



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea

Il mottetto *Aspice Domine* dalla raccolta *Motecta liber secundus* di  
Michelangelo Amadei (1615): edizione critica e analisi

The motet *Aspice Domine* from the collection *Motecta liber secundus* by  
Michelangelo Amadei (1615): critical edition and analysis

Relatrice

Prof.ssa Marina Toffetti

Laureanda Lucia Iijima

Matricola: 1174935

Anno Accademico 2024 – 2025



# Indice

Introduzione .....	5
Parte prima: Michelangelo Amadei: vita, produzione, contesto storico	
Capitolo primo: Il compositore e le opere	
1.1 La vita .....	9
1.2 Le opere .....	13
Capitolo secondo: Il secondo libro di mottetti (Venezia, 1615)	
2.1 <i>Motecta liber secundus</i> : struttura e contenuto .....	15
2.2 Il dedicatario .....	20
2.3 I testi musicati .....	22
2.4 Lo stato di conservazione.....	25
Capitolo terzo: Il mottetto <i>Aspice Domine</i> a tenore e basso continuo	
3.1 La struttura della composizione .....	27
3.2 Le tecniche compositive .....	29
Parte seconda: Edizione critica del mottetto <i>Aspice Domine</i>	
Capitolo quarto: Edizione del testo	
4.1 Criteri di edizione dei testi .....	35
4.2 Criteri di trascrizione dei testi .....	35
4.3 Edizione dei testi .....	36

## Capitolo quinto: Edizione della musica

5.1 Criteri di trascrizione .....	41
5.2 Edizione critica del mottetto <i>Aspice Domine</i> .....	45
Conclusioni .....	49
Bibliografia .....	51
Sitografia .....	53
Ringraziamenti .....	55

## Introduzione

Il presente elaborato è dedicato alla raccolta *Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus [...] liber secundus* di Michelangelo Amadei (1615), una raccolta di mottetti da una a cinque voci con il basso continuo il cui unico esemplare oggi noto risulta mancante del libro-parte del *Cantus secundus*. Per questa ragione, la raccolta non è stata mai pubblicata in edizione moderna. Questo rappresenta un esempio emblematico di un fenomeno ben più esteso: l'enorme quantità di musica rimasta sconosciuta e trascurata per secoli, dovuto principalmente al suo stato di conservazione. È opportuno ricordare che, tra il XVI e il XVII secolo, i volumi di musica polifonica venivano ordinariamente pubblicati in fascicoli separati. Questa prassi editoriale ha purtroppo contribuito alla dispersione di alcune parti nel corso dei secoli, portando alla perdita irrecuperabile di numerosi componimenti. Il *Liber Secundus* oggetto di questa tesi era presumibilmente costituito da quattro fascicoli: *Bassus ad organum*, *Cantus primus*, *Cantus secundus* (quest'ultimo mancante) e *Cantus tertius*. Tuttavia, l'incompletezza di un corpus non ne comporta necessariamente l'oblio. Al contrario, tali opere possono rivelarsi stimolanti occasioni di ricerca.

L'elaborato si articola in due parti: la prima dedicata alla vita, produzione, contesto storico di Michelangelo Amadei; la seconda all'edizione critica del mottetto

*Aspice Domine*. La prima parte include il capitolo primo dedicato al compositore e alle sue opere, il secondo dedicato alla raccolta *Motecta, Liber Secundus* (Venezia, 1615) e il terzo al mottetto *Aspice Domine* a tenore e basso continuo.

Michelangelo Amadei fu un musicista e canonico nato nel 1584 a Cortona. In questa città ricoprì la prestigiosa carica di maestro di cappella della Chiesa Santa Maria Nuova. Le uniche tracce che attualmente testimoniano le sue attività musicali e compositive sono le due raccolte di mottetti *Motecta Liber Primus* (Venezia, 1614) pervenutoci completo e *Motecta Liber Secundus* (Venezia, 1615), i cui unici esemplari sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Nel primo capitolo si è cercato di ricostruire il percorso biografico sulla scorta delle testimonianze sinora note e della scarsa bibliografia esistente sull'argomento e le opere dell'autore, nonostante le informazioni biografiche in possesso fossero piuttosto esigue. La questione dell'aspetto contenutistico del *Liber Secundus* è trattata nel secondo capitolo. Attraverso un esame approfondito dei fascicoli superstiti è stato possibile definire un quadro generale dello stato di conservazione. Ciascun libro-parte è corredato dalla lettera dedicatoria a Scipione Guerrerri, di cui allo stato attuale della ricerca non si sa nulla, e un indice (tabula), che si è rivelato prezioso per ricostruire l'organico originariamente previsto per ciascun mottetto. Il primo mottetto (*Aspice Domine*), l'unica composizione giunta a noi completa, è l'oggetto specifico della seconda parte di questa tesi. È stata condotta un'analisi di questa composizione prestando particolare attenzione alle soluzioni compositive. Queste questioni sono esposte e commentate nel terzo capitolo. La seconda parte del testo è destinata all'edizione critica del mottetto. In appendice si riportano: la trascrizione del testo di tutti i mottetti della raccolta, con i corrispettivi riferimenti biblici o liturgici, quando noti; la trascrizione della parte del mottetto *Aspice Domine* in notazione moderna; un'analisi generale di tutti i testi musicati dall'autore nel *Liber Secundus*.



## Parte prima

Michelangelo Amadei: vita, produzione, contesto storico



## Capitolo primo

### Michelangelo Amadei (1584-1642): vita e opere

#### 1.1 La vita

«Cortonensi. Canonico Collegiata Divae Mariae Novae nec non eiusdem civitatis Ecclesiae Cathedralis Musicae Moderatore Academicoque Unito» (originario di Cortona, canonico della collegiata di S. Maria Nuova, maestro di cappella della cattedrale di Cortona, membro dell'accademia degli Uniti):<sup>1</sup> così viene descritto Michelangelo Amadei nel frontespizio del volume *Motecta Liber secundus*. Le informazioni biografiche sull'autore pervenuteci sino a oggi sono limitate, ma possiamo comunque tentare di ricostruire la figura di Amadei raccogliendo le notizie frammentarie che per secoli si sono tramandate nei documenti che lo riguardano.

Il 2 marzo 1584 nasce a Cortona Michaelae Angelo Amadei, dal padre Pier Filippo come ultimo discendente della famiglia Amadei.<sup>2</sup> La sua famiglia era attiva nel settore mercantile e commerciale in particolare di spezie e di tessuti e nel settore della lavorazione della lana (*lanifex*). Non si hanno notizie di altri membri della famiglia che si siano distinti in ambito musicale prima di lui. Come ci attesta il frontespizio sopracitato, Amadei ricoprì la carica di canonico della Chiesa di Santa Maria Nuova di Cortona, eretta nel 1550 su disegno e sotto la direzione di Giovanni Battista Sensi detto "il Cristofanello". Tra gli architetti che presero parte dell'avanzamento dei lavori di edificazione della chiesa si annovera anche il celebre Giorgio Vasari. La chiesa fu ultimata nel 1600 e consacrata dal vescovo di Cortona Mons. Filippo Bardi il primo maggio del 1610.<sup>3</sup> Secondo quanto riportato da Giancarlo Ristori nell'introduzione storica all'edizione critica del volume dei *Motecta, Liber Primus*, Amadei dedicò la sua intera esistenza alla musica. Amadei ricevette una solida educazione umanistica e musicale a Roma presso la cappella di San Luigi dei Francesi, sede di formazione di professionisti di grande fama e centro culturale di altissimo livello.<sup>4</sup> Studiò sotto la guida di Giovanni Bernardino Nanino, maestro della cappella, come riportato dallo stesso Amadei nella dedica dei *Motecta, Liber Primus* (1614), indirizzata al vescovo Bardi: «Quo etiam magis debeo preceptorum meo Io. Bernardino

---

<sup>1</sup> Cfr. Armando Carideo, traduzione tratta da *Michelangelo Amadei, Motecta, Liber Primus (Venezia 1614)*, Latina, Il Levante, 2013.

<sup>2</sup> Annibale Laparelli, *Memorie cortonesi dal 1642 al 1670*, Biblioteca Comunale dell'Accademia Etrusca, ms. 533: «1652 [...] mi è parso molto a proposito far noto a ciascuno che leggerà questa storia tutte le famiglie nobili mancate al suo tempo dal 1600 al 1652 corrente [...] li Amadei mancata nel canonico di S. Maria Nuova e Maestro di Cappella Michel Angelo di Pier Filippo Amadei ultimo di questa».

<sup>3</sup> Cfr. Santi Cosci, *La Chiesa di Santa Maria Nuova e la Madonna dell'Ellera*, Cortona, 2021, p. 10-11: «Siamo nel 1550 quando, terminato lo sbancamento e livellato il terreno, su disegno Giovanbattista Sensi detto "il Cristofanello" e sotto la sua direzione, viene posta la prima pietra (era il 9 agosto 1550) di quella che sarà la nuova chiesa del cortonese dedicata alla Madonna: Santa Maria Nuova. [...] La fabbrica, dopo molte difficoltà di natura economica e un avvicinarsi di architetti (il Cristofanello muore poco dopo che sono state gettate le fondamenta), è portata avanti dal Vasari che però non lo termina. La chiesa rimane per qualche tempo senza cupola. Finalmente viene ultimata nel 1600. Il primo maggio 1610 l'opera eletta a collegiata (contava un priore e 12 canonici) venne consacrata dal vescovo di Cortona mons. Filippo Bardi. Fra i canonici che officiarono in questa collegiata nell'arco dei 176 anni di esistenza si ricorda in modo particolare Michelangelo Amadei (musicista cortonese 1584-1642) reso famoso dalle sue raccolte di mottetti».

<sup>4</sup> Carideo, *Michelangelo Amadei*, p. VIII.

Nanino»<sup>5</sup> (Per questa ragione ancor più sono debitore al mio maestro Giovanni Bernardino Nanino),<sup>6</sup> e dallo storico Narciso Fabbrini: «In Roma, dove si recò, molto si trattenne; ordinato sacerdote e composte varie opere musicali, fecesi ammirare con plauso universale, e venne impiegato in qualità di maestro di Cappella in varie di quelle chiese. Tornato in Cortona ottenne un canonicato».<sup>7</sup> Il giovane musicista si inserisce in un contesto di grande vivacità culturale con altri allievi di Nanino che, come avverrà anche per Amadei, in giovanissima età intrapresero una brillante carriera musicale. Tra i suoi coetanei si ricordano Domenico Allegri che, a soli venticinque anni, fu eletto maestro della Cappella Liberiana nella Basilica di Santa Maria Maggiore, e Antonio Cifra che, a ventiquattro anni, ricopriva l'incarico di maestro di cappella presso il Collegio Germanico di S. Apollinare a Roma.<sup>8</sup> Infatti anche le doti del giovane Amadei non passarono inosservate, e il suo nome giunse a Filippo Bardi, vescovo della diocesi di Cortona dal 1604, che il 27 agosto 1606, in occasione della riunione del Capitolo, conferì al musicista il prestigioso incarico di maestro di cappella di Cortona.<sup>9</sup> Amadei lasciò così l'ambiente romano per fare ritorno nella sua città natale. Come scrive Ristori, l'incontro con il vescovo Bardi fu determinante per il giovane maestro: «Filippo Bardi aveva ricevuto un'educazione musicale in un ambiente fortemente ricettivo di fermenti innovativi e critico nei confronti della tradizione e della polifonia contrappuntistica in particolare; non meraviglia per tanto che egli abbia esercitato sul giovane Amadei, formatosi nell'ambiente conservatore romano, un'influenza positiva».<sup>10</sup> Alcuni documenti amministrativi attestano l'altissima qualità e il riconoscimento da parte dei canonici cortonesi della professionalità di Amadei: il suo salario annuale, fissato inizialmente a otto scudi, fu aumentato a dodici scudi già a pochi mesi dalla nomina, il 3 dicembre dello stesso anno. All'età di trentun anni Amadei era ben inserito nell'alta gerarchia della Diocesi.<sup>11</sup> Dopo la pubblicazione dei *Motecta, Liber Primus* (1614) e *Liber Secundus* (1615), entrambi conservati in *unicum* presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, sono molto più scarse le notizie che riguardano il musicista. Sappiamo tuttavia che il suo incarico di maestro di cappella fu rinnovato puntualmente nel corso degli anni.<sup>12</sup> Michelangelo Amadei morì il 12 marzo 1642. Secondo quanto riportato nel *Libro dei morti* conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Cortona il suo corpo riposa nella Cattedrale di Cortona, luogo che per tutta la vita fu il centro della sua attività musicale e spirituale: «A di 12 detto (marzo) il molto R.do Sig. Michelangelo Amadei maestro di Cappella d'anni cinquantasei in circa avendo ricevuto li santissimi sacramenti e la raccomandazione dell'anima passò di qui a migliore vita [...] e fu sepolto nella Cathedrale».<sup>13</sup>

---

<sup>5</sup> Gunther Morche, "Amadei, Michelangelo", in: MGG Online, hrsg. Von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mggonline.com/mgg/stable/12890> (ultimo accesso: 26/05/2025).

<sup>6</sup> Traduzione di Armando Carideo, tratta da *Michelangelo Amadei*, p. XIV.

<sup>7</sup> Cfr. Narciso Fabbrini, *Vite di illustri Cortonesi*, vol. II, ms. 705, B.C.A.E.

<sup>8</sup> Carideo, *Michelangelo Amadei*, p. IX.

<sup>9</sup> Archivio Storico Diocesano di Cortona, Libro Capitolare 22 f. 110: «In giorno di Capitolo e in luogo ordinario li Reverendissimi Cappellani elessero in luogo di ser Pietro Sari per m° di Capella m° Michelangelo Amadei con il solito salario».

<sup>10</sup> Ibidem, pp. IX-X.

<sup>11</sup> Cfr. Id., p. XII (Archivio Vescovile di Cortona, Libri Capitolari, vol. II, f. 123: «Item vinsero che al m° di Capella si dia in augmento del suo salario li denari che si davano al m° di gramatica con obbligo di dovere d'insegnare a cantare alli Capellani et chierici del Domo»).

<sup>12</sup> Ibidem, p. XII.

<sup>13</sup> Gian Carlo Ristori, *Miscellanea Cortonese XVII-XIX secolo*, AssOrgani editrice, 2020: Archivio Storico Diocesano di Cortona, Libro dei morti, anno 1642: «a di 12 detto (marzo) il molto R(everen)do Sig. Michelagnelo Amadei maestro di Capella d'anni 56 in circa avendo ricevuto li santissimi sacramenti e la raccomandazione dell'anima passò di qui a miglior vita [...] e fu sepolto nella Cathedrale». Archivio Capitolare di Cortona, Registro dei morti, anno 1642, f. 10:

Presso la chiesa di Santa Maria Nuova è invece ancora oggi conservato l'organo collocato nell'ingresso di destra, la cui realizzazione è databile tra il 1612 e il 1613, che rappresenta un manufatto di notevole rilevanza storica. La costruzione è attribuita ai maestri cortonesi Cesare Romani (1544-1616) e il figlio Agostino Romani (1581-1618).<sup>14</sup> Non solo è lecito ipotizzare che Michelangelo Amadei possa aver contribuito alla supervisione della sua realizzazione, ma è altresì altamente probabile che questo organo abbia accompagnato in modo significativo la carriera musicale di Amadei, sia per l'esecuzione che la composizione di musiche tra cui i suoi mottetti.



Figura 1: frontespizio del *Liber Primus* (1614)



Figura 2: frontespizio del *Liber Secundus* (1615)

«R(everen)dus D(ominus) Michaelangelus Petri Filippi de Amadeis Canonicus Collegiate S(anc)tae Marie Nove, de nobilitate Cortone: nec non Magister Capelle huius civitate etiam Musice arte longe celeberrimus, dies suos clausit extremo die 12 Martii, et sepultus fuit in ecclesia Cathedrali» (Il Reverendo Signor Michelangelo di Pietro di Filippo Degli Amadei, Canonico della Collegiata di Santa Maria Nuova, della nobiltà di Cortona, nonché Maestro di Cappella di questa città e assai famoso nell'arte della Musica, finì i suoi giorni il 12 marzo e fu sepolto nella Cattedrale).

<sup>14</sup> Cfr. Cosci, *La Chiesa di Santa Maria Nuova e la Madonna dell'Ellera*, Cortona, 2021, p. 11.



Figura 3: Chiesa di Santa Maria Nuova di Cortona



Figura 4: Concattedrale Santa Maria Assunta di Cortona



Figura 5: Organo della Chiesa Santa Maria Nuova

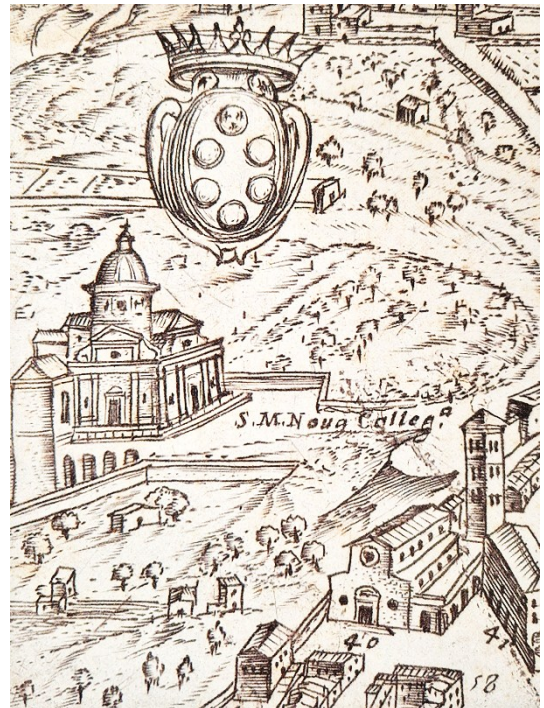


Figura 6: Pianta prospettica della città di Cortona<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Incisione a bulino, Roma, 1634. Opera di Giacomo Lauro (Roma, 1561 - 1645/50) su disegno di Pietro da Cortona (Cortona, 1596 - Roma 1669). Particolare con la Collegiata di Santa Maria Nuova, lo stemma della famiglia Medici e il Duomo (in basso a destra).

## 1.2 Le opere

Le uniche opere di Michelangelo Amadei attualmente pervenuteci sono le due raccolte di mottetti i cui unici esemplari sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze:<sup>16</sup> *Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinis senisque vocibus una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata, Liber primus, Liber Primus* (Venezia 1614) e *Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus una cum gravi voce ad organi sonitum accommodata, Liber Secundus* (Venezia 1615),<sup>17</sup> entrambe pubblicate da Gardano a Venezia.<sup>18</sup> A meno di un decennio dalla sua nomina a maestro di cappella di Cortona, Amadei dava alle stampe due importanti volumi di composizioni liturgiche caratterizzate da una scrittura armonica di notevole espressività e da indubitabile interesse storico-musicale. Il *Liber Primus* raccoglie ventiquattro composizioni da una a sei voci e basso continuo ed è stato pubblicato in quattro fascicoli separati: *Cantus I, Cantus II, Cantus III* e *Bassus*. Il *Liber Secundus* del 1615 comprende ventuno mottetti da una a cinque voci con basso continuo per l'organo. Di quest'ultima raccolta, la Biblioteca Nazionale di Firenze conserva attualmente tre fascicoli: *Cantus I, Cantus III* e *Bassus ad organum*. L'assenza del secondo fascicolo rende la raccolta incompleta. Il fascicolo del *Bassus ad organum* contiene tutti i ventuno titoli riportati nella *Tabula*. Il *Cantus I* comprende ventuno mottetti per le voci di *cantus primus, altus primus, tenor primus* e *bassus primus*. Nel *Cantus III* sono presenti nove mottetti per le seguenti voci: *cantus tertius, cantus quartus, tenor tertius, altus tertius* e *bassus*. È altamente probabile che il fascicolo mancante, quello del *Cantus II*, contenesse le parti del *cantus secundus, tenor secundus, altus secundus*, completando così l'organico vocale previsto da Amadei. Risulta inoltre interessante soffermarsi sulla scelta della sede di pubblicazione. Sebbene Amadei avesse studiato con Giovanni Bernardino Nanino presso la cappella di San Luigi dei Francesi a Roma, quando si trattò di pubblicare le sue raccolte egli si rivolse alle tipografie veneziane anziché alle stampe romane – come quella dei Robletti – che godevano della fiducia di compositori di spicco, incluso lo stesso Giovanni Bernardino Nanino. Come osserva Ristori, è plausibile ritenere che in quegli anni Amadei non avesse più rapporti con la capitale.<sup>19</sup> Tuttavia è altrettanto importante considerare il ruolo centrale della città lagunare nel mondo della stampa musicale occidentale sin dagli ultimi decenni del Quattrocento. Venezia, infatti, era riconosciuta come uno dei centri più rinomati della produzione e soprattutto della diffusione della musica stampata. I Gardano, cui Amadei affidò la pubblicazione dei suoi mottetti, furono una famiglia di editori attiva a Venezia dal 1538 al 1685 che mantenne per tutta la seconda metà del XVI secolo una posizione di egemonia nel campo dell'editoria musicale.<sup>20</sup> Il capostipite, Antonio, fu anche compositore e si ascrive a lui il merito di aver introdotto in Italia il sistema tipografico nato nell'officina parigina di Pierre Haultin, che permetteva di unire le note al rigo usando una sola impressione, superando così la tecnica a tre passaggi fino ad allora utilizzata da Ottaviano Petrucci.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> “AMADEII (Mich. Ang.)”, in: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Catalogo della musica antica (copia dattiloscritta con correzioni del ms. BNCF, Sala Manoscritti e Rari, Cataloghi 23).

<sup>17</sup> “Amadei, Michelangelo” in: Répertoire international des sources musicales (RISM Online)

<https://opac.rism.info/rism/Search/Results?lookfor=amadei+Michelangelo>

<sup>18</sup> Frontespizio in Amadei Michelangelo, *Motecta, Liber secundus*: «Stampa del Gardano/in Venetia MDCXV./Apress[ff]o Bartholomeo Magni».

<sup>19</sup> Carideo, Michelangelo Amadei, p. XI.

<sup>20</sup> Cfr. Carmela Idone, “Gardano” in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 52, Treccani online, 1999 [https://www.treccani.it/enciclopedia/gardano\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gardano_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 8/04/2025).

<sup>21</sup> Ibidem.

Sul frontespizio di entrambe le raccolte di mottetti è riportato il nome dello stampatore Bartolomeo Magni, uno dei successori della rinomata produzione della famiglia Gardano. Prima di mettere a fuoco la figura di Bartolomeo vale ancora la pena di citare l'importante figura di Antonio Gardano. Egli fu indubbiamente uno dei primi stampatori che contribuirono in modo decisivo alla produzione e alla diffusione di musiche di numerosi compositori. È plausibile ritenere che uno dei motivi che spinsero Amadei a pubblicare le sue opere a Venezia sia stata l'altissima qualità e la precisione delle stampe realizzate presso la bottega dei Gardano, che si avvaleva di compositori tipografici con ottime conoscenze musicali, capaci di svolgere il lavoro con competenza e rapidità,<sup>22</sup> nonché l'ampia rete distributiva degli editori veneziani, capace di garantire alle raccolte musicali la massima diffusione. L'attività di Antonio venne proseguita dai due figli Alessandro a Roma e Angelo a Venezia. Negli anni di pubblicazione dei *Liber Primus* e *Liber Secundus* di Amadei la bottega era gestita da Bartolomeo Magni.<sup>23</sup> Questi aveva sposato Diamante, figlia di Angelo Gardano, ed era subentrato nella direzione dell'officina tipografica veneziana. Dal 1611 al 1613, la ditta operò con la denominazione "Erede di Angelo Gardano".<sup>24</sup> Successivamente Bartolomeo gestì direttamente la tipografia pur mantenendo l'antica marca dei Gardano, all'insegna dell'orso e del leone. La dicitura riportata nei frontespizi delle pubblicazioni variò nel corso degli anni, riflettendo le fasi della gestione Magni. Negli anni dal 1613 al 1615 comparve la formula "Stampa del Gardano Ære Bartolomæi Magni"; "Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni" dal 1615 al 43; mentre tra il 1618 e il 1650 si adottò la forma "Stampa del Gardano".<sup>25</sup> Tali variazioni sono evidenti nei frontespizi delle opere di Amadei: nel *Liber Primus* pubblicato nel 1614 si legge la dicitura "Stampa del Gardano Ære Bartolomæi Magni",<sup>26</sup> mentre nel *Liber Secundus* edito l'anno seguente (1615), l'officina si firma con la formula "Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni". Queste differenze offrono un'importante testimonianza e consentono di ricostruire la storia dell'officina Gardano nel primo Seicento.

---

<sup>22</sup> Cfr. Roberta Schiavone, *La produzione musicale a stampa nell'Italia cinquecentesca: un repertorio analitico delle raccolte collettive profane, 1570-1599*, Tesi di laurea, 2019, p. 11: «La messa in posa prevedeva infatti almeno un doppio passaggio: la messa in posa della musica e la successiva composizione del testo allineato alla musica».

<sup>23</sup> Claudio Sartori/SL, "Magni, Bartolomeo" in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht novembre 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/536185> (ultimo accesso 9/04/2025).

<sup>24</sup> Cfr. Vittorio Bolcato, "Magni" in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 67, Treccani online, 2006, [https://www.treccani.it/enciclopedia/magni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/magni_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso 10/04/2025).

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Frontespizio in Amadei Michelangelo, *Motecta, Liber Primus*: «Stampa del Gardano/in Venetia. MDCXIII./Ære Bartholomæi Magni».

## Capitolo secondo

### Il secondo libro di mottetti (Venezia, 1615)

#### 2.1 La raccolta *Motecta* [...] *liber secundus*: struttura e contenuto

Il *Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus* [...] *liber secundus* di Michelangelo Amadei, pubblicato a Venezia nel 1615, rappresenta una significativa raccolta di mottetti a poche voci e basso continuo (quest'ultimo denominato *Bassus ad organum*). Questa collezione include ventuno composizioni da una a cinque voci e sono che prevedono diverse combinazioni vocali. I fascicoli del *Liber Secundus* attualmente conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze sono soltanto tre: *Cantus primus*, *Cantus tertius* e *Bassus ad organum*. Il fascicolo del *Cantus primus* include le parti dei *cantus primus*, *altus primus*, *bassus primus*, *tenor primus*. Il libro-parte del *Cantus tertius*, contiene i mottetti a tre, quattro e cinque voci, e include le parti destinate ai *cantus tertius* e *cantus quartus*, *altus tertius*, *tenor tertius* e *bassus* (cfr. la Tabella 1). Ciascun libro-parte è corredato di una propria *Tabula* che non è solo un semplice elenco di titoli, ma è un elemento fondamentale per comprendere la struttura della raccolta, rivelando l'organico specifico di ciascun mottetto. La *Tabula* del *Bassus ad organum* (Figura 8) si distingue per la sua esaustività, presentando un elenco di tutti i ventuno i mottetti (la parte dell'organo era infatti l'unica a suonare sempre). Questi sono disposti in ordine progressivo in base al numero di voci impiegate, a partire da mottetti a voce sola fino a quelli a cinque voci, con l'indicazione specifica dell'organico e del numero di pagina. La sua completezza la rende un riferimento indispensabile per la ricostruzione sia dell'organico che dell'elenco integrale delle composizioni musicali della raccolta. Allo stesso modo, la *Tabula* del *Cantus primus* (Figura 9) include tutti i ventuno titoli. Diversamente, la *Tabula* del *Cantus tertius* (Figura 10) riporta esclusivamente i titoli dei canti destinati a tre, quattro e cinque voci.

La raccolta è articolata in diverse sezioni. La prima, intitolata *Singulis vocibus*, include un'unica composizione, *Aspice Domine*. Questo mottetto, per *tenor* solo e basso continuo, si distingue per la scrittura elaborata e raffinata, caratterizzata da uno stile molto mosso ricco di diminuzioni che valorizzano l'aspetto espressivo del testo, una fervida supplica rivolta a Dio, carica del desiderio intenso di essere ascoltati nella preghiera. Questa composizione riveste un ruolo particolarmente rilevante nella raccolta, poiché rappresenta l'unica composizione pervenutaci completa.

La sezione successiva, *Binis vocibus*, si compone di sei mottetti, dal secondo al dodicesimo. Si tratta di composizioni a due voci, strutturate in diverse combinazioni timbriche. I primi tre mottetti – *Ego autem sicut oliva*, *Audi filia et vide*, *Ego sum panis vivus* – sono destinati a due canti e basso continuo. Seguono *Meditatio cordis mei*, *Exaudi Deus* e *Iustus germinabit* destinati a due tenori. Per le successive composizioni, Amadei aveva previsto l'interazione tra voci di registro diverso: *O Pastor Optime* ed *Euge Serve Bone* entrambe destinate al *cantus* e *bassus*. È particolarmente interessante osservare la parte del mottetto *O Pastor Optime*, la quale reca, all'inizio della pagina, la didascalia «In Festo S. Caroli» (Figura 7). Questo è un dettaglio significativo, in quanto fornisce preziose indicazioni sul contesto liturgico e devozionale, suggerendo un'esecuzione specifica per la celebrazione della festa di San Carlo, con ogni probabilità riferita a San Carlo Borromeo, canonizzato nel 1610, pochi anni prima della pubblicazione del volume. Il testo è infatti un inno di lode

specificatamente dedicato a San Carlo (*Beate Carole*) che canta la sua figura come “zelatore/zelante difensore della legge divina” (*Divinae legis zelator*) e “luce della Santa Chiesa” (*Ecclesiae novum lumen*). Tale informazione permette di collocare l’opera di Amadei all’interno di un preciso quadro culturale.



Figura 7: Didascalia «In Festo S. Caroli» riportata nella parte del *O Pastor Optime*<sup>27</sup>

Seguono *Vos qui reliquistis omnia* per basso e tenore, e infine *Intonuit de caelo Dominus* e *Iste cognovit iustitiam* per due bassi.

La sezione *Ternis Vocibus*, include sei mottetti a tre voci, elencati anche nella *Tabula* del fascicolo *Cantus tertius*. Si apre con una serie di canti mariani, *Virgo Singularis* e *Virgo Prudentissima*, scritte per tre canti. Nonostante la mancanza del fascicolo *Cantus secundus*, la scrittura rivela una tessitura armonica assai complessa e un elaborato intreccio tra voci dello stesso registro, testimonianza dell’elevata competenza compositiva di Amadei. Seguono *Gaude Maria Virgo*, per tre alti (*altus primus*, *altus secundus*, *altus tertius*) o tre tenori (*tenor primus*, *tenor secundus*, *tenor tertius*) e *Preparete corda vestra* per tre tenori. La sezione *Ternis Vocibus* si chiude con due canti *Estote fortes in bello* e *Caro mea vere est cibus* che a differenza dei canti a tre voci finora descritti, presentano un organico misto e non più tre voci dello stesso registro: *Estote fortes in bello*, per due tenori e un basso, e *Caro mea vere est cibus* per due alti e un basso.

La sezione *Quaternis vocibus* include due mottetti: *Simile est Regnum Caelorum* eseguibile da quattro voci del canto oppure da quattro voci del tenore, e *Iesu Rex admirabilis* per due canti, un alto e un basso.

L’ultima sezione, *Quinis Vocibus*, include una sola composizione, *Iesu decus Angelicum* per due canti, un alto, un tenore e un basso. Si chiude la raccolta con una complessa e articolata scrittura polifonica a cinque voci, che rappresenta l’apice della raccolta per la complessità contrappuntistica e raffinatezza espressiva. La presenza del *Bassus ad organum* arricchisce ulteriormente la densità polifonica dell’insieme.

<sup>27</sup> In Festo S. Caroli./A 2./ Canto e Basso./8/CANTUS

# T A B V L A

## SINGVLIS VOCIBVS.

Aspice Domine Tenor Solus. 1

## BINIS VOCIBVS.

Ego autem sicut oliua	Cant. cum Cant.	2
Audi Filia & vide	Cant. cum Cant.	3
Ego sum Panis viuus	Cant. cum Cant.	4
Meditatio cordis mei.	Tenor cum Ten.	5
Exaudi Deus	Tenor cum Ten.	6
Iustus germinabit	Tenor cum Ten.	7
O Pastor Optime	Bassus cum Cant.	8
Euge serue bone	Bassus cum Cant.	9
Vos qui reliquistis omnia	Bassus cum Ten.	10
Intonuit de Cælo Dominus	Bassus cum Bas.	11
Iste cognouit iustitiam	Bassus cum Bas.	12

## TERNIS VOCIBVS.

Virgo Singularis	Tribus Cant.	13
Virgo Prudentissima	Tribus Cant.	14
Gaude Maria Virgo	Tribus Alcis vel Ten.	15
Præparate corda vestra	Tribus Tenoribus	16
Estote fortes in bello	Ten. cum Ten & Bas.	17
Cato mea vere est cibus	Cant. cum Cant. & Bas.	18

## QUATERNIS VOCIBVS.

Simile est Regnum Cælorum	Quatuor Cant. vel Ten.	19
Iesu Rex admirabilis	Cant. cum Can. Bas. & Alt.	20

## QVINIS VOCIBVS.

Iesu Decus Angelicum	Cant. cum C. Alt. Bas. & T.	21
----------------------	-----------------------------	----

FINIS.



Figura 8: Tabula del *Bassus ad organum*

# T A B V L A

## SINGVLIS VOCIBVS.

Aspice Domine Tenor Solus. 1

## BINIS VOCIBVS.

Ego autem sicut oliua	Cant. cum Cant.	2
Audi Filia & vide	Cant. cum Cant.	3
Ego sum Panis viuus	Cant. Cum Cant.	4
Meditatio cordis auci.	Tenor cum Ten.	5
Exaudi Deus	Tenor cum Ten.	6
Iustus germinabit	Tenor cum Ten.	7
O Pastor Optime	Bassus cum Cant.	8
Euge serue bone	Bassus cum Cant.	9
Vos qui reliquistis omnia!	Bassus cum Ten.	10
Intrauit de Celo Dominus	Bassus cum Bas.	11
Iste cognouit iustitiam	Bassus cum Bas.	12

## TERNIS VOCIBVS.

Virgo Singularis	Tribus Cant.	13
Virgo Prudentissima	Tribus Cant.	14
Gaude Maria Virgo	Tribus Altis vel Ten.	15
Preparete corda vestra	Tribus Tenoribus	16
Effote fortes in bello	Ten. cum Ten & Bas.	17
Caro mea vere est cibus	Cant. cum Cant. & Bas.	18

## QVATERNIS VOCIBVS.

Simile est Regnum Caelorum	Quatuor Cant. vel Ten.	19
Iesu Rex admirabilis	Cant. cum Can. Bas. & Alt.	20

## QVINIS VOCIBVS.

Iesu Decus Angelicum	Cant. cum C. Alt. Bas. & T.	21
----------------------	-----------------------------	----

FINIS.



Figura 9: Tabula del *Cantus primus*

# T A B V L A

## TERNIS VOCIBVS.

Virgo Singularis	Tribus Cant.	22
Virgo Prudentissima	Tribus Cant.	23
Gaude Maria Virgo	Tribus Altis vel Ten.	24
Preparete corda vestra	Tribus Tenoribus	25
Effote fortes in bello	Ten. cum Ten & Bas.	26
Caro mea vere est cibus	Cant. cum Cant. & Bas.	27

## QVATERNIS VOCIBVS.

Simile est Regnum Caelorum	Quatuor Cant. vel Ten.	28
Iesu Rex admirabilis	Cant. cum Can. Bas. & Alt.	29

## QVINIS VOCIBVS.

Iesu Decus Angelicum	Cant. cum C. Alt. Bas. & T.	30
----------------------	-----------------------------	----

FINIS.



Figura 10: Tabula del *Cantus tertius*

Tabella 1: Contenuto del *Liber Secundus* (Venezia,1615)

	Incipit	Voci						Cantus I		Cantus III		Bassus ad organum	Note
		Totale		Superstiti		Mancanti		pp.	v.	pp.	v.	pp.	
1	Aspice Domine	1	T	1	T	-	-	1-2	T			1	
2	Ego autem sicut oliva	2	CC	1	C	1	C	2-3	C I			2	
3	Audi Filia et vide	2	CC	1	C	1	C	3-4	C I			3	
4	Ego sum Panis vivus	2	CC	1	C	1	C	4-[4bis]	C I			4	numerazione della pagina mancante
5	Meditatio cordis mei	2	TT	1	T	1	T	5	T I			5	
6	Exaudi Deus	2	TT	1	T	1	T	6	T I			7 [recte 6]	p. 6 indicata correttamente nella Tavola del Bassus ad organum
7	Iustus germinabit	2	TT	1	T	1	T	7-[7bis]	T I			6 [recte 7]	p. 7 indicata correttamente nella Tavola del Bassus ad organum
8	O Pastor Optime	2	BC	1	C	1	B	8	C			8	
9	Euge serve bone	2	BC	1	C	1	B	9	C I			9	
10	Vos qui reliquistis omnia	2	BT	1	T	1	B	10-[10bis]	B, T			10	
11	Intonuit de Caelo Dominus	2	BB	1	B	1	B	11	B I			11	
12	Iste cognovit iustitiam	2	BB	1	B	1	B	12	B I			12	
13	Virgo Singularis	3	CCC	1	C	2	C	13	C I	13	C III	13	
14	Virgo Prudentissima	3	CCC	1	C	2	C	14	C I	14	C III	14	
15	Gaude Maria Virgo	3	AAA/ TTT	1	A/T	2	A/T	15	A I	15	A III	15	
16	Praeparate corda vestra	3	TTT	1	T	2	T	16	T I	16	T III	16	
17	Estote fortes in bello	3	TTB	1	T	2	TB	17-[17bis]	T I	16-17	B	17	
18	Caro mea vere est cibus	3	CCB	1	C	2	CB	18-[18bis]	C I	17-18	B	18	
19	Simile est Regnum Caelorum	4	CCCC/ TTTT	1	C/T	3	CCC/ TTT	19-[19bis]	C I	18-19	C IV	19	
20	Iesu Rex admirabilis	4	CCBA	1	C	3	CBA	20-21	C I	19	B	20	
21	Iesu Decus Angelicum	5	CCABT	1	C	4	CABT	21-[21bis]	C I	21 [recte 20]-21	B A	21	“Angelicum” nella Tavola del Bassus ad organum p. 20 mancante

## 2.2 Il dedicatario

Nel XVII secolo le dediche non erano un mero gesto di omaggio, ma un aspetto fondamentale e strategico della carriera di un compositore. Esse, oltre a offrirci preziose indicazioni sulla vita del compositore e sulla sua rete di relazioni, all'epoca rappresentavano un mezzo per assicurarsi sostegno finanziario e prestigio sociale, quindi garantivano la pubblicazione e la diffusione delle opere. Michelangelo Amadei sceglie di dedicare le sue pubblicazioni a figure diverse: il *Liber Primus* è dedicato a Filippo Bardi, Vescovo della città di Cortona, dove Amadei ringrazia e riconosce esplicitamente il suo insegnante Giovanni Bernardino Nanino, fornendo così un cruciale elemento sulla sua formazione a Roma<sup>28</sup>; il *Liber Secundus*, opera che costituisce l'oggetto della presente tesi, è invece dedicato al nobile napoletano Scipione Guerrerri. La lettera dedicatoria che anteposta a ciascun fascicolo del *Liber Secundus* riveste una particolare importanza. Posizionata immediatamente dopo il frontespizio, questa ampia missiva è indirizzata a Scipione Guerrerri, una figura napoletana di cui allo stato attuale della ricerca non si dispone di riscontro documentario. È presentato come un sostenitore di Amadei e il linguaggio suggerisce un mecenatismo o un supporto significativo alla sua attività musicale: «Harmonico huic fœtui, musicoque tamen si subinvenusto, ac subagresti, Scipio Guerrerri, Nutritium album patres ipse, aut Custodem, præter unum te conquirere, adoptareque nec poteram feilicet, nec debebam» (Per questa creazione armonica e musicale sebbene poco aggraziata e un po' rozza, Scipione Guerrerri, io non avrei certamente potuto né dovuto cercare e assumere altro pari sostenitore che te solo).<sup>29</sup>

Come di consueto nelle pagine dell'epoca, il compositore si presenta in modo umile e modesto per esaltare maggiormente il destinatario, presentando Guerrerri come l'unico e insostituibile mecenate e protettore della sua opera. Esprime il desiderio di mostrare il proprio rispetto e devozione. La carenza di informazioni archivistiche apre un campo di indagine per future ricerche volte a ricostruire la rete di relazioni e patronato che circondava Amadei e la città di Cortona.

Nell'analisi della composizione visiva della pagina, si osserva che gli elementi decorativi contribuiscono a conferire un'estetica raffinata e aggiungono il tocco di prestigio alla pagina. Il fregio ornamentale orizzontale nella parte superiore della pagina è composto da motivi vegetali, tipici dell'arte tipografica barocca. Inoltre, il testo della lettera dedicatoria si apre con la lettera maiuscola ornata "H" di "Harmonico". Il capolettera "H" è ornato con due figure di putti o cherubini, che sono elemento iconografico ampiamente diffuso nel Seicento. I putti vengono spesso associati al mondo

---

<sup>28</sup> Carideo, Michelangelo Amadei, p. XIII-XIV. Traduzione della dedica al vescovo Filippo Bardi nel *Liber Primus* (Venezia, 1614): «All'illustre reverendo DD Filippo Bardi, dei conti di Vernio, e di Cortona vescovo degnissimo, Michelangelo Amadei invia molti saluti. Ben nota è a me, Presule illustre, la fama della tua umanità, grazie alla quale ho appreso già da tempo che misurerai il valore di tutto con la tua grandezza piuttosto che con la debolezza altrui; ciò mi ha mosso a dedicare questi sacri canti specialmente a te affinché siano apprezzati dagli omini, tanto più che, così facendo, eseguo il comando tuo; te che mi hai spessissimo esortato a questi studi e infiammato d'amore per quella gloria a cui mi volgo. Non assecondarti sarebbe per me nefasto: Accogli come propizio il frutto più del tuo comando che del mio ingegno; è già da tempo tuo, viva quindi per te. Io, in verità, mi glorio solo del fatto di cominciare ora, per la prima volta, a rispondere al bene che mi hai fatto, con l'intenzione di non smettere mai in futuro. Per questa ragione ancor più sono debitore al mio maestro Giovanni Bernardino Nanino, grazie ai cui insegnamenti mi sono affinato ed ho appreso non tanto ad accordare le voci alla musica quanto a regolare il lavoro, se c'è, e la mia operosità al tuo volere, cosa che non ho potuto ottenere prima che lui mi congedasse dalla sua guida. Tu, nel frattempo, custodisci queste armonie musicali che hai chiamato alla luce, come qualcosa di tuo; e stai bene».

<sup>29</sup> Cfr. traduzione tratta da Carideo, Michelangelo Amadei, p. XI.

della musica, dell'arte e dell'ispirazione e la loro presenza all'interno del capolettera potrebbe alludere al contenuto musicale dell'opera, ma anche al carattere divino o celestiale delle composizioni.



Figura 11: dedica a Scipione Guerrerio dal *Liber secundus* (Venezia, 1615)<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MICHELANGELO AMADEI, Mottetti, stampa del Gardano in Venezia, MDCXIV. Dedicata: PER ILLUSTRIS VIRO SCIPIONI GUERRERIO NEAPOLITANO MICHAEL ANGELVS AMADEVS. P. F.

### 2.3. I testi musicati

Le scelte testuali dei mottetti del *Liber Secundus* di Amadei rimandano a un orizzonte liturgico o paraliturgico, un dato che si allinea coerentemente con il suo ruolo di canonico e la sua operatività primaria in un contesto ecclesiastico. L'intero corpo di testi musicali è infatti destinato alla pratica del culto, sottolineando la connessione tra le opere di Amadei e le esigenze cerimoniali della chiesa. La selezione dei testi musicati attinge a un'ampia varietà di fonti bibliche, con testi tratti dal libro dei Salmi, dai Vangeli (Giovanni, Matteo), dai libri profetici (Baruc, Daniele, Osea, Samuele), dal Cantico dei Cantici, o dagli inni.

Nella raccolta, alcuni temi della fede appaiono privilegiati come ad esempio culto mariano al quale sono dedicati tre composizioni (*Virgo Singularis*, *Virgo Prudentissima* e *Gaude Maria Virgo*). La devozione mariana è un elemento che potrebbe essere giustificato anche dal suo ruolo di canonico presso la chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona. La sua posizione in un luogo di culto intitolato alla Vergine potrebbe aver influenzato direttamente la scelta dei testi, rafforzando il legame tra la sua produzione musicale e il contesto devozionale.

I mottetti con i testi desunti dal libro dei Salmi sono: *Ego autem Sicut oliva* (Ps 52:10-11),<sup>31</sup> *Audi filia et vide* (Ps 45:11),<sup>32</sup> *Meditatio cordis mei* (Ps 19:15),<sup>33</sup> *Exaudi Deus* (Ps 55:2-3),<sup>34</sup> *Iustus germinabit* (Ps 92:14<sup>35</sup> e Os 14:6)<sup>36</sup> e *Intonuit de caelo Dominus* (Ps 18:14).<sup>37</sup> Un aspetto metodologico interessante nella composizione di questi mottetti riguarda l'approccio ai testi sacri. In alcuni casi i testi biblici sono musicati integralmente o con modifiche minime, preservando la loro forma originale; altre volte, Amadei dimostra una certa libertà compositiva presentando più citazioni tratte da fonti simili o diverse, sapientemente accostate per creare un nuovo significato o per adattarsi meglio alla struttura musicale desiderata. Questa pratica, detta centonizzazione, veniva ampiamente adottata dai compositori e non è raro trovare adattamenti e combinazioni di versetti per creare un nuovo testo la cui espressività veniva poi enfatizzata dalla melodia. Nel mottetto *Iustus germinabit* l'accostamento testuale dei frammenti tratti da due fonti bibliche distinte non è casuale, ma contribuisce a creare un testo che evoca immagini e ne arricchisce il significato spirituale della composizione. Il testo recita «Iustus germinabit sicut lilius et florebit in aeternum ante Dominum plantatus in domo Domini in atrii Domus Dei nostri» (La giustizia germoglierà come un giglio e fiorirà in eterno davanti al Signore, piantati nella casa del Signore, fioriranno negli atri del nostro Dio). La figura della Giustizia che germoglia come un giglio e fiorisce eternamente nella casa del Signore diventa simbolo di speranza e di pienezza spirituale. Ciò che eleva ulteriormente la profondità dei testi è la raffinata competenza compositiva di Amadei. Attraverso la sua maestria, la musica e il testo si fondono magistralmente intensificando il messaggio spirituale.

Sono invece presenti chiari riferimenti al Vangelo di Giovanni nei due mottetti *Ego sum panis vivus* e *Caro mea vere est cibus*. Entrambi sono estratti dal sesto capitolo, in cui si narra il celebre episodio di Gesù che pronuncia nella Sinagoga di Cafarnao un discorso che svela il significato della

---

<sup>31</sup> *La Bibbia, Antico e Nuovo Testamento*, Conferenza Episcopale Italiana (CEI), 1974. Salmi 52: 10-11 «[10] Io invece come olivo verdeggianti nella casa di Dio. Mi abbandono alla fedeltà di Dio ora e per sempre. [11] Voglio renderti grazie in eterno per quanto hai operato; spero nel tuo nome, perché è buono, davanti ai tuoi fedeli».

<sup>32</sup> *Ibidem*, Salmi 45:11 «Ascolta, figlia, guarda, porgi l'orecchio, dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre».

<sup>33</sup> *Ibidem*, Salmi 19:15 «Ti siano gradite le parole della mia bocca, davanti a te i pensieri del mio cuore. Signore, mia rupe e mio redentore».

<sup>34</sup> *Ibidem*, Salmi 55:2-3 «[2] Porgi l'orecchio, Dio, alla mia preghiera, non respingere la mia supplica; [3] dammi ascolto e rispondimi, mi agito nel mio lamento e sono sconvolto».

<sup>35</sup> *Ibidem*, Salmi 92:14 «[...] piantati nella casa del Signore, fioriranno negli atri del nostro Dio».

<sup>36</sup> *Ibidem*, Libro di Osea 14:6 «Sarò come rugiada per Israele; esso fiorirà come un giglio e metterà radici come un albero del Libano».

<sup>37</sup> *Ibidem*, Salmi 18:14 «Il Signore tuonò dal cielo, l'Altissimo fece udire la sua voce: grandine e carboni ardenti».

moltiplicazione dei pani.<sup>38</sup> Il mottetto *Ego sum panis vivus* riproduce integralmente il versetto 51, una delle sezioni culminanti del discorso diretto pronunciato da Gesù: «Ego sum panis vivus qui de caelo descendi. Si quis manducaverit ex hoc Pane vivet in aeternum» (Io sono il pane vivo, discesa dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno).<sup>39</sup>

*Caro mea vere est cibus* invece, fonde i versetti 55 e 56<sup>40</sup> formando una sintesi dei concetti pilastro della dottrina cristiana sull'Eucarestia: «Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in eo» (La mia carne è vero cibo e il mio sangue vera bevanda. Chi mangia la mia carne beve il mio sangue dimora in me e io in lui). Questa pratica di combinare e rielaborare i testi testimonia non solo la competenza teologica del compositore (ammesso che l'intera operazione sia ascrivibile a lui), ma anche una profonda comprensione delle possibilità espressive e funzionali della musica sacra. Per i mottetti *Euge serve bone*, *Vos qui reliquistis omnia* e *Simile est Regnum Caelorum*, il compositore seleziona alcuni versetti dal Vangelo di Matteo. Il primo di questi, *Euge Serve Bone*, che figura come nono mottetto nella raccolta, riproduce fedelmente il versetto 23 del capitolo 25, tratto dalla parabola delle dieci vergini invitate a nozze: «Euge serve bone et fidelis quia in pauca fuisti fidelis supra multa te constituam intra in gaudium Domini Tui» (Bene, servo buono e fedele, gli rispose il padrone, sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone).<sup>41</sup> Nel capitolo diciannovesimo del Vangelo di Matteo, dal quale è tratto il testo del mottetto *Vos qui reliquistis omnia*, si narra il dialogo tra Gesù e i discepoli riguardo al raggiungimento della salvezza eterna. Pietro, in particolare, domanda a Gesù: «Ecco, noi abbiamo lasciato tutto e ti abbiamo seguito; che cosa dunque ne otterremo?». Amadei sceglie di musicare la risposta di Gesù, estraendo e fondendo in un unico mottetto, con una modalità analoga a quanto riscontrato nel mottetto *Caro mea vere est cibus*, i concetti più significativi dei versetti 28 e 29.<sup>42</sup>

*Simile est Regnum Caelorum* riprende i versetti 45 e 46 del capitolo 13 del Vangelo di Matteo e viene messa in musica la nota parabola della perla,<sup>43</sup> un episodio evangelico che, nel corso dei secoli, ha trovato ampia rappresentazione in diverse opere artistiche, come illustrazione del sommo valore del regno dei Cieli. A tal proposito è interessante notare che una delle più celebri rappresentazioni artistiche di questa parabola fu realizzata dal pittore italiano Domenico Fetti (Roma, 1589 - Venezia, 1623), contemporaneo di Amadei (Figura 12).

I mottetti che hanno chiaramente un riferimento ai libri dei profeti sono: *Aspice Domine, Iustus germinabit* già sopracitato e *Preparete corda vestra. Aspice Domine*, che riprendono i versetti dei profeti Baruc e Daniele, sarà oggetto di discussione e di approfondimento nel prossimo capitolo. Il testo del mottetto *Preparete corda vestra* prende alcuni passi narrati nel terzo versetto del settimo capitolo del libro di Samuele.<sup>44</sup>

*Virgo Singularis* e *Virgo Prudentissima*, come *Gaude Maria Virgo*, sono preghiere dedicate alla Beata Vergine Maria, recitate in occasione delle feste mariane. *Virgo Singularis* è tratto da *Ave Maris Stella*,

---

<sup>38</sup> *Vangeli e Atti degli Apostoli*, traduzione a cura di Enzo De Marchi, redazione a cura di Giuseppe Albiero, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1985.

<sup>39</sup> *Vangeli e Atti degli Apostoli*, traduzione di E. De Marchi, p. 240. Giovanni 6:51 «Io sono il pane vivo, disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo».

<sup>40</sup> *Ibidem* p. 240. Giovanni 6:55-56 «[55] perché la mia carne è vero cibo e il mio sangue vera bevanda. [56] Chi mangia la mia carne beve il mio sangue dimora in me e io in lui».

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 63. Matteo 20:28-29 «[28] E Gesù disse loro: in verità vi dico: voi che mi avete seguito, nella nuova creazione, quando il Figlio dell'uomo sarà seduto sul trono della sua gloria, sederete anche voi su dodici troni a giudicare le dodici tribù di Israele. [29] Chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli, o campi per il mio nome, riceverà cento volte tanto e avrà in eredità la vita eterna».

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 48. Matteo 13:45-46 «[45] Il regno dei cieli è simile a un mercante che va in cerca di perle preziose; [46] trovata una perla di grande valore, va, vende tutti i suoi averi e la compra».

<sup>44</sup> *La Bibbia, Antico e Nuovo Testamento*, CEI, 1974. Samuele 7:3 «Allora Samuele si rivolse a tutta la casa d'Israele dicendo: Se è proprio di tutto cuore che voi tornate al Signore, eliminate da voi tutti gli dei stranieri e le Astarti; fate in modo che il vostro cuore sia indirizzato al Signore e servite lui, lui solo, ed egli vi libererà dalla mano dei Filistei».

un inno antichissimo attestato, fra l'altro, nel *Codex Sangallensis*, un manoscritto custodito nella Abbazia di San Gallo, che ne conferma la profonda radice nella tradizione liturgica cristiana. La sua bellezza e importanza hanno ispirato innumerevoli compositori nel corso dei secoli. In questo vasto panorama emergono figure come Giovanni Pierluigi da Palestrina,<sup>45</sup> Orlando di Lasso,<sup>46</sup> Guillaume Dufay<sup>47</sup> e Claudio Monteverdi.<sup>48</sup>

Unico mottetto con il testo tratto dal Cantico dei Cantici è *Virgo Prudentissima*. Il compositore sceglie di musicare le immagini narrate nel quarto<sup>49</sup> e decimo versetto<sup>50</sup> del sesto capitolo.

I mottetti *O Pastor Optime*, *Iste cognovit iustitiam*, *Iesu Rex admirabilis* e *Iesu decus Angelicum* non costituiscono citazioni dirette da versetti specifici della Bibbia. Essi sono composti su testi ampiamente integrati nel repertorio liturgico e innografico della Chiesa. Il testo del mottetto *O Pastor Optime*, rivela una chiara affinità con l'antifona *O doctor optime*, tradizionalmente riferita a Sant'Ambrogio.<sup>51</sup> Questa antifona rappresenta una formula ampiamente utilizzata e adattata nel repertorio liturgico per la celebrazione di diversi santi. La sua struttura generica: «O doctor optime ecclesiae sanctae lumen beate N. divinae legis amator deprecare pro nobis filium dei», prevedeva l'inserimento del nome del santo (N) a cui era rivolta la celebrazione. Nel caso di *O Pastor Optime*, come si è illustrato nel primo paragrafo, il mottetto è destinato alla festività di San Carlo.



Figura 12: Domenico Fetti o Feti, Parabola della Perla Preziosa (1618-1622), Kunsthistorisches Museum, Vienna.

<sup>45</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), *Ave Maris Stella* in: RISM Online <https://opac.rism.info/id/rismid/rism600153241> (ultimo accesso 29/05/2025).

<sup>46</sup> Orlando di Lasso (1532c-1594), *Ave Maris Stella* in: RISM Online <https://opac.rism.info/id/rismid/rism456051468> (ultimo accesso 29/05/2025).

<sup>47</sup> Guillaume Dufay (1400c-1474), *Ave Maris Stella* in: RISM Online <https://opac.rism.info/id/rismid/rism857001051> (ultimo accesso 29/05/2025).

<sup>48</sup> Claudio Monteverdi (1567-1643), *Ave Maris Stella*, in: Online Public Access Catalogue (OPAC) del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) <https://opac.sbn.it/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/index/1/ITICCUDDS0173768> (ultimo accesso 29/05/2025).

<sup>49</sup> [4] Tu sei bella, amica mia, come Tirza, leggiadra come Gerusalemme, terribile come schiere a vessilli spiegati.

<sup>50</sup> [10] «Chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, terribile come schiere a vessilli spiegati?».

<sup>51</sup> Documentato nel CAO, Edizione critica a cura di Renato-Johanne Hesbert, Casa editrice Herder, Roma, 1968, p. 368. Ant 4023 «O doctor optime, Ecclesiae sanctae lumen, beate Ambrosi, divinae legis amator, deprecare pro nobis Filium Dei»

## 2.4 Lo stato di conservazione

Attualmente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono conservati soltanto tre fascicoli del *Liber Secundus* di Michelangelo Amadei: il *Cantus primus* (CI), il *Cantus tertius* (CIII) e il *Bassus ad organum*. Questa situazione è purtroppo indicativa di uno stato di conservazione frammentario come si può osservare nella Tabella 1. La lacuna più significativa e impattante per la completezza della raccolta è la mancanza del fascicolo del *Cantus secundus* (CII). Questa assenza rende la quasi totalità delle composizioni incomplete. Un aspetto però particolarmente favorevole per la presente ricerca, è l'ottimo stato di conservazione dei fascicoli pervenuteci. Il materiale si presenta integro senza lacune, il che ha permesso la consultazione e un'analisi approfondita delle composizioni della raccolta. L'unico mottetto di cui disponiamo le parti complete è il mottetto *Aspice Domine* a voce sola, che rappresenta quindi un'eccezione in questa collezione. La parte del tenore è conservata nel fascicolo del CI e la parte destinata all'organo nel fascicolo del *Bassus ad organum*. Per le composizioni a due voci come *Ego autem sicut oliva*, *Audi filia et vide*, *Ego sum panis vivus*, *Meditatio cordis mei*, *Exaudi Deus* e *Iustus germinabit*, pur essendo presenti le parti del *cantus primus* o del *tenor primus* nella raccolta del CI, mancano le essenziali parti della seconda voce, rendendo impossibile una loro esecuzione completa e fedele all'intenzione originale del compositore. Analogamente, per le composizioni che prevedono l'interazione tra voci di registro diverso come *O Pastor Optime* ed *Euge Serve Bone* per *cantus* e *bassus*, si conserva solo la parte del *cantus* nel CI. Sempre nel CI sono presenti le parti del *tenor* di *Vos qui reliquistis omnia* per *tenor* e *bassus*, e le parti del *bassus primus* dei canti *Intonuit de caelo Dominus* e *Iste cognovit iustitiam* per due *bassus*. Seguono i canti a tre voci come *Virgo Singularis* e *Virgo Prudentissima* e per entrambe le composizioni, le parti del *cantus primus* e del *cantus tertius* sono conservate rispettivamente nei fascicoli CI e CIII, mentre manca la parte della voce interna che sarebbe stata presente, con ogni probabilità, nel fascicolo del *Cantus secundus*. In maniera analoga, anche per le successive quattro composizioni presenti nella sezione *Ternis Vocibus*, a tre voci, conserviamo le parti vocali all'estremità, la più acuta nel CI e la più grave nel CIII. Per *Gaude Maria Virgo*, composta per tre *altus* (o tre *tenor*), conserviamo la voce del *altus primus* (o *tenor primus*) nel CI e dell'*altus tertius* (o *tenor tertius*) nel CIII, segue *Preparete corda vestra* per tre *tenor* di cui conserviamo le parti del *tenor primus* nel CI e *tenor tertius* nel CIII. La raccolta CI include inoltre la parte del *tenor primus* di *Estote fortes in bello* per due *tenor* e un *bassus*, e la parte dell'*altus primus* di *Caro mea vere est cibus* per due *altus* e un *bassus*, mentre le parti del *bassus*, per entrambi, sono documentate nel CIII. Dei due mottetti a quattro voci, *Simile est Regnum Caelorum* per quattro *cantus* (o quattro *tenor*) e *Iesu Rex admirabilis* per due *cantus*, un *altus* e un *bassus*, sono giunte a noi le parti del *cantus primus* nel CI e del *cantus quartus* nel CIII per il primo mottetto, mentre del secondo conserviamo le parti del *cantus primus* nel CI e del *bassus* nel CIII. L'ultimo mottetto è *Iesu decus Angelicum* a cinque voci per due *cantus*, un *altus*, un *tenor* e un *bassus*. Le parti che oggi possiamo osservare sono quelle del *cantus primus* nel CI e dell'*altus* e *bassus* conservate nel CIII. L'assenza di alcune parti vocali intermedie essenziali, previste originariamente nell'organico, rende più complicata un'analisi completa e una possibile riproduzione o ricostruzione fedele all'originale.



## Capitolo terzo

### Il mottetto *Aspice Domine* a tenore e basso continuo

#### 3.1 La struttura della composizione

Il mottetto *Aspice Domine*, come è stato ripetutamente rilevato, è dunque l'unica composizione, allo stato attuale della ricerca, che ci è pervenuta completa. L'organico prevede un tenore solo e la parte dell'organo che sostiene l'armonia. La parte del *tenor* si trova nel libro-parte *Cantus primus*, alle pagine 1 e 2. Questo mottetto a voce sola è un'eccezione anche per il fatto che è l'unico esempio di mottetto a voce singola nel *Liber secundus*, poiché come illustrato nella tabella 1, si nota una netta prevalenza di composizioni a due e a tre voci.

La tabella 2 che segue riassume i principali comportamenti compositivi riscontrati in questo mottetto. Sono riportati in successione: i numeri delle battute interessate, frammento testuale preso in esame, indicazione mensurale relativa a quel frammento, le tecniche compositive impiegate e include anche un campo note in cui è possibile sintetizzare alcuni aspetti peculiari ove presenti.

Tabella 2: Analisi dei comportamenti compositivi del mottetto *Aspice Domine*

b.	Testo	Indicazione mensurale	Tecnica compositiva	Cadenze	Note
1-2	Aspice Domine	Tempo ternario (3/1)	Pseudo-omoritmia		
3				La	Cadenza intermedia
3-6	de sede sancta tua et cogita de nobis	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Disegno vocale sempre più diminuito Basso continuo: sostegno armonico
6				Re	Cadenza intermedia
7-8	Aspice Domine	Tempo ternario (3/1)	Pseudo-omoritmia		
9				La	Cadenza intermedia
9-12	de sede sancta tua et cogita de nobis	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Variazione del disegno vocale bb. 3-6
12				Do	Cadenza intermedia
12-15	et cogita de nobis	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Variazione del disegno vocale bb. 3-6
15				Sol	Cadenza intermedia
16-18	Inclina Deus meus aurem tuam	Tempo binario (C)	Pseudo-omoritmia		Basso continuo: cromatismo discendente
18				Sol	Cadenza intermedia
18-19	et audi	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		
19				Re	Cadenza intermedia
19-21	et audi	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Disegno vocale sempre più diminuito
21				Sol	Cadenza intermedia
21-25	Aperi oculos Tuos et vide tribulationem nostram	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		b. 14: cromatismo vocale Sib-Si <sup>4</sup> -Do risolve su La Basso continuo: sostegno armonico
25				La	Cadenza intermedia
25-27	tribulationem nostram	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Ripresa dell'inciso bb. 23-24
27				La	Cadenza intermedia
27-29	et miserere nostri	Tempo binario (C)	Pseudo-omoritmia		Disegno vocale ascendente b. 27: moto parallelo
29				Re	Cadenza intermedia
29-31	et miserere nostri	Tempo binario (C)	Omoritmia		Disegno vocale ascendente
31				Sol	Cadenza intermedia
31-35	Aperi oculos Tuos et vide tribulationem nostram	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		bb. 33-34: ripresa dell'inciso bb. 23-24 Basso continuo: sostegno armonico
35				Mi	Cadenza intermedia
35-36	tribulationem nostram	Tempo binario (C)	Scrittura poliritmica		Ripresa dell'inciso bb. 23-24
36				Si	Cadenza intermedia
36-38	et miserere nostri	Tempo binario (C)	Pseudo-omoritmia		Disegno vocale ascendente b. 37: moto parallelo
38				Mi	Cadenza intermedia
38-40	et miserere nostri	Tempo binario (C)	Omoritmia		Disegno vocale ascendente

					b. 39: moto parallelo
40				Sol	Cadenza conclusiva

### 3.2 Le tecniche compositive

Il mottetto si apre con una sorta di esortazione, «Aspice Domine»,<sup>52</sup> caratterizzata da un tempo ternario<sup>53</sup> vivace ma di breve durata. Questo funge da richiamo solenne, dove l'andamento omoritmico della musica amplifica il testo con grandiosità.

È importante sottolineare che i procedimenti di scrittura sono portatori ciascuno di differenti funzioni retoriche: il ritmo ternario evoca vivacità e slancio, mentre il ritmo binario,<sup>54</sup> è associato all'idea di leggerezza e conferisce chiarezza prosodica.

Alla vivacità del tempo ternario iniziale fa seguito una porzione di tempo binario, più tranquillo, in cui viene intonato il frammento testuale «de sede sancta tua et cogita de nobis».<sup>55</sup> Il passaggio dalla suddivisione ternaria a quella binaria indicata alla b. 3, risponde ai criteri compositivi volti a un incedere più pacato e riflessivo.

Sin dalle prime misure, il messaggio testuale si riflette nell'andamento musicale, infatti ogni segmento di testo di significato compiuto termina con una cadenza. Un esempio significativo è la risoluzione della *subfinalis* (Do#) a b. 6 preparata da una scala ascendente nella battuta precedente, sulla *finalis* (Re) in corrispondenza della parola «nobis». Questa cadenza non solo segna una cesura nel discorso melodico, ma funge anche da punto di respiro nella preghiera intonata. Si notano inoltre le diminuzioni nelle bb. 4-5 sulla parola «cogita» che enfatizzano il significato del testo.

Primo verso del mottetto viene riproposto due volte con la stessa struttura ritmica.

bb. 4-6

Alla b. 7, l'incipit del mottetto è riproposto a una terza sotto, nell'organizzazione mensurale ternaria concludendo con la medesima nota finale della prima occorrenza (La). A differenza della prima occorrenza, però, Amadei fa una scelta molto suggestiva: mentre alla b. 3 conclude il periodo con un accordo minore nella tonalità d'impianto (re) che evoca sentimenti di malinconia, alla b. 9 il basso continuo porta l'indicazione del diesis #. Questa alterazione implica l'esecuzione di una triade maggiore sul Re in corrispondenza dell'ultima sillaba di «Domine». Si configura quindi di una cadenza piccarda, che trasforma radicalmente l'atmosfera espressiva della frase, nonostante la ripresa del medesimo frammento testuale.

<sup>52</sup> Traduzione: Guarda, Signore.

<sup>53</sup> Tempo ternario 3/1.

<sup>54</sup> Tempus imperfectum 2/1 (C).

<sup>55</sup> Traduzione: Dalla tua santa sede e pensa a noi.

Il frammento successivo in tempo binario, prosegue con un'ulteriore ripetizione dell'inciso «et cogita de nobis» caratterizzata da un crescente scorrimento melismatico.

Successivamente la voce intona un testo di supplica «inclina Deus meus aurem tuam». <sup>56</sup> L'andamento vocale melodicamente statico delle bb. 16-17 contribuisce a esprimere con chiarezza il messaggio testuale, conferendo un senso di intensità alla supplica.

Il verso successivo si configura come primo apice espressivo della composizione, che culmina nelle diminuzioni di grande raffinatezza associate alle due occorrenze della parola «audi» alle bb. 18-20.

The image shows a musical score for two staves, Tenor (T) and Bass (Bc), covering measures 18 to 22. The Tenor staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bass staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics are: 'et au - - - - - di, et au -' in measure 18; 'di. A - pe ri o - cu - los tu - os et' in measure 20. The Tenor part features a melismatic passage with a crescendo in measure 18 and a cadence in measure 20. The Bass part provides harmonic support with a prominent bass line.

bb. 18-22

La seconda ripetizione del frammento presenta una diminuzione ancora più virtuosistica che colpisce fortemente l'ascoltatore avvolgendolo in una spirale di sonorità. È evidente la peculiare attenzione di Amadei verso una precisa amplificazione espressiva del messaggio testuale.

Un improvviso rallentamento ritmico in corrispondenza della cadenza (Re-Sol)<sup>57</sup> a cavallo di battuta conclude il primo episodio. La cesura è chiaramente visibile anche dalla presenza di un ampio respiro conferito dalla pausa di minima nella parte vocale alla b. 21.

La solennità e la straordinaria bellezza poetica dell'incipit del verso seguente «Aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram»<sup>58</sup> suonano come un vero e proprio inizio di un altro mottetto. Il testo viene intonato in maniera quasi descrittiva e presenta la ripetizione del frammento «tribulationem nostram». In particolare, il motivo melodico-ritmico associato alla parola «tribulationem» assume un evidente significato simbolico, ribadito ossessivamente in ben quattro occasioni (b. 23, b. 25, b. 33, b. 35). Tale concitazione emerge soprattutto nell'intervento del tenore, che ripete con insistenza la medesima nota, provocando un effetto di tormento senza sosta.

Alla b. 25 il frammento melodico è messo in rilievo dalle sillabe marcate nel registro acuto che si distinguono per una particolare forza declamatoria. Qui la musica si fa portavoce del significato angoscioso e drammatico racchiuso nella parola.

<sup>56</sup> Traduzione: Inclina, mio Signore, il tuo orecchio.

<sup>57</sup> Nel linguaggio musicale le cadenze hanno un ruolo paragonabile a quello della punteggiatura nell'espressione verbale. Il passaggio dalla dominante, ovvero il quinto grado della scala della tonalità di impianto, alla tonica, è la formula conclusiva per eccellenza nel discorso musicale.

<sup>58</sup> Traduzione: Apri, Signore, gli occhi e osserva la nostra tribolazione.

25  
T  
8  
stram tri - bu - la - ti - o - nem no - stram et mi - se - re -

25  
Bc  
# # 6 6 6

bb. 25-27

L'episodio si conclude con l'invocazione «et miserere nostri»<sup>59</sup> ripetuta due volte di seguito. Questa duplice occorrenza del frammento testuale conferisce una maggiore profondità di riflessione spirituale e impatto emotivo sull'ascoltatore.

In questa ultima invocazione si rileva uno stile prevalentemente omoritmico e imitativo. Il dialogo tra il tenore e il basso continuo si manifesta con particolare evidenza alle bb. 27, 37 e 39, dove le due parti vengono introdotte a canone: il tenore entra per primo con una scala ascendente immediatamente ripresa dal basso continuo che procede alla distanza di una sesta.

Il suggestivo dialogo tra le due parti alimenta una crescente tensione e intensità espressiva che si protrae fino alla fine del mottetto, assumendo un evidente significato simbolico dell'unione profonda tra la densità del testo e la sua intonazione.

<sup>59</sup> Traduzione: E abbi pietà di noi.



## Parte seconda

Edizione critica del mottetto *Aspice Domine*



## Capitolo quarto

### Edizione dei testi

#### 4.1 Criteri di edizione dei testi

I testi delle musiche della presente edizione sono ricavati dal testo sottoposto alle note nella stampa del 1615. 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, 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-parte. La variante appare in corsivo; quando non interessa tutte le voci, è seguita dalla sigla delle voci interessate (ad esempio, la nota "miserree T." indica che la variante interessa la sola voce del tenore).

I frammenti testuali attestati in ciascun libro-parte sono riportati in appendice.

#### 4.2 Criteri di trascrizione dei testi

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;
- scioglimento di tutte le abbreviature (ad es. ā in am, & in et, e 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 "tribulationem")

## 4.3 Edizione dei testi

### 1. Aspice Domine\*

Aspice Domine  
de sede sancta tua et cogita de nobis.  
Inclina Deus meus aurem Tuam  
et audi.  
Aperi oculos Tuos et vide tribulationem nostram  
et miserere<sup>1</sup> nostri.  
(cfr. Bar 2: 16-17; Dn 9:18)

---

\* Cantus primus

<sup>1</sup> *miserree* T.

### 2. Ego autem Sicut oliva\*

Ego autem Sicut oliva fructificavi in domo Domini.  
Speravi in misericordia Dei mei  
et expectabo nomen Tuum  
quoniam bonum est  
ante conspectum Sanctorum tuorum.  
(cfr. Ps 52: 10-11)

---

\* Cantus primus

### 3. Audi filia et vide\*

Audi filia et vide  
et inclina aurem<sup>1</sup> Tuam  
quia concupivit Rex speciem Tuam  
et pulchritudine tua  
intende prospere procede et regna.  
(cfr. Ps 45: 11)

---

\*Cantus primus

<sup>1</sup>seconda occorrenza: *anrem* CI.

### 4. Ego sum panis\*

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

---

\* Cantus primus

## **5. Meditatio cordis mei\***

Meditatio cordis mei in conspectu tuo semper.  
Domine adjutor meus et Redemptor meus.  
(Ps 18: 15)

---

\* Cantus primus

## **6. Exaudi Deus\***

Exaudi Deus orationem meam  
et ne despexeris deprecationem meam  
intende in me et exaudi me  
(cfr. Ps 55: 2-3)

---

\* Cantus primus

## **7. Iustus germinabit\***

Iustus germinabit Sicut<sup>1</sup> liliū  
et florebit in aeternum ante Dominum  
plantatus in domo Domini  
in atriis Domus Dei nostri.  
(cfr. Os 14: 6; Ps 92: 14)

---

\* Cantus primus

<sup>1</sup>*Sicut* TL.

## **8. O Pastor optime\***

O Pastor optime  
ecclesiae novum lumen  
Beate Carole divinae legis zelator  
deprecare pro nobis filium Dei.  
(cfr. Corpus Antiphonarium Officii, n.4023)

---

\* Cantus primus

## **9. Euge serve bone\***

Euge serve bone et fidelis  
Quia in pauca fuisti fidelis  
supra multa te constituam  
intra in gaudium Domini Tui.  
(Mt. 25: 23)

---

\* Cantus primus

### **10. Vos qui reliquistis omnia\***

Vos qui reliquistis omnia et secuti estis me  
centuplum accipietis  
et vitam aeternam possidebitis.  
(cfr. Mt 19: 28-29)

---

\* Cantus primus

### **11. Intonuit de caelo Dominus\***

Intonuit de caelo Dominus  
et altissimus dedit vocem suam  
et apparuerunt fontes aquarum  
Alleluia.  
(Ps 18: 14)

---

\* Cantus primus

### **12. Iste cognovit iustitiam\***

Iste cognovit iustitiam  
et vidit mirabilia magna  
et exoravit Altissimum  
et inventus est in numero sanctorum.

---

\* Cantus primus

### **13. Virgo singularis\***

Virgo singularis  
inter omnes mitis  
Nos culpīs solutos  
Mites fac et castos.  
(cfr. Inno *Ave Maris Stella*, vv.17-20)

---

\* Cantus primus

### **14. Virgo prudentissima\***

Virgo prudentissima, quo progredieris  
quasi Aurora valde rutilans  
filia Sion tota formosa et suavis es  
pulchra ut Luna electa ut Sol.  
(cfr. Ct 6: 4, 10)

---

\* Cantus primus

### **15. Gaude Maria Virgo\***

Gaude Maria Virgo, cunctas haereses  
sola interemisti in universo mundo.  
(CAO, n.2924)

---

\* Cantus primus

### **16. Preparete corda vestra\***

Preparete corda vestra Domino  
et servite illi soli  
et liberabit vos  
de medio inimicorum vestrorum.  
(cfr. Sam 7: 3)

---

\* Cantus primus

### **17. Estote fortes in bello\***

Estote fortes in bello  
et pugnate cum antiquo serpente  
et accipietis regnum aeternum<sup>1</sup> Alleluia.  
(CAO: n.2684)

---

\* Cantus primus  
<sup>1</sup>*eternum* TL.

### **18. Caro mea vere est cibus\***

Caro mea vere est cibus  
et sanguis meus vere est potus  
qui manducat meam carnem  
et bibit meum sanguinem  
in me manet et ego in eo.  
(cfr. Io 6: 56-57)

---

\* Cantus primus

### **19. Simile est Regnum Caelorum\***

Simile est Regnum Caelorum  
homini negociatori  
quaerenti bonas Margaritas  
inventa una praeciosa  
dedit omnia sua  
et comparavit eam.  
(cfr. Mt 13: 45-46)

---

\* Cantus primus

### **20. Iesu Rex admirabilis\***

Iesu Rex admirabilis  
et triumphator nobilis  
dulcedo ineffabilis  
totus desiderabilis  
Mane nobiscum Domine  
et nos illustra lumine  
pulsa mentis caligine  
mundum reple dulcedine.

---

\* Cantus primus

### **21. Iesu decus Angelicum\***

Iesu decus Angelicum  
in aure dulce canticum  
in ore mel mirificum  
in corde nectar caelicum  
O Beatum incendium  
et ardens desiderium  
O dulce refrigerium  
amare Dei filium.

---

\* Cantus primus

## Capitolo quinto

### Edizione della musica

#### 5.1 Criteri di edizione del testo musicale

Le chiavi originali sono state sostituite con quelle modernamente in uso di violino per il *Tenor* e basso per il *Bassus ad organum*.

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 impiegati nella stampa originale.

Il valore originale delle note è mantenuto nella trascrizione, ad eccezione della longa, che è stata sostituita con 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 3/1 nella stampa sono state rese con battute di tre semibrevi ciascuna.

Nella stampa del *Motecta, Liber secundus* (Venezia, 1615) 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) della numerica del basso 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.

La numerica è stata moderatamente integrata laddove ritenuto opportuno.

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.

La sillabazione del testo è stata adeguata alle regole del latino classico.

TENOR Solus.

Spice Domine de sede sãta tua & co-  
gita de no bis Aspice  
Domine de sede sãta tua & co gita de  
no bis & co gita de no-  
bis Inclina Deus meus au rem tuam & au-  
di & a-  
udi Aperi oculos tuos & vi de tribulati-  
onẽ nostrã tribulati onem no-  
strã & miserere nostri ij

Figura 13: Michelangelo Amadei, *Liber Secundus* (Venezia 1615), *Cantus primus, Aspice Domine, Tenor*, p. 1

A 1. Canti. CANTVS Pri.

Aspice Domine & miserere nostri  
 & miserere nostri  
 & miserere nostri

**L**ego autem sicut oliua fructificauit in  
 domo Domini Ego autem sicut oliua  
 fructificauit in domo Domini in domo Domini spera-  
 ui spera- ui in misericordia Dei mei spera- ni  
 in misericordia Dei mei & expectabo in nomine tuo  
 quonia bonum est quonia bonum est ante conspectu Sanctorum tuorum

Figura 14: Michelangelo Amadei, *Liber Secundus* (Venezia 1615), *Cantus primus, Aspice Domine, Tenor*, p. 2

Tenore Solo.

Spice Domine

inclinua Deus meu

Aperi oculos

& miserere no

Ari

43

43

43

D

Figura 15: Michelangelo Amadei, *Liber Secundus* (Venezia 1615), *Bassus ad organum*, *Spice Domine*, p. 1

# Aspice Domine

Tenor

8 A - spi - ce Do - mi - ne de se - de san - cta

Bassus ad organum

6

Detailed description: This system shows the first three measures of the piece. The Tenor part is in a soprano clef with a 3/8 time signature. The Bassus ad organum part is in a bass clef with a 3/8 time signature. Both parts start with a common key signature of one flat (B-flat). The Tenor part has a fermata over the first measure. The organ part has a fermata over the first measure and a '6' above the second measure.

T

4 Tu - a et co - - gi - ta de no - bis.

4 6 3 4 3

Detailed description: This system shows measures 4-6. The Tenor part has a fermata over the first measure. The organ part has a fermata over the first measure and fingerings '4 6 3 4 3' below the notes in measures 4-6.

T

7 A - spi - ce Do - mi - ne de se - de san - cta

7 (#) #

Detailed description: This system shows measures 7-9. The Tenor part has a fermata over the first measure. The organ part has a fermata over the first measure and a sharp sign '#' above the second measure.

T

10 Tu - a et co - - gi - ta de no - bis et

10 5 6 ♯3 4 ♯3

Detailed description: This system shows measures 10-12. The Tenor part has a fermata over the first measure. The organ part has a fermata over the first measure and fingerings '10 5 6 ♯3 4 ♯3' below the notes in measures 10-12.

13  
 T 
 Bc

16  
 T 
 Bc

18  
 T 
 Bc

20  
 T 
 Bc

23  
 T 
 Bc

25  
 T 
  
 Bc

28  
 T 
  
 Bc

31  
 T 
  
 Bc

32  
 T 
  
 Bc

33  
 T 
  
 Bc

36

T

- - nem no - stram et mi - se - re - re no - stri et

Bc

6 # 6 # 6 4 #3 #

39

T

mi - se - re - re no - stri.

Bc

6 6 6 6 4 #3

## Conclusioni

Questo studio si inserisce in un più ampio progetto di valorizzazione del patrimonio musicale di Michelangelo Amadei, nonché nel progetto Mus.I.C.A.Re: Musiche Incomplete: Censimento, Analisi, Restituzione (responsabile scientifico: Marina Toffetti), un progetto di recupero delle musiche pervenuteci incomplete e delle composizioni complete conservate all'interno di raccolte complessivamente incomplete. Il fine di questo progetto è quello di conferire rinnovato valore a composizioni dimenticate per oltre quattro secoli, restituendole agli studiosi, agli ascoltatori e alla loro comunità di origine e contribuendo alla loro appropriata ricollocazione nel più ampio contesto della storia della musica.

Lo spirito di ricerca che ha animato questa analisi si è basato sulla convinzione del grandissimo valore che possono rivestire le musiche trascurate, spesso incomplete o conservate in maniera frammentaria in archivi, biblioteche e collezioni private. Lo stato di conservazione incompleto di talune raccolte non si rivela sempre un ostacolo, ma a volte può trasformarsi in una risorsa preziosa. All'interno della produzione musicale di Amadei, ad esempio, il rinvenimento di una raccolta incompleta si è rivelato un'opportunità per una ricerca più profonda, permettendone la comprensione nel contesto, ma soprattutto incentivando lo sforzo, sempre perfettibile, di ricostruire frammenti musicali perduti nel tempo. Questa ricerca si pone come proseguimento del lavoro condotto da Gian Carlo Ristori e Armando Carideo nell'edizione critica del *Liber Primus* (Venezia, 1614). Essi hanno posto le basi per lo studio di questo autore e del suo repertorio, e questa tesi si propone di aggiungere un ulteriore tassello scientifico a tale ricerca.

Il mottetto *Aspice Domine* a cui è stata dedicata gran parte di questo lavoro si è infatti rivelato una composizione di straordinaria raffinatezza sia sotto il profilo formale, sia artistico, tale da auspicare che la ricerca non si esaurisca nell'analisi, ma rappresenti la premessa per una possibile 'riscoperta' e valorizzazione del mottetto stesso e di una sua riproposizione nel suo contesto geo-culturale più proprio, ossia la Chiesa di Santa Maria Nuova. L'esecuzione e l'ascolto dal vivo permetterà non solo di sperimentare e apprezzare pienamente il valore musicale di *Aspice Domine*, ma anche di renderlo accessibile a un pubblico più vasto, compresi i cittadini della sua città, per i quali l'autore cortonese risulta ancor oggi pressoché sconosciuto.

In un'intervista del 2016 a Tv2000,<sup>60</sup> alla conclusione della domanda della giornalista su come si tiene viva la speranza di una resurrezione possibile, Ermanno Olmi risponde con una leggerezza poetica che coglie nel profondo, lo spirito del lavoro del musicologo:

«C'è una piccola scatola dove mettiamo dentro le cose che ci sono care e che, di tanto in tanto, apriamo. Non ho necessità di sapere che lì dentro c'è qualcosa che sto cercando, ma è un aprire dei cassettoni per avere una sorpresa. Perché mi sono dimenticato di quello che c'è dentro, ma ecco: un oggetto, una lettera, una fotografia, nel momento in cui la ritrovo, la riscopro, risorge. E quindi, la resurrezione non è, come dire, che a un certo momento qualcuno ha aperto un sarcofago, la tomba di Cristo, e questo è uscito ed è partito come un razzo verso il paradiso. Se noi lo stiamo aspettando, come amico che ogni giorno ci soccorre, ogni giorno risorge».

---

<sup>60</sup> Ermanno Olmi, Intervista in Speciale SOUL, prima parte, 30 aprile 2016, Tv2000it.



## Bibliografia

Narciso Fabbrini, *Vite di illustri Cortonesi*, vol. II, ms. 705, Biblioteca Comunale dell'Accademia Etrusca.

*Corpus Antiphonarium Officii (CAO)*, a cura di Renato-Johanne Hesbert, Roma, Herder, 1968.

*La Bibbia, Antico e Nuovo Testamento*, Conferenza Episcopale Italiana, 1974.

Annibale Laparelli, *Memorie cortonesi dal 1642 al 1670*, Firenze, Leo S. Olshki, 1982.

*Vangeli e Atti degli Apostoli*, trad. it. di Enzo De Marchi, a cura di Giuseppe Albiero, Bologna, Dehoniano, 1985.

Riccardo Fontana, *Cenni storici sull'origine della chiesa di Santa Maria Nuova*, Cortona, Calosci, 2010.

Gian Carlo Ristori, *Antichi Organi della Città di Cortona. XV-XIX secolo*, Cortona, Tiphys, 2011.

Amadei Michelangelo, *Motecta. Liber primus* (Venezia, 1614), a cura di Armando Carideo, Latina, Il Levante, 2013.

Girolamo Frescobaldi, *Liber Secundus Diversarum Modulationum Singulis, Binis, Ternis, Quaternisque Vocibus* (1627), a cura di Marina Toffetti / Marco Della Sciucca, Edizioni Suvini-Zerboni, 2014.

Sever. J. Voicu, *La Bibbia commentata dai padri, Antico testamento 5*, trad. it. di Angelo di Bernardino, Roma, Città Nuova Editrice, 2016.

Roberta Schiavone, *La produzione musicale a stampa nell'Italia cinquecentesca: un repertorio analitico delle raccolte collettive profane, 1570-1599*, Tesi di laurea, 2019.

Gian Carlo Ristori, *Miscellanea Cortonese XVII-XIX secolo*, Cortona, AssOrgani Cortona editrice, 2020.

Santi Cosci, *La Chiesa di Santa Maria Nuova e la Madonna dell'Ellera*, Cortona, Calosci, 2021.

Francesco Rocco Rossi, *La notazione rinascimentale. Il nuovo «De musica mensurabili»*, Libreria musicale italiana, 2022.

Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (Venezia, 1614), a cura di Chiara Comparin, Gabriele Taschetti, Marina Toffetti, Opera omnia, Vol. 2, Kraków, Musica Iagellonica, 2022.

Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi* (Venezia, 1612), a cura di Chiara Comparin, Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, Opera omnia Vol. 1, Kraków, Musica Iagellonica, 2024.

Marina Toffetti, *Che cosa ci insegna la musica incompleta? Le responsabilità del musicologo nei confronti di una porzione significativa del patrimonio musicale*, Rivista Italiana di Musicologia, 2024, pp. 193-201.

Marina Toffetti / Mariateresa Storino, *Con molta espressione: la scrittura musicale dal Seicento all'Ottocento*, Libreria Musicale Italiana, 2024.

## Sitografia

Associazione per il Recupero e la Valorizzazione degli Organi Storici della Città di Cortona, <https://www.cortonaorganistorici.it/> (ultimo accesso 1/06/2025).

Cantus Database, *Aspice domine de sede sancta*, <https://cantusdatabase.org/chant/151882> (ultimo accesso 1/06/2025).

Carmela Idone, *Gardano*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 52, Treccani online, 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gardano\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gardano_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 8/04/2025).

Claudio Sartori, *Magni, Bartolomeo*, MGG Online, hrsg. Von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht novembre 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/536185> (ultimo accesso 9/04/2025).

E-codices, *Codex Sangallensis*, Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera <https://www.e-codices.unifr.ch/it> (ultimo accesso 1/06/2025).

Gino Benzoni, *Filomarino, Scipione*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 47, Treccani online, 1997, [https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-filomarino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-filomarino_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 28/05/2025).

Gunther Morche, *Amadei, Michelangelo*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. Von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/articles/mgg00349/1.0/mgg00349> (ultimo accesso 26/05/2025).

Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, *Amadei, Michelangelo*, <https://d-nb.info/gnd/1043983171> (ultimo accesso 5/06/2015).

Répertoire International des Sources Musicales (RISM Online), *Amadei, Michelangelo*, <https://opac.rism.info/rism/Search/Results?lookfor=amadei+Michelangelo> (ultimo accesso 1/06/2025).

Vittorio Bolcato, *Magni*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 67, Treccani online, 2006, [https://www.treccani.it/enciclopedia/magni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/magni_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultimo accesso 10/04/2025).



## Ringraziamenti

Desidero ringraziare la mia relatrice, la professoressa Marina Toffetti, per la grande disponibilità, la gentilezza e la fiducia che mi ha concesso lungo questo percorso.

Ringrazio inoltre il dott. Mario Aimi, la dott.ssa Mara Jogna Prat dell'*Associazione per il Recupero e la Valorizzazione degli Organi Storici della Città di Cortona* e Don Ottorino Capannini, sacerdote della Chiesa di Santa Maria Nuova, per avermi fornito suggerimenti e messo a disposizione pubblicazioni difficilmente accessibili.

Mi auguro che questo lavoro possa contribuire a coltivare lo stupore, anche delle generazioni future, nei confronti della bellezza delle musiche degli autori ritenuti indebitamente minori, troppo spesso dimenticate.