basso, & Soprano.	27
Canzon a 2.	Basso, & Soprano.	28
Canzon a 2.	A doi Soprani.	29
Canzon a 2.	Basso, & Soprano	30
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo proposta.	32
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Basso.	33
Peccauit super numerum	Canto, a vna voce.	35
Vocem iucunditatis	Basso a vna voce.	36
Exultauit cor meum	Contr'alto a vna voce.	37
Exaudi Domine,	Canto a vna uoce	38

Table 3. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Partitura, table of the compositions / tavola delle composizioni.

Marina Toffetti

Giovanni Battista Riccio
and *Il secondo libro delle divine lodi* (Venice, 1614):
state of the art and research perspectives

1. Giovanni Battista Riccio: the composer and his oeuvre

Giovanni Battista Riccio is one of the many organists and composers living between the end of the 16th century and the start of the 17th, who were probably quite well known during their lifetime and who, after falling into oblivion following their death, today deserve to be studied more deeply.¹ Residing in Venice alongside more prominent figures such as Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, and Alessandro Grandi, Riccio has left us three very substantial collections of sacred music in the modern concertato style with some instrumental compositions printed (or reprinted) between 1612 and 1620. Among these *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), the object of the present edition, has come down to us incomplete, since a part-book is missing.

The information available about Giovanni Battista Riccio is not particularly scarce: we know his date of birth (24 October 1563) – but curiously not that of his death,² whereas usually we find the opposite situation –, that of his baptism (on 3 November of the same year), his residence (we know he lived stably in the *contrada* of Santa Margherita in Venice), the name of

¹ The first significant studies on the figure and works of this composer were carried out by Timothy P. Urban, who devoted his PhD thesis to the collection by Riccio proposed in this edition, and by the late Marco Di Pasquale, of whom we mention the biographical entry and some recently published articles. See Timothy P. Urban, *Il secondo libro delle divine lodi (Venice: 1614) of Giovanni Battista Riccio. A study of early seventeenth-century compositional practice*, PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2003; Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, tre compagnie di musici: documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*, in *Recercare*, XXVII (2015), pp. 61–102; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo), Giovanni Battista Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87 (2016); Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas in the Light of his Borrowings from Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 33–49. Unless otherwise stated, the biographical details of the composer are taken from the entry in the DBI.

² On this matter we only know that he was still alive in 1622 and was already dead on 29 October 1630.

his parents (Domenico, working as a *comandador*,³ and Cassandra Varoter), of his wife (Giulia Pulissi, daughter of Giovanni and Marina) and the names of the eleven children that the latter bore him,⁴ of the baptismal godparents of some of these (among whom there are also several musicians),⁵ and of some close colleagues (including Alessandro Grandi and the Franciscan Giacomo Finetti).⁶

However, the information that is less copious mainly concerns his musical training and professional occupations, details that would be of most interest to the musicologist. In this regard we are forced to integrate the certain facts with hypotheses: as most scholars dealing with the Venetian music of this period believe,⁷ it is reasonable to suppose that his training, if not directly undertaken at the school of Giovanni Gabrieli, certainly involved the study of his music (which he must have known very well, given the numerous musical borrowings found in his compositions),⁸ and that he came into contact with the most eminent exponents of the Venetian musical scene at the time .

Regarding his professional engagements, Riccio does not seem to have been linked to a single musical institution, or at least not for long: we know that between 1595 and 1600 he held the post of organist at S. Nicolò dei Mendicoli, and that in various phases of his life he worked as a freelance musician at different local ecclesiastic institutions. We also know that in 1603 he formed a «company» together with the most famous Venetian organists of the time (Giovanni Gabrieli, Giampaolo Giusti, Giovanni Battista Grillo, Giovanni Picchi, Giovanni Priuli, Antonio Romanini and Francesco Sponga Usper) to monopolise organ services in the places of worship. Finally, it is known that between 1609 and 1613 he was searching for a permanent position: according to some, in fact, the composer we are dealing with is the same person as the “Zuane Battista Rizzon dal viollin” who on 16 November 1609 applied (unsuccessfully) for the post of organist at the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista,⁹ and it is certain that on 28 August 1612 and 17 March 1613 he took part in a competition for a similar post at

³ In the Venetian civil bureaucracy of the time, the *comandador* was a low ministry office, a messenger, recruited from among whoever was born in Venice or was naturalised, and subordinate to magistrates and officials, who had the task of delivering the judiciary summons and publishing the edicts.

⁴ His wife Giulia gave him eleven children: Mattia Lorenza (Lorenzo?), Regina Andriana (1601), Cassandra Isabetta (1603), Modesta Domenica (1604), Marina Domenica (1606), Gian Domenico Bernardino (1608), Marietta Sara (1610), Paola Isabetta (1612), Giovanni Camillo (1614), Diana Giovanna (1616) and Angela Maria (1618).

⁵ The godparents of his children include Francesco Sponga Usper, organist at S. Giovanni Evangelista (1600); Giovanni Dalla Casa, fifer of the Doge (1604); Taddeo Donati, organist at S. Pantaleone (1606); and Lucio Mora, chorister at St Mark's chapel (1614).

⁶ The “Canzon La Rosignola in Ecco” included in *Il terzo libro delle divine lodi* (Venice, 1620, see below) is dedicated “All’illustre e molto R.P.F. Giacomo Finetti maestro di cappella de la Ca Granda dei Padri Minori in Venetia”, as is the “Canzon La Finetta. A do (sic). Violin et Trombon” (see the Canto part-book on pp. 31 & 54).

⁷ These include Rodolfo Baroncini, Jonathan Glixon, and Marco Di Pasquale. See Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 182–184, 417–419 and 442–444; Jonathan Glixon, *Students, Rivals and Contemporaries. Organists in Venetian Churches at the Time of Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 151–159; Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, passim.

⁸ Out of a total of 115 compositions by Riccio, at least 23 assume and elaborate compositions by Giovanni Gabrieli. See Di Pasquale, *Riccio*; Rodolfo Baroncini, ‘*Et per tale confirmato dall’auttorità del signor Giovanni Gabrieli*’. *The Reception of Gabrieli as a Model by Venetian and Non-Venetian Composers of the New Generation (1600–1620)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 5–31; Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*.

⁹ See Glixon, *Students, Rivals and Contemporaries*, p. 152.

the Scuola Grande di San Rocco, but did not succeed in winning first place. It is also likely that the Riccio in question corresponds to the “misier Battista organista” who in June 1616 was involved in a negotiation to engage a company of musicians for the feast of San Giovanni Battista at the church of San Marcuola (Santi Ermagora e Fortunato).¹⁰ A further suggestion that Riccio was still unable to find himself a stable post in those years comes from the title-pages of his three known collections, where he never appears as an organist permanently employed at any institution.

Some recent studies have revealed that Riccio seems to have enjoyed the favours of various eminent members of the local aristocracy and to have frequented various private theatres and *accademie* in Venice.¹¹ Among his presumed protectors were Camillo Rubini, dedicatee of his first book of concertos¹² and probably the implicit dedicatee of the *Canzon La Rubina*, and Antonio Grimani, dedicatee of the second and third book, and probable implicit dedicatee of the canzona *La Grimaneta*. Furthermore, Riccio was certainly in contact with Giovanni Mocenigo, named in the title of the *Canzon in Ecco La Moceniga*, whom Riccio had met through Camillo Rubini, and with the frequenters of Ca’ Mocenigo, that from 1623 included the composers Alessandro Grandi (dedicatee of the above-mentioned canzona *La Moceniga*),¹³ Claudio Monteverdi, Giovanni Pietro Berti, Domenico Obizzi and Pietro Rapallini, and the literati Giulio Strozzi and Giuseppe Del Bufalo.¹⁴

As previously stated, Riccio’s three collections are all very substantial. The first of these, titled *Il primo libro delle divine lodi*,¹⁵ was printed at an undefined date, but certainly earlier than 8 October 1612, the date on which the dedication of the first reprint was signed. The first edition of this collection must have contained 29 concertos for two voices and basso continuo

¹⁰ On that occasion “misier Battista” managed to convince a certain Francesco Pasqualato, in charge of organising the festival in honour of San Giovanni, to hire “misier Nicolò [Dalla Casa] da Udene [= Udine]” and “misier Giacomo” [Rovetta] for a fee of ten ducats. Marco Di Pasquale astutely pointed out that on that occasion Pasqualato addressed himself, among others, to Pietro Savoldi, with whom Riccio was in close contact. See Di Pasquale, *Le compagnie dei musici marciiani*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 183–224: 216–220. The same “Molto Rev. Sig. D. Pietro Savoldi” appears as the dedicatee of the concerto *Laetamini* for three voices and continuo included in Riccio’s *Il terzo libro delle divine lodi* (see note 17).

¹¹ See Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l’azione in San Marco*, in *Monteverdi a San Marco*.

¹² See Baroncini, *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590–1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra: In occasione del centenario della fondazione del PIMS*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Roma – Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Musica Sacra – Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 569–585.

¹³ The canzoni *La Rubina*, *La Grimaneta* and the *Canzon in Ecco La Moceniga* (dedicated to Alessandro Grandi) are all contained in Giovanni Battista Riccio’s *Il terzo libro delle divine lodi* (see note 17), together with other instrumental canzoni whose titles contain references to the surnames of other composers of the time: *La Picchi* (probable homage to Giovanni Matteo Picchi), *La Grileta* (perhaps alluding to Giovanni Battista Grillo), *La Finetta* (almost certainly referring to Giacomo Finetti, explicit dedicatee of another canzone, *La Rossignola*, and of the motets *Congratulamini* and *Heu mihi*), while it cannot be ruled out that the canzon *La Rizza* was a homage to Riccio himself.

¹⁴ See Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l’azione in città*, in *Monteverdi a San Marco*, pp. 155–183: pp. 173–174.

¹⁵ Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi accomodate per cantar nell’organo a due voci [...] nuovamente reviste e ristampate con l’aggiunta in questa impressione d’alcuni concerti armonici spirituali a una, doi e tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612. See *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, 11 vols., Kassel: Bärenreiter, 1971–1981 (henceforth RISM A/I) R 1283. See http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002750?peek=1&wheel=mnskrpt_hz (last accessed 18 January 2022).

for various vocal combinations, to which another six compositions were added in the reprint (a concerto for solo voice and continuo, two for two voices and continuo, one for three voices and continuo and two instrumental canzonas for two instruments), making a total of 35 compositions.

Il secondo libro delle divine lodi,¹⁶ which, as mentioned, is lacking one part-book, contains a total of 28 compositions, of which 21 are vocal and instrumental. Considering that among the two-part compositions there is also a Mass, divided, as was customary, into five parts, this second volume is no less substantial than the previous one, and moreover has a greater variety of vocal and instrumental combinations: within it, in fact, we find a higher number of concertos for one and for three voices and continuo, as well as three four-voice motets and two instrumental compositions for four instruments.

Among Riccio's collections, the largest (and for the period also quite exceptional) is the third book,¹⁷ which contains as many as 52 compositions: 38 of these are vocal compositions, 12 are instrumental, and two are for voices and instruments – the latter being a combination that Riccio had never used in his previous collections. Besides the high number of compositions contained within it, this anthology also stands out for the variety of vocal and/or instrumental combinations adopted. Overall it contains 10 concertos for solo voice and a canzona for flautino or cornetto and continuo; 16 concertos for two voices and six canzonas for two instruments and continuo (of which three are for violin and trombone, one of these in echo, two for two violins and one for flautino and bassoon); eight concertos for three voices and a canzona for three instruments; four concertos for four voices (one of which in the form of a dialogue), one for two voices and two instruments,¹⁸ one for one voice and three instruments,¹⁹ and four canzonas for four instruments (two of which in echo: *La Moceniga* and *La Rosignola*).²⁰

2. *Il secondo libro delle divine lodi* (Venice, 1614): the dedication and the dedicatee

As already mentioned, both the *princeps* of Riccio's first collection (which has been lost) and its first reprint, published in 1612, were dedicated to the nobleman Camillo Rubini. From the second book onwards, and after little more than a year, Riccio, who resorted to the same publisher as for his first book (Ricciardo Amadino) – whereas, following the death of Amadino,²¹ for

¹⁶ Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi accomodate per concertare nell'organo, nelle quali si contiene messa, et Magnificat a due voci, motteti a una, due, tre, et quattro, con alcune canzoni da sonare*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614. RISM A/I R 1284. See http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002751?peek=2&wheel=mnskrpt_hz (last accessed 18 January 2022).

¹⁷ Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi musicali [...] accomodate per concertare nell'organo, con le quattro antifone alla gloriosa Vergine, e molti motteti, a 1. 2. 3. et 4. voci, et alcune canzoni da sonare*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620. RISM A/I R 1285. See http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002752?peek=3&wheel=mnskrpt_hz (last accessed 18 January 2022).

¹⁸ See *O salutaris hostia* a Canto e Basso, Fagotto e Violin.

¹⁹ See *Iubilent omnes* a Soprano, Violin, Flautin e Fagotto.

²⁰ See *Canzon in ecco La Moceniga* per “Doi soprani e doi bassi”; a “Sonata” for four voices not named otherwise; the *Canzon La Zaneta* and the *Canzon La Rosignola in ecco*.

²¹ See Rodolfo Baroncini-Luigi Collarile, *Amadino, Ricciardo*, in *Dizionario degli Editori Musicali Italiani dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019 (Dizionari, 2), pp. 121–122: “La straordinaria impresa editoriale di A. si esaurisce con la stessa rapidità con cui era stata avviata. In assenza di

the third book he turned to Bartolomeo Magni – chose to dedicate his collections to another protector, no less illustrious than the previous one. Both the second and the third collection are, in fact, dedicated to Antonio Grimani, a member of the high Venetian patriciate, son of Fulvio²² and nephew of Giovanni patriarch of Aquileia (an office that he himself would assume in 1622).²³ After being appointed bishop of Torcello in 1587, Antonio gained diplomatic experience as ambassador of Venice in France and in Belgium, participating in 1596 as a cleric in the legation led by cardinal Alessandro de' Medici in France. Thanks to such experiences, and especially to his contacts with cardinal de' Medici, in summer 1605 he became head of the nunciature of the Grand Duchy of Tuscany.²⁴

From the dedication, dated Venice 20 November 1613, we learn that Giovanni Battista Riccio had known his protector for a long time (he speaks of “ancient servitude”), and that they had met each other before Grimani left “for such a long and honourable legation”.²⁵ The composer also declares he has a debt of gratitude towards the cleric (“such and many are the favours and the benefits I have received from the most liberal hand of Your most Illustrious self, for which reason I am infinitely obliged to you”):

TO THE MOST ILLUSTRIOUS AND MOST REVEREND MONSIGNOR, MY LORD and most venerable Patron. MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI *Bishop of Torcello and Apostolic Nuncio of His most Serene Highness the Grand Duke of Tuscany*. SINCE the departure of Your most Illustrious and most Reverend self many years ago for such a long and honourable legation, the occasion has never arisen to recall and confirm at least with some new sign of homage, my ancient servitude. And although I have repeatedly and in many ways searched for the occasion to venerate you, my every effort has nevertheless been in vain; because I, your humble subject, have always found the path blocked, the way obstructed, to be able to show how I venerate you in my soul equally while absent as I served you while present. But such and many are the favours and the benefits I have received from the most liberal hand of your most Illustrious self, for which reason I am infinitely obliged to you. Thus, having now to print the Secondo Libro delle Lodi Divine Musicali, to whom could I with greater convenience address this my new creation, whatever

eredi legittimi o illegittimi (l'editore non si sposò mai e abitò insieme al suo garzone Nicolò), il suo decesso, verificatosi «per morte subitanea» alla ragguardevole età di 76 anni il 2 nov. del 1617 [...] determina la definitiva chiusura dell'officina tip. di calle Pisani.” (“The extraordinary publishing activity of A. ended as quickly as it had begun. Lacking any legitimate or illegitimate heirs (the publisher never married and lived with his apprentice Nicolò), his demise, which occurred «through sudden death» at the notable age of 76 on 2 Nov. 1617 [...] led to the definitive closure of the printing workshop in Calle Pisani.”)

²² According to Francesco Vitali (see below), Antonio was the son of Fulvio; instead, in <https://www.geni.com/people/Antonio-IV-Grimani-patriarca-di-Aquileia/6000000168945136191> (last accessed 14 January 2022) it is stated that he was the son of Vincenzo and Adriana Grimani.

²³ Antonio Grimani was Patriarch of Aquileia from 22 December 1622 until his death on 26 January 1628. On the title-page of Riccio's *Terzo libro delle divine lodi* (Venice, 1620), dedicated to the same Antonio Grimani, the cleric is referred to as “patriarca eletto” of Aquileia. In fact, on 22 May 1618 he had been appointed coadjutor of the Patriarch of Aquileia Ermolao Barbaro “cum futurae successionis”. See Conradus [Konrad] Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431*, 8 vols (Münster, 1913- 1978), vol. IV, p. 90 in *Brepolis Medieval Encyclopaedias - Europa Sacra Online*. See <http://www.brepolis.net/> (last accessed 3 March 2022).

²⁴ See Francesco Vitali, *Tra riflessioni sul principato di Ferdinando I e trame antiottomane: la relazione del 7 novembre 1605 del nunzio Antonio Grimani*. <https://www.giornaledistoria.net/wp-content/uploads/2018/04/Fonte.-Franci.pdf> (last accessed 14 January 2022). On this matter see also Francesco Vitali, *I nunzi pontifici nella Firenze di Ferdinando I (1587-1609)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017 (Chioschi gialli).

²⁵ Here Riccio seems to be referring to the legation in France, which took place as many as 17 years before he wrote the dedication.

it may be, than to Your most Illustrious self, who, with your innate kindness, have already for long time been master of this my will, of this heart? I therefore dedicate and consecrate it to your highly celebrated name, ornament of gifts, highest esteem of the Muses. To you, my Lord, I present it as recognition of my gratitude, and not as payment of a debt. May you accept it with grateful spirit, as a creation of a devoted Servant: indeed, though the gift is small, the affection is great. Beneath the wings of your worthy protection, preserve it from the cruel bites of malignant detractors; may Your most Illustrious Lord concede the prosperity of success that its virtues merit, and the desire I hold for its every greatness. From Venice, 20 November 1613. Of your most Illustrious and most Reverend monsignor, your highly devoted servant Gio. Battista Riccio.

Besides promoting Giovanni Battista Riccio, Antonio Grimani had also supported various other Venetian artists, including the organist Giovanni Paolo Savi (or Savio), who in 1619 would abandon his post at St Mark's to assume the role of Grimani's vicar at the Bishopric of Torcello,²⁶ and the literato Pietro Petracchi, author among other things of a book of arias for solo voice and basso continuo, all traces of which have been lost.²⁷

3. The contents of the collection

Unlike what one might have expected, in *Il secondo libro delle divine lodi*, which includes concertos for from one to four voices and instrumental compositions for two and four instruments, the vocal compositions are not arranged according to the increasing number of voices, but in an order whose rationale is not immediately understandable. The collection opens with the compositions for two voices, also suitable for music chapels with limited resources, which represent the largest group (the Mass, the *Magnificat*, and ten concertos for various vocal combinations), and continues with two concertos for three voices, three concertos for four voices, the instrumental compositions, presented in a single block (with the sonata and the canzona for four voices placed before the five canzonas for two voices), and finally four concertos for solo voice and basso continuo.

The succession of the compositions seems to fulfill the need to rationalise its distribution, using the booklets of the Canto and of the Bass (not by chance marked with the letters A and B) as the "principal" booklets, and the other two (that of the Alto, marked with the letter D, and that, now missing, of the Tenor, which presumably had the letter C) to contain the third and fourth part of the compositions for four voices, the third part of the compositions for three voices (inserted in the Tenor part-book and so lost) and the vocal parts of all the motets for solo voice, regardless of the type of voice used each time (contained in the Alto part-book, and thus preserved). In particular, one can note that where there are two voices, irrespective of which they are, these have been placed in the Canto part-book (the highest) and that of the Bass (the

²⁶ On the circumstances surrounding the resignation of Giovanni Paolo Savio, supported by Antonio Grimani, from the post of organist at St Mark's, see Di Pasquale, *La cappella dogale di San Marco: significato, funzione e struttura*, in *Monteverdi a San Marco*, pp. 5–57, p. 35.

²⁷ See *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, In Venetia, 1621, p. 18: "Arie di Pietro Petracci a una voce novi". See also Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 153, cited in Baroncini, *Monteverdi a Venezia*, p. 131n.

lowest),²⁸ as if the vocal group were divided into two semi-choirs (explaining why in the compositions for two sopranos and two basses, the second bass is contained in the Alto part-book, while the second soprano was presumably written in the Tenor part-book).

This would explain why the contents of the Alto part-book and what was supposed to be the contents of the Tenor part-book seem to have been “swapped”²⁹ – so that some parts that were supposedly lost, because they were reasonably expected to have been printed in the Tenor part-book (which is missing), have in reality been preserved, since they were instead included in another part-book.³⁰

The motets for solo voice all appear at the end of the general table, which appears only in the Partitura. Given that the collection contains mostly compositions for two voices (17 in all), with a smaller number of compositions for one, three, and four voices, the majority of the compositions are concentrated in the part-books of the Canto and the Bass, which are decidedly more substantial, while those of the Alto and of the Tenor are much slighter (see Table 2).

Both in the compositions for two voices and basso continuo and in those for a different scoring, the vocal combinations are very varied and reflect the wish to exploit all the vocal registers. Among the concertos for two voices those for two tenors or sopranos, or vice versa, prevail (five altogether), but there are also combinations of two basses (in one case), bass and alto (two concertos), canto and alto (in one case), and bassetto and alto (in just one concerto). The two concertos for three voices and continuo both adopt the combination of bass and two sopranos or tenors. Among the compositions for four voices, two have the usual combination of soprano, alto, tenor, and bass, and one (*Hic est panis*) contrasts two soprano-bass pairs. The latter is conceived as a small-scale polychoral group, whose stereophonic effect could, one imagines, be heightened by placing the singers in different parts of the church. Finally, among the compositions for solo voice and basso continuo, two are for canto (one of which with the addition of a bass voice “*si placet*”; see figure 1), one for alto, and one for bass. Instead, the collection does not include any concerto for tenor and basso continuo.

²⁸ Based on this criterion, some apparent incongruences would be explained: for example, the fact that in the mass the part for “Soprano over tenore” (as stated in the table of the score), which in reality is notated in a tenor clef, was not put in the Tenor part-book, but in that of the Canto (where, moreover, the part is marked “tenore”); that the *Magnificat*, defined as a composition “A basso e tenore over soprano”, but in reality is notated in an alto clef, does not appear in the Alto part-book, but in that of the Canto (which is instead indicated inside as “Alto”); that in *Egredimini omnes* for canto and alto, the alto part appears in the Bass part-book and not in that of the Alto; and in the motets *Exaudi Domine* and *Benedicam Dominum* for bass and alto, the alto part is in the Canto part-book; that in the three following motets, for two tenors or sopranos, the part notated in a tenor clef is again found in the Canto part-book; that in the motet *Attendite popule meus* for bassetto and alto, the alto part appears in the Canto part-book; and finally, that in the motet *Audi Domine* for two sopranos or tenors, the part marked “alto” is in the Canto part-book and not in that of the Alto.

²⁹ See compositions nn. 13–14, where the second soprano part, which one would expect to find in the Alto part-book, in reality does not appear there (and so it must be included in that of the Tenor); and compositions nn. 15–19, where the bass and tenor parts are found in the Alto part-book, while that of the Tenor must presumably contain the canto and alto parts.

³⁰ See the concertos nn. 1, 2, 5, 6, 7.

Basso si placet. 34 PARTITURA

765 6 6 4 3 4 3

E

Xaudi Domine exaudi exaudi Domine, exaudi domine

populum tuum cū misericordia, cū misericordia, cū miseri-

cor dia & ciuitatem istam tu circunda domine, & angeli tu-

i & Angeli tui custodiant custodiant muros e- ius.

auertatur obsecro furor tuus o populo tuo ij

a populo tuo & a ciuitate sancta Sancta tua exau-

di do mine e misere re, quia peccauimus ti-

bi Limus tibi peccauimus tibi.

Figure 1. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle diuine lodi* (1614), Partitura, p. 34 [recte 38].

In the instrumental compositions one can observe a similar predilection for the combination of canto, alto, tenor, and bass in the four-part compositions, and for the pairs bass and soprano (in three canzonas) and two sopranos (in two canzonas) in the two-part compositions.

Besides the variety of combinations, another stylistic feature that characterises the compositions of this collection is their easy flow: they are, on the whole, relatively simple compositions, readily receivable and thus of pleasant effect for an audience of listeners potentially large and not necessarily refined, as the assembly of the faithful who attended the liturgical celebrations may have been. The variety of the musical course is enhanced by the vivacity of the motives used,

the frequent alternation between binary and ternary episodes,³¹ the relatively frequent use of fragments (or entire episodes) in echo,³² and the alternation between imitative procedures and homorhythmic passages.³³

4. Quotations, borrowings and reworkings of motivic materials

As has been repeatedly noted, in the music of the various composers in the circle of Giovanni Gabrieli different kinds of intertextual behaviours can be observed: subjects and motives borrowed from sacred, secular, or instrumental compositions, by Gabrieli himself, some of which not yet published, circulate in various manners and are re-echoed within the compositions of others. At the current state of research, Giovanni Battista Riccio would seem to be the composer whose compositions include the greatest number of quotations or reworkings of motives by Gabrieli: within his compositions 23 motives from Gabrieli have been detected,³⁴ nine of which in *Il secondo libro delle divine lodi*.

The opening motives of the motets *Benedicam Dominum* and *Exaudi Domine vocem meam*, and of the *Canzon a 2. A doi Soprani* are taken from compositions of Gabrieli that had already been published in the *Sacrae symphoniae* (1597);³⁵ likewise, the first *Canzon a due. Basso & Soprano* takes its opening motive from Gabrieli's *Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi*, published in 1608 within the collective anthology of *Canzoni per sonare* published by Alessandro Raveri.³⁶

The same motive, this time inverted, is also found in Riccio's second *Canzon a due. Basso & Soprano*, which also uses the opening motive of another canzone by Gabrieli, the *Canzon XIII*, which would only be published in 1615.³⁷ But how did Riccio know it? Generally speaking, to cite a single motive it would have been sufficient to hear Gabrieli's composition just once. But this is not an isolated case: also Riccio's motet *Exaudi Domine populum tuum* has two motives in common with Gabrieli's *Sonata XXI*, which would only be published the following year inside his posthumous collection of *Canzoni et sonate*; and the motets *Attendite popule meus* and *Exultavit cor meum*, included in Riccio's same collection, make use of motives from the two homonymous motets by Gabrieli, which would be published in the posthumous collection of

³¹ Episodes in ternary mensuration can be found in compositions nn. 1 I, 1 II (also at the start of the composition), 1 III, 2, 3 (also at the start), 7, 9, 10, 13, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28.

³² See in particular compositions n. 12, *Audi Domine. Echo a duoi soprani o tenori*, and n. 24, *Canzon a 2. A doi soprani in echo*.

³³ On Giovanni Battista Riccio's instrumental music, examined against the background of the coeval instrumental production, see Eleanor Selfridge Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Third rev. Ed., New York, Dover, 1994; Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata. From its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³⁴ See Baroncini, 'Et per tale confirmato', pp. 25–28.

³⁵ Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, et 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Angelo Gardano, 1597, RISM A/I G 86: *Benedicam Dominum, Exaudi Dominum iustitiam meam, Canzon primi toni*.

³⁶ See *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a Quattro, Cinque et otto, con il suo Basso*, Venezia, Alessandro Raverii, 1608, RISM B/I 1608/24, *Canzon XXVIII*.

³⁷ See Giovanni Gabrieli, *Canzoni et sonate [...] a 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. voci, per sonar con ogni sorte de instrumenti, con il basso per l'organo*, Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 88 GG 88, *Sonata XIII*.

Symphoniae sacrae... liber secundus.³⁸ Furthermore, Riccio's motet *Deus meus respice* uses motivic material similar to that found in the homonymous motet by Gabrieli, which appeared in Nuremberg the year after Riccio's print (see Table 1).³⁹

Table 1. Compositions in *Il secondo libro delle divine lodi* by G. B. Riccio that cite motives drawn from compositions of Giovanni Gabrieli⁴⁰

G. B. Riccio (1614)	Voices	Notes	G. Gabrieli	Date / RISM	voices
<i>Attendite popule meus</i>	2	Motive 1	<i>Attendite popule meus</i> (C60)	1615 G 87	8
<i>Benedicam Dominum</i>	2	Motive 1	<i>Benedicam Dominum</i> (C33)	1597 G 86	10
<i>Deus meus respice</i>	2	Motive 1	<i>Deus, Deus meus, respice</i> (C124)	1615 Nuremberg	12
<i>Exaudi Domine vocem meam</i>	2	Motive 1	<i>Exaudi Domine iustitiam meam</i> (C7)	1597 G 86	6
<i>Exultavit cor meum</i>	1	Motive 1	<i>Exultavit cor meum</i> (C53)	1615 G 87	6
<i>Exaudi Domine populum tuum</i>	1	Motives 1 & 2	<i>Sonata XXI con tre violini</i> (C214)	1615 G GG 88	3
<i>Canzon a due</i> [I]. Basso & Soprano	2 B/S	Motive 1	<i>Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi a 8</i> (C191)	1608/24	8
<i>Canzon a 2</i> [II]. Basso & Soprano	2 B/S	Inversion motive 1 Motive 1	<i>Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi a 8</i> <i>Sonata XIII</i> (C206)	1608/24 1615 G GG 88	8
<i>Canzona 2</i> [III]. A doi Soprani	2 S/S	Motive 1 Motive 1	<i>Canzon primi toni a 8</i> (C170) <i>Canzon II a 6</i> (C196)	1597 G 86 1615 G GG 88	8
<i>Canzon a 4</i>	4	Motive 2	<i>Canzon terza a 4</i> (C188)	1608/24	4

As can be seen from the Table, also the second section of Riccio's *Canzon a 4*, which survived incomplete, takes up the second motive used by Giovanni Gabrieli in his *Canzon terza a 4*, which had already been published in the previously mentioned collective anthology assembled by Alessandro Raveri in 1608 (see Example 1a and b).⁴¹

If we examine Riccio's instrumental output, it can be observed that, out of a total of 21 instrumental canzonas published in his three collections, nine open with a quotation of the initial motive of as many canzonas by Giovanni Gabrieli.⁴² We are therefore speaking of a macroscopic phenomenon, a strongly characterising *modus operandi*, shared, moreover, by many prominent composers of the Venetian musical panorama of the early 17th century.

To these nine compositions that limit themselves to echoing one or more motives by Gabrieli, another ten or so can be added, which prove to be the outcome of a more complex procedure of paraphrasing a composition of Giovanni Gabrieli. In this case Riccio presumably had access to a copy of Gabrieli's composition and had the opportunity to study it closely. As Di Pasquale observes, at this point in the research, internal evidence and biographical outline tend to merge and complete one

³⁸ See Giovanni Gabrieli, *Symphoniae sacrae [...] liber secundus, senis, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, et 19, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 87: *Attendite, popule meus, Exultavit cor meum*.

³⁹ See *Reliquiae sacrorum concertuum Giovan Gabrielis, Iohan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi musici: [...] motectae, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVI, XVIII*, Nuremberg, Kaufmann, 1615 (*Deus, Deus meus*).

⁴⁰ The table reproduces the information in the table that appears in Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's canzonas*, limited to the compositions contained in *Il secondo libro delle divine lodi*.

⁴¹ The correspondence between these two motives was noted by Gabriele Taschetti, who duly took this into account when formulating a hypothesis for the reconstruction of the missing part.

⁴² See Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's canzonas*, p. 33.

15

C
A
T
B
Org.

21

C
A
T
B
Org.

Example 1a. Giovanni Gabrieli, *Canzon terza a 4* (1608, C188), motive 2, bb. 15–27.

21

C
[A]
T
B
Part.

25

C
[A]
T
B
Part.

Example 1b. Giovanni Battista Riccio, *Canzon a quattro* (1614), bb. 21–29.

another: the analysis of Riccio's compositions, in fact, makes the hypothesis more plausible that he must have been a pupil of Giovanni Gabrieli, or was at least in close contact with him.

5. The reconstruction of the missing part in the incomplete compositions

All evidence suggests that the compositions in this collection have long been neglected on account of the missing tenor part-book: we do not know from which date,⁴³ but the entire collection has presumably been forgotten for centuries, because it was assumed that all the compositions contained within it were unperformable due to the lack of a part. In reality, only seven out of a total of 28 compositions have come down to us incomplete, namely a quarter of those included in the collection, while the other 21 are complete. This, however, is not immediately evident. To reach this conclusion it is necessary, in fact, to carefully examine the actual content of the four surviving part-books, and in particular of those destined to the voices: as we have seen, the distribution of the parts within the part-books follows criteria that are not immediately clear. Table 2 shows the distribution of the parts in the extant booklets, the combination of voices used for each composition as indicated in the table of contents in the booklet of the Partitura (the only one that shows all the compositions), the name of the part that is found inside the part-book (where actually given), the clef and the range of each part.

Given the various elements of complexity inherent in the collection under examination, before starting to reconstruct the missing part it was necessary to reflect on its presumed range, taking into account all the information, both textual and paratextual, inferable from the print, and considering both the effective range of the extant voices, and the indications present in the titles, subtitles and the running heads present in the tables of the compositions and inside the part-books,⁴⁴ in order to be able to formulate a plausible hypothesis on what was the missing part and in which clef it was notated. Regarding the first three incomplete motets (nn. 13–15), there is no doubt about the range of the missing voice: of the first two, for bass and two sopranos or tenors, the bass and one soprano have survived (so the missing voice can only be the second soprano); similarly, in the case of the third concerto for two sopranos (or tenors)⁴⁵ and two basses the missing voice is clearly the second soprano (or tenor). The situation regarding the remaining four compositions for four voices or instruments (nn. 16–19) is not so straightforward. The scoring of the concerto *Ego sum panis vivus* indicated in the table is “canto, tenore, alto e basso”, with the unusual inversion of the tenor and alto (which would at first suggest a simple error, but it should however be noted that the part contained in the Alto part-book is named “tenore” and notated in the tenor clef). In any case, the clefs used in the surviving parts are those of the soprano, tenor and bass, leading one to suppose that the missing part should correspond to the alto and be notated in the alto clef,

⁴³ The only known copy of this collection, lacking the tenor part-book, is the one preserved at the Biblioteca e museo internazionale della musica in Bologna. In his monumental biographical dictionary of musicians Robert Eitner likewise mentioned only this copy, without specifying the number of part-books. See Robert Eitner, *Riccio, Giovanni Battista*, in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Vol. 8, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903, p. 212.

⁴⁴ The diplomatic transcription of all the subtitles and running heads appearing in the four extant part-books is given in Table 1 at the end of the section devoted to the Description of the print in the present volume.

⁴⁵ While in the table of the score the voices of this composition are indicated as “Doi Soprani, et doi Bassi”, inside the same booklet we find: “Doi Bassi, et doi Soprani overo Tenori”. See Score, p. 23.

precisely as happens in the concerto *Exultat Maria* (which in the table, however, is indicated as “canto, alto, tenore, basso”, without the curious inversion of alto and tenor).

As far as instrumental compositions are concerned, they deserve a separate discussion which also takes into account the fact that instruments generally have a greater range than voices. In this case too it is necessary to start with an examination of the surviving parts, which, in the case of the *Sonata a quattro*, are notated in the soprano, baritone, and bass clefs. Here it could be supposed that the missing part, which should be that of the alto, could be notated in the alto or tenor clef, but it cannot be excluded either that it moved in a pair with the soprano, and was therefore notated in the soprano clef like the latter, or in the mezzo-soprano clef. The extant parts of the canzona are instead notated in the treble, mezzo-soprano (the one named “tenore”), and baritone clefs, which leads one to suppose that the missing part moved in a higher range than that of the mezzo-soprano clef, or else proceeded in a pair with the soprano, and was thus notated in a soprano or treble clef.

In the present edition a hypothetical reconstruction of the missing parts of the incomplete compositions has been proposed, written in smaller font, with the text in italics and naturally without the incipit in the original clefs. This solution has the function of making a modern performance of the incomplete compositions possible, allowing modern listeners to gain at least an approximate idea of how they should sound, and at the same time stimulating the attention of musicologists and musicians, who might propose alternative hypotheses of reconstruction grounded on different analytical considerations or on a different stylistic perception.⁴⁶

It should be mentioned that the analysis of the compositions that have reached us complete (of those contained in this collection, but also in the other two books by Riccio) contributed significantly to identifying the criteria for the reconstruction of these pieces.⁴⁷ It is equally true, on the other hand, that the analysis of the surviving portions of incomplete compositions can in the same way help to improve our knowledge and our understanding of the compositions of this maestro, including those that have survived complete and that have long been performed in concert.

The path of analysis and research undertaken for the preparation of the present critical edition also involved the study of compositions by Giovanni Gabrieli and of other contemporaries, as well as of the compositions in Giovanni Battista Riccio's first and third collection, partly available in a modern edition.⁴⁸ Instead, it was not possible to examine the music of many contemporaries of Riccio whose output would seem to be no less significant, but whose works have not yet been published in a modern edition. Although a comprehensive look at Venetian music of the first decades of the 17th century is at the moment still not available, it is to be hoped that the publication of new studies and especially of further critical editions will, in the near future, permit a refinement of our knowledge of the techniques and style of a generation of composers of extraordinary vitality, whose output is proving to be increasingly significant.

⁴⁶ An editable digital version of the score of the incomplete compositions (nos. 13–19) is available on the website of the Musica Iagellonica publishing house for anyone wishing to try their hand at reconstructing the missing part.

⁴⁷ On this subject, see Marina Toffetti, *Fossil traces of vanished voices: the basso continuo part and the reconstruction of incomplete polyphony*, in *Basso Continuo in Italy: Sources, Pedagogy and Performance*, edited by Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, forthcoming.

⁴⁸ See Giovanni Battista Riccio, *Two canzonas for recorder, bass instrument, and continuo*, ed. Eleanor Selfridge Field, London, London Pro Musica, 1976 (Chamber Music of the Seventeenth Century, 3); Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi (1620)*, 5 vols., ed. Rudolf Ewerhart, Celle, Moeck, 1976–1977; Riccio, Giovan B. (16.–17. Jh.), *Il terzo libro delle divine lodi (1620)*, herausgegeben von Jolando Scarpa, Magdeburg, Wahlhall, 2009–2013 (Voce Divina, 9–11).

12	<i>Audi Domine</i>	Echo proposta a duoi soprani o tenori	b	C ₁	d'-e♭"	-	-	-	-	-	-	Alto C ₁	d'-bb'	F ₄	F-bb	F
13	<i>Ave Domine</i>	Basso et duoi soprani overo tenori	b	Canto C ₁	d'-f"	-	-	[Canto] [C ₁]	[d'-f']	Basso F ₄	F-a	Partitura F ₄	F-a	F ₄	F-a	F
14	<i>Dilectus meus</i>	Basso et duoi soprani overo tenori	b	Canto C ₁	c'-e♭"	-	-	[Canto] [C ₁]	[c'-e♭"]	Basso F ₄	F-a	Partitura F ₄	F-a	F ₄	F-a	F
15	<i>Hic est panis</i>	Doi soprani et doi bassi	-	C ₁	d'-e"	Basso F ₄	E-a	[C ₁]	[c'-e"]	Basso F ₄	G-bb	Partitura F ₄	E-a	F ₄	E-a	G
16	<i>Ego sum panis vivus</i>	Canto, tenore, alto et basso	b	C ₁	f'-d"	Tenore C ₄	c-d'	[Alto] [C ₃]	[g-g']	Basso F ₄	F-g	Partitura F ₄	F-g	F ₄	F-g	G
17	<i>Exultat Maria</i>	Canto, alto, tenore et basso	-	Canto** C ₁	d'-d"	Tenore C ₄	c-d'	[Alto] [C ₃]	[g-a']	Basso F ₄	G-g	Partitura F ₄	G-a	F ₄	G-a	G
18	<i>Sonata a 4</i>	Canto, alto, tenore et basso	b	Canto C ₁	e'-f"	Tenore F ₃	A-d'	[Alto] [C ₄ /C ₃]	[b-f"]	Basso F ₄	D-g	Partitura F ₄	D-bb	F ₄	D-bb	F
19	<i>Canzon a 4</i>	Canto, alto, tenore et basso	-	G ₂ ***	c'-a"	Tenore C ₂	g-a'	[Alto] [C ₁ /G ₂]	[c'-f"]	Basso F ₃	c-c'	Partitura F ₃	c-a'	F ₃	c-a'	C
20	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	-	Canto G ₂	f'-a"	-	-	[-]	[-]	F ₃	G-d'	G ₂ /F ₄	G-a"	F ₄	G-a"	C
21	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	b	C ₁	c'-e♭"	-	-	[-]	[-]	F ₄	E-a	C ₁ /F ₄	E-g'	F ₄	E-g'	F
22	<i>Canzon a 2</i>	A doi soprani	-	G ₂	f'-a"	-	-	[-]	[-]	G ₂	f'-a"	G ₂ /F ₄	c-c'	F ₄	c-c'	C
23	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	-	G ₂	f'-g"	-	-	[-]	[-]	F ₃	G-d'	F ₃	G-d'	F ₃	G-d'	C
24	<i>Canzon a 2</i>	A doi soprani in echo	-	G ₂	e'-a"	-	-	[-]	[-]	G ₂	e'-a"	G ₂ /F ₄	G-f"	F ₄	G-f"	C
25	<i>Peccavi super numerum</i>	Canto a una voce	-	-	-	Canto C ₁	d'-e"	[-]	[-]	-	-	F ₄	G-a	F ₄	G-a	G
26	<i>Vocem iucunditatis</i>	Basso a una voce	-	-	-	Basso F ₄	F-a	[-]	[-]	-	-	F ₄	F-a	F ₄	F-a	F
27	<i>Exultavit cor meum</i>	Contralto a una voce	-	-	-	Contralto C ₃	g♯-g'	[-]	[-]	-	-	F ₄	F-a	F ₄	F-a	A
28	<i>Exaudi Domine</i>	Canto a una voce	-	-	-	Canto overo Tenore C ₁	c♯-e"	[-]	[-]	-	-	F ₄	F-a	F ₄	F♯-bb	D

* Scoring: reproduced from the contents table of the Score, where all the compositions are listed. In case of substantial discrepancies, a note is given showing what is indicated in the table of other part-books.

** The part also indicates "A 4 Soprano".

*** The part also indicates "Canzon a 4 Soprano"

Description of the print

Only a single, incomplete exemplar of the collection has come down to us, preserved at the Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna, with the shelf-mark BB.225. The copy consists of four part-books; the missing booklet must presumably have been marked with the letter C.

4 booklets in 8°:

CANTO ([A]-A9, A7 is mistakenly marked A9) with pp. (2) + 33 numbered from 1 to 33 + (1).

Each odd marking is preceded by the caption “Diuine Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. 4. Lib. 2.”

BASSO (B-B9) with pp. (2) + 33 numbered from 1 to 33 [p. 19 numbered 22, p. 20 numbered 21] + (1). Each odd marking is preceded by the caption “Diuine Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. 4. Lib. 2.”

ALTO (D-D3, D3 letter printed backwards) with pp. (2) + 9 numbered from 1 to 33 + (1). The marking D3 is preceded by the caption “Diuine Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. & 4. Lib. 2.”

PARTITVRA (E-E10, E9 is mistakenly marked C9, E10 is mistakenly marked D10) with pp. (2) + 38 numbered from 1 to 34 [p. 4 numbering barely legible, pp. 8 and 14 unnumbered, p. 24 numbered 34, p. 25 numbered 31, p. 35 numbered 31, p. 38 numbered 34]. The marking E3 is preceded by the caption “D[i]uine Lodi di Gio: Batt Riccio 1. 2. & 4. Lib. 2.”; the marking E5 has no caption; the marking E7 is preceded by the caption “Diuine Lodi di Gio: Batt. Riccio a 1.2. & 4. Lib. 2.”; the marking C9/E9 is preceded by the caption “Diuine Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1.2.3. & 4. Lib. 2.”

Below is a diplomatic transcription of the title-page of the Canto part:

CANTO | DI GIO: BATTISTA | RICCIO | IL SECONDO LIBRO | Delle Diuine Lodi accommodate per | concertare nell’Organo. | Nelle quali fi contiene Meffa, & Magnificat a due Voci | Motteti a vna, due, tre, & quattro, Con alcune | Canzoni da Sonare, a duoi & a | quattro Stromenti. | *Nouamente Composte, & date in Luce.* | [printer’s mark] | IN VENETIA, M. DC. XIII. | *Appreffo Ricciardo Amadino.* [A]

The title-page is inside an ornamental frame. The name of the part appears at the top of the title-page, within the frame. The printer’s mark is Amadino’s usual one: an organ surmounted

by two angels with the motto “Magis corde quam orga[no]”.¹ The booklet marking appears at the bottom right, within the frame.

On page (2) of each part-book, except for that of the Partitura, there is the following dedicatory letter:

ALLILLVST.^{MO} ET REVER.^{MO} | MONSIG. MIO SIGNORE | & Patrone Colendissimo. |
 MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI | *Vescouo di Torcello, & Nuntio Apostolico appresso l'Altezza*
Serenissima | del Gran Duca di Toscana. | [frieze] | Da [D large ornate initial] che successe la partenza di V.
 S. Illustringhissima, & Reuerendiss- | fima hà già molti anni per occasione de si honorata, e lunga le | gatione
 non mi si è mai più appresentata occasione di ridur- | mele à memoria, ne di confermarle almeno con
 qualche nuo- | uo segno di riueranza la feruitù antica. Et benchè l'habbia in | varij, e molti modi procu-
 rata, e stato però vano ogni mio sfor- | zo; perche picciolo fuggetto trouai fempre impedito il fen- | tiero,
 interchiufa la strada di poterle mostrarle, che tanto abben | te la riuerisco con l'animo, quanto m'era già dato
 di feruirla | presente. Ma tali, e tanti sono i fauori, & i beneficij, c'ho riceuuto dalla liberalissima | mano di
 V. S. Illustringhissima, che infinitamente me le trouo obligato: Onde douendo da- | re alle stampe il Secondo
 Libro delle Lodi Diuine Musicali, a cui poteua io con mag- | gior conuenuevolezza indirizzare (sic) questo
 mio nuouo parto, quale egli si fia, che a V. S. Il- | lustriss. la quale con l'innata sua benignità s'è fatta già
 molto tempo libero padrone di | questa mia volontà, di questo cuore? Al suo nome dunque celebratissimo
 lo dedico, e | confacro, ornamento de doni, fommo pregio delle Muse. A lei mio Signore l'appre- | fento,
 riconoscimento d'obbligo, non pagamento di debito. L'accetti con grato animo, | come parto d'un suo di-
 uoto Seruitore: che se bene il dono e picciolo, grande è l'affetto². | Sotto l'ali della sua protezione degnifi
 preferuarlo da gli empij morfi de maligni³ de- | trattori; che N. Sig. all'Illustringhiss. sua persona conceda quella
 prosperità de successi, che | merita le sue virtù, e l'afetto, c'ho d'ogni sua grandezza. | Di Vinegia il dì 20.
 Nouembre 1613. | Di V. S. Illustringhiss. & Reuerendiss. | Deuotiss. Seruitore | Gio: Battista Riccio.

On the last page of the Canto part-book there is a table of the compositions:

[frieze]
 TAVOLA
 A Due Voci.

Missa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine,	Baffo, & Alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. bassa.	17
Audi Domine	Echo Propofa a duoi Soprani ò Ten. A Tre Voci.	18
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	20

¹ See Rodolfo Baroncini – Luigi Collarile, ‘Amadino, Ricciardo’, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019, pp. 117–122.

² *l'affetto A.*

³ *maligni A.*

Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori. A Quattro Voci.	21
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	22
Ego sum panis viuus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	23
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	24
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	25
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	26
Canzon a 2.	Baffo, & soprano.	27
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	28
Canzon a 2.	A doi Soprani.	29
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	30
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo propofta.	32

On the last page of the Basso part-book there is a table of the compositions:

	[frieze]	
	TAVOLA	
	Due Voci.	
Missa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine,	Baffo, & Alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. Baffa.	17
Audi Domine	Echo Propofta a duoi Soprani ò Ten. A Tre Voci.	18
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	19
Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori. A Quattro Voci.	20
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	21
Ego sum panis viuus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	22
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	23
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	24
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	25
Canzon a 2.	Baffo, & soprano.	26
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	27
Canzon a 2.	A doi Soprani.	28
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	29 [recte 30]
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo propofta. [recte risposta]	30 [recte 32]

On the last page of the Alto part-book there is a table of the compositions:

[frieze]		
TAVOLA		
A Quattro Voci.		
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	1
Ego sum panis vivus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	2
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	3
Peccavi super numerum	Canto, a vna voce.	4
Vocem iucunditatis	Basso à vna voce.	5
Exultavit cor meum	Contr'alto à vna voce.	6
Exaudi Domine,	Canto a vna voce	7
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	8
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	9

On page (2) of the Partitura there is a table of the compositions:

[frieze]		
TAVOLA		
A Due Voci.		
Missa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine.	Baffo, e Contr'alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. baffa.	18
Audi Domine	Echo Proposta a duoi Soprani ò Ten.	19
A Tre Voci.		
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	21
Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	22
A Quattro Voci.		
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	23
Ego sum panis vivus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	24
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	25
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	26
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano.	27
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	28
Canzon a 2.	A doi Sop ani.	29
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	30

Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo propofa.	32
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Basso.	33
Peccau super numerum	Canto, a vna (sic) voce.	35
Voce iucunditatis	Baffo à vna voce.	36
Exultauit cor meum	Contr'alto à vna voce.	37
Exaudi Domine,	Canto a vna uoce	38

The table below contains a diplomatic transcription of the headings and titles found inside the four part-books. In the print these appear next to the incipit of each composition, or at the top of the page. The titles in upper case always appear in the top right-hand corner.

	CANTO	ALTO	BASSO	PARTITURA
1. Missa sexti toni	Baffo, & Soprano, o Tenore, Miffa fefti Toni TENORE	–	Baffo, e Soprano, o Tenore, Miffa fefti Toni BASSO	Baffo, & Tenore, ouero Soprano, Miffa fefti toni
2. Magnificat	ALTO [<i>recte</i> : tenore o soprano]	–	A 2. Baffo e Tenore ouero Soprano BASSO	Magnificat senza intonatiō Baffo, o Sop. o Ten.
3. Egredimini omnes	Canto e Contr'alto CANTO	–	A 2. Canto e Contr'alto	Canto, e Contr'alto PARTITVRA
4. Exaudi Domine	Baffo, & Alto	–	A 2 Baffo, & Alto BASSO	Baffo, & Contr'alto PARTITVRA
5. Deus meus respice	A doi Tenori ouero Soprani	–	A doi Tenori ouero Soprani	A doi Tenori ouero Soprani PARTITVRA
6. Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani	–	A doi Tenori, ouero Soprani	A doi Tenori, ouero Soprani PARTITVRA
7. Deus canticum novum	a doi Ten ouero Soprani	–	a doi Ten ouero Soprani	a doi Tenori ouero Soprani PARTITVRA
8. Benedicam Dominum	A2 Baffo, & contr'alto	–	A 2 Baffo, & contr'alto BASSO	Baffo, & contr'alto PARTITVRA
9. Iubilate Deo	CANTO	–	CANTO	AD uoi oprani ouero Tenori PARTITVRA
10. Cur plaudit hodie	Dialogo, a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta Baffa BASSO 1.	–	Dialogo, a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta Baffa BASSO 2.	Dialogo a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta baffa PARTITVRA
11. Attendite popule meus	Baffetto & contr'alto in tuono & alla quarta baffa ALTO	–	Baffetto, e Contr'alto in Tuono, & alla quarta baffa ALTO	Baffetto, e contr'alto in ton, & alla quarta baffa PARTITVRA
12. Audi Domine	Echo Propofa a duoi Soprani o Tenori	–	Echo Rifpofta a duoi Soprani o Tenori	Echo propofa, a duoi Soprani ouero Tenori PARTITVRA
13. Ave Domine	A 3. Baffo, & doi Soprani o Tenori CANTO	–	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori BASSO	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori
14. Dilectus meus	Baffo & doi Soprani ouero Tenori CANTO	–	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori BASSO	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori
15. Hic est panis	A 4. A doi Baffi & doi Soprani	A4 Duoi Baffi, & duoi Soprani BASSO	A 4. due Baffi, & doi soprani BASSO	A 4 Doi Baffi, & doi Soprani ouero Tenori

16. Ego sum panis	No heading	A 4. Tenor	A quattro BASSO	A 4
17. Exultat Maria	A. 4. Soprano CANTO	A 4 TENORE	A. 4 BASSO	A 4
18. Sonata a 4	Sonata A 4 CANTO	Sonata A 4. Tenor	Sonata A 4 BASSO	Sonata A 4
19. Canzon a 4	Canzon A 4. Soprano	Canzon Tenor A 4	Canzon A 4 BASSO	A 4
20. Canzon a 2 [I]	Canzon Baffo & soprano	–	Canzon A 2. Soprano. e Baffo	A 2 Baffo, & Soprano PARTITVRA
21. Canzon a 2 [II]	Canzon Baffo & Soprano	–	Canzon Baffo. & Soprano	A 2. Baffo, & Soprano PARTITVRA
22. Canzon a 2 [III]	Canzon A doi soprani	–	Canzon Baffo, & Soprano	Canzon A doi Soprani PARTITVRA
23. Canzon a 2 [IV]	Canzon Baffo & Soprano	–	Canzon Baffo, & Soprano	Baffo, & Soprano PARTITVRA
24. Canzon a 2 in echo [V]	Canzon A doi Soprani in Echo Propofta	–	Canzon A doi Soprani in Echo Rifpofta	A Doi Soprani in Echo
25. Peccavi super numerum	–	Canto, a vna voce	–	A vna voce Soprano, ouer Tenore PARTITVRA
26. Vocem iucunditatis	–	Baffo à vna voce	–	A vna voce Baffo
27. Exultavit cor meum	–	Contr'alto a vna Voce	–	A vna voce, contr'alto, ouero Tenor alla quinta PARTITVRA
28. Exaudi Domine	–	Canto, ouero Tenore a vna voce, e fi placet, il Baffo, fopra la Partitura	–	Baffo fi placet

The part-books contain the following handwritten notes:

Canto

- p. 17, last three staves: *Sanctus*, vocal part in Tenor clef;
- p. 19, last three staves: *Agnus Dei*, vocal part in Soprano clef;
- p. 21, left-hand margin: writing drafts;
- p. 33, right-hand and bottom margin: writing drafts.

Basso

- p. 33, last six staves: *Sanctus* and *Agnus Dei*, vocal part in Bass clef (see figure 2);
- back cover, inner part: writing drafts.

Partitura

- p. 7, bottom margin: transcription in pen (without text) of the first two lines of the next page (see figure 3);
- p. 20, last three staves: *Sanctus*, vocal part in Soprano clef;
- p. 34, last three staves: *Agnus Dei*, vocal part in Tenor clef.

The author of the *Sanctus* and the *Agnus Dei* drafted in the part-books has not been identified. An incipit search in RISM online (<https://rism.info/>) did not produce any significant results. Some cadences are incomplete, leaving one to suppose that the two compositions must originally have been for four voices, and that the fourth voice was contained in the lost part-book of the Tenore. For a score transcription of the two compositions, see Appendix 2.

33

Sanctus san - ctus dominus
 deus sabaoth. Qui sit ubi et cum gloria sua osan
 in caelis osan in excelsis.

A gnus dei qui tollis peccata mundi
 misere nobis miserere nobis.

Figure 2. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Basso, p. 33.

PARTITURA 7 PARTITURA

6 765

A Gnus D. i ij

Magnificat senza intonatio B. flo, o Sop. o Tca.

M A gnificat anima mea Dominum Et

ancilla ecce omne:

quia & sancto

Et mi Fecit

Figure 3. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Partitura, p. 7.

The texts

Editorial criteria

The texts of the compositions in the present edition are taken from the text underlying the notes in the print of 1614. At the start of the critical notes for each composition the parts that have the text are indicated. For each text the source, biblical or liturgical,¹ is given when known. The indication “see” refers to the presence of re-elaborations with respect to the source indicated.

The texts are accompanied by critical notes which report any variants and errors encountered in the part-books. The variant is shown in italics; when it does not affect all the voices, it is followed by the abbreviations of the voices concerned (for example, the note “*dilactatum A*” indicates that the variant only concerns the Alto voice); in cases where the variant does not affect all the occurrences of a lexeme, a subscript number next to the abbreviation of the voice indicates the exact position (for example, the note “*Christe eson T/S₂*” means that the variant *Christe eson*, instead of the correct *Christe eleison*, refers only to the second occurrence of the Tenore/Soprano voice).

The portions of text not sung by all the voices are shown in a note followed by the sign – and by the abbreviation of the voice that omits them.

The print of 1614 does not fully reproduce the text of the falsobordone passages of the Magnificat (see lines 2 and 6). The portions of text appearing in each part-book are reported in the critical notes.

Transcription criteria

The graphics of the texts have been standardised according to the following criteria:

- graphic distinction between *u* and *v* following current usage;
- standardisation of the character *f* into *s*;
- standardisation of the group *ij* into *ii*;

¹ Quotations from the Bible are indicated with the abbreviation of the Bible book followed by the number of the chapter and verses. “Missale” followed by a page number refers to the *Missale Romanum ex decreto Sacrosanti Concilij Tridentini restitutum*, Venetiis: apud Iuntas, 1607. “Breviarium” followed by a page number refers to the *Breviarii Romani ex decreto Sacros. Concilij Tridentini restituti*, Venetiis: apud Iuntas, 1613. CIP refers to Giacomo Baroffio, *Corpus Italicum Precum. Materiali per una storia del sentimento religioso in Italia e in Europa*, in *Iter Liturgicum Italicum*, Centro di Eccellenza Laurence K. J. Feininger, 2021, <http://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum/> (last accessed 01/03/2022).

- standardisation of the use of capital letters;
- writing out of all the abbreviated forms (e.g. *ā* to *am*, *Ē* to *et*, *ē* to *ae*);
- distinction of all the linked characters (e.g. *æ* to *ae*, *st* to *st*);
- introduction and/or standardisation of the punctuation.

The oscillation *ci* / *ti* (for example “nuncio”, “adnuntiate”) has been maintained.

Edition of the texts

1. *Missa sexti toni**

* T/S, B.

I. *Kyrie*

Kyrie eleison.¹

Christe eleison.²

Kyrie eleison.³

¹ *Kyrie leison.*

² *Christe eson* T/S₂.

³ *Kyrie leison* T/S₁, B.

II. *Gloria*

Gloria in excelsis Deo,
 et in terra pax hominibus bonae voluntatis,
 laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,
 gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens,
 Domine Fili unigenite Iesu Christe.
 Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
 qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
 qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram,
 qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
 Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
 tu solus altissimus, Iesu Christe,
 cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

III. *Credo*

*Credo in unum Deum*¹

Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
 visibilium omnium et invisibilium,
 et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum,
 et ex Patre natum ante omnia saecula.
 Deum de Deo, lumen de lumine,
 Deum verum de Deo² vero,
 genitum non factum consubstantialem Patri,
 per quem omnia facta sunt,
 qui propter nos homines

et propter nostram salutem descendit de caelis.
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
 ex Maria Virgine, et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
 passus et sepultus est.
 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
 et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris,
 et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos,
 cuius regni non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,
 qui ex Patre Filioque procedit,
 qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,
 qui locutus est per prophetas.
 et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum,
 et expecto resurrectionem mortuorum,
 et vitam venturi saeculi. Amen.

¹ *Credo in unum Deum* not sung.

² *Deum* T/S.

IV. *Sanctus*

Sanctus, sanctus,¹ sanctus Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
 Osanna in excelsis.
 Benedictus qui venit in nomine Domini.²
 Osanna in excelsis.³

¹ *Sanctus, sanctus* not sung.

² *domine*.

³ *excelbs* T/S₁.

V. *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.¹
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.²

¹ *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* not sung.

² *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* not sung

2. *Magnificat**

Magnificat anima mea Dominum,
 et exultavit spiritus¹ meus in Deo salutari meo,²
 quia respexit humilitatem ancillae suae,
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,
 quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,
 et misericordia eius a progenie³ in progenies timentibus⁴ eum.
 Fecit potentiam in brachio suo,

dispersit superbos mente cordis sui,
 deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles,
 esurientes implevit⁵ bonis, et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
 sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
 sicut erat in principio et nunc et semper
 et in saecula saeculorum. Amen.

(Lc 1, 47–55)

* T/S, B.

¹ *et ritus* T/S.

² *in tari meo* T/S.

³ *et* T/S; *et miseri* B.

⁴ *Ti tibus* T/S.

⁵ *implebis* T/S.

3. *Egredimini omnes**

Egredimini omnes et videte reginam vestram cuius pulchritudinem sol et luna mirantur.
 Egredimini omnes et videte reginam vestram quam videntes filiae Sion beatissimam
 praedicaverunt et reginae reginam suam laudaverunt.

(See Cant 3,11; Job 38,7)

* C, A.

4. *Exaudi Domine**

Exaudi, Domine, vocem meam, qua clamavi ad te.
 Adiutor meus esto, ne derelinquas¹ me, neque despicias me, Deus salutaris² meus.
 Dominus illuminatio mea et salus mea:³ quem timebo?

(Ps 26, 7, 9, 1)

* A, B.

¹ *derelinbuas* B₂.

² *sautaris* A₂.

³ *in a* B.

5. *Deus meus respice**

Deus, Deus meus, respice in me:
 quare me dereliquisti?
 Longe a salute mea verba delictorum meorum.¹
 Deus meus, clamabo per diem, et non exaudies,²
 et nocte, et non ad insipientiam mihi,³
 de ventre matris meae Deus meus es tu,
 ne discesseris a me, quoniam tribulatio proxima est.⁴

(Ps 21, 1–2, 10, 12)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *quare me dereliquisti? Longe a salute mea verba delictorum meorum* – TII/SII.

² *exaudiens* TII/SII.

³ *Deus meus, clamabo per diem, et non exaudies, et nocte, et non ad insipientiam mihi* – TI/SI.

⁴ *eis* TI/SI; *e t* TII/SII.

6. *Domine exaudi**

Domine, exaudi¹ orationem meam, et clamor meus ad te veniat,
non avertas faciem tuam a me, in quacumque² die tribulor,
inclina ad me aurem tuam, in quacumque³ die invocavero te, velociter exaudi me.

(Ps 101, 1–2)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *Domine, exaudi* – TII/SII.

² *quacumque* TI/SI.

³ *quacumque* TI/SI, TII/SII.

7. *Deus canticum novum**

Deus canticum novum¹ cantemus tibi, alleluia.

In decacordo psalterio cum cantico et cithara psallam tibi, alleluia.

Deus, Deus noster es tu et exaltabimus te, alleluia.

Bonum est enim confiteri tibi Domine et psallere tibi in cordis et organis, in timpanis et coris, alleluia.²

Benedictus es Domine ne repellas nos a mandatis tuis in toto corde exquiremus te, alleluia.³

Ita tu Deus conversus⁴ vivificabis⁵ nos et plebs tua laetabitur in te, alleluia.

(See Ps 143, 9; 91, 1, 4; 118, 10–12; 84, 7)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *novum* TI/SI₁, TII/SII₁.

² *Bonum est enim confiteri tibi Domine et psallere tibi in cordis et organis, in timpanis et coris, alleluia* – TII/SII.

³ *Benedictus es Domine ne repellas nos a mandatis tuis in toto corde exquiremus te, alleluia* – TI/SI.

⁴ *Ita tu Deus conversus* – TII/SII.

⁵ *vivificavit* TI/SI.

8. *Benedicam Dominum**

Benedicam Dominum in omni tempore¹ semper laus eius in ore meo.

Qui posuit animam meam ad vitam, et non dedit commoveri pedes meos.

(Ps 33,1; 65,6)

* A, B.

¹ *pore* A₂.

9. *Iubilare Deo**

Iubilare Deo¹ omnis terra, servite Domino in laetitia,²

introite in conspectu eius in exultatione,

scitote quoniam Dominus ipse est Deus,

ipse fecit nos, et non ipsi nos,

populus eius, et oves pascuae³ eius.

Introite portas eius in confessione, atria eius in hymnis, confitemini illi.
 Laudate nomen eius, quoniam suavis est Dominus,⁴
 in aeternum misericordia eius, et usque in generatione et generationem veritas eius.
 (Ps 99)

* SI/TI, SII/TII.

¹ *Teo* SI/TI₂.

² *laetitia a* SI/TI.

³ *pascue* SI/TI, SII/TII.

⁴ *quoniam suavis est Dominus* – SII/TII

10. *Cur plaudit hodie**

Cur plaudit hodie mater ecclesia et exultat iubilis venetorum civitas?¹
 Audite et obstupescite, mirabilia fecit Deus.
 Dic nobis quaeso qui hoc est.
 Hodie coronam accepit de manu Domini Beatus N. cuius anima sanctissima paradisum
 possidet, unde exultant Angeli laetantur Archangeli.
 Quid nobis affert tam celebris memoria?
 Per eius merita adsunt Dei prodigia, multa coruscant miracula.
 Gloriam pariter demus omnipotenti Deo in honorem Beati N. alleluia.

* BI, BII.

¹ The odd lines are sung by BI, the even lines by BII, the last line by both.

11. *Attendite popule meus**

Attendite popule meus legem meam,¹ inclinate aurem vestram² in verba oris mei.
 Mirabilis Deus in sanctis suis,³ terribilis in maiestate,⁴ potens in omni opere, et suavis et
 dulcis omnibus in te confidentibus in aeternum.
 (Ps 77, 1)

* A, B.

¹ *Attendite popule meus legem meam* – A.

² *inclinate aurem vestram* – B.

³ *Mirabilis Deus in sanctis suis* – B.

⁴ *terribilis in maiestate* – A.

12. *Audi Domine**

Audi, Domine, hymnum et orationem quam servus tuus orat coram te hodie,
 et vota clementer exaudi.¹

Audi.

Quis es qui venisti ad me, es ne tu Salvator noster Christe?

Iste.

Iste qui fortis es et magnus?

Agnus.

Agnus qui omnium portasti delicta?

Ita.

Quid nam affers de sede maiestatis tuae Evae filiis?

Vae filiis.

Vae nobis filii ergo vindictae sumus et filii irae.

Irae.

Nonne dixisti mihi critis in filios cum clamaveriris et exaudiam?

Audiam.

Audi ergo clamorem et tribulationem nostram, quam coram te pronuncio.

Nuncio.

Iram nuncias an pacem?

Pacem.

Erit ne pax ubi bonum certavimus certamen?

Amen.

Audistis filii eia laeti ad certamen pergite.

Ite.

(Line 1: I Reg 8, 28)

* SI/TI, SII/TII.

¹ The odd lines are sung by SI/TI, the even (in echo) by SII/TII.

13. *Ave Domine**

Ave Domine Iesu Christe,
 laus benedicte, lumen caeli,
 pretium mundi, gaudium nostrum,
 panis angelorum, cordis iubilus,
 rex et sponsus virginitatis.

Ave Domine Iesu Christe.

(CIP, 21)

* SI/TI, SII/TII, B.

14. *Dilectus meus**

Dilectus meus loquitur mihi:
 surge, propera, amica mea,
 columba mea, formosa mea, et veni.
 Iam enim hiems¹ transiit,
 imber abiit, et recessit,
 flores apparuerunt in terra nostra,
 vox turturis audita est.

Surge, propera, amica mea,
 columba mea, formosa mea, et veni.

(See Cant 2, 10–12; Breviarium, 527)

* SI/TI, SII/TII, B.

¹ *hyems*.

15. *Hic est panis**

Hic est panis suavissimus, esca salutaris,
 vere panis angelorum, factus cibus viatorum.
 O pretiosum ergo convivium,
 o hostia salutaris, o sacramentum magnificum,
 te adoramus, te colimus, Iesu Christe,
 et benedicimus tibi.
 Da robur, fer auxilium,
 ut digne venerantes in terris,
 te perfruamur in caelis. Alleluia.

* C, A, T, B.

16. *Ego sum panis**

Ego sum panis vivus,
 qui de caelo descendi.
 Si quis manducaverit ex hoc pane
 vivet in aeternum.
 (Io 6, 51)

* C, A, T, B.

17. *Exultat Maria**

Exultat Maria, et matrem se laeta¹ miratur.
 O femina super feminas benedicta,
 quem virum non novit,
 et virum suo utero circumdedit,²
 concinant³ laetantes chori,
 et alternantibus modulis
 dulcia cantica misceantur:
 “o felix, o pia, o dulcis virgo Maria”.
 (Breviarium, 645)

* C, A, T, B.

¹ *selecta*.

² *circumdedit*.

³ *concinat*.

25. *Peccavi super numerum**

Peccavi super numerum arenae¹ maris,²
 et multiplicata sunt peccata mea,
 et non sum dignus videre altitudinem caeli
 prae multitudine iniquitatis meae,³
 quoniam irritavi iram tuam,
 et malum coram te feci.

* C.

¹ *aren e C₁*, barely legible.

² *naris* C₁, barely legible.

³ *me* C, barely legible.

26. *Vocem iucunditatis**

Vocem iucunditatis adnuntiate,
et audiantur, alleluia,
adnuntiate usque ad extremum terrae,
liberavit Dominus populum suum, alleluia.

Iubilare Deo omnis terra,
psalmum dicite nomini eius,
date gloriam laudi eius, alleluia.

(See Is 48, 20; Ps 65, 2; Missale, 272)

* B.

27. *Exultavit cor meum**

Exultavit cor meum in Domino
et exaltatum est cornu meum in Deo meo,
dilatatum¹ est os meum super inimicos meos,
quia laetatus² est in salutari meo.³

Non est sanctus ut est Dominus,
neque enim est alius extra te,
et non est fortis sicut Deus noster.

(See I Sam 2, 1–2)

* A.

¹ *dilactatum* A.

² *lactatus* A.

28. *Exaudi Domine**

Exaudi Domine populum tuum cum misericordia,
et civitatem istam tu circunda Domine,
et angeli tui custodiant muros eius.

Avertatur obsecro furor tuus a¹ populo tuo,
et a civitate sancta tua,
exaudi Domine, et miserere,
quia peccavimus tibi.

(Breviarium, 412)

* C, Part.

¹ *o* Part.₁.

The musical text

Editorial criteria

Clefs

The original clefs have been replaced by those in modern use, namely the treble, treble-tenor, and bass clefs, chosen on the basis of the ranges of the individual vocal and instrumental parts. For the continuo part, the bass clef has almost exclusively been adopted, except in those passages, variously notated in the print, where it is more functional to use the treble or treble-tenor clef. In cases of alternative voices (e.g. “Tenor or Soprano” and vice versa) the voice actually notated in the print has been chosen. The clefs appearing in the part-books are shown in the incipit in original notation placed at the beginning of each composition. Any changes of clef during the course of the composition are reported in the critical notes.

Accidentals

All the accidentals present in the print, including those that are pleonastic in modern usage, are given in the edition before the corresponding note and apply to the whole bar. The modern natural sign is used instead of the sharps and flats with the same function. Editorial accidentals are placed above the note concerned, outside the staff, and apply only to the note referred to. In the instrumental bass part the editorial accidentals are placed inside the staff before the note referred to and are indicated in smaller type.

Note values and mensural indications

The original value of the notes is kept in the transcription, except for the *longa*, which has been replaced by a semibreve surmounted by a fermata. In the sections in C (*tempus imperfectum*) bars with a value of a semibreve each have been adopted. Sections indicated as 3 or 3/2 in the print have been rendered with bars of three semibreves each, showing the original mensural indication above the top staff.

Ligaturae and colores

The *ligaturae* present in the print are indicated with a square bracket above the staff containing the notes concerned; the *colores* are indicated with half square brackets.

Basso continuo figuring

In the print of 1614 the numbers for the realisation of the basso continuo are placed outside the staff, above the note concerned, while the accidentals are almost always placed inside the staff, before the note and a little higher (usually a third above). In the present edition all the figures (numbers and accidentals) have been placed outside the staff, above the notes. The modern natural sign is used instead of the sharps and flats with the same function in the print. The modern edition reports all the figures in the print where correct, tacitly normalising their placement if necessary. The accidentals have been tacitly moved to before the corresponding number (e.g. 7 above \flat becomes \flat 7 and 43 above \sharp becomes 4 \sharp 3). Any corrections made to the figuring are indicated in the critical notes. The figuring has been moderately integrated where deemed appropriate. Integrations are shown in smaller type.

Text underlay

In the modern edition the syllables of the text have been appropriately placed below the notes, following as much as possible the indications inferable from the print, apart from some more substantial adjustments in bars 62–64 of the *Kyrie* of the *Missa sexti toni*. The textual repetitions indicated in the print with the abbreviation *ij*, and the integrations of syllables or portions of text absent in the source, are shown in italics. The syllabication of the text has been adjusted according to the rules of classical Latin, apart from the consonant groups *sc* (=f) and *x* (=ks), which have been maintained.

Reconstructed part

In compositions nos. 13–19, which have come to us incomplete, the incipit and the line of the missing part have been left blank. Hypotheses of reconstruction of the missing part in the incomplete compositions are proposed in Appendix 1. The reconstructed part is notated in smaller type with the text in italics. In place of the incipit in original notation, there is the indication “deest”. The integrations to the figuring of the continuo introduced on the basis of the reconstructed part are indicated in smaller type and in square brackets. An editable digital version of the incomplete compositions is available on the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Critical notes

Each critical note gives the bar in Arabic numerals, the part or parts concerned (as designated in the present edition), the position of the element (note or rest) in the bar indicated in Roman numerals, and the relevant comment. The pitches of the notes are indicated with Helmholtz notation. The following abbreviations are used in the critical notes:

S	Soprano	Br	Breve
C	Canto	Sb	Semibreve
A	Alto	M	Minim
T	Tenore	Sm	Crotchet
B	Basso	Cr	Quaver
Part.	Partitura	Sc	Semi-quaver
fig.	figuring		

1. Missa sexti toni**I. Kyrie**

23	B	III	Sm
50	T/S	III	Sm; handwritten correction in the copy
62–64	T/S, B		text redistributed
63	Part.	II	fig. ♭ in the staff and before the 7
65	Part.		single final barline

II. Gloria

72	Part.	III	fig. 36
91	T/S		single final barline

III. Credo

The *Credo* is divided into the following sections, distinguished by a large initial: *Patrem omnipotentem, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit.*

23	Part.	III	fig. 6 between 23 IV and 24 I
----	-------	-----	-------------------------------

IV. Sanctus

48–58	Part.		fragment repeated on the next page
58	T/S, B		single final barline

V. Agnus Dei

17	T/S, B, Part.		single final barline
----	---------------	--	----------------------

2. Magnificat

15	T/S, B	I	Br with fermata
15	Part.	I	Br
24	Part.	I	fig. # in the staff and before 43
28	Part.	I	fig. 769
55	T/S, B	I	Br with fermata
55	Part.	I	Br
110	T/S, B, Part.	I	Br with fermata
138	T/S		single final barline

3. Egredimini omnes

74	C, A		single final barline
----	------	--	----------------------

4. Exaudi Domine

105	A		single final barline
-----	---	--	----------------------

5. Deus meus respice

5	Part.	I	fig. 567
60	TII/SII	I	rest missing
119	Part.		single final barline

6. Domine exaudi

90 TI/SI single final barline

7. Deus canticum novum

96 TII/SII II *d'* missing
 102 Part. II # above *c* instead of before
 125 TI/SI I Sb
 126 TI/SI, TII/SII single final barline

8. Benedicam Dominum

6–7 Part. II-I fig. 7 between 6 II and 7 I
 63 Part. II fig. 6 barely legible
 71 A, B single final barline
 71 Part. final barline missing

9. Iubilate Deo

94 SI/TI, Part. single final barline

10. Cur plaudit hodie

33 Part. I fig. # barely legible
 86 Part. II Sb
 119 BI II *c*
 134 BII I barely legible
 136 BI, BII single final barline

11. Attendite popule meus

12 Part. II change of clef: F₄
 40 Part. II-III fig. # before the respective notes instead of above

12. Audi Domine

50 SII/TII I-II *c*" *b*‡'
 115 SII/TII I rest missing
 117 SI, SII, Part. single final barline

14. Dilectus meus

88 C, B, Part. single final barline

15. Hic est panis

30–33 B second line: fragment of printed staff with eight notes pasted
 127 SI/TI II *b*'
 129 SI, BII single final barline

16. *Ego sum panis vivus*

60 T, Part. single final barline

17. *Exultat Maria*

44 T I *b*
 56 Part. I Cr
 87 C single final barline

18. *Sonata a 4*

1 B *b* in the second space
 80 C single final barline

19. *Canzon a 4*

1 B first line: fragment of printed staff with an F₃ clef pasted
 29 Part. I change of clef: C₃
 31 Part. I change of clef: F₃
 46 Part. I change of clef: C₃
 51 Part. I change of clef: F₃
 79 C, B, Part. single final barline

20. *Canzon a 2* [I]

2 Part. I change of clef: F₃
 65 S single final barline

21. *Canzon a 2* [II]

2 Part. I change of clef: F₄
 72 S single final barline

22. *Canzon a 2* [III]

2 Part. I change of clef: F₃
 106 SI, Part. single final barline

23. *Canzon a 2* [IV]

101 S, B single final barline

24. *Canzon a 2 in echo* [V]

3 Part. I change of clef: F₃
 44 Part. II fig. *b* before the note instead of above
 51 SI I Sm; handwritten correction
 57 SI VI-VII # before *g* instead of before *f*
 101 SI I rest hard to read due to damaged copy

25. *Peccavi super numerum*

40 Part. I # on the fourth staff above *d*
92 Part. single final barline

26. *Vocem iucunditatis*

91 B single final barline

27. *Exultavit cor meum*

78 Part. single final barline

28. *Exaudi Domine*

The part of [B] has been taken from the Partitura; in place of the notes without a syllable, corresponding rests have been added. The text of the Partitura has been moved to below the added staff.

50 Part. V Sm
85 C/T, Part. single final barline

Marina Toffetti

Giovanni Battista Riccio
e *Il secondo libro delle divine lodi* (Venezia, 1614):
stato dell'arte e prospettive di ricerca

1. Giovanni Battista Riccio: il compositore e la sua produzione

Giovanni Battista Riccio è uno dei tanti organisti e compositori vissuti a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento che godettero verosimilmente di una discreta fama in vita e che, dopo essere caduti nell'oblio dopo la loro morte, meritano oggi di essere studiati più a fondo.¹ Vissuto a Venezia al fianco di figure di maggiore spicco come Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi e Alessandro Grandi, ci ha lasciato tre raccolte molto corpose di musica sacra nel moderno stile concertato con alcune composizioni strumentali stampate (o ristampate) fra il 1612 e il 1620. Fra queste *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), che rappresenta l'oggetto della presente edizione, ci è pervenuto incompleto, in quanto mancante di un libro-parte.

Le informazioni di cui disponiamo sul conto di Giovanni Battista Riccio non sono neppure tanto scarse: conosciamo la sua data di nascita (24 ottobre 1563) – ma curiosamente non quella di morte,² laddove solitamente ci si trova nella situazione opposta –, quella del suo battesimo (avvenuto il 3 novembre dello stesso anno), la sua residenza (lo sappiamo stabilmente residente a Venezia nella contrada di Santa Margherita), il nome dei suoi genitori (Domenico, attivo

¹ I primi studi significativi sulla figura e sulle opere di questo compositore si devono a Timothy P. Urban, che alla raccolta del Riccio di cui si propone l'edizione ha dedicato la sua tesi dottorale, e al compianto Marco Di Pasquale, di cui si segnalano la voce biografica e alcuni saggi di recente pubblicazione. Cfr. Timothy P. Urban, *Il secondo libro delle divine lodi (Venice: 1614) of Giovanni Battista Riccio. A study of early seventeenth-century compositional practice*, PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2003; Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, tre compagnie di musici: documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*, in *Recercare*, XXVII (2015), pp. 61–102; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo)*, *Giovanni Battista Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87 (2016); Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas in the Light of his Borrowings from Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 33–49. Se non altrimenti specificato, le informazioni biografiche sul compositore sono desunte dalla voce ad esso dedicata nel DBI.

² A questo proposito sappiamo solo che nel 1622 era ancora in vita e il 29 ottobre 1630 era già morto.

come *comandador*,³ e Cassandra Varoter), della moglie (Giulia Pulissi, di Giovanni e Marina) e degli undici figli avuti da quest'ultima,⁴ dei padrini di battesimo di alcuni di questi (fra i quali si annoverano anche diversi musicisti),⁵ e di alcuni colleghi che era solito frequentare (fra cui Alessandro Grandi e il francescano Giacomo Finetti).⁶

Le notizie sul suo conto che scarseggiano maggiormente però sono quelle che riguardano la formazione musicale e le occupazioni professionali, che rappresentano quelle che rivestirebbero maggiore interesse per il musicologo. A questo proposito siamo costretti a integrare i dati certi con delle ipotesi: come ritiene la maggior parte degli studiosi che si occupano della musica veneziana di questo periodo,⁷ è ragionevole supporre che si fosse formato, se non direttamente alla scuola di Giovanni Gabrieli, certamente studiando le sue musiche (che doveva conoscere molto bene, come dimostrano i numerosi prestiti musicali rilevati nelle sue composizioni),⁸ e che fosse entrato in contatto con i maggiori esponenti della scena musicale veneziana dell'epoca.

Quanto ai suoi impegni professionali, Riccio non sembra essere stato legato a una sola istituzione musicale, o per lo meno non a lungo: sappiamo che fra il 1595 e il 1600 occupò il posto di organista in S. Nicolò dei Mendicoli, e che in varie fasi della sua vita fu attivo come libero professionista presso diverse istituzioni ecclesiastiche locali. Inoltre è noto che nel 1603 costituì una «compagnia» insieme ai più famosi organisti veneziani dell'epoca (Giovanni Gabrieli, Giampaolo Giusti, Giovanni Battista Grillo, Giovanni Picchi, Giovanni Priuli, Antonio Romanini e Francesco Sponga Usper) per monopolizzare i servizi organistici nei luoghi di culto e devozione. Si sa infine che fra il 1609 e il 1613 era in cerca di un impiego fisso: secondo alcuni, infatti, il compositore di cui ci occupiamo corrisponde con quel “Zuane Battista Rizzon dal violin” che il 16 novembre 1609 partecipò (senza vincerlo) al concorso per il posto di organista presso la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista,⁹ ed è certo che il 28 agosto 1612 e il 17 marzo 1613 partecipò a un concorso per lo stesso posto presso la Scuola Grande di San Rocco, dove però non riuscì ad aggiudicarsi il primo posto. È inoltre probabile che il Riccio di cui

³ Nella burocrazia civile veneziana dell'epoca il *comandador* era un ufficio di basso ministero, un messo, reclutato fra chiunque fosse nato a Venezia o naturalizzato e sottoposto a magistrati e ufficiali, che aveva il compito di intimare gli atti giudiziari e pubblicare gli editti.

⁴ La moglie Giulia gli diede undici figli: Mattia Lorenza (Lorenzo?), Regina Andriana (1601), Cassandra Isabetta (1603), Modesta Domenica (1604), Marina Domenica (1606), Gian Domenico Bernardino (1608), Marietta Sara (1610), Paola Isabetta (1612), Giovanni Camillo (1614), Diana Giovanna (1616) e Angela Maria (1618).

⁵ Fra i padrini dei suoi figli si segnalano Francesco Sponga Usper, organista in S. Giovanni Evangelista (1600); Giovanni Dalla Casa, piffero del doge (1604); Taddeo Donati, organista in S. Pantaleone (1606); e Lucio Mora, cantore della cappella marciana (1614).

⁶ “All'illustre e molto R.P.F. Giacomo Finetti maestro di cappella de la Ca Granda dei Padri Minori in Venetia” è dedicata la “Canzon La Rosignola in Ecco” inclusa ne *Il terzo libro delle divine lodi* (Venezia, 1620, cfr. infra), oltre alla “Canzon La Finetta. A do (sic). Violin et Trombon” (si veda il libro-parte del Canto alle pp. 31 e 54).

⁷ Fra questi Rodolfo Baroncini, Jonathan Glixon e Marco Di Pasquale. Cfr. Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 182–184, 417–419 e 442–444; Jonathan Glixon, *Students, Rivals and Contemporaries. Organists in Venetian Churches at the Time of Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 151–159: 154; Di Pasquale, (*Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, passim).

⁸ Su un totale di 115 composizioni di Riccio, almeno 23 riprendono ed elaborano composizioni di Giovanni Gabrieli. Cfr. Di Pasquale, *Riccio*; Rodolfo Baroncini, *Et per tale confermato dall'auttorità del signor Giovanni Gabrieli. The Reception of Gabrieli as a Model by Venetian and Non-Venetian Composers of the New Generation (1600–1620)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 5–31; Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*.

⁹ Cfr. Glixon, *Students, Rivals and Contemporaries*, p. 152.

ci occupiamo corrisponda a quel “misier Battista organista” che nel giugno del 1616 fu coinvolto in una trattativa per l’ingaggio di una compagnia di musicisti per la festa di San Giovanni Battista presso la chiesa di San Marcuola (Santi Ermagora e Fortunato).¹⁰ Che in quegli anni Riccio non fosse ancora riuscito a procurarsi una posizione stabile è suggerito anche dai frontespizi delle sue tre raccolte note, dove non figura mai come organista fisso presso alcuna istituzione.

Da alcuni studi recenti è emerso che egli dovette godere dei favori di vari esponenti di spicco dell’aristocrazia locale e frequentare diversi ridotti e accademie della laguna.¹¹ Fra i protettori che dovettero sostenerlo vanno menzionati, fra gli altri, Camillo Rubini, dedicatario del suo primo libro di concerti¹² e probabile dedicatario implicito della *Canzon La Rubina*, e Antonio Grimani, dedicatario del secondo e del terzo libro e probabile destinatario implicito della *canzon La Grimaneta*. Inoltre Riccio fu certamente in contatto con Giovanni Mocenigo, al quale doveva essere intitolata la *Canzon in Ecco La Moceniga*, che Riccio aveva conosciuto tramite Camillo Rubini, e con i frequentatori di Ca’ Mocenigo, fra i quali, a partire dal 1623, vanno ricordati i compositori Alessandro Grandi (dedicatario della *canzon La Moceniga* citata poco sopra),¹³ Claudio Monteverdi, Giovanni Pietro Berti, Domenico Obizzi e Pietro Rapallini, e i letterati Giulio Strozzi e Giuseppe Del Bufalo.¹⁴

Come si è detto, le tre raccolte di Riccio sono tutte molto corpose. Fra queste la prima, intitolata *Il primo libro delle divine lodi*,¹⁵ fu stampata in una data indefinita, ma certamente anteriore all’8 ottobre 1612, data in cui fu firmata la dedica della prima ristampa. Nella sua prima edizione, questa raccolta doveva includere 29 concerti a due voci e basso continuo per varie combinazioni vocali, ai quali nella ristampa sono state aggiunte altre sei composizioni (un concerto a voce sola

¹⁰ In quell’occasione “misier Battista” riuscì a convincere tal Francesco Pasqualato, incaricato di organizzare la festa in onore di San Giovanni, ad assoldare “misier Nicolò [Dalla Casa] da Udene [= Udine]” e “misier Giacomo” [Rovetta] per il prezzo di dieci ducati. Marco Di Pasquale ha fatto opportunamente notare che in quell’occasione Pasqualato si era rivolto, fra gli altri, a Pietro Savoldi, con cui Riccio era in stretto contatto. Cfr. Di Pasquale, *Le compagnie dei musicisti marciari*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 183–224: 216–220. Lo stesso “Molto Rev. Sig. D. Pietro Savoldi” figura in veste di dedicatario del concerto *Laetamini* a tre voci e continuo incluso ne *Il terzo libro delle divine lodi* di Riccio (cfr. nota 17).

¹¹ Cfr. Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l’azione in San Marco*, in *Monteverdi a San Marco*.

¹² Cfr. Baroncini, *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590–1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra: In occasione del centenario della fondazione del PIMS*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Roma – Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Musica Sacra – Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 569–585.

¹³ Le canzoni *La Rubina*, *La Grimaneta* e la *Canzon in Ecco La Moceniga* (dedicata ad Alessandro Grandi) si trovano tutte all’interno de *Il terzo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio (cfr. nota 17), insieme ad altre canzoni strumentali che richiamano nel titolo il cognome di altri compositori dell’epoca: *La Picchi* (probabile omaggio a Giovanni Matteo Picchi), *La Grileta* (forse intitolata a Giovanni Battista Grillo), *La Finetta* (quasi certamente intitolata a Giacomo Finetti, dedicatario esplicito di un’ulteriore canzone, *La Rossignola*, e dei mottetti *Congratulamini* e *Heu mihi*), laddove non è da escludersi che la *canzon La Rizza* rappresentasse un omaggio a se stesso.

¹⁴ Cfr. Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l’azione in città*, in *Monteverdi a San Marco*, pp. 155–183: pp. 173–174.

¹⁵ Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi accomodate per cantar nell’organo a due voci [...] nuovamente reviste e ristampate con l’aggiunta in questa impressione d’alcuni concerti armonici spirituali a una, doi e tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612. Cfr. *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, 11 vols., Kassel: Bärenreiter, 1971–1981 (da ora in poi RISM A/I) R 1283. Cfr. http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002750?peek=1&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 18 gennaio 2022).

e continuo, due a due voci e continuo, uno a tre voci e continuo e due canzoni strumentali a due strumenti), per un totale di 35 composizioni.

Il secondo libro delle divine lodi,¹⁶ che, come si è detto, ci è pervenuto privo di un libro-partre, include un totale di 28 composizioni, di cui 21 vocali e 7 strumentali. Considerato che fra le composizioni a due voci si annovera anche una messa, articolata, come di consueto, in cinque parti, questo secondo volume non è meno corposo del precedente, e inoltre presenta una maggiore varietà di organici: al suo interno, infatti, si trova un maggior numero di concerti a una e a tre voci e continuo, e in più compaiono tre mottetti a quattro voci e due composizioni strumentali a quattro strumenti.

Fra le raccolte di Riccio, quella che presenta le dimensioni maggiori (e per l'epoca anche abbastanza eccezionali) è il terzo libro,¹⁷ che include ben 52 composizioni: fra queste 38 sono composizioni vocali, 12 strumentali e 2 per voci e strumenti – un organico, quest'ultimo, che Riccio non aveva mai sperimentato nelle raccolte precedenti. Oltre che per la numerosità delle composizioni che vi compaiono, questa silloge si distingue anche per la varietà delle combinazioni vocali e/o strumentali che vi sono praticate. Complessivamente essa include 10 concerti a voce sola e una canzone a flautino o cornetto e continuo; 16 concerti a due voci e sei canzoni a due strumenti e continuo (di cui tre a violino e trombone, una delle quali in eco, due per due violini e una per flautino e fagotto); otto concerti a tre voci e una canzone a tre strumenti; quattro concerti a quattro voci (di cui uno in forma di dialogo), uno a due voci e due strumenti,¹⁸ uno a una voce e tre strumenti,¹⁹ e quattro canzoni a quattro strumenti (di cui due in eco: *La Moceniga* e *La Rosignola*).²⁰

2. Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614): la dedica e il dedicatario

Come si è visto, sia la *princeps* della prima raccolta di Riccio (che è andata perduta), sia la sua prima ristampa, uscita nel 1612, erano state dedicate al nobile Camillo Rubini. Dal secondo libro in poi, e a distanza di poco più di un anno, Riccio, che per la stampa si avvale dello stesso editore del suo primo libro (Ricciardo Amadino) – laddove, in seguito alla morte di Amadino,²¹

¹⁶ Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi accomodate per concertare nell'organo, nelle quali si contiene messa, et Magnificat a due voci, motteti a una, due, tre, et quattro, con alcune canzoni da sonare*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614. RISM A/I R 1284. Cfr. http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002751?peek=2&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 18 gennaio 2022).

¹⁷ Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi musicali [...] accomodate per concertare nell'organo, con le quattro antifone alla gloriosa Vergine, e molti motteti, a 1. 2. 3. et 4. voci, et alcune canzoni da sonare*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620. RISM A/I R 1285. Cfr. http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002752?peek=3&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 18 gennaio 2022).

¹⁸ Cfr. *O salutaris hostia* a Canto e Basso, Fagotto e Violin.

¹⁹ Cfr. *Iubilent omnes* a Soprano, Violin, Flautin e Fagotto.

²⁰ Cfr. *Canzon in ecco La Moceniga* per “Doi soprani e doi bassi”; una “Sonata” a quattro non altrimenti denominata; la *Canzon La Zaneta* e la *Canzon La Rosignola in ecco*.

²¹ Cfr. Rodolfo Baroncini-Luigi Collarile, *Amadino, Ricciardo*, in *Dizionario degli Editori Musicali Italiani dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019 (Dizionari, 2), pp. 121–122: “La straordinaria impresa editoriale di A. si esaurisce con la stessa rapidità con cui era stata avviata. In assenza di eredi legittimi o illegittimi (l'editore non si sposò mai e abitò insieme al suo garzone Nicolò), il suo decesso, verificatosi «per morte subitanea» alla ragguardevole età di 76 anni il 2 nov. del 1617 [...] determina la definitiva chiusura dell'officina tip. di calle Pisani.”

per il terzo libro si sarebbe rivolto a Bartolomeo Magni – ritenne invece opportuno dedicare le sue raccolte a un altro protettore, peraltro non meno illustre del precedente. Sia la seconda sia la terza raccolta di Riccio infatti sono dedicate ad Antonio Grimani, un esponente dell'alto patriziato veneto, figlio di Fulvio²² e nipote di Giovanni patriarca di Aquileia (una carica che egli stesso avrebbe assunto nel 1622).²³ Dopo essere stato nominato vescovo di Torcello nel 1587, Antonio aveva avuto alcune esperienze diplomatiche in qualità di ambasciatore di Venezia in Francia e in Belgio, partecipando da ecclesiastico nel 1596 alla legazione guidata dal cardinale Alessandro de' Medici in Francia. Grazie a queste esperienze, e soprattutto grazie ai contatti con il cardinal de' Medici, nell'estate del 1605 era giunto alla guida della nunziatura del Granducato di Toscana.²⁴

Dalla dedica, datata da Venezia il 20 novembre 1613, si apprende che Giovanni Battista Riccio conosceva da molto tempo il suo protettore (egli parla di “servitù antica”), e che i due erano entrati in contatto prima che Grimani partisse “per occasione di sì onorata, e lunga legatione”.²⁵ Il compositore si dichiara inoltre debitore di riconoscenza nei confronti dell'ecclesiastico (“tali, e tanti sono i favori, et i beneficij, c'ho ricevuto dalla liberalissima mano di V.S. Illustrissima, che infinitamente me le trovo obligato”):

ALL'ILLVST.^{MO} ET REVER.^{MO} MONSIG. MIO SIGNORE et Patrone Colendissimo. MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI *Vescovo di Torcello, et Nuntio Apostolico appresso l'Altezza Serenissima del Gran Duca di Toscana*. DA che sucesse la partenza di V. S. Illustrissima, et Reverendissima ha già molti anni per occasione di sì onorata, e lunga legatione non mi si è mai più appresentata occasione di ridurmele a memoria, nè di confermarle almeno con qualche nuovo segno di riverenza la servitù antica. Et benché l'abbia in varii, e molti modi procurata, è stato però vano ogni mio sforzo; perché picciolo soggetto trovai sempre impedito il sentiero, interchiusa la strada di poterle mostrare, che tanto absente la riverisco con l'animo, quanto m'era già dato di servirla presente. Ma tali, e tanti sono i favori, et i beneficij, c'ho ricevuto dalla liberalissima mano di V. S. Illustrissima, che infinitamente me le trovo obligato. Onde dovendo dare alle stampe il Secondo Libro delle Lodi Divine Musicali, a cui poteva io con maggior convenevolezza indirizzare questo mio nuovo parto, quale egli si sia, che a V. S. Illustriss. la quale con l'innata sua benignità, s'è fatta già molto tempo libero padrone di questa mia volontà, di questo cuore? Al suo nome dunque celebratissimo lo dedico, e consacro, ornamento de doni, sommo pregio delle Muse. A lei mio Signore l'appresento, riconoscimento d'obbligo, non pagamento di debito. L'accetti con grato animo, come parto d'un suo divoto Servitore: che se bene il dono e picciolo, grande è l'affetto. Sotto l'ali della sua protezione degnisi, preservarlo da gli empij morsi di maligni detrattori; che N. Sig. all'Illustriss. sua persona conceda

²² Secondo Francesco Vitali (cfr. infra), Antonio era figlio di Fulvio; in <https://www.geni.com/people/Antonio-IV-Grimani-patriarca-di-Aquileia/6000000168945136191> (ultimo accesso: 14 gennaio 2022) si afferma invece che era figlio di Vincenzo e Adriana Grimani.

²³ Antonio Grimani fu Patriarca di Aquileia dal 22 dicembre 1622 fino alla sua morte, avvenuta il 26 gennaio 1628. Sul frontespizio del *Terzo libro delle divine lodi* di Riccio (Venezia, 1620), dedicato allo stesso Antonio Grimani, l'ecclesiastico è designato alla stregua di “patriarca eletto” di Aquileia. Era stato infatti nominato coadiutore del Patriarca di Aquileia Ermolao Barbaro “cum futurae successionis” il 22 maggio 1618. Cfr. Conradus [Konrad] Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431*, 8 vols (Münster, 1913- 1978), vol. IV, p. 90 in *Brepolis Medieval Encyclopaedias - Europa Sacra Online*. Cfr. <http://www.brepolis.net/> (ultimo accesso: 3 marzo 2022).

²⁴ Cfr. Francesco Vitali, *Tra riflessioni sul principato di Ferdinando I e trame antiottomane: la relazione del 7 novembre 1605 del nunzio Antonio Grimani*. <https://www.giornaledistoria.net/wp-content/uploads/2018/04/Fonte.-Franci.pdf> (ultimo accesso 14 gennaio 2022). A questo proposito si veda anche Francesco Vitali, *I nunzi pontifici nella Firenze di Ferdinando I (1587-1609)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2017 (Chioschi gialli).

²⁵ Qui Riccio sembra riferirsi alla legazione in Francia, avvenuta ben 17 anni prima della stesura della dedica.

quella prosperità de successi, che merita le sue virtù, e 'l desiderio, c'ho d'ogni sua grandezza. Di Vinegia il dì 20 Novembre 1613. Di V. S. Illustriss. et Reverendiss. Devotiss. Servitore Gio. Battista Riccio.

Oltre a promuovere Giovanni Battista Riccio, Antonio Grimani aveva sostenuto diversi altri artisti veneziani, fra cui l'organista Giovanni Paolo Savi (o Savio), che nel 1619 avrebbe abbandonato il suo posto in San Marco per assumere la carica di vicario dello stesso Grimani presso il vescovado di Torcello,²⁶ e il letterato Pietro Petracchi, autore fra l'altro di un libro di arie a voce sola e basso continuo di cui si sono perse le tracce.²⁷

3. Il contenuto della raccolta

Contrariamente a quanto ci si sarebbe potuti attendere, ne *Il secondo libro delle divine lodi*, che include concerti da una a quattro voci e composizioni strumentali a due e quattro, le composizioni vocali non sono disposte secondo un numero crescente di voci, ma in un ordine del quale non si comprende immediatamente la *ratio*. La raccolta si apre con le composizioni a due voci, adatte anche a cappelle musicali di dimensioni ridotte, che rappresentano il gruppo più consistente (la messa, il *Magnificat* e dieci concerti per varie combinazioni vocali), e prosegue con due concerti a tre voci, tre concerti a quattro voci, le composizioni strumentali, presentate in un unico blocco (anteponendo la sonata e la canzone a quattro voci alle cinque canzoni a due voci), e infine quattro concerti a voce sola e basso continuo.

La successione delle composizioni sembra rispondere all'esigenza di razionalizzarne la distribuzione, impiegando i fascicoli del Canto e del Basso (non a caso contrassegnati dalle lettere A e B) come fascicoli 'principali', e gli altri due (quello dell'Alto, contrassegnato dalla lettera D, e quello, perduto, del Tenore, che doveva recare la lettera C) per inserirvi la terza e la quarta parte delle composizioni a quattro voci, la terza voce delle composizioni a tre (inserite nel fascicolo del Tenore e dunque perdute) e le parti vocali di tutti i mottetti a voce sola, indipendentemente dal tipo di voce di volta in volta impiegato (inserite nel fascicolo dell'Alto, e dunque conservate). In particolare si osserva che, in presenza di due voci, indipendentemente da quali esse siano, queste sono state inserite nei fascicoli di Canto (la più acuta) e del Basso (la più grave),²⁸ come

²⁶ Sulle circostanze delle dimissioni di Giovanni Paolo Savio, sostenuto da Antonio Grimani, dal posto di organista in San Marco si veda Di Pasquale, *La cappella dogale di San Marco: significato, funzione e struttura*, in *Monteverdi a San Marco*, pp. 5–57, p. 35.

²⁷ Cfr. *Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, In Venetia, 1621, p. 18: "Arie di Pietro Petracci a una voce novi". Cfr. Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 153. Citato in Baroncini, *Monteverdi a Venezia*, p. 131n.

²⁸ In base a questo criterio si spiegherebbero alcune apparenti incongruenze: ad esempio, il fatto che nella messa la parte di "Soprano over tenore" (come è definita nella tavola della partitura), che in realtà è notata in chiave di tenore, non è stata inserita nel libro-parte del Tenore, ma in quello del Canto (dove peraltro la parte è designata come "tenore"); che il *Magnificat*, definito come una composizione "A basso e tenore over soprano", ma in realtà notato in chiave di contralto, non compare nel fascicolo dell'Alto, ma in quello del Canto (al cui interno però è designato come "Alto"); che in *Egredimini omnes* a canto e contralto la parte del contralto è inserita nel fascicolo del Basso e non in quello dell'Alto; e nei mottetti *Exaudi Domine* e *Benedicam Dominum* a basso e contralto la parte del contralto è nel fascicolo del Canto; che nei tre mottetti successivi, a due tenori o soprani, la parte notata in chiave di tenore è sempre inserita nel fascicolo del Canto; che nel mottetto *Attendite popule meus* a bassetto e contralto la parte del contralto compare nel libro-parte del Canto; e infine che nel mottetto *Audi Domine* a due soprani o tenori la parte denominata "alto" è inserita nel libro-parte del Canto e non in quella dell'Alto.

se la compagine vocale fosse suddivisa in due semicori (ragione per cui nelle composizioni a due soprani e due bassi, il secondo basso si trova nel fascicolo dell'Alto, mentre si suppone che il secondo soprano fosse notato nel fascicolo del Tenore).

Questo spiegherebbe perché il contenuto del fascicolo dell'Alto e quello che si suppone dovesse essere il contenuto del fascicolo del Tenore sembrano 'scambiati'²⁹ – cosicché alcune parti che si supponeva dovessero essere andate perdute, perché ci si sarebbe ragionevolmente atteso che dovessero essere state stampate nel fascicolo del Tenore, che è andato perduto, in realtà si sono conservate, perché invece incluse in un altro libro-parte.³⁰

I mottetti a voce sola compaiono tutti alla fine della tavola generale, che si trova soltanto nella Partitura. Posto che la raccolta include per lo più composizioni a due voci (complessivamente 17), con l'aggiunta di un numero più esiguo di composizioni a una, tre e quattro voci, la maggior parte delle composizioni è concentrata nei libri-parte del Canto e del Basso, che sono decisamente i più corposi, mentre i fascicoli dell'Alto e del Tenore sono molto più esili (cfr. la Tavola 2).

Sia fra le composizioni a due voci e basso continuo, sia fra quelle per un organico diverso, le combinazioni vocali sono molto varie e rispondono al desiderio di valorizzare tutti i registri vocali. Fra i concerti a due voci prevalgono quelli a due tenori o soprani, o viceversa (complessivamente cinque), ma non mancano combinazioni di due bassi (in un caso), basso e contralto (due concerti), canto e contralto (in un caso), e bassetto e contralto (in un solo concerto). I due concerti a tre voci e continuo presentano entrambi la combinazione di basso e due soprani o tenori. Fra le composizioni a quattro voci, due presentano la consueta combinazione di soprano, contralto, tenore e basso, e una (*Hic est panis*) la contrapposizione di due coppie soprano-basso. Quest'ultima è concepita come una compagine poliorale in versione ridotta, il cui effetto stereofonico immaginiamo potesse risultare enfaticizzato dislocando i cantori all'interno della chiesa. Fra le composizioni a voce sola e basso continuo, infine, due sono destinate al canto (una dei quali con una voce di basso aggiuntiva "si placet"; cfr. figura 1), una al contralto e una al basso. La raccolta non includeva invece alcun concerto a tenore e basso continuo.

Nelle composizioni strumentali si osserva un'analoga predilezione per la combinazione di canto, alto, tenore e basso nelle composizioni a quattro parti, e per le coppie basso e soprano (che troviamo in tre canzoni) e due soprani (attestata in due canzoni) nelle composizioni a due parti.

Oltre alla varietà degli organici, un ulteriore tratto stilistico che contraddistingue le composizioni di questa raccolta è costituito dalla loro scorrevolezza: si tratta complessivamente di composizioni relativamente semplici, facilmente recepibili e dunque di gradevole effetto per un pubblico di ascoltatori potenzialmente vasto e non necessariamente raffinato, quale poteva essere l'assemblea dei fedeli che assisteva alle celebrazioni liturgiche. A conferire varietà al decorso musicale contribuiscono la vivacità dei motivi impiegati, la frequente alternanza fra episodi in

²⁹ Si vedano le composizioni nn. 13–14, dove la parte del secondo soprano, che ci si sarebbe attesi di trovare nel fascicolo dell'Alto, in realtà non vi compare (e quindi doveva essere inclusa in quello del Tenore); e le composizioni nn. 15–19, dove le parti del basso e del tenore si trovano nel libro-parte dell'Alto, mentre quello del Tenore doveva includere le parti del canto e dell'alto.

³⁰ Cfr. i concerti nn. 1, 2, 5, 6, 7.

Basso si placet. 34 PARTITURA

765 6 6 4 3 4 3

E Xaudi Domine exaudi exaudi Domine, exaudi domine

populum tuum cū misericordia, cū misericordia, cū miseri-

cor dia & ciuitatem istam tu circunda domine, & angeli tu-

i & Angeli tui custodiant custodiant muros e- ius.

auertatur obsecro furor tuus o populo tuo ij

a populo tuo & a ciuitate sancta Sancta tua exau-

di do mine e misere re, quia peccauimus ti-

bi Limus tibi peccauimus tibi.

Figura 1. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Partitura, p. 34 [recte 38].

mensura binaria e ternaria,³¹ l'impiego relativamente frequente di frammenti (o interi episodi) in eco,³² l'alternanza di procedimenti imitativi e passaggi omoritmici.³³

³¹ Episodi in mensura ternaria si trovano nelle composizioni nn. 1 I, 1 II (anche in apertura della composizione), 1 III, 2, 3 (anche in apertura), 7, 9, 10, 13, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28.

³² Cfr. in particolare le composizioni n. 12, *Audi Domine. Echo a duoi soprani o tenori*, e n. 24, *Canzon a 2. A doi soprani in echo*.

³³ Sulla musica strumentale di Giovanni Battista Riccio, esaminata sullo sfondo della produzione strumentale coeva cfr. Eleanor Selfridge Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Third rev. Ed., New York, Dover, 1994; Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata. From its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

4. Citazioni, prestiti e rielaborazione di materiali motivici

Come è stato ripetutamente rilevato, nelle musiche di diversi compositori della cerchia di Giovanni Gabrieli si rilevano comportamenti intertestuali di diversa natura: soggetti e motivi presi a prestito da composizioni, sacre, profane o strumentali, dello stesso Gabrieli, alcune delle quali non ancora pubblicate, circolano in vario modo e sono riecheggiate all'interno delle composizioni altrui. Allo stato attuale delle ricerche, Giovanni Battista Riccio sembrerebbe essere il compositore in cui figura il maggior numero di citazioni e riprese di motivi di Gabrieli: fra le sue composizioni, quelle in cui sono stati rintracciati motivi gabrieliiani sono 23,³⁴ di cui nove nel secondo libro delle divine lodi.

I motivi iniziali dei mottetti *Benedicam Dominum* ed *Exaudi Domine vocem meam* e della *Canzon a 2. A doi Soprani* sono tratti da composizioni gabrieliiane che erano già state pubblicate nelle *Sacrae symphoniae* (1597);³⁵ allo stesso modo, la prima *Canzon a due. Basso & Soprano* trae il suo motivo iniziale dalla *Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi* di Gabrieli, pubblicata nel 1608 all'interno della raccolta collettiva di *Canzoni per sonare* pubblicata da Alessandro Raveri.³⁶

Lo stesso motivo, questa volta in versione invertita, si trova anche nella seconda *Canzon a due. Basso & Soprano* di Riccio, in cui viene ripreso anche il motivo d'apertura di un'altra canzone di Gabrieli, la *Canzon XIII*, che sarebbe stata pubblicata soltanto nel 1615.³⁷ Ma come faceva Riccio a conoscerla? In linea di principio, per citare un singolo motivo sarebbe stato sufficiente sentire la composizione di Gabrieli anche una sola volta. Ma il caso di questa canzone non è isolato: anche il mottetto *Exaudi Domine populum tuum* di Riccio ha due motivi in comune con la *Sonata XXI* di Gabrieli che sarebbe stata pubblicata soltanto l'anno successivo all'interno della sua raccolta postuma di *Canzoni et sonate*, e i mottetti *Attendite popule meus* ed *Exultavit cor meum*, inclusi nella stessa raccolta di Riccio, si rifanno ai motivi di due omonimi mottetti di Gabrieli che sarebbero stati pubblicati nella raccolta postuma delle *Symphoniae sacrae... liber secundus*.³⁸ Inoltre il mottetto *Deus meus repice* di Riccio impiega materiale motivico analogo a quello che si trova nell'omonimo mottetto gabrieliiano comparso a Norimberga l'anno successivo alla stampa del Riccio (cfr. Tavola 1).³⁹

³⁴ Cfr. Baroncini, 'Et per tale confirmato', pp. 25–28.

³⁵ Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, et 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Angelo Gardano, 1597, RISM A/I G 86: *Benedicam Dominum, Exaudi Dominum iustitiam meam, Canzon primi toni*.

³⁶ Cfr. *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a Quattro, Cinque et otto, con il suo Basso*, Venezia, Alessandro Raverii, 1608, RISM B/I 1608/24, *Canzon XXVIII*.

³⁷ Cfr. Giovanni Gabrieli, *Canzoni et sonate [...] a 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. voci, per sonar con ogni sorte de instrumenti, con il basso per l'organo*, Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 88 GG 88, *Sonata XIII*.

³⁸ Cfr. Giovanni Gabrieli, *Symphoniae sacrae [...] liber secundus, senis, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, et 19, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 87: *Attendite, popule meus, Exultavit cor meum*.

³⁹ Cfr. *Reliquiae sacrorum concertuum Giovan Gabrielis, Iohan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi musici: [...] motectae, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVI, XVIII*, Nuremberg, Kaufmann, 1615 (*Deus, Deus meus*).

Tavola 1. Composizioni de *Il secondo libro delle divine lodi* di G. B. Riccio che citano motivi tratti da composizioni di Giovanni Gabrieli⁴⁰

G. B. Riccio (1614)	Voci	Note	G. Gabrieli	Data / RISM	voci
<i>Attendite popule meus</i>	2	Motive 1	<i>Attendite popule meus</i> (C60)	1615 G 87	8
<i>Benedicam Dominum</i>	2	Motive 1	<i>Benedicam Dominum</i> (C33)	1597 G 86	10
<i>Deus meus respice</i>	2	Motive 1	<i>Deus, Deus meus, respice</i> (C124)	1615 Nuremberg	12
<i>Exaudi Domine vocem meam</i>	2	Motive 1	<i>Exaudi Domine iustitiam meam</i> (C7)	1597 G 86	6
<i>Exultavit cor meum</i>	1	Motive 1	<i>Exultavit cor meum</i> (C53)	1615 G 87	6
<i>Exaudi Domine populum tuum</i>	1	Motives 1 & 2	<i>Sonata XXI con tre violini</i> (C214)	1615 G GG 88	3
<i>Canzon a due</i> [I]. Basso & Soprano	2 B/S	Motive 1	<i>Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi a 8</i> (C191)	1608/24	8
<i>Canzon a 2</i> [II]. Basso & Soprano	2 B/S	Inversion motive 1 Motive 1	<i>Canzon XXVIII Sol sol la sol fa mi a 8</i> <i>Sonata XIII</i> (C206)	1608/24 1615 G GG 88	8
<i>Canzona 2</i> [III]. A doi Soprani	2 S/S	Motive 1 Motive 1	<i>Canzon primi toni a 8</i> (C170) <i>Canzon II a 6</i> (C196)	1597 G 86 1615 G GG 88	8
<i>Canzon a 4</i>	4	Motive 2	<i>Canzon terza a 4</i> (C188)	1608/24	4

Come si evince dalla Tavola, anche la seconda sezione della *Canzon a quattro* di Riccio, pervenutaci incompleta, riprende il secondo motivo impiegato da Giovanni Gabrieli nella sua *Canzon terza a 4*, che era già stata pubblicata nella citata raccolta collettiva assemblata da Alessandro Raveri nel 1608 (cfr. esempio 1a e b).⁴¹

Se prendiamo in esame la produzione strumentale di Riccio, si osserva che, su un totale di 21 canzoni strumentali pubblicate nelle sue tre raccolte, nove citano in apertura il motivo iniziale di altrettante canzoni di Giovanni Gabrieli.⁴² Si tratta dunque di un fenomeno macroscopico, di un *modus operandi* fortemente caratterizzante, peraltro condiviso da diversi compositori di spicco del panorama musicale veneziano del primo Seicento.

A queste nove composizioni che si limitano a riecheggiare uno o più motivi gabrieliiani ne va aggiunta una decima, che si presenta come il risultato di un più complesso procedimento di parafrasi di una composizione di Giovanni Gabrieli. In questo caso è presumibile che Riccio disponesse di una copia della composizione di Gabrieli e avesse avuto modo di studiarla accuratamente. Come ha osservato Di Pasquale, a questo punto delle ricerche evidenze interne e quadro biografico tendono a convergere e completarsi a vicenda: l'analisi delle composizioni di Riccio rende infatti più plausibile l'ipotesi che egli dovesse essere un allievo di Giovanni Gabrieli, o per lo meno che fosse stato in stretto contatto con lui.

⁴⁰ La tavola riprende le informazioni della tabella che compare in Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's canzonas*, limitatamente alle composizioni incluse ne *Il secondo libro delle divine lodi*.

⁴¹ L'individuazione della corrispondenza fra questi due motivi si deve a Gabriele Taschetti, che ne ha debitamente tenuto conto in fase di formulazione dell'ipotesi ricostruttiva della parte mancante.

⁴² Cfr. Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's canzonas*, p. 33.

5. La ricostruzione della parte mancante nelle composizioni incomplete

Con ogni evidenza, la fruizione delle composizioni di questa raccolta è stata a lungo preclusa dalla dispersione del libro-parte del tenore: non sappiamo esattamente a partire da quale data,⁴³ ma presumibilmente per secoli l'intera raccolta è stata dimenticata, perché si supponeva che non fosse eseguibile a causa della mancanza di una parte. In realtà le composizioni che ci sono pervenute incomplete sono soltanto sette su un totale di 28, il che corrisponde a un quarto di quelle contenute nella raccolta, mentre le altre 21 sono complete. Ciò, tuttavia, non risulta immediatamente evidente. Per giungere a questa conclusione, infatti, occorre esaminare attentamente il contenuto effettivo dei quattro libri-parte superstiti, e in particolare di quelli destinati alle voci: come si è visto, infatti, la distribuzione delle parti all'interno dei libri-parte risponde a criteri non immediatamente trasparenti. La Tavola 2 mostra la distribuzione delle parti nei fascicoli superstiti, l'organico di ogni composizione così come indicato nella tavola delle composizioni (index) del fascicolo della Partitura (l'unico che riporti tutte le composizioni), il nome della parte che si trova all'interno del libro-parte (laddove effettivamente indicato), la chiave e l'ambito di ciascuna parte.

Considerati i diversi elementi di complessità della raccolta in esame, prima di iniziare a ricostruire la parte mancante si è resa necessaria una riflessione sul suo presunto ambito che tenesse conto di tutte le informazioni, di natura sia testuale sia paratestuale, desumibili dalla stampa, e considerasse sia l'ambito effettivo delle voci superstiti, sia le indicazioni presenti nei titoli, sottotitoli e titoli correnti presenti nelle tavole delle composizioni e all'interno dei libri-parte,⁴⁴ in modo da poter formulare un'ipotesi plausibile su quale fosse la parte mancante e in quale chiave fosse notata. Relativamente ai primi tre mottetti incompleti (nn. 13–15), non sussistono dubbi sull'ambito della voce mancante: dei primi due, per basso e due soprani o tenori, ci sono pervenuti il basso e un soprano (dunque la voce mancante non può che essere il secondo soprano); analogamente, nel caso del terzo concerto a due soprani (o tenori)⁴⁵ e due bassi la voce mancante è chiaramente il secondo soprano (o tenore). Non altrettanto lineare è la situazione delle restanti quattro composizioni a quattro voci o strumenti (nn. 16–19). L'organico del concerto *Ego sum panis vivus* indicato nella tavola è “canto, tenore, alto e basso”, con l'insolita inversione di tenore e alto (il che farebbe inizialmente pensare a un semplice errore, ma va notato che la parte inclusa nel fascicolo dell'Alto è denominata “tenore” e notata in chiave di tenore). Ad ogni modo le chiavi impiegate nelle parti superstiti sono quelle di soprano, tenore e basso, il che lascia supporre che la parte mancante dovesse corrispondere all'alto ed essere notata in chiave di contralto, esattamente come accade per il concerto *Exultat Maria* (che però nella tavola è indicato come “canto, alto, tenore, basso”, senza la curiosa inversione di alto e tenore).

⁴³ L'unico esemplare noto di questa raccolta, mancante del libro parte del tenore, è quello conservato presso la Biblioteca e museo internazionale della musica di Bologna. Nel suo monumentale dizionario biografico dei musicisti Robert Eitner menzionava a sua volta soltanto questo esemplare, senza specificare il numero dei libri parte. Cfr. Robert Eitner, *Riccio, Giovanni Battista*, in *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Vol. 8, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903, p. 212.

⁴⁴ La trascrizione diplomatica di tutti i sottotitoli e titoli correnti attestati nei quattro libri-parte superstiti compare nella tabella 1 al termine della sezione dedicata alla Descrizione della stampa del presente volume.

⁴⁵ Mentre nella tavola della partitura l'organico di questa composizione è indicato come “Doi Soprani, et doi Bassi”, all'interno dello stesso fascicolo si legge: “Doi Bassi, et doi Soprani ovvero Tenori”. Cfr. Partitura, p. 23.

Per quanto attiene alle composizioni strumentali, esse meritano un discorso a sé, che tenga conto anche del fatto che gli strumenti in genere hanno un'estensione maggiore rispetto alle voci. Anche in questo caso occorre partire dall'esame delle parti superstiti, che, nel caso della sonata a quattro, sono notate nelle chiavi di soprano, baritono e basso. In questo caso si potrebbe dunque supporre che la parte mancante, che doveva corrispondere alla parte di alto, potesse essere notata in chiave di contralto o tenore, ma non si può neppure escludere che essa procedesse in coppia con il soprano, e dunque fosse notata in chiave di soprano come quest'ultima, oppure in chiave di mezzosoprano. Le parti superstiti della canzone invece sono notate nelle chiavi di violino, mezzo-soprano (quella chiamata "tenore") e baritono, il che lascia supporre che la parte mancante si muovesse in un ambito più acuto rispetto a quella in chiave di mezzo-soprano, oppure procedesse in coppia con il soprano, e dunque fosse notata in chiave di soprano o di violino.

Nella presente edizione è stata suggerita una ricostruzione ipotetica delle parti mancanti nelle composizioni incomplete, presentata in corpo tipografico minore, con il testo in corsivo e naturalmente senza l'incipit nelle chiavi originali. Tale proposta ha la funzione di rendere possibile una moderna esecuzione delle composizioni incomplete, consentendo ai moderni ascoltatori di farsi un'idea almeno approssimativa di come esse dovessero suonare, e allo stesso tempo di stimolare l'attenzione dei musicologi e dei musicisti, che potrebbero proporre ipotesi ricostruttive diverse da quelle suggerite qui sulla scorta di diverse considerazioni analitiche o di una diversa sensibilità stilistica.⁴⁶

Occorre notare che l'analisi delle composizioni che ci sono pervenute complete (di quelle incluse in questa raccolta, ma anche negli altri due libri di Riccio) ha contribuito in maniera significativa a individuare i criteri per la ricostruzione di queste musiche.⁴⁷ È altresì vero, d'altro canto, che l'analisi delle porzioni superstiti delle composizioni pervenuteci incomplete può allo stesso modo contribuire a migliorare la nostra conoscenza e la nostra comprensione delle composizioni di questo maestro, ivi incluse quelle che ci sono pervenute complete e che gli interpreti da tempo eseguono in concerto.

Il percorso di analisi e di ricerca intrapreso per la preparazione della presente edizione critica ha comportato lo studio di composizioni di Giovanni Gabrieli e di altri suoi contemporanei, nonché delle composizioni della prima e della terza raccolta di Giovanni Battista Riccio, in parte accessibili in edizione moderna.⁴⁸ Non è stato invece possibile esaminare le musiche dei numerosi contemporanei di Riccio la cui produzione parrebbe non meno significativa, ma le cui opere non sono ancora state pubblicate in edizione moderna. Sebbene uno sguardo d'insieme sulla produzione veneziana dei primi decenni del Seicento ci sia al momento ancora precluso, è auspicabile che la pubblicazione di nuovi studi e soprattutto di ulteriori edizioni critiche consenta nel prossimo futuro di affinare la nostra conoscenza delle tecniche e dello stile di una generazione di compositori di straordinaria vitalità, la cui produzione si sta rivelando sempre più significativa.

⁴⁶ Sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica è disponibile una versione digitale modificabile della partitura delle composizioni incomplete (nn. 13-19) per chiunque voglia cimentarsi nella ricostruzione della parte mancante.

⁴⁷ A questo proposito si veda Marina Toffetti, *Fossil traces of vanished voices: the basso continuo part and the reconstruction of incomplete polyphony*, in *Basso Continuo in Italy: Sources, Pedagogy and Performance*, edited by Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, di prossima pubblicazione.

⁴⁸ Cfr. Giovanni Battista Riccio, *Two canzonas for recorder, bass instrument, and continuo*, ed. Eleanor Selfridge Field, London, London Pro Musica, 1976 (Chamber Music of the Seventeenth Century, 3); Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi (1620)*, 5 vols., ed. Rudolf Ewerhart, Celle, Moeck, 1976-1977; Riccio, Giovan B. (16.-17. Jh.), *Il terzo libro delle divine lodi (1620)*, herausgegeben von Jolando Scarpa, Magdeburg, Wahlhall, 2009-2013 (Voce Divina, 9-11).

Tabola 2. Distribuzione delle parti nei libri-parte superstiti

n.	Incipit	Organico*	Armatura di chiave	Libri-parte										Cadenza finale
				Canto		Alto		[Tenore]		Basso		Partitura		
				Parte Chiave	Ambitus	Parte Chiave	Ambitus	Parte Chiave	Ambitus	Parte Chiave	Ambitus	Parte Chiave	Ambitus	
1	<i>Missa Sexti Toni</i>	Basso et soprano o tenore	b	Tenore C ₄	c-eb	-	-	[-]	Basso F ₄	F-b	F ₄	F-b	Fa	
	<i>Kyrie</i>		b	Tenore C ₄	d-d'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-g	F ₄	F-g	Fa	
	<i>Gloria</i>		b	Tenore C ₄	c-d'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-b	F ₄	F-b	Fa	
	<i>Credo</i>		b	Tenore C ₄	c-eb'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	Fa	
	<i>Sanctus</i>		b	Tenore C ₄	d-d'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-b	F ₄	F-b	Fa	
	<i>Agnus Dei</i>		b	Tenore C ₄	e-d'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-f	F ₄	F-f	Fa	
2	<i>Magnificat anima mea</i>	Basso et soprano o tenore	-	Alto C ₄	c-e'	-	-	[-]	Basso F ₄	F-a	F ₄	F-a	Re	
3	<i>Egredimini omnes</i>	Canto e contralto	b	Canto C ₁	e'-d''	-	-	[-]	C ₃	f-g'	F ₄	F-g	Sol	
4	<i>Exaudi Domine</i>	Basso e contralto	-	C ₃	g-g'	-	-	[-]	Basso F ₄	E-g	F ₄	G-a	La	
5	<i>Deus meus respice</i>	A doi tenori, ovvero soprani	-	C ₄	d-e'	-	-	[-]	C ₄	D-e	F ₄	F-g	Sol	
6	<i>Domine exaudi</i>	A doi tenori, ovvero soprani	b	C ₄	d-d'	-	-	[-]	C ₄	c-d'	F ₄	F-f	Fa	
7	<i>Deus canticum novum</i>	A doi tenori, ovvero soprani	-	C ₄	c#-d'	-	-	[-]	C ₄	e-e'	F ₄	F-g	Sol	
8	<i>Benedicam Dominum</i>	Basso et contralto	-	C ₃	g-g'	-	-	[-]	Basso F ₄	G-a	F ₄	G-a	Mi	
9	<i>Iubilare Deo</i>	A duoi soprani ovvero tenori	b	Canto C ₁	c'-eb''	-	-	[-]	Canto C ₁	c'-d''	F ₄	F-g	Fa	
10	<i>Cur plaudit bodie</i>	Dialogo a doi bassi	-	Basso I C ₄	c-e'	-	-	[-]	Basso C ₄	c-e'	C ₄	c-e'	Sol	
11	<i>Attendite Popule meus</i>	Bassetto, et contralto in ton et alla 4. Bassa	b	Alto C ₃	g-g'	-	-	[-]	Alto C ₄	c-d'	C ₄	F-d'	Fa	

12	<i>Audi Domine</i>	Echo proposta a duoi soprani o tenori	b	C ₁	d'-e♭"	-	-	-	-	-	Alto C ₁	d'-bb'	F ₄	F-bb	Fa
13	<i>Ave Domine</i>	Basso et duoi soprani o vero tenori	b	Canto C ₁	d'-f"	-	-	[Canto] [C ₁]	[d'-f']	Basso F ₄	F-a	Partitura F ₄	Partitura F ₄	F-a	Fa
14	<i>Dilectus meus</i>	Basso et duoi soprani o vero tenori	b	Canto C ₁	c'-e♭"	-	-	[Canto] [C ₁]	[c'-e♭"]	Basso F ₄	F-a	Partitura F ₄	Partitura F ₄	F-a	Fa
15	<i>Hic est panis</i>	Doi soprani et doi bassi	-	C ₁	d'-e"	Basso F ₄	E-a	[C ₁]	[c'-e"]	Basso F ₄	G-bb	Partitura F ₄	Partitura F ₄	E-a	Sol
16	<i>Ego sum panis vivus</i>	Canto, tenore, alto et basso	b	C ₁	f'-d"	Tenore C ₄	c-d'	[Alto] [C ₃]	[g-g']	Basso F ₄	F-g	Partitura F ₄	Partitura F ₄	F-g	Sol
17	<i>Exultat Maria</i>	Canto, alto, tenore et basso	-	Canto** C ₁	d'-d"	Tenore C ₄	c-d'	[Alto] [C ₃]	[g-a']	Basso F ₄	G-g	Partitura F ₄	Partitura F ₄	G-a	Sol
18	<i>Sonata a 4</i>	Canto, alto, tenore et basso	b	Canto C ₁	e'-f"	Tenore F ₃	A-d'	[Alto] [C ₄ /C ₃]	[b-f"]	Basso F ₄	D-g	Partitura F ₄	Partitura F ₄	D-bb	Fa
19	<i>Canzon a 4</i>	Canto, alto, tenore et basso	-	G ₂ ***	c'-a"	Tenore C ₂	g-a'	[Alto] [C ₁ /G ₂]	[c'-f"]	Basso F ₃	c-c'	Partitura F ₃	Partitura F ₃	c-a'	Do
20	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	-	Canto G ₂	f'-a"	-	-	[-]	[-]	F ₃	G-d'	G ₂ /F ₄	G ₂ /F ₄	G-a"	Do
21	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	b	C ₁	c'-e♭"	-	-	[-]	[-]	F ₄	E-a	C ₁ /F ₄	C ₁ /F ₄	E-g'	Fa
22	<i>Canzon a 2</i>	A doi soprani	-	G ₂	f'-a"	-	-	[-]	[-]	G ₂	f'-a"	G ₂ /F ₄	G ₂ /F ₄	c-c'	Do
23	<i>Canzon a 2</i>	Basso et soprano	-	G ₂	f'-g"	-	-	[-]	[-]	F ₃	G-d'	F ₃	F ₃	G-d'	Do
24	<i>Canzon a 2</i>	A doi soprani in echo	-	G ₂	e'-a"	-	-	[-]	[-]	G ₂	e'-a"	G ₂ /F ₄	G ₂ /F ₄	G-f"	Do
25	<i>Peccavi super numerum</i>	Canto a una voce	-	-	-	Canto C ₁	d'-e"	[-]	[-]	-	-	F ₄	F ₄	G-a	Sol
26	<i>Vocem iucunditatis</i>	Basso a una voce	-	-	-	Basso F ₄	F-a	[-]	[-]	-	-	F ₄	F ₄	F-a	Fa
27	<i>Exultavit cor meum</i>	Contralto a una voce	-	-	-	Contralto C ₃	g♯-g'	[-]	[-]	-	-	F ₄	F ₄	F-a	La
28	<i>Exaudi Domine</i>	Canto a una voce	-	-	-	Canto overo Tenore C ₁	c♯-e"	[-]	[-]	-	-	F ₄	F ₄	F♯-bb	Re

* Organico: si riporta quanto indicato nella tavola della Partitura, dove compaiono tutte le composizioni. In caso di discrepanze sostanziali, si indica in nota quanto eventualmente in indicato nella tavola di altri libri-parte.

*** Nella parte si legge anche l'intitolazione "A 4 Soprano".

**** Nella parte si legge anche "Canzon a 4 Soprano"

Descrizione della stampa

De *Il secondo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio ci è pervenuto un unico esemplare incompleto, conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, dove reca la segnatura BB.225. L'esemplare consta di quattro libri-parte; il fascicolo mancante doveva presumibilmente essere segnato con la lettera C.

4 fasc. in 8°:

CANTO ([A]-A9, A7 è erroneamente segnato A9) di pp. (2) + 33 numerate da 1 a 33 + (1).

Ogni segnatura dispari è preceduta dalla didascalia “Diuline Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. 4. Lib. 2.”

BASSO (B-B9) di pp. (2) + 33 numerate da 1 a 33 [p. 19 numerata 22, p. 20 numerata 21] +

(1). Ogni segnatura dispari è preceduta dalla didascalia “Diuline Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. 4. Lib. 2.”

ALTO (D-D3, D3 lettera stampata al contrario) di pp. (2) + 9 numerate da 1 a 33 + (1). La

segnatura D3 è preceduta dalla didascalia “Diuline Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1. 2. 3. & 4. Lib. 2.”

PARTITVRA (E-E10, E9 è erroneamente segnato C9, E10 è erroneamente segnato D10) di pp. (2) + 38 numerate da 1 a 34 [p. 4 numerazione scarsamente leggibile, pp. 8 e 14 non

numerata, p. 24 numerata 34, p. 25 numerata 31, p. 35 numerata 31, p. 38 numerata 34].

La segnatura E3 è preceduta dalla didascalia “D[i]uine Lodi di Gio: Batt Riccio 1. 2. & 4. Lib. 2.”; la segnatura E5 non presenta didascalia; la segnatura E7 è preceduta dalla didascalia

“Diuline Lodi di Gio: Batt. Riccio a 1.2. & 4. Lib. 2.”; la segnatura C9/E9 è preceduta dalla

didascalia “Diuline Lodi di Gio: Batt. Riccio A 1.2.3. & 4. Lib. 2.”

Si riporta qui di seguito la trascrizione diplomatica del frontespizio della parte del Canto:

CANTO | DI GIO: BATTISTA | RICCIO | IL SECONDO LIBRO | Delle Diuline Lodi accomodate per | concertare nell'Organo. | Nelle quali fi contiene Meffa, & Magnificat a due Voci | Motteti a vna, due, tre, & quattro, Con alcune | Canzoni da Sonare, a duoi & a | quattro Stromenti. | *Nouamente Composte, & date in Luce.* | [marca tipografica] | IN VENETIA, M. DC. XIII. | *Appressò Ricciardo Amadino.* [A]

Frontespizio entro cornice ornamentale. L'indicazione della parte figura in cima al frontespizio, entro la cornice. La marca tipografica è quella consueta di Amadino: un organo sormontato da

due angeli con il motto “Magis corde quam orga[no]”.¹ La segnatura del fascicolo figura in basso a destra, entro la cornice.

Alla pagina (2) di ogni libro-parte, escluso quello della Partitura, figura la seguente lettera dedicatoria:

ALL'ILLVST.^{MO} ET REVER.^{MO} | MONSIG. MIO SIGNORE | & Patrone Colendissimo. |
 MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI | *Vescouo di Torcello, & Nuntio Apostolico appresso l'Altezza*
Serenissima | del Gran Duca di Toscana. | [fregio] | Da [D capolettera ornato] che successe la partenza di V.
 S. Illustrissima, & Reuerendif- | fima hà già molti anni per occasione de fi honorata, e lunga le | gatione
 non mi fi è mai più appresentata occasione di ridur- | mele à memoria, ne di confermarle almeno con
 qualche nuo- | uo segno di riuerenza la feruitù antica. Et benche l'habbia in | varij, e molti modi procu-
 rata, e ftato però vano ogni mio sfor- | zo; perche picciolo fuggetto trouai fempres impedito il fen- | tiero,
 interchiufa la strada di poterle mostrar, che tanto abfen | te la riuerisco con l'animo, quanto m'era già dato
 di feruirla | prefente. Ma tali, e tanti fono i fauori, & i beneficij, c'ho riceuuto dalla liberalissima | mano di
 V. S. Illustrissima, che infinitamente me le trouo obligato: Onde douendo da- | re alle stampe il Secondo
 Libro delle Lodi Diuine Muficali, a cui poteua io con mag- | gior conuenuevolezza indirizzare (sic) questo
 mio nuouo parto, quale egli fi fia, che a V. S. Il- | lustrifs. la quale con l'innata fua benignità s'è fatta già
 molto tempo libero padrone di | questa mia volontà, di questo cuore? Al fuo nome dunque celebratissimo
 lo dedico, e | confacro, ornamento de doni, fommo pregio delle Mufe. A lei mio Signore l'appe- | fento,
 riconoscimento d'obligo, non pagamento di debito. L'accetti con grato animo, | come parto d'vn fuo di-
 uoto Seruitore: che fe bene il dono e picciolo, grande è l'affetto². | Sotto l'ali della fua protezione degnifi
 preferuarlo da gli empij morfi de maligni³ de- | trattori; che N. Sig. all'Illustrifs. fua perfona conceda quella
 prosperità de successi, che | merita le fue virtù, e'l defiderio, c'ho d'ogni fua grandezza. | Di Vinegia il dì 20.
 Nouembre 1613. | Di V. S. Illustrifs. & Reuerendifs. | Deuotifs. Seruitore | Gio: Battista Riccio.

Nell'ultima pagina del fascicolo del Canto compare la tavola delle composizioni:

[fregio]
 TAVOLA
 A Due Voci.

Miffa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine,	Baffo, & Alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. baffa.	17
Audi Domine	Echo Propofita a duoi Soprani ò Ten. A Tre Voci.	18
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	20

¹ Cfr. Rodolfo Baroncini – Luigi Collarile, ‘Amadino, Ricciardo’, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019, pp. 117–122.

² *l'affetto A.*

³ *maligni A.*

Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori. A Quattro Voci.	21
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	22
Ego sum panis viuus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	23
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	24
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	25
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	26
Canzon a 2.	Baffo, & soprano.	27
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	28
Canzon a 2.	A doi Soprani.	29
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	30
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo propofta.	32

Nell'ultima pagina del fascicolo del Basso compare la tavola delle composizioni:

[fregio]

TAVOLA

A Due Voci.

Missa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine,	Baffo, & Alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & cōtr'alto in tō, & alla 4. baffa.	17
Audi Domine	Echo Propofta a duoi Soprani ò Ten. A Tre Voci.	18
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	19
Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori. A Quattro Voci.	20
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	21
Ego sum panis viuus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	22
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	23
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	24
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	25
Canzon a 2.	Baffo, & soprano.	26
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	27
Canzon a 2.	A doi Soprani.	28
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	29 [recte 30]
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo propofta. [recte risposta]	30 [recte 32]

Nell'ultima pagina del fascicolo dell'Alto compare la tavola delle composizioni:

[fregio]		
TAVOLA		
A Quattro Voci.		
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	1
Ego sum panis vivus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	2
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	3
Peccavi super numerum	Canto, a tua voce.	4
Vocem iucunditatis	Basso a una voce.	5
Exultavit cor meum	Contr'alto a una voce.	6
Exaudi Domine,	Canto a una voce	7
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	8
Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	9

A pagina (2) del fascicolo della Partitura compare la tavola delle composizioni:

[fregio]		
TAVOLA		
A Due Voci.		
Missa sexti Toni.	Baffo, & Soprano, o Tenore.	1
Magnificat anima mea	Baffo, & Soprano, o Tenore.	7
Egredimini omnes,	Canto, e Contr'alto.	9
Exaudi Domine.	Baffo, e Contr'alto.	10
Deus meus respice	A doi Tenori, ouero Soprani.	11
Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani.	12
Deus canticum nouum	A doi Tenori, ouero Soprani.	13
Benedicam Dominum	Baffo, & Contr'alto.	14
Iubilate Deo	A duoi Soprani ouero Tenori.	15
Cur plaudit hodie	Dialogo a doi Baffi.	16
Attendite Populemeus. (sic)	Baffeto, & contr'alto in tō, & alla 4. baffa.	18
Audi Domine	Echo Proposta a duoi Soprani o Ten.	19
A Tre Voci.		
Aue Domine.	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	21
Dilectus meus	Baffo, & duoi Soprani ouero Tenori.	22
A Quattro Voci.		
Hic est panis	Doi Soprani, & doi Baffi.	23
Ego sum panis vivus	Canto, Tenore, Alto, & Baffo.	24
Exultat Maria	Canto, Alto, Tenore, & Baffo.	25
Sonata a 4.	Canto. Alto, Tenore, & Baffo.	26
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano.	27
Canzon a 2.	Baffo, & Soprauo. (sic)	28
Canzon a 2.	A doi Soprani.	29
Canzon a 2.	Baffo, & Soprano	30
Canzon a 2.	A doi Soprani in Echo proposta.	32

Canzon a 4.	Canto, Alto, Tenore, & Basso.	33
Peccau super numerum	Canto, a vna (sic) voce.	35
Vocem iucunditatis	Baffo à vna voce.	36
Exultauit cor meum	Contr'alto à vna voce.	37
Exaudi Domine,	Canto a vna uoce	38

La tabella che segue riporta la trascrizione diplomatica delle intestazioni ed intitolazioni presenti all'interno dei quattro libri-parte. Nella stampa esse si trovano in prossimità dell'incipit di ciascuna composizione, oppure in testa alla pagina. Le intitolazioni in maiuscolo si trovano sempre nell'angolo superiore destro.

	CANTO	ALTO	BASSO	PARTITURA
1. Missa sexti toni	Baffo, & Soprano, o Tenore, Miffa sexti Toni TENORE	–	Baffo, e Soprano, o Tenore, Miffa sexti Toni BASSO	Baffo, & Tenore, ouero Soprano, Miffa fefti toni
2. Magnificat	ALTO [<i>recte</i> : tenore o soprano]	–	A 2. Baffo e Tenore ouero Soprano BASSO	Magnificat senza intonatiõ Baffo, o Sop. o Ten.
3. Egredimini omnes	Canto e Contr'alto CANTO	–	A 2. Canto e Contr'alto	Canto, e Contr'alto PARTITVRA
4. Exaudi Domine	Baffo, & Alto	–	A 2 Baffo, & Alto BASSO	Baffo, & Contr'alto PARTITVRA
5. Deus meus respice	A doi Tenori ouero Soprani	–	A doi Tenori ouero Soprani	A doi Tenori ouero Soprani PARTITVRA
6. Domine exaudi	A doi Tenori, ouero Soprani	–	A doi Tenori, ouero Soprani	A doi Tenori, ouero Soprani PARTITVRA
7. Deus canticum novum	a doi Ten ouero Soprani	–	a doi Ten ouero Soprani	a doi Tenori ouero Soprani PARTITVRA
8. Benedicam Dominum	A2 Baffo, & contr'alto	–	A 2 Baffo, & contr'alto BASSO	Baffo, & contr'alto PARTITVRA
9. Iubilate Deo	CANTO	–	CANTO	AD uoi oprani ouero Tenori PARTITVRA
10. Cur plaudit hodie	Dialogo, a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta Baffa BASSO 1.	–	Dialogo, a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta Baffa BASSO 2.	Dialogo a doi Baffi alla quarta ouero alla quinta baffa PARTITVRA
11. Attendite popule meus	Baffetto & contr'alto in tuono & alla quarta baffa ALTO	–	Baffetto, e Contr'alto in Tuono, & alla quarta baffa ALTO	Baffetto, e contr'alto in ton, & alla quarta baffa PARTITVRA
12. Audi Domine	Echo Propofita a duoi Soprani o Tenori	–	Echo Rifpofita a duoi Soprani o Tenori	Echo propofita, a duoi Soprani ouero Tenori PARTITVRA
13. Ave Domine	A 3. Baffo, & doj Soprani ò Tenori CANTO	–	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori BASSO	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori
14. Dilectus meus	Baffo & doi Soprani ouero Tenori CANTO	–	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori BASSO	A 3. Baffo, & doi Soprani ouero Tenori
15. Hic est panis	A 4. A doi Baffi & doi Soprani	A4 Duoi Baffi, & duoi Soprani BASSO	A 4. due Baffi, & doi soprani BASSO	A 4 Doi Baffi, & doi Soprani ouero Tenori

16. Ego sum panis	No heading	A 4. Tenor	A quattro BASSO	A 4
17. Exultat Maria	A. 4. Soprano CANTO	A 4 TENORE	A. 4 BASSO	A 4
18. Sonata a 4	Sonata A 4 CANTO	Sonata A 4. Tenor	Sonata A 4 BASSO	Sonata A 4
19. Canzon a 4	Canzon A 4. Soprano	Canzon Tenor A 4	Canzon A 4 BASSO	A 4
20. Canzon a 2 [I]	Canzon Baffo & soprano	–	Canzon A 2. Soprano. e Baffo	A 2 Baffo, & Soprano PARTITVRA
21. Canzon a 2 [II]	Canzon Baffo & Soprano	–	Canzon Baffo. & Soprano	A 2. Baffo, & Soprano PARTITVRA
22. Canzon a 2 [III]	Canzon A doi soprani	–	Canzon Baffo, & Soprano	Canzon A doi Soprani PARTITVRA
23. Canzon a 2 [IV]	Canzon Baffo & Soprano	–	Canzon Baffo, & Soprano	Baffo, & Soprano PARTITVRA
24. Canzon a 2 in echo [V]	Canzon A doi Soprani in Echo Propofta	–	Canzon A doi Soprani in Echo Rifpofta	A Doi Soprani in Echo
25. Peccavi super numerum	–	Canto, a vna voce	–	A vna voce Soprano, ouer Tenore PARTITVRA
26. Vocem iucunditatis	–	Baffo à vna voce	–	A vna voce Baffo
27. Exultavit cor meum	–	Contr'alto a vna Voce	–	A vna voce, contr'alto, ouero Tenor alla quinta PARTITVRA
28. Exaudi Domine	–	Canto, ouero Tenore a vna voce, e fi placet, il Baffo, fopra la Partitura	–	Baffo fi placet

Nei libri-parte compaiono le seguenti annotazioni manoscritte:

Canto

- p. 17, ultimi tre righe: *Sanctus*, parte vocale in chiave di Tenore;
- p. 19, ultimi tre righe: *Agnus Dei*, parte vocale in chiave di Soprano;
- p. 21, margine sinistro: prove di scrittura;
- p. 33, margine destro e inferiore: prove di scrittura.

Basso

- p. 33, ultimi sei righe: *Sanctus* e *Agnus Dei*, parte vocale in chiave di Basso (cfr. figura 2);
- piatto posteriore, parte interna: prove di scrittura.

Partitura

- p. 7, margine inf.: trascrizione a penna (senza testo) delle prime due righe della pagina successiva (cfr. figura 3);
- p. 20, ultimi tre righe: *Sanctus*, parte vocale in chiave di Soprano;
- p. 34, ultimi tre righe: *Agnus Dei*, parte vocale in chiave di Tenore.

L'autore del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei* manoscritti annotati nei libri-parte non è stato identificato. La ricerca per incipit all'interno di RISM online (<https://rism.info/>) non ha prodotto risultati significativi. Alcune cadenze risultano incomplete, il che lascia supporre che le due composizioni dovessero essere originariamente a quattro voci, e che la quarta voce fosse inclusa nel libro-parte perduto del Tenore. Per la trascrizione in partitura delle due composizioni si veda l'Appendice 2.

33

A IO V A T

Sanctus in excelsis deus dominus

Sensu subors. Invisibilis et tunc gloria sua osam

in excelsis osam in excelsis

Agnus dei qui tollis peccata mundi

Li misere nabis miserere nobis

Figura 2. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Basso, p. 33.

PARTITURA

7

PARTITURA

6 765

Magnificat senza intonatio B. flo, o Sop. o Tca.

Magnificat anima mea Dominum Et

ancilla ecce omne:

quia & sancto

Et mi Fecit

Figura 3. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (1614), Partitura, p. 7.

I testi

Criteri di edizione

I testi delle musiche della presente edizione sono ricavati dal testo sottoposto alle note nella stampa del 1614. In intestazione della fascia di apparato di ciascuna composizione sono indicate le parti che recano il testo. Di ogni testo è indicata la fonte, biblica o liturgica,¹ quando nota. L'indicazione “cfr.” segnala la presenza di rielaborazioni rispetto alla fonte indicata.

I testi sono corredati da un apparato critico che registra eventuali varianti ed errori riscontrati nei libri-parti. La variante appare in corsivo; quando non interessa tutte le voci, è seguita dalla sigla delle voci interessate (ad esempio, la nota “*dilactatum A*” indica che la variante interessa la sola voce dell'Alto); nei casi in cui la variante non interessi tutte le occorrenze di un lessema, un indice numerico a pedice della sigla della voce ne precisa l'esatta posizione (ad esempio, la nota “*Christe eson T/S₂*” segnala che la variante *Christe eson*, in luogo del corretto *Christe eleison*, è attestata soltanto dalla seconda occorrenza della voce di Tenore/Soprano).

Le porzioni testuali che non vengono intonate da tutte le voci sono indicate in nota seguite dal segno – e dalla sigla della voce che le omette.

Nel *Magnificat*, in corrispondenza delle declamazioni in falsobordone (cfr. i versi 2 e 6), il testo non è riportato integralmente nella stampa del 1614. I frammenti testuali attestati in ciascun libro-parti sono riportati in apparato.

Criteri di trascrizione

La grafia dei testi è stata normalizzata secondo i seguenti criteri:

- distinzione grafica di *u* e *v* secondo l'uso corrente;
- normalizzazione in *s* del carattere *f*;
- normalizzazione del gruppo *ij* in *ii*;
- normalizzazione dell'uso delle maiuscole;

¹ Le citazioni dalla Bibbia sono indicate con l'abbreviazione del libro biblico seguita dal numero del capitolo e dei versetti. L'indicazione “Missale” seguita dal numero di pagina rimanda a *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, Venetiis: apud Iuntas, 1607. L'indicazione “Breviarium” seguita dal numero di pagina rimanda a *Breviarii Romani ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti*, Venetiis: apud Iuntas, 1613. L'indicazione CIP rimanda a Giacomo Baroffio, *Corpus Italicum Precum. Materiali per una storia del sentimento religioso in Italia e in Europa*, in *Iter Liturgicum Italicum*, Centro di Eccellenza Laurence K. J. Feininger, 2021, <http://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum/> (ultimo accesso 01/03/2022).

- scioglimento di tutte le abbreviature (ad es. *ā* in *am*, *Œ* in *et*, *ē* in *ae*);
- distinzione di tutti caratteri legati (ad es. *æ* in *ae*, *ſt* in *st*);
- introduzione e/o normalizzazione dell'interpunzione.

È stata invece mantenuta l'oscillazione *ci / ti* (ad esempio “nuncio”, “adnuntiate”).

Edizione dei testi

1. *Missa sexti toni**

* T/S, B.

I. *Kyrie*

Kyrie eleison.¹

Christe eleison.²

Kyrie eleison.³

¹ *Kyrie leison.*

² *Christe eson* T/S₂.

³ *Kyrie leison* T/S₁, B.

II. *Gloria*

Gloria in excelsis Deo,
 et in terra pax hominibus bonae voluntatis,
 laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,
 gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
 Domine Deus rex caelestis, Deus Pater omnipotens,
 Domine Fili unigenite Iesu Christe.
 Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
 qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
 qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram,
 qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
 Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
 tu solus altissimus, Iesu Christe,
 cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

III. *Credo*

Credo in unum Deum¹
 Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,
 visibilium omnium et invisibilium,
 et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum,
 et ex Patre natum ante omnia saecula.
 Deum de Deo, lumen de lumine,
 Deum verum de Deo² vero,
 genitum non factum consubstantialem Patri,
 per quem omnia facta sunt,
 qui propter nos homines

et propter nostram salutem descendit de caelis.
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto
 ex Maria Virgine, et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
 passus et sepultus est.
 Et resurrexit tertia die secundum scripturas,
 et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris,
 et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos,
 cuius regni non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,
 qui ex Patre Filioque procedit,
 qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,
 qui locutus est per prophetas.
 et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum,
 et expecto resurrectionem mortuorum,
 et vitam venturi saeculi. Amen.

¹ *Credo in unum Deum* non intonato.

² *Deum* T/S.

IV. *Sanctus*

Sanctus, sanctus,¹ sanctus Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
 Osanna in excelsis.
 Benedictus qui venit in nomine Domini.²
 Osanna in excelsis.³

¹ *Sanctus, sanctus* non intonato.

² *domine*.

³ *excelsis* T/S₁.

V. *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.¹
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.²

¹ *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* non intonato.

² *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* non intonato.

2. *Magnificat**

Magnificat anima mea Dominum,
 et exultavit spiritus¹ meus in Deo salutari meo,²
 quia respexit humilitatem ancillae suae,
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,
 quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,
 et misericordia eius a progenie³ in progenies timentibus⁴ eum.
 Fecit potentiam in brachio suo,

dispersit superbos mente cordis sui,
 deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles,
 esurientes implevit⁵ bonis, et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
 sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
 sicut erat in principio et nunc et semper
 et in saecula saeculorum. Amen.

(Lc 1, 47–55)

* T/S, B.

¹ *et ritus* T/S.

² *in tari meo* T/S.

³ *et* T/S; *et miseri* B.

⁴ *Ti tibus* T/S.

⁵ *implebis* T/S.

3. *Egredimini omnes**

Egredimini omnes et videte reginam vestram cuius pulchritudinem sol et luna mirantur.
 Egredimini omnes et videte reginam vestram quam videntes filiae Sion beatissimam
 praedicaverunt et reginae reginam suam laudaverunt.

(Cfr. Cant 3,11; Job 38,7)

* C, A.

4. *Exaudi Domine**

Exaudi, Domine, vocem meam, qua clamavi ad te.
 Adiutor meus esto, ne derelinquas¹ me, neque despicias me, Deus salutaris² meus.
 Dominus illuminatio mea et salus mea:³ quem timebo?

(Ps 26, 7, 9, 1)

* A, B.

¹ *derelinbuas* B₂.

² *sautaris* A₂.

³ *in a* B.

5. *Deus meus respice**

Deus, Deus meus, respice in me:
 quare me dereliquisti?
 Longe a salute mea verba delictorum meorum.¹
 Deus meus, clamabo per diem, et non exaudies,²
 et nocte, et non ad insipientiam mihi,³
 de ventre matris meae Deus meus es tu,
 ne discesseris a me, quoniam tribulatio proxima est.⁴

(Ps 21, 1–2, 10, 12)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *quare me dereliquisti? Longe a salute mea verba delictorum meorum* – TII/SII.

² *exaudiens* TII/SII.

³ *Deus meus, clamabo per diem, et non exaudies, et nocte, et non ad insipientiam mihi* – TI/SI.

⁴ *eis* TI/SI; *e t* TII/SII.

6. *Domine exaudi**

Domine, exaudi¹ orationem meam, et clamor meus ad te veniat,
non avertas faciem tuam a me, in quacumque² die tribulor,
inclina ad me aurem tuam, in quacumque³ die invocavero te, velociter exaudi me.

(Ps 101, 1–2)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *Domine, exaudi* – TII/SII.

² *quacumque* TI/SI.

³ *quacumque* TI/SI, TII/SII.

7. *Deus canticum novum**

Deus canticum novum¹ cantemus tibi, alleluia.

In decacordo psalterio cum cantico et cithara psallam tibi, alleluia.

Deus, Deus noster es tu et exaltabimus te, alleluia.

Bonum est enim confiteri tibi Domine et psallere tibi in cordis et organis, in timpanis et coris, alleluia.²

Benedictus es Domine ne repellas nos a mandatis tuis in toto corde exquiremus te, alleluia.³

Ita tu Deus conversus⁴ vivificabis⁵ nos et plebs tua laetabitur in te, alleluia.

(Cfr. Ps 143, 9; 91, 1, 4; 118, 10–12; 84, 7)

* TI/SI, TII/SII.

¹ *novum* TI/SI₁, TII/SII₁.

² *Bonum est enim confiteri tibi Domine et psallere tibi in cordis et organis, in timpanis et coris, alleluia* – TII/SII.

³ *Benedictus es Domine ne repellas nos a mandatis tuis in toto corde exquiremus te, alleluia* – TI/SI.

⁴ *Ita tu Deus conversus* – TII/SII.

⁵ *vivificavit* TI/SI.

8. *Benedicam Dominum**

Benedicam Dominum in omni tempore¹ semper laus eius in ore meo.

Qui posuit animam meam ad vitam, et non dedit commoveri pedes meos.

(Ps 33,1; 65,6)

* A, B.

¹ *pore* A₂.

9. *Iubilare Deo**

Iubilare Deo¹ omnis terra, servite Domino in laetitia,²

introite in conspectu eius in exultatione,

scitote quoniam Dominus ipse est Deus,

ipse fecit nos, et non ipsi nos,

populus eius, et oves pascuae³ eius.

Introite portas eius in confessione, atria eius in hymnis, confitemini illi.
 Laudate nomen eius, quoniam suavis est Dominus,⁴
 in aeternum misericordia eius, et usque in generatione et generationem veritas eius.
 (Ps 99)

* SI/TI, SII/TII.

¹ *Teo* SI/TI₂.

² *laetitia a* SI/TI.

³ *pascue* SI/TI, SII/TII.

⁴ *quoniam suavis est Dominus* – SII/TII

10. *Cur plaudit hodie**

Cur plaudit hodie mater ecclesia et exultat iubilis venetorum civitas?¹
 Audite et obstupescite, mirabilia fecit Deus.
 Dic nobis quaeso qui hoc est.
 Hodie coronam accepit de manu Domini Beatus N. cuius anima sanctissima paradisum
 possidet, unde exultant Angeli laetantur Archangeli.
 Quid nobis affert tam celebris memoria?
 Per eius merita adsunt Dei prodigia, multa coruscant miracula.
 Gloriam pariter demus omnipotenti Deo in honorem Beati N. alleluia.

* BI, BII.

¹ I versi dispari sono intonati da BI, i versi pari da BII, l'ultimo verso da entrambi.

11. *Attendite popule meus**

Attendite popule meus legem meam,¹ inclinate aurem vestram² in verba oris mei.
 Mirabilis Deus in sanctis suis,³ terribilis in maiestate,⁴ potens in omni opere, et suavis et
 dulcis omnibus in te confidentibus in aeternum.
 (Ps 77, 1)

* A, B.

¹ *Attendite popule meus legem meam* – A.

² *inclinate aurem vestram* – B.

³ *Mirabilis Deus in sanctis suis* – B.

⁴ *terribilis in maiestate* – A.

12. *Audi Domine**

Audi, Domine, hymnum et orationem quam servus tuus orat coram te hodie,
 et vota clementer exaudi.¹

Audi.

Quis es qui venisti ad me, es ne tu Salvator noster Christe?

Iste.

Iste qui fortis es et magnus?

Agnus.

Agnus qui omnium portasti delicta?

Ita.

Quid nam affers de sede maiestatis tuae Evae filiis?

Vae filiis.

Vae nobis filii ergo vindictae sumus et filii irae.

Irae.

Nonne dixisti mihi critis in filios cum clamaveriris et exaudiam?

Audiam.

Audi ergo clamorem et tribulationem nostram, quam coram te pronuncio.

Nuncio.

Iram nuncias an pacem?

Pacem.

Erit ne pax ubi bonum certavimus certamen?

Amen.

Audistis filii eia laeti ad certamen pergite.

Ite.

(Verso 1: I Reg 8, 28)

* SI/TI, SII/TII.

¹ I versi dispari sono intonati da SI/TI, quelli pari (in eco) da SII/TII.

13. *Ave Domine**

Ave Domine Iesu Christe,
 laus benedictae, lumen caeli,
 pretium mundi, gaudium nostrum,
 panis angelorum, cordis iubilus,
 rex et sponsus virginitatis.

Ave Domine Iesu Christe.

(CIP, 21)

* SI/TI, SII/TII, B.

14. *Dilectus meus**

Dilectus meus loquitur mihi:
 surge, propera, amica mea,
 columba mea, formosa mea, et veni.

Iam enim hiems¹ transiit,
 imber abiit, et recessit,
 flores apparuerunt in terra nostra,
 vox turturis audita est.

Surge, propera, amica mea,
 columba mea, formosa mea, et veni.

(Cfr. Cant 2, 10–12; Breviarium, 527)

* SI/TI, SII/TII, B.

¹ *hyems*.

15. *Hic est panis**

Hic est panis suavissimus, esca salutaris,
 vere panis angelorum, factus cibus viatorum.
 O pretiosum ergo convivium,
 o hostia salutaris, o sacramentum magnificum,
 te adoramus, te colimus, Iesu Christe,
 et benedicimus tibi.
 Da robur, fer auxilium,
 ut digne venerantes in terris,
 te perfruamur in caelis. Alleluia.

* C, A, T, B.

16. *Ego sum panis**

Ego sum panis vivus,
 qui de caelo descendi.
 Si quis manducaverit ex hoc pane
 vivet in aeternum.
 (Io 6, 51)

* C, A, T, B.

17. *Exultat Maria**

Exultat Maria, et matrem se laeta¹ miratur.
 O femina super feminas benedicta,
 quem virum non novit,
 et virum suo utero circumdedit,²
 concinant³ laetantes chori,
 et alternantibus modulis
 dulcia cantica misceantur:
 “o felix, o pia, o dulcis virgo Maria”.
 (Breviarium, 645)

* C, A, T, B.

¹ *selecta*.

² *circumdedit*.

³ *concinat*.

25. *Peccavi super numerum**

Peccavi super numerum arenae¹ maris,²
 et multiplicata sunt peccata mea,
 et non sum dignus videre altitudinem caeli
 prae multitudine iniquitatis meae,³
 quoniam irritavi iram tuam,
 et malum coram te feci.

* C.

¹ *aren e C₁*, difficilmente leggibile.

² *naris* C₁, difficilmente leggibile.

³ *me* C, difficilmente leggibile.

26. *Vocem iucunditatis**

Vocem iucunditatis adnuntiate,
et audiantur, alleluia,
adnuntiate usque ad extremum terrae,
liberavit Dominus populum suum, alleluia.
Iubilate Deo omnis terra,
psalmum dicite nomini eius,
date gloriam laudi eius, alleluia.
(Cfr. Is 48, 20; Ps 65, 2; Missale, 272)

* B.

27. *Exultavit cor meum**

Exultavit cor meum in Domino
et exaltatum est cornu meum in Deo meo,
dilatatum¹ est os meum super inimicos meos,
quia laetatus² est in salutari meo.
Non est sanctus ut est Dominus,
neque enim est alius extra te,
et non est fortis sicut Deus noster.
(Cfr. I Sam 2, 1–2)

* A.

¹ *dilactatum* A.

² *lactatus* A.

28. *Exaudi Domine**

Exaudi Domine populum tuum cum misericordia,
et civitatem istam tu circunda Domine,
et angeli tui custodiant muros eius.
Avertatur obsecro furor tuus a¹ populo tuo,
et a civitate sancta tua,
exaudi Domine, et miserere,
quia peccavimus tibi.
(Breviarium, 412)

* C, Part.

¹ *o* Part.₁.

Il testo musicale

Criteri di edizione

Chiavi

Le chiavi originali sono state sostituite con quelle modernamente in uso di violino, violino-tenore e basso, scelte in base agli ambiti delle singole parti vocali e strumentali. Per la parte del continuo è stata adottata quasi esclusivamente la chiave di basso, tranne in quei passaggi, variamente notati nella stampa, in cui risulta più funzionale l'adozione della chiave di violino, o violino-tenore. Nei casi di voci alternative (p. es. "Tenore o Soprano" e viceversa) viene riproposta a testo la voce effettivamente notata nella stampa. Le chiavi attestate nei libri-partite sono riportate nell'incipit in notazione originale posto all'inizio di ciascuna composizione. Eventuali cambiamenti di chiave nel corso della composizione sono segnalati in apparato.

Alterazioni

Tutte le alterazioni presenti nella stampa, incluse quelle pleonastiche nell'uso moderno, sono riportate nell'edizione prima della nota corrispondente e valgono per l'intera misura. Il segno modernamente in uso per indicare il bequadro è impiegato in luogo dei segni di diesis e bemolle con funzione analoga. Le alterazioni editoriali sono poste sopra la nota interessata, fuori dal rigo, e sono considerate valide per la sola nota a cui si riferiscono. Nella parte del continuo le alterazioni editoriali sono poste all'interno del rigo prima della nota cui si riferiscono e sono indicate in corpo tipografico minore.

Valore delle note e indicazioni mensurali

Il valore originale delle note è mantenuto nella trascrizione, ad eccezione della *longa*, che è stata sostituita da una semibreve sormontata da corona. Nelle sezioni in C (*tempus imperfectum*) sono state adottate battute del valore di una semibreve ciascuna. Le sezioni indicate con 3 o con 3/2 nella stampa sono state rese con battute di tre semibrevi ciascuna, riportando l'indicazione mensurale originale al di sopra del rigo superiore.

Ligaturae e colores

Le *ligaturae* presenti nella stampa sono indicate a testo con una parentesi quadra posta sopra il rigo che comprende le note interessate; i *colores* sono indicati con emiparentesi quadrate.

Numerica del basso continuo

Nella stampa del 1614 i numeri per la realizzazione del basso continuo sono posizionati fuori dal rigo sopra la nota interessata, mentre gli accidenti sono quasi sempre posizionati all'interno del rigo, prima della nota e poco più in alto di essa (solitamente una terza sopra). Nella presente edizione tutte le cifre (numeri e accidenti) sono state poste fuori dal rigo, sopra le note. Il segno modernamente in uso per indicare il bequadro è impiegato in luogo dei segni di diesis e bemolle con funzione analoga presenti nella stampa. L'edizione moderna riporta tutte le cifre presenti nella stampa, laddove corrette, normalizzandone tacitamente il posizionamento se necessario. Gli accidenti sono stati tacitamente spostati prima del numero corrispondente (ad es. 7 sopra \flat diventa $\flat 7$ e 43 sopra \sharp diventa $4\sharp 3$). Eventuali interventi di correzione della numerica sono indicati in apparato. La numerica è stata moderatamente integrata laddove ritenuto opportuno. Le integrazioni sono indicate in corpo tipografico minore.

Text underlay

Nell'edizione moderna le sillabe del testo sono state opportunamente posizionate al di sotto delle note seguendo per quanto possibile le indicazioni desumibili dalla stampa, fatti salvi alcuni adeguamenti di maggiore entità alle battute 62–64 del *Kyrie* della *Missa sexti toni*. Le ripetizioni testuali indicate nella stampa con l'abbreviazione *ij* e le integrazioni di sillabe o porzioni testuali assenti nel testimone sono rese in corsivo. La sillabazione del testo è stata adeguata alle regole del latino classico, fatti salvi i gruppi consonantici *sc* (=f) e *x* (=ks), che sono stati mantenuti uniti.

Parte ricostruita

Nelle composizioni nn. 13–19, pervenuteci incomplete, l'incipit e il rigo della voce mancante sono stati lasciati vuoti. L'Appendice 1 offre un'ipotesi ricostruttiva della parte mancante nelle composizioni che ci sono pervenute incomplete. La voce ricostruita è notata in corpo tipografico minore con il testo in corsivo. In luogo dell'incipit in notazione originale compare l'indicazione "deest". Le integrazioni della numerica del continuo introdotte sulla base della parte ricostruita sono indicate in corpo tipografico minore e fra parentesi quadrate. Una versione digitale modificabile delle composizioni incomplete è accessibile sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

Apparato critico

Ciascuna nota critica indica la battuta in numeri arabi, la parte o le parti interessate (così come designate nella presente edizione), l'elemento della battuta (nota o pausa) indicato con i numeri romani e l'osservazione pertinente. Le altezze delle note sono indicate con la notazione Helmholtz. Nell'apparato sono impiegate le seguenti sigle:

S	Soprano	Br	Breve
C	Canto	Sb	Semibreve
A	Alto	M	Minima
T	Tenore	Sm	Semiminima
B	Basso	Cr	Croma
Part.	Partitura	Sc	Semicroma
fig.	numerica per la realizzazione del basso continuo (figuring)		

1. Missa sexti toni**I. Kyrie**

23	B	III	Sm
50	T/S	III	Sm; correzione manoscritta nell'esemplare
62-64	T/S, B		intervento di redistribuzione del testo
63	Part.	II	fig. ♭ nel rigo e prima di 7
65	Part.		stanghetta finale singola

II. Gloria

72	Part.	III	fig. 36
91	T/S		stanghetta finale singola

III. Credo

Il *Credo* è suddiviso nelle seguenti sezioni, contraddistinte da capolettera: *Patrem omnipotentem, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit.*

23	Part.	III	fig. 6 fra 23 IV e 24 I
----	-------	-----	-------------------------

IV. Sanctus

48-58	Part.		frammento ripetuto nella pagina successiva
58	T/S, B		stanghetta finale singola

V. Agnus Dei

17	T/S, B, Part.		stanghetta finale singola
----	---------------	--	---------------------------

2. Magnificat

15	T/S, B	I	Br con corona
15	Part.	I	Br
24	Part.	I	fig. # nel rigo e prima di 43
28	Part.	I	fig. 769
55	T/S, B	I	Br con corona
55	Part.	I	Br
110	T/S, B, Part.	I	Br con corona
138	T/S		stanghetta finale singola

3. Egredimini omnes

74	C, A		stanghetta finale singola
----	------	--	---------------------------

4. Exaudi Domine

105	A		stanghetta finale singola
-----	---	--	---------------------------

5. Deus meus respice

5	Part.	I	fig. 567
60	TII/SII	I	manca la pausa
119	Part.		stanghetta finale singola

6. Domine exaudi

90 TI/SI stanghetta finale singola

7. Deus canticum novum

96 TII/SII II manca *d'*
 102 Part. II # sopra *c* anziché prima
 125 TI/SI I Sb
 126 TI/SI, TII/SII stanghetta finale singola

8. Benedicam Dominum

6–7 Part. II-I fig. 7 fra 6 II e 7 I
 63 Part. II fig. 6 scarsamente leggibile
 71 A, B stanghetta finale singola
 71 Part. manca la stanghetta finale

9. Iubilate Deo

94 SI/TI, Part. stanghetta finale singola

10. Cur plaudit hodie

33 Part. I fig. # scarsamente leggibile
 86 Part. II Sb
 119 BI II *c*
 134 BII I scarsamente leggibile
 136 BI, BII stanghetta finale singola

11. Attendite popule meus

12 Part. II cambio di chiave: F₄
 40 Part. II-III fig. # prima delle rispettive note anziché sopra

12. Audi Domine

50 SII/TII I-II *c'' b'*
 115 SII/TII I manca la pausa
 117 SI, SII, Part. stanghetta finale singola

14. Dilectus meus

88 C, B, Part. stanghetta finale singola

15. Hic est panis

30–33 B secondo rigo: frammento di carta pentagrammata a stampa con otto note incollato
 127 SI/TI II *b'*
 129 SI, BII stanghetta finale singola

16. *Ego sum panis vivus*

60 T, Part. stanghetta finale singola

17. *Exultat Maria*

44 T I *b*
 56 Part. I Cr
 87 C stanghetta finale singola

18. *Sonata a 4*

1 B *b* nel secondo spazio
 80 C stanghetta finale singola

19. *Canzon a 4*

1 B primo rigo: frammento di carta pentagrammata a stampa con la chiave di F₃
 incollato
 29 Part. I cambio di chiave: C₃
 31 Part. I cambio di chiave: F₃
 46 Part. I cambio di chiave: C₃
 51 Part. I cambio di chiave: F₃
 79 C, B, Part. stanghetta finale singola

20. *Canzon a 2 [I]*

2 Part. I cambio di chiave: F₃
 65 S stanghetta finale singola

21. *Canzon a 2 [II]*

2 Part. I cambio di chiave: F₄
 72 S stanghetta finale singola

22. *Canzon a 2 [III]*

2 Part. I cambio di chiave: F₃
 106 SI, Part. stanghetta finale singola

23. *Canzon a 2 [IV]*

101 S, B stanghetta finale singola

24. *Canzon a 2 in echo [V]*

3 Part. I cambio di chiave: F₃
 44 Part. II fig. *b* prima della nota anziché sopra
 51 SI I Sm; correzione manoscritta
 57 SI VI-VII # prima di *g*" anziché prima di *f*"
 101 SI I pausa difficilmente leggibile a causa di guasto nell'esemplare

25. *Peccavi super numerum*

40	Part.	I	# sul quarto rigo sopra <i>d</i>
92	Part.		stanghetta finale singola

26. *Vocem iucunditatis*

91	B		stanghetta finale singola
----	---	--	---------------------------

27. *Exultavit cor meum*

78	Part.		stanghetta finale singola
----	-------	--	---------------------------

28. *Exaudi Domine*

La parte di [B] è stata ricavata dalla Partitura; in luogo delle note prive di sillaba sono state inserite pause del valore corrispondente. Il testo della Partitura è stato spostato sotto al rigo aggiunto.

50	Part.	V	Sm
85	C/T, Part.		stanghetta finale singola

1. Missa sexti toni

Basso e soprano o tenore

I. Kyrie

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Ky - ri - e_e - lei - son,

Ky - ri - e_e - lei - son,

6 7 6 7 6 5

7

T/S

B

Part.

Ky - ri - e_e - lei - son,

Ky - ri - e_e - lei - son,

6 7 6 5

13

T/S

B

Part.

- son, Ky - ri - e_e - lei - son, Ky - ri - e_e - lei - son, Ky - ri - e_e - lei -

Ky - ri - e_e - lei - son, Ky - ri - e_e - lei - son, Ky - ri - e_e - lei -

6 7 6 5

21

T/S

B

Part.

- son, Ky-ri-e_e-le-i - son, Ky-ri-e_e-le-i - son, Ky - ri - e_e - lei -

- son, Ky-ri-e_e-le-i - son, Ky - ri - e_e - lei - son, Ky-ri-e_e-le-i -

6 7 6 5

27

T/S

B

Part.

- son, Ky-ri-e_e-le-i - son, Ky - ri - e_e - le - i - son.

- son, Ky - ri - e_e - lei - son. Chris - te e - le -

4

34

T/S
Chris - te e - le - - - i - son,

B
- - - i - son, Chris - te e - lei - - - son,

Part.

41

T/S
Chris - te e - lei - - -

B
Chris - te e - lei - - -

Part.

49

T/S
- son. Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e e -

B
- son. Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Part.

54

T/S
- - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
- lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

Part.

60

T/S
Ky - ri - e - - - e - lei - son.

B
- - - Ky - ri - e - - - e - lei - son.

Part.

1. Missa sexti toni

II. Gloria

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De -

5

T/S

B

Part.

- o, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o et in

- o, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o et in

11

T/S

B

Part.

ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, lau - da - mus

ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, lau - da - mus

17

T/S

B

Part.

te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as

te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te, gra - ti - as

24

T/S

B

Part.

a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am

a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu -

31

T/S
tu - - - am. Do - mi-ne De-us, rex cae -

B
- - - am. Do - mi-ne De-us, Do - mi-ne De-us, rex cae - les -

Part.
8 4 8 6

37

T/S
- les - tis, De-us Pa-ter om-ni - po - tens, Do - mi-ne

B
- tis, De-us Pa-ter om - ni - po - tens, Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Ie - su

Part.

43

T/S
Fi - li u - ni - ge - ni - te Ie - su Chris - te.

B
Chris-te, Ie - su Chris - te. Do - mi-ne De - us,

Part.

50

T/S
Do - mi-ne De-us, Ag-nus De - i, Fi - li-us Pa - tris, qui tol - lis pec-

B
Agnus De - - - i, Fi - li-us Pa - tris, qui tol - lis pec-

Part.
8 4 8 6 6

56

T/S
- ca - ta mun - di, mi-se-re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
- ca - ta mun - di, mi-se-re - re no - bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Part.

62

T/S

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem — nos - tram, qui se - des ad

B

su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram,

Part.

67

T/S

dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

B

qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

Part.

73

T/S

- bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu so - lus Do - mi - nus, tu

B

- bis. Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus, tu so - lus Do - mi - nus, tu

Part.

79

T/S

so - lus al - tis - si - mus, Ie - su Chris - te, cum Sanc - to Spi - ri -

B

so - lus al - tis - si - mus, Ie - su Chris - te, cum Sanc - to Spi - ri -

Part.

86

T/S

- tu, in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

B

- tu, in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Part.

1. Missa sexti toni

III. Credo

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Pa - trem om - ni - po - ten - tem,

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem

3 4 3

8

T/S

B

Part.

fac - to - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um

cae - li et ter - rae, fac - to - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um

3 4 3

15

T/S

B

Part.

om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um, et in u - num Do - mi - num Ie -

om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um, et in u - num Do - mi - num Ie -

21

T/S

B

Part.

- sum Chris - tum, Fi - li - um De - i,

- sum Chris - tum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um

4 # 6

27

T/S

B

Part.

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum, et ex

De - i u - ni - ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum, et ex

35

T/S
Pa-tre na - tum an-te om-ni-a sae-cu - la. De - um de De - o, lu-men de

B
Pa-tre na - tum an-te om-ni-a sae-cu - la. De - um de De - o,

Part.

42

T/S
lu-mi-ne, De-um ve-rum de De-o ve - ro, ge - ni-tum, non fac -

B
lu - men de lu-mi - ne, De-um ve-rum de De-o ve - ro, ge - ni-tum, non fac -

Part.

49

T/S
-tum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri, per quem om-ni-a fac - ta sunt,

B
-tum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri, per quem om-ni-a fac-ta sunt, *per quem om-ni-a*

Part.

55

T/S
qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa - lu - tem de-scen-dit de cae - lis,

B
fac-ta sunt, qui prop - ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos-tram sa - lu - tem de-

Part.

62

T/S
de - scen - - - - dit de cae - lis.

B
- scen - - - - dit, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis.

Part.

69

T/S
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to, de Spi - ri - tu

B
Et in - car -

Part.

75

T/S
Sanc - - - - to, _____

B
-na - - - - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to,

Part.

82

T/S
et _____ in - - - car - na - tus

B
et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi -

Part.

88

T/S
est de Spi - ri - tu Sanc - - - - to ex Ma -

B
-ne, et ho - mo, et ho - mo fac - - - - tus est,

Part.

94

T/S
- ri - a Vir - gi - ne, et ho - - - mo fac - tus est.

B
et ho - - - mo fac - tus est.

Part.

100

T/S *Cru - ci - fi - xus,*

B *Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi -*

Part. *6*

110

T/S *cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus*

B *-xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -*

Part. *6 5*

118

T/S *e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti-o Pi - la - to, pas - sus et se-pul-tus*

B *-bis, e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to, pas -*

Part. *6 6 6*

126

T/S *est, et se pul-tus est, et se-pul - tus est.*

B *-sus et se-pul-tus est, et se pul-tus est, et se-pul - tus est.*

Part.

133

T/S *Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras, et a - scen - dit in*

B *Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras, et a - scen - dit in*

Part.

140

T/S
cae - lum, se-det ad dex - te-ram Pa - tris, et i - te-rum ven - tu-rus est

B
cae - lum, se-det ad dex - te-ram Pa - tris, et i - te-rum ven - tu-rus est

Part.

146

T/S
cum glo-ri - a iu-di - ca - re vi - vos et mor-tu - os, cu - ius reg - ni non e-rit fi -

B
cum glo-ri - a iu-di - ca - re vi - vos et mor-tu - os, cu - ius reg - ni

Part.

154

T/S
- - nis, non e-rit fi - nis, non e - rit fi - nis. Et in

B
non e-rit fi - - - nis, non e - rit fi - nis. Et in

Part.

161

T/S
Spi - ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et vi - vi-fi-can - tem, qui ex Pa - tre Fi - li-o-que pro-

B
Spi - ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et vi - vi-fi-can - tem, qui ex Pa - tre Fi - li - o -

Part.

168

T/S
- ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et

B
- que pro-ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur et

Part.

175

T/S
— con-glo-ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per — pro-phe - tas.

B
— con-glo-ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est per — pro-phe - tas.

Part. 6

182

T/S
Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

B
Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

Part.

188

T/S
-am. Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re -

B
-am. Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re -

Part.

196

T/S
-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, et — ex - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem

B
-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, et — ex - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem

Part. 6 6

203

T/S
mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li. A - men.

B
mor - tu - o - rum, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li. A - men.

Part. 6 6

1. Missa sexti toni

IV. Sanctus

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Sanc - - - - -

Sanc - - - - -

5

T/S

B

Part.

- - - - - tus Do - mi - nus

- - - - - tus Do - mi - nus

6 6

11

T/S

B

Part.

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

16

T/S

B

Part.

glo - - - ri - a tu - a. O - san - na

glo - ri - a tu - a. O - san - na

6

22

T/S

B

Part.

in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve -

in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve -

6 # 6 #

29

T/S
- nit in no - mi - ne Do - - -

B
- nit in no - mi - ne Do - - -

Part.
6

34

T/S
- mi - ni. O - san - na, o - san -

B
- mi - ni. O - san - na, _____

Part.
6

40

T/S
- na in _____ ex - cel - sis,

B
o - san - na in ex - cel -

Part.
#

46

T/S
o - san - na in ex - cel - sis,

B
- sis, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis,

Part.
4 3

52

T/S
o - san - na in ex - cel - sis, in _____ ex - cel - sis.

B
o - san - na in ex - cel - - - sis.

Part.
6 7 6 5

1. Missa sexti toni

V. Agnus Dei

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Ag - nus De - - -

Ag - nus De - - -

6 5 6 6

6

T/S

B

Part.

- - - - i, Agnus Dei, qui tollis pec - ca - ta mun -

- - - - i, Agnus Dei, qui tollis pec - ca - ta mun -

5 6 6 5 6

13

T/S

B

Part.

- di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

- di, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

4 3

2. Magnificat

Basso e tenore o soprano

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma

8

T/S

B

Part.

me - a Do - mi - num, et exultavit spi - ri - tus me - - - us

me - a Do - mi - num et exultavit spi - ri - tus me - - - us

16

T/S

B

Part.

in Deo salu - ta - ri me - o, qui -

in Deo salu - ta - ri me - o, qui - a res - pe - -

22

T/S

B

Part.

- a res - pe - - - - xit hu - mi - li - ta -

- xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su -

28

T/S

B

Part.

- tem an - cil - lae su - ae, ec - ce e - - - nim ex hoc be -

- ae, an - cil - lae su - ae, ec - ce e - - - nim ex hoc be -

35

T/S
- a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

B
- a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Part.

41

T/S
qui - a fe - cit mi - hi ma -

B
qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens

Part.

46

T/S
- gna qui po - tens est et san - ctum, et san ctum no - men e - ius,

B
est, qui po - tens est et san - ctum no - men e - ius,

Part.

52

T/S
et misericordia eius a progenie in pro - ge - ni - es timen - ti - bus e - um.

B
et misericordia eius a progenie in pro - ge - ni - es timen - ti - bus e - um.

Part.

60

T/S
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o, in bra - chi -

B
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o, in bra -

Part.

66

T/S
- o su - - o, dis - per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos

B
- chi-o su - - o, dis - per - sit, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - bos

Part.

72

T/S
men-te cor-dis su - i, deposuit poten - tes de - se - de,

B
mente cor-dis su - - i, deposuit poten - tes de se - de,

Part.

80

T/S
et ex - al - ta - vit hu - mi - les, e - su - ri - en -

B
et ex - al - ta - vit hu - mi - les, e - su - ri - en -

Part.

86

T/S
- tes im - ple - vit bo - - nis, et di - vi - tes, et di - vi -

B
- tes im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes, et di - vi - tes, et

Part.

91

T/S
- tes di - mi - sit i - na - nes. Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum

B
di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum

Part.

98

T/S
su - um, re - cor-da - tus mi - se - ri - cor - di-ae su - ae,

B
su - um, re - cor-da - tus mi - se - ri - cor - di-ae su - ae,

Part.

107

T/S
sicut locutus est ad pa-tres nos - tros, Abraham et semini e-ius in sae - cu - la.

B
sicut locutus est ad pa - tres nos - tros, Abraham et semini e-ius in sae - cu - la.

Part.

115

T/S
Glo-ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu-i San-

B
Glo-ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu-i San-cto, et Spi - ri - tui-i San-

Part.

123

T/S
- cto sicut erat in principio et nunc et sem - per et in saecula saecu - lo - rum,

B
- cto sicut erat in principio et nunc et sem - per et in saecula saecu - lo - rum,

Part.

131

T/S
a - - - men, sae - cu - lo - rum. A - - - men.

B
a - - - men, sae - cu - lo - rum. A - - - men.

Part.

3. Egredimini omnes

Canto e contralto

Canto

Alto

Partitura

E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni

E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni om - - - - -

7

C

A

Part.

om - nes et vi - de - te, et vi - de - te, et vi - de -

-nes et vi - de - te, et vi - de - te, et vi -

11

C

A

Part.

-te, et vi - de - te re - gi - nam, re - gi - nam ves - tram,

-de - te, et vi - de - te re - gi - nam, re - gi - nam ve - stram, re -

16

C

A

Part.

re - gi - nam, re - gi - nam, re - gi - nam ve - stram

-gi - nam, re - gi - nam, re - gi - nam ve - stram

21

C

A

Part.

cu - ius pul - chri - tu - di - nem sol et lu - na mi - ran - tur,

cu - ius pul - chri - tu - di - nem sol et

26

C
sol et lu - na mi - ran - tur, sol et lu - na mi - ran - tur.

A
lu - na mi - ran - tur, sol et lu - na mi - ran - tur.

Part.

32

C
E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni om - nes et vi -

A
E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni om - nes et vi - de -

Part.

37

C
- de - te re - gi - nam, re - gi - nam ve - stram quam vi -

A
- te re - gi - nam, re - gi - nam, re - gi - nam ve - stram

Part.

42

C
- den - tes fi - li - ae Si - on be - a - tis - si - mam prae - di - ca - ve -

A
quam vi - den - tes fi - li - ae Si - on be - a -

Part.

47

C
- runt et re - gi - nae, et re -

A
- tis - si - mam prae - di - ca - ve - runt et re - gi - nae,

Part.

51

C
-gi - nae re - gi - nam, re - gi - nam su - am lau -

A
et re - gi - nae re - gi - nam, re - gi - nam su - am

Part.

56

C
- da - ve - runt, lau - da - ve - runt.

A
lau - da - ve - runt, lau - da - ve - runt.

Part.

62

C
E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni om -

A
E - gre - di - mi - ni, e - gre - di - mi - ni om -

Part.

66

C
-nes et vi - de - te re - gi - nam, re -

A
-nes et vi - de - te re - gi - nam, re - gi - nam, re -

Part.

70

C
- gi - nam ve - stram, re - gi - nam ve - stram.

A
- gi - nam ve - stram, re - gi - na ve - stram.

Part.

4. Exaudi Domine

Basso e alto

Alto

Basso

Partitura

Ex - au - di, Do - mi - ne, Ex -

6

A

B

Part.

au - di, Do - mi - ne, mi - ne,

11

A

B

Part.

vo - cem me - am, vo - cem me - am

16

A

B

Part.

- am, ex - am, ex - au - di, Do - mi - ne

22

A

B

Part.

- au - di, Do - mi - ne, vo - cem mi - ne, vo - cem

28

A
me - - - - - am,

B
me - - - - -

Part.
7 6 #

34

A
qua cla - ma - vi ad te, qua cla - ma - vi ad te.

B
- am, qua cla - ma - vi ad te qua cla - ma - vi ad te. Ad -

Part.
#

38

A
Ad - iu - tor me - us es - - - - to, ad -

B
- iu - tor me - us es - - - - to

Part.
6 # # 4 # #

43

A
- iu - tor me - us es - - - - to,

B
ad - iu - tor me - us es - - - - to,

Part.
6 6 # 4

49

A
ne de - re -

B
ne de - re - lin - quas me, ne de - re -

Part.
#

55

A
- lin - quas me, ne - que des - pi - ci - as me,

B
- lin - quas me, ne - que des - pi - ci - as me,

Part.

61

A
De - us, des - pi - ci - as, des - pi - ci - as, des - pi - ci -

B
De - us, des - pi - ci - as, des - pi - ci - as, des - pi - ci - as me,

Part.

65

A
- as me, De - us sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris

B
De - us sa - lu - ta - ris me - us, sa - lu - ta - ris

Part.

70

A
me - us. Do - mi - nus il - lu -

B
me - us. Do - mi - nus il - lu - mi -

Part.
4 # 6 7 6 6

75

A
- mi - na - ti - o me - a, Do - mi - nus il -

B
- na ti - o me - a, Do - mi - nus il - lu - mi -

Part.
6 6 6 #6 7 #6 6 5

80

A
- lu - mi - na - ti - o me - - -

B
- na - ti - o me - - -

Part.

85

A
- - - - - a et sa - lus, et

B
- a et sa - lus et sa -

Part.

90

A
sa - lus me - a: quem ti - me - - -

B
- lus me - a: quem ti - me - - -

Part.

95

A
- - - - - bo,

B
- - - - - bo, quem ti - me - - - bo,

Part.

100

A
quem ti - me - - - - - bo?

B
quem ti - me - - - - - bo?

Part.

5. Deus meus respice

A doi tenori overo soprani

Tenore I / Soprano I

Tenore II / Soprano II

Partitura

De - us, De - us me -

9

TI/SI

TII/SII

Part.

-us, res - pi - ce in me, res - pi - ce, res - pi - ce in

14

TI/SI

TII/SII

Part.

me: qua - re me de - re - li - quis - ti? Lon - ge

21

TI/SI

TII/SII

Part.

a sa - lu - te me - a

27

TI/SI

TII/SII

Part.

ver - ba, ver - ba de - lic - to - rum me - o -

34

TI/SI

-rum.

TII/SII

De - - - us, De - us, De - us me - us, De -

Part.

41

TI/SI

TII/SII

- us, De - us me - us, cla - ma - bo, cla - ma - bo per di - em,

Part.

48

TI/SI

TII/SII

et non ex - au - di - es, et noc - - -

Part.

55

TI/SI

TII/SII

-te, et non ad in - si - pi - en - ti - am mi - hi,

Part.

61

TI/SI

de ven - tre ma - tris me - - - ae

TII/SII

de ven - tre ma - tris me - - - ae De -

Part.

67

TI/SI
De - us me - us, De - us me - us es tu, ne di -

TII/SII
- us me - us, De - us me - us es tu,

Part.

72

TI/SI
- sces - se - ris a me, ne di - sces - se - ris a me, ne di - sces - se - ris a

TII/SII
ne di - sces - se - ris a me, ne di - sces - se - ris a me,

Part.

77

TI/SI
me, quo - ni - am tri - bu - la - - - ti -

TII/SII
quo - ni - am tri - bu - la - - - ti -

Part.

83

TI/SI
- o, tri - bu - la -

TII/SII
- o, tri - bu - la - ti - o pro - xi - ma est.

Part.

89

TI/SI
- ti - o pro - xi - ma est. De - - - us, De -

TII/SII
De - - - us, De -

Part.

95

TI/SI
- us me - us, De-us, De - us me - us, De-us, De - us me -

TII/SII
- us me - us, De-us, De - us me - us, De-us, De - us me - us,

Part. # # # # 6 #

100

TI/SI
-us, res - pi - ce in me, De - us

TII/SII
res - pi - ce in me, res - pi - ce in me, De - us me -

Part.

105

TI/SI
me - us, De - us me - us

TII/SII
- us, De - us me -

Part. # 4 # b # b # 4 #

111

TI/SI
res - pi - ce in me, res - pi - ce in me, res -

TII/SII
-us, res - pi - ce in me,

Part. # # #

115

TI/SI
- pi - ce, res - pi - ce in me.

TII/SII
res - pi - ce, res - pi - ce in me.

Part. # 4 #

6. Domine exaudi

A doi tenori overo soprani

Tenore I / Soprano I

Tenore II / Soprano II

Partitura

o - ra - ti - o - nem me -

Do - mi - ne, ex - au - di o -

8

TI/SI

TII/SII

Part.

-am, o - ra - ti - o - nem me - am, et cla - mor me - us ad te

-ra - ti - o - nem me - am, et cla - mor me - us ad

15

TI/SI

TII/SII

Part.

ve - - ni - at, ad te ve - ni - at,

te ve - ni - at, ad te ve - ni - at,

21

TI/SI

TII/SII

Part.

non a - ver - tas

non a - ver -

27

TI/SI

TII/SII

Part.

fa - ci - em tu - - am a me, fa -

-tas fa - ci - em tu - - am a me,

33

TI/SI
8
- ci - em tu - am a me,

TII/SII
8
fa - ci - em tu - am a -

Part.
6 6

39

TI/SI
8
in qua - cum - que di - e

TII/SII
8
-me, in qua - cum - que di - e

Part.
3 4 3 3 4 3

46

TI/SI
8
tri - - - bu - lor, in - cli - na,

TII/SII
8
tri - - - bu - lor, in -

Part.
3 4 3

52

TI/SI
8
in - cli - na ad me au - rem tu - -

TII/SII
8
-cli - na ad me, in - cli - na ad me au - rem tu -

Part.
3 4

58

TI/SI
8
- - am, in qua - cum - que di - e

TII/SII
8
- - am, in qua -

Part.
3

7. Deus canticum novum

A doi tenori overo soprani

Tenore I / Soprano I

Tenore II / Soprano II

Partitura

De - - - us, De -

De - - - us,

6

TI/SI

TII/SII

Part.

us

De - - - us

12

3

TI/SI

TII/SII

Part.

can - ti - cum no - vum, can - ti - cum no - vum

can - ti - cum no - vum, can - ti - cum no - vum

18

TI/SI

TII/SII

Part.

can - te - mus ti - bi, al - le - lu - ia. In de - ca - cor -

can - te - mus ti - bi, al - le - lu - ia. In de - ca - cor -

24

TI/SI

TII/SII

Part.

- do, in de - ca - cor - do, in de - ca - cor - do psal - te - ri -

- do, in de - ca - cor - do

29

TI/SI
- o cum can - ti - co et ci - tha - ra

TII/SII
cum can - ti - co et ci - tha -

Part.

34

TI/SI
psal - lam ti - bi, al - le - lu - ia.

TII/SII
- ra psal - lam ti - bi, al - le - lu - ia.

Part.

40

TI/SI
De - us, De - us, De - us nos - ter es tu, De - us, De - us nos -

TII/SII
De - us, De - us, De - us nos -

Part.

45

TI/SI
- ter es tu, De - us, De - us nos - ter es tu et ex - al -

TII/SII
- ter es tu, De - us, De - us nos - ter es tu et ex - al -

Part.

49

TI/SI
- ta - bi - mus te, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

TII/SII
- ta - bi - mus te, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Part.

53

TI/SI
Bo - num est e - nim con - fi - te - ri ti - bi Do -

TII/SII

Part.

57

TI/SI
- mi - ne et psal - le - re ti - bi in cor - dis et or - ga -

TII/SII

Part.

61

TI/SI
- nis, in cor - dis et or - ga - nis, in tim - pa - nis et co -

TII/SII

Part.

65

TI/SI
- ris, al - le - lu - ia.

TII/SII
Be - ne - dic - tus es Do - mi -

Part.

70

TI/SI

TII/SII
- ne ne - re - pel - las nos a man - da - tis, a man - da - tis tu -

Part.

75

TI/SI

TII/SII

Part.

- is in to - to cor - de, in to - to cor - de ex - qui - re - mus

80

TI/SI

TII/SII

Part.

te, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

84

TI/SI

TII/SII

Part.

I - ta tu De - us con - ver - sus vi - vi - fi -

- ia.

90

TI/SI

TII/SII

Part.

- ca - bis nos, vi - vi - fi - ca -

Vi - vi - fi - ca - bis, vi - vi - fi - ca -

95

TI/SI

TII/SII

Part.

- bis nos, vi - vi - fi - ca - bis

- bis nos, vi - vi - fi - ca - bis

8. Benedicam Dominum

Basso e contralto

Alto

Basso

Partitura

Be - ne - di - cam Do - mi - ne -

5

A

B

Part.

- di - cam Do - mi - num in om - ni -
- num in om - ni tem - po - re,

10

A

B

Part.

tem - po - re, in om - ni tem -
in om - ni tem - po - re, in om - ni

15

A

B

Part.

- po - re, in om - ni tem - po -
tem - po - re, in om - ni tem - po -

19

A

B

Part.

om - ni tem - po - re,
- re, in om - ni tem -

24

A in _____ om - ni tem - - po - re

B - po - re, in om - - ni tem -

Part. ₄ ₃

29

A sem - per laus e - - -

B - - - po - re sem - per laus e -

Part. ₆

34

A - ius in _____ o - re me - - - o, in

B - - ius in o - re me - o,

Part. ₆ ₄ ₃

39

A o - - - re me - o, in o - re

B - - - in _____ o - re me -

Part. ₇ ₆ ₅ ₆

44

A me - o, in o - re me - o. Qui po - su -

B - o, in _____ o - re me - o. Qui po - su - it

Part. ₆ ₆

48

A
- it a - ni-mam me - am ad vi - tam, a -

B
a - ni-mam me - am ad vi - tam, a - ni-mam

Part.

53

A
- ni-mam me - am _____ ad vi - tam,

B
me - am, ad vi - - - tam, et _____

Part.

59

A
_____ et non de -

B
_____ non de - - - dit com-mo - ve - ri pe - des

Part.

63

A
- dit com-mo - ve - ri pe - des me -

B
me - - - os, pe - des me -

Part.

67

A
_____ os.

B
_____ os.

Part.

9. Iubilate Deo

A duoi soprani overo tenori

Soprano I /
Tenore I

Soprano II /
Tenore II

Partitura

Iu - bi - la - te De - - - o,
Iu - bi - la - te

3 4 3

4

SI/TI

SII/TII

Part.

iu - bi - la - te De - o, iu - bi - la - te
De - - - o, iu - bi - la - te De -

3 4 3 4 4

7

SI/TI

SII/TII

Part.

De - o, om - nis ter - ra,
- o, iu - bi - la - te De - o om - nis, om - nis ter - ra,

6 # 4 #

13

3

SI/TI

SII/TII

Part.

ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -
ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - ti -

#

17

SI/TI

SII/TII

Part.

- a, in - tro - i - te in con - spec - tu e - ius in ex - ul - ta - ti - o -
- a, in - tro - i - te in con - spec - tu e - ius, in ex - ul - ta - ti -

21

SI/TI
ne, in ex - ul - ta - ti - o - ne, sci - to - te

SII/TII
- o - ne, in ex - ul - ta - ti - o - ne,

Part.

26

SI/TI
quo - ni - am Do - mi - nus ip - se est De - us,

SII/TII
sci - to - te quo - ni - am

Part.

32

SI/TI
ip - se fe - cit nos,

SII/TII
Do - mi - nus ip - se est De - us, ip - se fe - cit

Part.

38

SI/TI
et non ip - si nos, po - pu - lus e - ius,

SII/TII
nos, et non ip - si nos, po - pu - lus e -

Part.

44

SI/TI
et o - - - ves, et o - - - ves

SII/TII
- ius, et o - - - ves pas - cu -

Part.

48

SI/TI
pas - cu - ae e - ius, pas - cu - ae e -

SII/TII
- ae e - ius. In - tro -

Part.

53

SI/TI
- ius. In - tro - i - te por - tas e - - -

SII/TII
- i - te por - tas e - ius, in - tro - i - te por - tas e - - -

Part.

57

SI/TI
- ius in con - fes - si - o - ne, a - tri - a

SII/TII
- ius in con - fes - si - o - ne, a - tri - a

Part.

62

SI/TI
e - ius in hym - nis con - fi - te - mi - ni il - li.

SII/TII
e - ius in hym - nis con - fi - te - mi - ni il - li.

Part.

66

SI/TI
Lau - da - te no - men e - ius, quo - ni -

SII/TII
Lau - da - te no - men e - ius,

Part.

71

SI/TI
-am su - a - vis est Do - mi - nus, in ae - ter - num

SII/TII
in ae - ter -

Part.
6 5

76

SI/TI
mi - se - ri - cor - di - a e -

SII/TII
-num mi - se - ri - cor - di - a e -

Part.
3 4

81

SI/TI
- - - ius, et us -

SII/TII
- - - ius, et us - que in ge - ne - ra - ti - o -

Part.
3

85

SI/TI
-que in ge - ne - ra - ti - o - ne et ge - ne - ra - ti - o - nem ve -

SII/TII
-ne et ge - ne - ra - ti - o - nem ve -

Part.
6

90

SI/TI
- ri - tas e - ius, ve - ri - tas e - ius.

SII/TII
- ri - tas e - ius, ve - ri - tas e - ius.

Part.
4 # 3 4 3

10. Cur plaudit hodie

Dialogo a doi bassi alla quarta overo alla quinta bassa*

Basso I

Basso II

Partitura

Cur plau - dit ho - di - e

5

BI

BII

Part.

ma - ter ec - cle - si - a et ex - ul - tat iu - bi - lis, et ex - ul - tat

10

BI

BII

Part.

iu - bi - lis ve - ne - to - rum ci - - - vi - tas?

Au - di - te, au -

15

BI

BII

Part.

- di - te et ob - stu - pe - sci - te, mi - ra - bi - li - a, mi - ra - bi - li - a fe - cit

20

BI

BII

Part.

Dic no - bis quae - - - so

De - us.

*As indicated, the composition is to be transposed down a fourth or a fifth.
Come indicato, la composizione va trasposta alla quarta o alla quinta inferiore.

25

BI

qui hoc est.

BII

Ho - di - e, ho - di - e co -

Part.

31

BI

- ro - nam ac - ce - pit de ma - nu Do - mi -

BII

Part.

37

BI

- ni Be - a - tus N. Be - a -

BII

Part.

43

BI

- tus N. Be - a - tus N. cu -

BII

Part.

50

BI

- ius a - ni - ma sanc - tis - si - ma pa - ra - di - sum pos - si - det, un - de

BII

Part.

56

BI

BII

Part.

ex - ul - tant, ex - ul - tant An - ge - li, lae - tan - tur, lae - tan - tur Ar -

61

BI

BII

Part.

- chan - ge - li, lae - tan - tur, lae - tan - tur Ar - chan - ge -

65

BI

BII

Part.

Quid no - bis af - fert tam ce - le - bris, tam ce - le - bris me - mo - ri -

- li.

70

BI

BII

Part.

- a, me - mo - ri - a?

Per e - ius me - ri - ta ad -

76

BI

BII

Part.

- sunt De - i pro - di - gi - a, mul - ta co - rus - cant mi - ra - cu - la.

83 **3**

BI
Glo - ri - am pa - ri - ter de - mus om - ni - po - ten - ti De -

BII
Glo - ri - am pa - ri - ter de - mus om - ni - po - ten - ti De -

Part.

87

BI
- o in ho - no - rem, in ho - no - rem,

BII
- o in ho - no - rem, in ho no -

Part.

93

BI
in ho - no - rem Be -

BII
- rem, in ho - no - rem Be - a - ti N.

Part.

100

BI
- a - ti N. Be - a - ti N.

BII
Be - a - ti N.

Part.

108 **3**

BI
Al - le - lu - ia,

BII
Al - le - lu -

Part.

112

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
- ia, al - le - lu - ia, al -

Part.

117

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
- le - lu - ia,

Part.

122

BI
al - le -

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

127

BI
- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

132

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Part.

11. Attendite popule meus

Bassetto e contralto in ton e alla quarta bassa

Alto

Basso

Partitura

At - ten - di - te po - pu - le me - us, po - pu - le me - us

7

A

B

Part.

in - cli -

le - gem me - am, le - gem me - am,

13

A

B

Part.

- na - te au - rem ves - tram in ver - ba o - ris me - i.

in ver - ba

19

A

B

Part.

Mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis De - us in sanc - tis su - is,

o - ris me - i. Ter - ri - bi - lis, ter - ri - bi - lis in ma - ies - ta - te, ter -

25

A

B

Part.

in sanc - tis su - is po - tens in

- ri - bi - lis in ma - ies - ta - te, in ma - ies - ta - te po - tens in

32

A
om - ni o - pe - re, et su - a - vis et dul - cis

B
om - ni o - pe - re, et

Part.

38

A
om - ni - bus in te con - fi - den - ti - bus

B
su - a - vis et dul - cis om - ni - bus in te con - fi - den - ti - bus, in te con - fi - den - ti -

Part.

44

A
in ae - ter - num,

B
- bus in ae - ter - num, in ae -

Part.

51

A
in ae - ter - num, in

B
- tern - num, in ae - ter -

Part.

58

A
ae - ter - num, in ae - ter - num.

B
- num in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Part.

12. Audi Domine

Echo a duoi soprani o tenori

Soprano I /
Tenore I

Soprano II /
Tenore II

Partitura

Au - di, Do - mi - ne, au - di,

7

SI/TI

SII/TII

Part.

Do - mi - ne, hym - num et o - ra - ti - o - nem,

13

SI/TI

SII/TII

Part.

et o - ra - ti - o - nem quam ser - vus tu -

19

SI/TI

SII/TII

Part.

- us o - rat co - ram te ho - - - di-

25

SI/TI

SII/TII

Part.

- e, et vo - ta, et vo - ta cle - men - ter ex - au - di.
Au - di.

31

SI/TI
Quis _____ es qui ve - nis - ti ad me, es _____ ne tu

SII/TII

Part. 6

36

SI/TI
Sal - va - tor nos - ter Chris - te? Is - te

SII/TII
Is - te.

Part.

42

SI/TI
qui for - tis es et mag - nus? Ag - nus qui

SII/TII
Ag - nus.

Part. 6 b7

48

SI/TI
om - ni - um por - tas - ti de - lic - ta? Quid nam af - fers de se - de

SII/TII
I - ta.

Part. 6 6

54

SI/TI
ma - ies - ta - tis tu - ae E - vae fi - li - is?

SII/TII
Vae fi - li - is.

Part. 4

59

SI/TI
Vae no - bis fi - li - i er - go vin - dic - tae su - mus et

SII/TII

Part.

66

SI/TI
fi - li - i i - rae. Non - ne di - xis - ti mi - hi

SII/TII
I - rae.

Part.

72

SI/TI
cri - tis in fi - li - os cum cla - ma - ve - ri - ris et ex - au - di - am?

SII/TII
Au - di - am.

Part.

78

SI/TI
Au - di er - - - go cla - mo - rem, cla -

SII/TII

Part.

83

SI/TI
- mo - rem et tri - bu - la - ti - o - nem nos -

SII/TII

Part.

89

SI/TI
-tram quam co - ram te _____ pro - nun - ci - o. I - ram nun - ci - as an

SII/TII
Nun - ci - o.

Part.

95

SI/TI
pa - cem? E - rit ne pax u - bi bo - num

SII/TII
Pa - cem.

Part.

101

SI/TI
cer - ta - vi - mus cer - ta - men? Au - dis - tis, au - dis -

SII/TII
A - men.

Part.

106

SI/TI
- - tis fi - li - i e - ia lae - ti ad cer - ta - men

SII/TII

Part.

112

SI/TI
per - - - - - gi - te.

SII/TII
I - te.

Part.

13. Ave Domine

Basso et duoi soprani ovvero tenori

Soprano I / Tenore I

[Soprano II / Tenore II] *deest*

Basso

Partitura

A - - - ve, a -

8

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

- - - ve, a - - - - - ve,

6 5 6 6 7 6 5

18

3

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

a - ve Do - mi - ne, a - ve Do - mi - ne Ie - su Chris - te, Ie - su

25

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

Chris - te, a - ve Do - mi - ne Ie - su Chris -

31

SI/TI
- te, laus be - ne - dic - te, lu - men cae - - - - li,

[SII/TII]

B
- te, laus be - ne - dic - te, laus be - ne - dic - te, lu - men cae - li,

Part. ⁶

38

SI/TI
lu - men cae - li, pre - ti - um mun - di,

[SII/TII]

B
lu - men cae - li, pre - ti - um mun - - - - di,

Part. ^{b7} ⁶

47 **3**

SI/TI
gau - di - um nos - trum, pa - nis an - ge - lo - rum,

[SII/TII]

B
gau - di - um nos - trum, pa - nis an - ge - lo - rum,

Part. [#] [#] ⁶ ⁴ [#] [#]

53

SI/TI
cor - dis iu - bi - lus, cor - dis iu - bi - lus, rex et

[SII/TII]

B
cor - dis iu - bi - lus, cor - dis iu - bi - lus, rex et

Part. ⁶ ⁶ [#] [#]

60

SI/TI
spon - sus vir - gi-ni-ta - tis,

[SII/TII]

B
spon - sus, rex et spon - sus vir - gi-ni-ta - tis,

Part.
4 # 3 # 4 # 3

69

SI/TI
vir - gi-ni-ta - tis, vir - gi - ni - ta - tis.

[SII/TII]

B
vir - gi-ni-ta - tis, vir - gi - ni - ta - tis.

Part.
6 7 6 5

77 3

SI/TI
A - ve Do - mi-ne, a - ve Do - mi-ne Ie - su Chris -

[SII/TII]

B
A - ve Do - mi-ne, a - ve Do - mi-ne Ie - su Chris -

Part.

83

SI/TI
- te, Ie - su Chris - te.

[SII/TII]

B
- te, Ie - su Chris - te.

Part.
7 6 5

14. Dilectus meus

Basso et duoi soprani ovvero tenori

Soprano I / Tenore I

[Soprano II / Tenore II] *deest*

Basso

Partitura

Di - lec-tus me - us lo - qui-tur mi -

Di - lec-tus me - us lo - qui-tur mi -

6

3

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

- hi, lo - qui - tur, lo - qui - tur, lo - qui - tur mi -

- hi, lo - qui - tur mi -

11

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

- hi, lo - qui-tur mi - hi: sur - ge,

- hi, lo - qui-tur mi - hi: sur - ge,

16

3

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

21

SI/TI
co - lum - ba me - a, for - mo - sa me -

[SII/TII]

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me -

Part.

26

SI/TI
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni,

[SII/TII]

B
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni,

Part.

32

SI/TI
a - mi - ca me - a, co - lum - ba

[SII/TII]

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me - a, for - mo - sa

Part.

37

SI/TI
me - a, for - mo - sa, for - mo - sa me -

[SII/TII]

B
me - a, for - mo - sa me -

Part.

42

SI/TI
- a. Iam e - nim hi - ems trans - i - it, im - ber

[SII/TII]

B
- a. Iam e - nim hi - ems trans - i - it, im - ber

Part.

48

SI/TI
ab - i - it, et re - ces - - - - sit,

[SII/TII]

B
ab - i - it, et re - ces - - - - sit,

Part.

54

SI/TI
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos - tra, in ter - ra

[SII/TII]

B
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos - tra, in ter - ra

Part.

60

SI/TI
nos - tra, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris

[SII/TII]

B
nos - tra, vox tur - tu - ris au -

Part.

66

SI/TI
au - di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta

[SII/TII]

B
- di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta

Part.

71

SI/TI
est. Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

[SII/TII]

B
est. Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

Part.

77

SI/TI
co - lum - ba me - a, for - mo - sa me -

[SII/TII]

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me -

Part.

82

SI/TI
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni.

[SII/TII]

B
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni.

Part.

15. Hic est panis

Doi bassi et doi soprani overo tenori

Soprano I / Tenore I

[Soprano II / Tenore II] *deest*

Basso I

Basso II

Partitura

Hic est panis suavis simus,

8

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

esca salutaris,

Hic est panis

16

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

suavis simus, esca salutaris

23

SI/TI

-ca sa - lu - ta - ris,

[SII/TII]

BI

-ca sa - lu - ta - ris,

BII

-ris, es - ca sa - lu - ta -

Part

#6 7 #6 6 7 6

30 3

SI/TI

ve - re pa - nis an - ge - lo - rum,

[SII/TII]

BI

ve - re pa - nis an - ge - lo - rum,

BII

-ris, ve - re pa - nis an - ge - lo -

Part

#

37

SI/TI

fac - tus ci - bus vi - a - to - rum.

[SII/TII]

BI

fac - tus ci - bus vi - a - to - rum.

BII

-rum, fac - tus ci - bus vi - a - to -

Part

6 # 6

43

SI/TI
O, o pre - ti - o - sum er - go con -

[SII/TII]

BI
O, o pre - ti - o - sum er - go con -

BII
-rum. O, o pre - ti - o - sum er - go con -

Part

50

SI/TI
-vi - - vi - um, o hos - ti - a sa - lu -

[SII/TII]

BI
-vi - - vi - um, o hos - ti - a sa - lu -

BII
-vi - - vi - um, o hos - ti - a

Part

57

SI/TI
- ta - ris, o sa - cra - men - tum mag - ni - fi - cum,

[SII/TII]

BI
- ta - ris, o sa - cra - men - tum mag - ni - fi - cum,

BII
sa - lu - ta - ris, o sa - cra - men - tum mag - ni - fi - cum,

Part

64 **3**

SI/TI
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

[SII/TII]

BI
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

BII
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

Part
6 #6 #6 # # #6 # # #

70

SI/TI
co - li - mus, Ie - su Chris - te, et be - ne - di - ci - mus

[SII/TII]

BI
co - li - mus, Ie - su Chris - te, et be - ne - di - ci - mus ti -

BII
co - li - mus, Ie - su Chris - te,

Part
#

75

SI/TI
ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti - - -

[SII/TII]

BI
- bi, et be - ne - di - ci - mus ti - - -

BII
et be - ne - di - ci - mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti -

Part
3 4 3

80

SI/TI
-bi. Da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur,

[SII/TII]

BI
-bi. Da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur,

BII
-bi. Da ro - bur, da ro - bur,

Part

86

SI/TI
fer aux - i - li - um, ut dig - ne

[SII/TII]

BI
fer aux - i - li - um, ut dig - ne

BII
da ro - bur, fer aux - i - li - um, ut dig - ne

Part

92

SI/TI
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

[SII/TII]

BI
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

BII
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

Part

99

SI/TI
- tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in cae - lis, te per-fru -

[SII/TII]

BI
- tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in cae - lis, te per-fru -

BII
- tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in

Part

105

SI/TI
- a - mur in cae - - - - - lis.

[SII/TII]

BI
- a - mur in cae - - - - - lis.

BII
cae - lis, in cae - - - -

Part

110

SI/TI
Al - le - lu - ia, al -

[SII/TII]

BI
Al - le - lu - ia, al -

BII
- lis. Al - le - lu - ia,

Part

115

SI/TI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[SII/TII]

BI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part
6

120

SI/TI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

[SII/TII]

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

BII
- ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Part

124

SI/TI
- lu - ia, al - le - lu - ia.

[SII/TII]

BI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia.

BII
- lu - ia, al - le - lu - ia.

Part
4 # 6

16. Ego sum panis vivus

Canto, tenore, alto et basso

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

E - go sum pa - nis vi -

E - go sum pa - nis

E - go sum pa - nis vi -

6

C

[A]

T

B

Part.

- - vus, e - go sum pa - nis vi -

vi - vus, e -

- - vus,

14

C

[A]

T

B

Part.

-vus, e - - - go sum pa - nis

- go sum pa - nis vi - - - vus, pa - nis

e - go sum pa - nis vi - vus, pa - nis

20

C
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

[A]

T
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

B
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

Part.
4 3 6 #

26

C
qui de cae - lo des - cen - - -

[A]

T
qui de cae - lo des - cen -

B
qui de cae - lo des - cen - di, des - cen - - -

Part.
6 6 5 6 # 4 3

32

C
- di, des - cen - - - di.

[A]

T
- di, des - cen - - - di, des - cen - di. Si

B
- di, des - cen - - - di.

Part.
4 #3 b

19

C
- a, et ma - trem se lae - ta mi - ra - tur. O,

[A]

T
- a, et ma - trem se lae - ta mi - ra - tur. O,

B
- a, et ma - trem se lae - ta mi - ra - tur. O,

Part. 6

25

C
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

[A]

T
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

B
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

Part. 6 # 6 7 #6

33

C
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

[A]

T
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

B
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

Part. # 4 # # # #

40

C
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

[A]

T
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

B
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

Part.

46

C
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho -

[A]

T
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho - ri, lae - tan - tes cho -

B
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho - ri, lae - tan - tes cho -

Part.

52

C
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis,

[A]

T
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis, et al - ter - nan - ti - bus mo - du -

B
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis,

Part.

57

C
et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis

[A]

T
-lis, mo - du - lis dul - ci - a can - ti - ca mis - ce - an -

B
et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis dul - ci - a can - ti - ca mis - ce -

Part.
6 6 7 #6

62

C
dul - ci - a can - ti - ca mis - ce - an - tur: o fe -

[A]

T
-tur, mis - ce - an - tur: o fe -

B
-an - - - tur, mis - ce - an - tur: o fe -

Part.
4 # #

67

C
- lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

[A]

T
- lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

B
- lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

Part.
6 # 7 #6 # #

73

C
o — dul - cis vir - go Ma - ri - a,

[A]

T
o dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a, o —

B
o dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a, o —

Part.
6 6 # 4 #

78

C
o — dul - cis vir - go, o —

[A]

T
dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis

B
dul - cis vir - go Ma - ri -

Part.
4 76 # 4 #

83

C
dul - cis vir - go Ma - ri - a.

[A]

T
vir - go Ma - ri - a.

B
- a, Ma - ri - a.

Part.
4 # 4 # #

18. Sonata a 4

Canto, alto, tenore et basso

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

6

C

[A]

T

B

Part.

12

C

[A]

T

B

Part.

19

C

[A]

T

B

Part.

25

C

[A]

T

B

Part.

31

C

[A]

T

B

Part.

37

C

[A]

T

B

Part.

42

C

[A]

T

B

Part.

46

C

[A]

T

B

Part.

51

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system contains measures 51 through 56. The C part (treble clef) has rests in measures 51-53 and then plays a half note G4 in measure 54, followed by rests in 55 and 56. The T part (treble clef) plays a half note G4 in measure 51, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4 in measures 52-53, then a half note G4 in measure 54, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4 in measures 55-56. The B part (bass clef) plays a half note G3 in measure 51, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 52-53, then a half note G3 in measure 54, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 55-56. The Part. part (bass clef) plays a half note G3 in measure 51, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 52-53, then a half note G3 in measure 54, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 55-56. There are some markings in the Part. part in measures 55 and 56, including a sharp sign and a '4'.

57

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. The C part (treble clef) has rests in measures 57-58, then plays a quarter note G4 in measure 59, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4 in measure 60, then a quarter note G4 in measure 61, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4 in measure 62. The T part (treble clef) plays a half note G4 in measure 57, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4 in measures 58-61. The B part (bass clef) plays a half note G3 in measure 57, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 58-61. The Part. part (bass clef) plays a half note G3 in measure 57, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 58-61. There are some markings in the Part. part in measures 59-61, including a sharp sign, a flat sign, and a '4'.

62

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system contains measures 62 through 66. The C part (treble clef) plays a quarter note G4 in measure 62, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4 in measure 63, then a quarter note G4 in measure 64, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4 in measure 65, then a quarter note G4 in measure 66, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4 in measure 67. The T part (treble clef) plays a half note G4 in measure 62, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4 in measures 63-66. The B part (bass clef) plays a half note G3 in measure 62, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 63-66. The Part. part (bass clef) plays a half note G3 in measure 62, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3 in measures 63-66. There are some markings in the Part. part in measures 64-66, including a sharp sign, a flat sign, and a '4'.

67

C

[A]

T

B

Part.

72

C

[A]

T

B

Part.

76

C

[A]

T

B

Part.

19. Canzon a 4

Canto, alto, tenore et basso

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

5

C

[A]

T

B

Part.

9

C

[A]

T

B

Part.

15

C
[A]
T
B
Part.

21

C
[A]
T
B
Part.

25

C
[A]
T
B
Part.

30

C

[A]

T

B

Part.

36

C

[A]

T

B

Part.

42

C

[A]

T

B

Part.

47

C

[A]

T

B

Part.

52

C

[A]

T

B

Part.

57

C

[A]

T

B

Part.

63

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system of music covers measures 63 to 68. It features five staves: C (Soprano), [A] (Alto), T (Tenor), B (Bass), and Part. (Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The C part begins with a whole rest in measure 63, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The T part has a similar melodic line. The B and Part. parts provide a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure 68 ends with a double bar line and a common time signature.

69

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system of music covers measures 69 to 73. The C part features a long melodic line with a slur over the first two measures, followed by a rhythmic eighth-note pattern. The T part has a similar rhythmic pattern. The B and Part. parts provide a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure 73 ends with a double bar line and a common time signature.

74

C
[A]
T
B
Part.

Detailed description: This system of music covers measures 74 to 78. The C part features a rhythmic eighth-note pattern. The T part has a similar rhythmic pattern. The B and Part. parts provide a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure 78 ends with a double bar line and a common time signature.

20. Canzon a 2 [I]

Basso e soprano

Soprano

Basso

Partitura

5

S

B

Part.

10

S

B

Part.

15

S

B

Part.

20

3

S

B

Part.

46

S

B

Part.

50

S

B

Part.

54

S

B

Part.

58

S

B

Part.

62

S

B

Part.

21. Canzon a 2 [II]

Basso e soprano

Soprano

Basso

Partitura

4

S

B

Part.

9

S

B

Part.

14

S

B

Part.

6

19

S

B

Part.

6

24

S

B

Part.

3 4 3

29

S

B

Part.

34

S

B

Part.

39

S

B

Part.

44

S

B

Part.

8 7 6 5

49

S

B

Part.

Musical score for measures 49-53. The Soprano part (S) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a long note D5. The Bass part (B) and Part. part have a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

54

S

B

Part.

Musical score for measures 54-58. The Soprano part (S) has a long rest for the first two measures, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a long note D5. The Bass part (B) and Part. part have a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

59

S

B

Part.

Musical score for measures 59-62. The Soprano part (S) has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a long note D5. The Bass part (B) and Part. part have a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

63

S

B

Part.

Musical score for measures 63-67. The Soprano part (S) has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a long note D5. The Bass part (B) and Part. part have a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

68

S

B

Part.

Musical score for measures 68-72. The Soprano part (S) has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a long note D5. The Bass part (B) and Part. part have a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

22. Canzon a 2 [III]

A doi soprani

Soprano I 

Soprano II 

Partitura 

4 

8 

13 

18 

23 **3**

SI

SII

Part.

27

SI

SII

Part.

31

SI

SII

Part.

35

SI

SII

Part.

39

SI

SII

Part.

64

SI

SII

Part.

68

SI

SII

Part.

72

SI

SII

Part.

76

SI

SII

Part.

80

SI

SII

Part.

85

SI

SII

Part.

90

SI

SII

Part.

95

SI

SII

Part.

99

SI

SII

Part.

102

SI

SII

Part.

23. Canzon a 2 [IV]

Basso e soprano

Soprano

Basso

Partitura



5

S

B

Part.



11

S

B

Part.



16

S

B

Part.



21

S

B

Part.



27

S

B

Part.

32

S

B

Part.

37

S

B

Part.

43

3

S

B

Part.

46

S

B

Part.

78

S

B

Part.

83

S

B

Part.

87

S

B

Part.

92

S

B

Part.

97

S

B

Part.

24. Canzon a 2 in echo [V]

A doi soprani in echo

Soprano I 

Soprano II 

Partitura 

SI 

SII 

Part. 

SI 

SII 

Part. 

SI 

SII 

Part. 

ecco

SI 

SII 

Part. 

ecco

27

SI

SII

Part.

33

SI

SII

Part.

ecco

38

SI

SII

Part.

ecco

ecco

43

SI

SII

Part.

ecco

ecco

ecco

49

SI

SII

Part.

ecco

ecco

ecco

55

SI

SII

Part.

ecco

60 3

SI

SII

Part.

66

SI

SII

Part.

ecco

ecco

72

SI

SII

Part.

77

SI

SII

Part.

ecco

81

SI

SII

Part.

ecco

ecco

85

SI

SII

Part.

ecco

ecco

ecco

89

SI

SII

Part.

ecco

ecco

ecco

93

SI

SII

Part.

ecco

ecco

98

SI

SII

Part.

ecco

ecco

25. Peccavi super numerum

Canto a una voce

Canto

Partitura

Pec - ca - - vi, pec - ca -

7

C

Part.

vi, pec - ca - - vi su - per nu - me -

12

C

Part.

- rum, su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris, pec - ca - vi, pec - ca - vi

18

C

Part.

su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris, a - re - nae

24

C

Part.

ma - ris, et mul - ti - pli -

31

C

Part.

- ca - ta sunt pec - ca - ta me - a, pec - ca - ta me -

37

C

Part.

- a, et non sum dig - nus vi - de -

44

C

-re al - ti - tu - di-nem, al - ti - tu - di-nem cae - - -

Part.

50

C

- - li prae mul-ti - tu - di-ne i -

Part.

57

C

-ni - qui - ta - tis me - ae, quo - ni - am ir - ri - ta - vi

Part.

63

C

i - ram tu - am, i - ram tu - am, et ma - lum

Part.

72

C

co - ram te fe - ci, et ma - lum co - ram te fe -

Part.

78

C

- - ci, co - - - ram

Part.

85

C

te fe - ci, co - ram te fe - ci.

Part.

26. Vocem iucunditatis

Basso a una voce

Basso

Vo - cem iu - cun - di - ta - tis, vo - cem iu - cun - di - ta - tis ad - nun - ti -

Partitura

7

B

- a - te, ad - nun - ti - a - te, et au - di - an - tur, et au - di - an -

Part.

13

B

- tur, al - le - lu - ia, ad - nun - ti - a - te, ad - nun - ti - a -

Part.

21

B

- te, us - que, us - que ad ex - tre - mum ter - rae, ad ex -

Part.

28

B

- tre - mum ter - rae, ad ex - tre - mum ter - rae,

Part.

36

B

li - be - ra - vit Do - mi - nus po - pu - lum su - um, po -

Part.

42

3

B

- pu - lum su - um, al - le - lu - ia,

Part.

50

B
al - - - le - lu - ia, al-le-lu-ia, al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

Part.

56

B
Iu - bi-la - te De - o om - nis ter - ra,

Part.

62

B
iu - bi-la - te De - o om - - - nis ter - ra,

Part.

68 **3**

B
psal - mum di - ci-te no - mi-ni e - ius, psal - mum di - ci-te no - mi-ni e -

Part.

75

B
- ius, da - te glo - ri - am lau - di e - ius,

Part.

82 **3**

B
al - - - le - lu - ia, al -

Part.

87

B
- - le - lu - ia, al-le-lu-ia, al-le-lu - ia, al-le-lu - ia.

Part.

27. Exultavit cor meum

Contralto a una voce

Alto

Ex - ul - ta - vit cor me - um in Do -

Partitura

5

A

- mi - no, in Do - - - mi - no, in Do - - - mi - no,

Part.

10

A

et ex - al - ta - tum est cor - nu me -

Part.

15

A

- um in De - o me - o, di - la - ta - tum est os me -

Part.

20

A

- um su - per i - ni - mi - cos me - os, su - per i - ni - mi - cos me - os,

Part.

25

A

qui - a lae - ta - tus est in sa - lu - ta - ri me - o,

Part.

31

A

in sa - lu - ta - ri me - - - o.

Part.

37

A

Non est san - ctus

Part.

44

A

ut est Do - mi - nus, non est san - ctus ut est

Part.

51

A

Do - mi - nus, ne - que e - nim est a - li - us ex - tra te,

Part.

57

A

et non est for - tis si - cut De - us nos - ter, si - cut

Part.

62

A

De - us nos - ter, et non est for - tis si - cut De - us,

Part.

68

A

si - cut De - us, si - cut De - us nos - ter,

Part.

73

A

si - cut De - us nos - ter.

Part.

28. Exaudi Domine

Canto overo tenore a una voce
e si placet il basso sopra la partitura

Canto / Tenore

Ex - au - di Do - mi - ne, ex -

[Basso si placet]

Ex - au - di Do - mi - ne,

Partitura

6

C/T

- au - di Do - mi - ne, ex - au - di, ex - au - di Do -

[B]

ex - au - di, ex - au - di

Part.

12

C/T

- mi - ne, ex - au - di Do - mi - ne po -

[B]

Do - mi - ne, ex - au - di Do - mi - ne po -

Part.

18

C/T

- pu - lum tu - um cum mi - se - ri - cor - di - a, cum mi - se -

[B]

- pu - lum tu - um cum mi - se - ri - cor - di - a, cum mi - se - ri -

Part.

23

C/T

- ri - cor - di - a,

[B]

- cor - di - a, cum mi - se - ri - cor -

Part.

29

C/T

et ci - vi - ta - tem is - tam tu — cir - cun - da

[B]

- - di - a, et ci - vi - ta - tem is - tam tu — cir - cun - da

Part.

34

C/T

Do - mi - ne, et an - ge - li tu - i, et an - ge - li tu - i

[B]

Do - mi - ne, et an - ge - li tu - i, et an - ge - li tu - i cus - to -

Part.

39

C/T

cus - to - di - ant mu - ros e - - ius.

[B]

- di - ant, cus - to - di - ant mu - ros e - - ius.

Part.

45 **3**

C/T

A - ver - ta - tur ob - se - cro fu - ror tu -

[B]

A - ver - ta - tur ob - se - cro fu - ror tu -

Part.

50

C/T

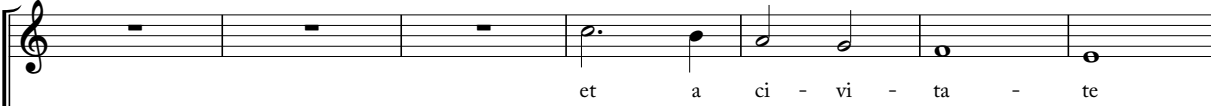
- us a po - pu - lo tu - o, a po - pu - lo tu - o

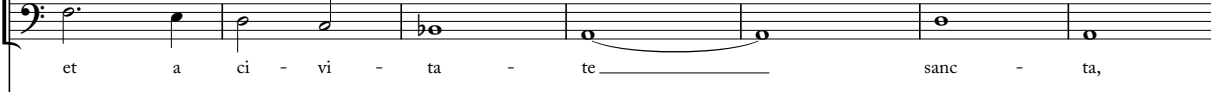
[B]


- us a po - pu - lo tu - o, a po - pu - lo tu - o, a po - pu - lo tu - o

Part.

55

C/T 

[B] 

Part. 

62

C/T 

[B] 

Part. 

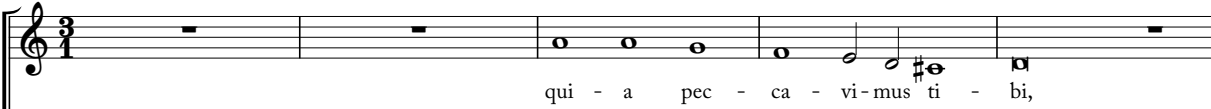
68

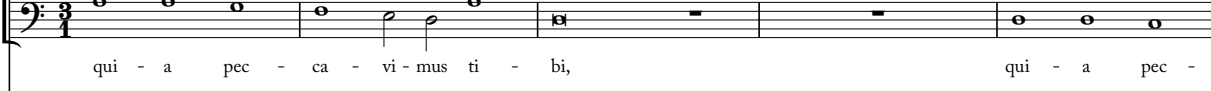
C/T 

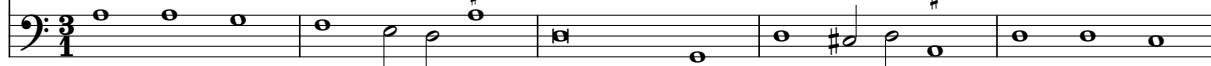
[B] 

Part. 

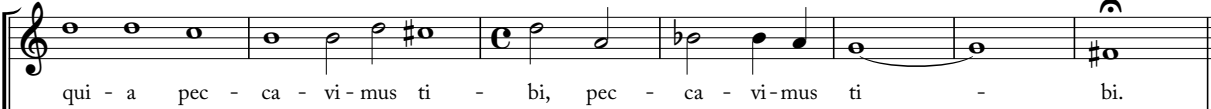
74 **3**

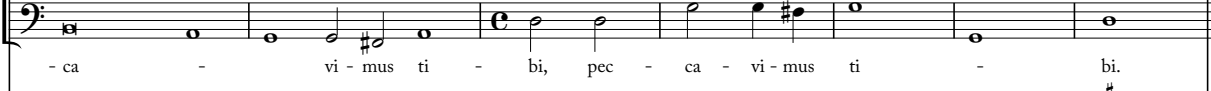
C/T 

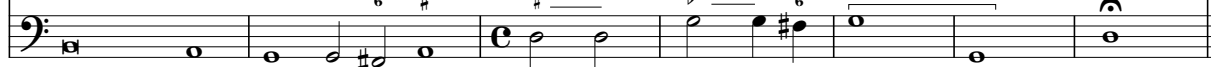
[B] 

Part. 

79

C/T 

[B] 

Part. 

Appendix 1 / Appendice 1

**Hypotheses of reconstruction of the missing part
in the incomplete compositions**

**Ipotesi di ricostruzione della parte mancante
nelle composizioni incomplete**

31

SI/TI
-te, laus be-ne-dic-te, lu-men cae-li,

[SII/TII]
-te, laus be-ne-dic-te, lu-men cae-li,

B
-te, laus be-ne-dic-te, laus be-ne-dic-te, lu-men cae-li,

Part.

38

SI/TI
lu-men cae-li, pre-ti-um mun-di,

[SII/TII]
lu-men cae-li, pre-ti-um mun-di,

B
lu-men cae-li, pre-ti-um mun-di,

Part.

47

SI/TI
gau-di-um nos-trum, pa-nis an-ge-lo-rum,

[SII/TII]
gau-di-um nos-trum, pa-nis an-ge-lo-rum,

B
gau-di-um nos-trum, pa-nis an-ge-lo-rum,

Part.

53

SI/TI
cor-dis iu-bi-lus, cor-dis iu-bi-lus, rex et

[SII/TII]
cor-dis iu-bi-lus, cor-dis iu-bi-lus,

B
cor-dis iu-bi-lus, cor-dis iu-bi-lus, rex et

Part.

60

SI/TI
spon - sus vir - gi-ni-ta - tis,

[SII/TII]
rex et spon - sus vir - gi-ni-ta - tis,

B
spon - sus, rex et spon - sus vir - gi-ni-ta - tis,

Part.

69

SI/TI
vir - gi-ni-ta - tis, vir - gi - ni - ta - tis.

[SII/TII]
vir - gi-ni-ta - tis, vir - gi - ni - ta - tis.

B
vir - gi-ni-ta - tis, vir - gi - ni - ta - tis.

Part.

77

SI/TI
A - ve Do - mi-ne, a - ve Do - mi-ne Ie - su Chris -

[SII/TII]
A - ve Do - mi-ne, a - ve Do - mi-ne Ie - su Chris -

B
A - ve Do - mi-ne, a - ve Do - mi-ne Ie - su Chris -

Part.

83

SI/TI
- te, Ie - - - su Chris - te.

[SII/TII]
- te, Ie - su Chris - - - te.

B
- te, Ie - su Chris - - - te.

Part.

2. Dilectus meus [14]

Basso et duoi soprani ovvero tenori

Soprano II / Tenore II by Gabriele Taschetti

Soprano I / Tenore I

[Soprano II / Tenore II] *deest*

Basso

Partitura

Di - lec-tus me - us lo - qui-tur mi -

Di - lec-tus me - us lo - qui-tur mi -

Di - lec-tus me - us lo - qui-tur mi -

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

- hi, lo - qui - tur, lo - qui - tur, lo - qui - tur mi -

- hi, lo - qui - tur, lo - qui - tur, mi -

- hi, lo - qui - tur mi -

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

- hi, lo - qui-tur mi - hi: sur - ge,

- hi, lo - qui-tur mi - hi: sur - ge,

- hi, lo - qui-tur mi - hi: sur - ge,

SI/TI

[SII/TII]

B

Part.

sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a, co - lum - ba

sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

21

SI/TI
co - lum - ba me - a, for - mo - sa me -

[SII/TII]
me - a, for - mo - sa, for - mo - sa me -

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me -

Part.

26

SI/TI
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni,

[SII/TII]
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni,

B
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni,

Part.

32

SI/TI
a - mi - ca me - a, co - lum - ba

[SII/TII]
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me - a, for - mo - sa

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me - a, for - mo - sa

Part.

37

SI/TI
me - a, for - mo - sa, for - mo - sa me -

[SII/TII]
me - a, for - mo - sa me -

B
me - a, for - mo - sa me -

Part.

42

SI/TI
- a. Iam e - nim hi - ems trans - i - it, im - ber

[SII/TII]
- a. Iam e - nim hi - ems trans - i - it, im - ber

B
- a. Iam e - nim hi - ems trans - i - it, im - ber

Part.

48

SI/TI
ab - i - it, et re - ces - - - sit,

[SII/TII]
ab - i - it, et re - ces - - - sit,

B
ab - i - it, et re - ces - - - sit,

Part.

54

SI/TI
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos - tra, in ter - ra

[SII/TII]
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos - tra, in

B
flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra nos - tra, in ter - ra

Part.

60

SI/TI
nos - tra, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris

[SII/TII]
ter - ra nos - tra, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris, vox tur - tu - ris au - di -

B
nos - tra, vox tur - tu - ris au -

Part.

66

SI/TI
au - di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta

[SII/TII]
- ta est, au - di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta

B
- di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta est, au - di - ta

Part.

71

SI/TI
est. Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

[SII/TII]
est. Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a, co - lum - ba

B
est. Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

Part.

77

SI/TI
co - lum - ba me - a, for - mo - sa me -

[SII/TII]
me - a, for - mo - sa, for - mo - sa me -

B
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me -

Part.

82

SI/TI
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni.

[SII/TII]
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni.

B
- a, for - mo - sa me - a, et ve - ni, et ve - ni.

Part.

3. Hic est panis [15]

Doi bassi et doi soprani overo tenori

Soprano II / Tenore II by Gabriele Taschetti

Soprano I / Tenore I

[Soprano II / Tenore II] *deest*

Basso I

Basso II

Partitura

Hic est panis suavisimus,

8

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

esca salutaris,

Hic est panis

16

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

suavisimus, esca salutaris

23

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

-ca sa - lu - ta - ris,

-ris, es - ca sa - lu - ta -

#6 7 #6 #6 7 #6

30 3

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

ve - re pa - nis an - ge - lo - rum,

-ris, ve - re pa - nis an - ge - lo -

#

37

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

fac - tus ci - bus vi - a - to - rum.

-rum, fac - tus ci - bus vi - a - to -

6 # 6 #

43

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

O, o pre - ti - o - sum er - go con -
 -rum. O, o pre - ti - o - sum er - go con -

50

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

-vi - - - vi - um, o hos - ti - a sa - lu -
 -vi - - - vi - um, o hos - ti - a

57

SI/TI

[SII/TII]

BI

BII

Part

- ta - ris, o sa - cra - men - tum mag - ni - fi - cum,
 sa - lu - ta - ris, o sa - cra - men - tum mag - ni - fi - cum,

64 **3**

SI/TI
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

[SII/TII]
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

BI
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

BII
te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te ad - o - ra - mus, te

Part
6 #6 #6 # # #6 # # # 6 # # #

70

SI/TI
co - li - mus, Ie - su Chris - te, et be - ne - di - ci - mus

[SII/TII]
co - li - mus, Ie - su Chris - te,

BI
co - li - mus, Ie - su Chris - te, et be - ne - di - ci - mus ti -

BII
co - li - mus, Ie - su Chris - te,

Part
#

75

SI/TI
ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti - - -

[SII/TII]
et be - ne - di - ci - mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti -

BI
- bi, et be - ne - di - ci - mus ti - - -

BII
et be - ne - di - ci - mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti -

Part
3 4 3

80

SI/TI
-bi. Da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur,

[SII/TII]
-bi. Da ro - bur, da ro - bur,

BI
-bi. Da ro - bur, da ro - bur, da ro - bur,

BII
-bi. Da ro - bur, da ro - bur,

Part

86

SI/TI
fer aux - i - li - um, ut dig - ne

[SII/TII]
da ro - bur, fer aux - i - li - um, ut dig - ne

BI
fer aux - i - li - um, ut dig - ne

BII
da ro - bur, fer aux - i - li - um, ut dig - ne

Part

92

SI/TI
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

[SII/TII]
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

BI
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

BII
ve - ne - ran - tes in ter - ris, ve - ne - ran -

Part

99

SI/TI
- tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in cae - lis, te per-fru -

[SII/TII]
-tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in cae -

BI
-tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in cae - lis, te per-fru -

BII
- tes in ter - ris, te per-fru - a - mur in

Part

105

SI/TI
- a - mur in cae - - - - - lis.

[SII/TII]
-lis, in cae - - - - -

BI
- a - mur in cae - - - - - lis.

BII
cae - lis, in cae - - - - -

Part

110

SI/TI
Al - le - lu - ia, al -

[SII/TII]
-lis. Al - le - lu - ia,

BI
Al - le - lu - ia, al -

BII
-lis. Al - le - lu - ia,

Part

115

SI/TI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[SII/TII]
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

BI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part
6 (6)

120

SI/TI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

[SII/TII]
- ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

BII
- ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Part

124

SI/TI
- lu - ia, al - le - lu - ia.

[SII/TII]
- lu - ia, al - le - lu - ia.

BI
- le - lu - ia, al - le - lu - ia.

BII
- lu - ia, al - le - lu - ia.

Part
4 # 6 # 4

4. Ego sum panis vivus [16]

Canto, tenore, alto et basso

Alto by Gabriele Taschetti

Canto
E - go sum pa - nis vi - vus,
[Alto] *deest*
Tenore
E - go sum pa - nis vi - vus,
Basso
E - go sum pa - nis vi - vus,
Partitura

8
C
e - - - go sum pa - nis vi -
[A]
e - go sum pa - nis vi -
T
e -
B
Part.
6 4 5 #

14
C
-vus, e - - - go sum pa - nis
[A]
-vus, pa - nis vi - vus, pa - nis
T
- go sum pa - nis vi - vus, pa - nis
B
e - go sum pa - nis vi - vus, pa - nis
Part.
6 # 4 #

20

C
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

[A]
— vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

T
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

B
vi - vus qui de cae - lo des - cen - di, qui de cae - lo des - cen - di,

Part.
4 #3 6 #

26

C
qui de cae - lo des - cen - - -

[A]
qui — de cae - lo des - cen - di, de cae - lo des - cen - -

T
qui de cae - lo des - cen - -

B
qui de cae - lo des - cen - di, des - cen - - -

Part.
6 6 5 6 # 4 3

32

C
- di, des - cen - - - di.

[A]
- di, des - cen - - di, des - cen - di. Si —

T
- di, des - cen - - di, des - cen - di. Si —

B
- di, des - cen - - - di.

Part.
b (6) (7) #6 4 #3 b

5. Exultat Maria [17]

Canto, alto, tenore et basso

Alto by Gabriele Taschetti

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

Ex -

Ex - ul -

6

C

[A]

T

B

Part.

-ul - - - - - tat - Ma - ri -

ex - ul - - - - - tat - Ma -

-tat, ex - ul - - - - - tat -

-tat, ex - ul - - - - -

12

C

[A]

T

B

Part.

- a, ex - ul - tat Ma - ri -

- ri - a, ex - ul - tat Ma - ri - - - -

Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - - - -

- tat, ex - ul - - - - - tat Ma - ri -

19

C
- a, et ma-trem se lae - ta mi-ra - tur. O,

[A]
- a, et ma-trem se lae - ta mi - ra - tur. O,

T
- a, et ma-trem se lae - ta mi - ra - tur. O,

B
- a, et ma-trem se lae - ta mi-ra - tur. O,

Part. 6

25

C
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

[A]
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

T
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

B
o fe - mi - na su - per fe - mi - nas be - ne -

Part. 6 # 6 7 #

33

C
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

[A]
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

T
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

B
- dic - ta, quem vi - rum non no - vit, et

Part. # 4 # # # #

40

C
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

[A]
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

T
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

B
vi - rum su - o u - te - ro cir - cum - de -

Part.

46

C
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho -

[A]
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho -

T
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho - ri, lae - tan - tes cho -

B
-dit, con - ci - nant lae - tan - tes cho - ri, lae - tan - tes cho -

Part.

52

C
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis,

[A]
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis,

T
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis, et al - ter - nan - ti - bus mo - du -

B
- ri, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis,

Part.

57

C et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis

[A] mo - du - lis, et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis, mo - du -

T - lis, mo - du - lis dul - ci - a can - ti - ca mis - ce - an -

B et al - ter - nan - ti - bus mo - du - lis dul - ci - a can - ti - ca mis - ce -

Part. 6 6 7 #6

62

C dul - ci - a can - ti - ca mis - ce - an - tur: o fe -

[A] - lis dul - ci - a can - ti - ca mis - ce - an - tur. o fe -

T - tur, mis - ce - an - tur: o fe -

B - an - tur, mis - ce - an - tur: o fe -

Part. 4 #

67

C - lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

[A] - lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

T - lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

B - lix, o - pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,

Part. 6 # 7 #6 # #

73

C
o — dul - cis vir - go Ma - ri - a,

[A]
o — dul - cis vir - go Ma - ri - a,

T
o dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a, o —

B
o dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a, o —

Part.
6 6 # 4 #

78

C
o — dul - cis vir - go, o —

[A]
o — dul - cis vir - go Ma - ri - a, o

T
dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis

B
dul - cis vir - go Ma - ri -

Part.
6 6 #4 #6 7 #6 # 4 #

83

C
dul - cis vir - go Ma - ri - a.

[A]
dul - cis vir - go Ma - ri - a.

T
vir - go Ma - ri - a.

B
- a, Ma - ri - a.

Part.
4 # 4 # # 4 #

6. Sonata a 4 [18]

Canto, alto, tenore et basso

Alto by Gabriele Taschetti

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

6 3 4 3

C

[A]

T

B

Part.

6 6 3 4 3

C

[A]

T

B

Part.

b

19

C

[A]

T

B

Part.

25

C

[A]

T

B

Part.

31

C

[A]

T

B

Part.

37

C
[A]
T
B
Part.

This system contains measures 37 through 41. It features five staves: C (Soprano), [A] (Alto), T (Tenor), B (Bass), and Part. (Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat). Measure 37 starts with a whole rest in C and a half note in [A]. Measures 38-41 show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the final notes of measures 39, 40, and 41 in all parts.

42

C
[A]
T
B
Part.

This system contains measures 42 through 45. The key signature changes to three flats (E-flat major). Measure 42 begins with a whole rest in C and a half note in [A]. Measures 43-45 show rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the final notes of measures 44 and 45 in all parts.

46

C
[A]
T
B
Part.

This system contains measures 46 through 50. The key signature changes to two flats (D-flat major). Measure 46 starts with a whole rest in C and a half note in [A]. Measures 47-50 show rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the final notes of measures 49 and 50 in all parts.

51

C

[A]

T

B

Part.

57

C

[A]

T

B

Part.

62

C

[A]

T

B

Part.

67

C

[A]

T

B

Part.

72

C

[A]

T

B

Part.

76

C

[A]

T

B

Part.

7. Canzon a 4 [19]

Canto, alto, tenore et basso

Alto by Gabriele Taschetti

Canto

[Alto] *deest*

Tenore

Basso

Partitura

5

C

[A]

T

B

Part.

9

C

[A]

T

B

Part.

15

C

[A]

T

B

Part.

21

C

[A]

T

B

Part.

25

C

[A]

T

B

Part.

30

C
[A]
T
B
Part.

36

C
[A]
T
B
Part.

42

C
[A]
T
B
Part.

47

C

[A]

T

B

Part.

52

C

[A]

T

B

Part.

57

C

[A]

T

B

Part.

Appendix 2 / Appendice 2

Handwritten compositions in the printed copy

Composizioni manoscritte annotate nella stampa

Critical notes / Apparato critico

1. *Sanctus*

12 C, T, B barline / stanghetta di battuta

2. *Agnus Dei*

1 B on the previous staff: crossed-out version of bars 1-8 / nel rigo precedente:
versione cassata delle battute 1-8



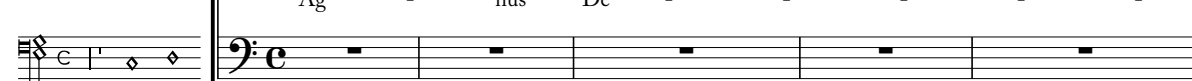
7 C II Sb

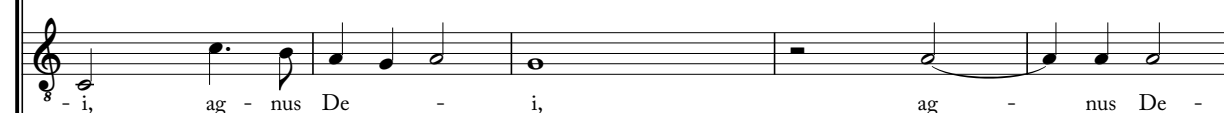

8 C I-III *a' g' f'*


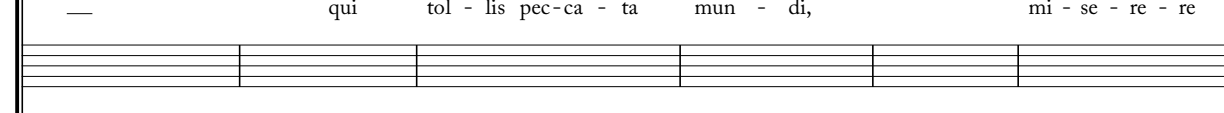


22 C, T I sic


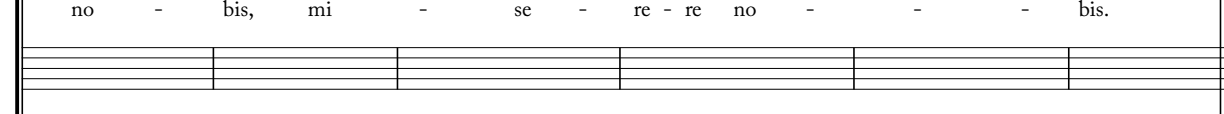

2. Agnus Dei

Anon.

[Canto] 
[Alto] *deest*
[Tenore] 
[Basso] 

6
[C] 
[A] 
[T] 
[B] 

11
[C] 
[A] 
[T] 
[B] 

17
[C] 
[A] 
[T] 
[B] 