



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Scienze Umane

Corso di laurea in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

Tesi di laurea Magistrale

**I Mottetti a due e a tre voci della *Seconda aggiunta* di Filippo Lomazzo
(Milano, 1617):**

Edizione critica e analisi

**The motets for two and three voices from Filippo Lomazzo's *Seconda
aggiunta* (Milan, 1617):**

Critical edition and analysis

**Relatrice:
Prof.ssa Marina Toffetti**

**Laureanda: Carolina Angela Sansone
Matricola: 2020567**

INDICE

Introduzione	p. 9
Parte prima	
Capitolo primo	
Il mottetto sino ai primi decenni del Seicento	
1.1. Breve storia del mottetto sino alla fine del Cinquecento	p. 17
1.2. Il mottetto a poche voci e basso continuo in Italia nel primo '600	p. 20
1.3. Il mottetto dopo il Concilio di Trento	p. 23
1.4. I testi intonati	p. 25
1.4.1 Il Cantico dei Cantici	p. 27
1.4.2 Il Cantico dei Cantici e la sua influenza sulla struttura dei mottetti	p. 32
Capitolo secondo	
La <i>Seconda aggiunta alli concerti</i> [...] data in luce da Filippo Lomazzo (Milano, 1617)	
2.1 La raccolta di Francesco Lucino e il mottetto a Milano nel primo Seicento	p. 34
2.2. L' <i>editio princeps</i> e le successive riedizioni ampliate	p. 36
2.2.1. L'edizione del 1608	p. 38
2.2.2. L'edizione del 1612	p. 38
2.2.3. L'edizione del 1617	p. 39
2.3. Il curatore della prima edizione: Francesco Lucino	p. 39
2.4. La lettera dedicatoria e il dedicatario della <i>Seconda aggiunta</i>	p. 42
2.5. L'editore e curatore della <i>Seconda aggiunta</i> : Filippo Lomazzo	p. 43
Capitolo terzo	
I <i>diversi Eccellenti Autori</i> della <i>Seconda aggiunta</i> : i compositori dei mottetti a due e a tre voci e basso continuo	
3.1. Giacomo Filippo Biumi, eccellente organista milanese	p. 47
3.2. Francesco Casati e i tre mottetti della <i>Seconda aggiunta</i>	p. 48
3.3. Giacomo da Sant'Angelo: vita e opere	p. 49
3.4. Paolo Bottaccio, «perito nel cantare e nel sonare il clavicordo»	p. 50
3.5. Vincenzo Pellegrini e il cardinale Federico Borromeo	p. 52
3.6. Flaminio Comanedo, cantore della cappella del Duomo di Milano	p. 54
3.7. Serafino Cantone e la musica sacra	p. 55
Capitolo quarto	
Analisi dei concerti a due e tre voci e basso continuo della <i>Seconda aggiunta</i>	
4.1 Giacomo Filippo Biumi, <i>Veni in hortum meum</i>	p. 57
4.2 Francesco Casati, <i>Vulnerasti cor meum</i>	p. 62
4.3 Giacomo da Sant'Angelo, <i>Paratum cor meum</i>	p. 69
4.4 Giacomo da Sant'Angelo, <i>Cantate Domino</i>	p. 76
4.5 Paolo Bottaccio, <i>Vidi speciosam</i>	p. 83
4.6 Vincenzo Pellegrini, <i>Sana me Domine</i>	p. 90
4.7 Flaminio Comanedo, <i>Bonum est confiteri</i>	p. 103
4.8 Serafino Cantone, <i>Non vos me elegistis</i>	p. 112
4.9. Il rapporto testo-musica	p. 117
4.10 Considerazioni conclusive	p. 121

Conclusioni	p. 124
Parte seconda	
Edizione critica dei mottetti a due e tre voci della <i>Seconda aggiunta</i> (Milano, 1617)	
Descrizione della stampa	p. 127
Criteri di edizione dei testi	p. 128
Edizione dei testi	p. 129
Criteri di edizione delle musiche	p. 133
Apparato critico	p. 134
Confronto tra partitura e parti staccate	p. 140
1. Francesco Casati, <i>Vulnerasti cor meum</i>	p. 140
2. Giacomo da Sant'Angelo, <i>Paratum cor meum</i>	p. 142
3. Giacomo da Sant'Angelo, <i>Cantate Domino</i>	p. 142
4. Paolo Bottaccio, <i>Vidi speciosam</i>	p. 143
5. Vincenzo Pellegrini, <i>Sana me Domine</i>	p. 144
6. Flaminio Comanedo, <i>Bonum est confiteri</i>	p. 145
7. Serafino Cantone, <i>Non vos me elegistis</i>	p. 145
Edizione delle musiche:	p. 147
1. <i>Veni in hortum meum</i>	p. 147
2. <i>Vulnerasti cor meum</i>	p. 155
3. <i>Paratum cor meum</i>	p. 164
4. <i>Cantate Domino</i>	p. 172
5. <i>Vidi speciosam</i>	p. 179
6. <i>Sana me Domine</i>	p. 186
7. <i>Bonum est confiteri</i>	p. 195
8. <i>Non vos me elegistis</i>	p. 210
Appendice 1: Trascrizione della partitura	p. 219
1. <i>Veni in hortum meum</i>	p. 220
2. <i>Vulnerasti cor meum</i>	p. 228
3. <i>Paratum cor meum</i>	p. 237
4. <i>Cantate Domino</i>	p. 242
5. <i>Vidi speciosam</i>	p. 246
6. <i>Sana me Domine</i>	p. 250
7. <i>Bonum est confiteri</i>	p. 254
8. <i>Non vos me elegistis</i>	p. 264
Appendice 2: Trascrizione diplomatica del frontespizio, della dedica e della tavola delle composizioni	p. 271
Bibliografia	p. 278
Sitografia	p. 279
Ringraziamenti	p. 282

Abbreviazioni e sigle

Abbreviazioni

A	Alto
B	Basso
Bc.	Basso continuo
C	Canto
S	Soprano
T	Tenore
Tr	Trillo
(Tr)	Trillo aggiunto dal curatore dell'edizione critica

Archivi e Biblioteche

I-Ac 693	Assisi, Biblioteca comunale, 693
I-Ac 694	Assisi, Biblioteca comunale, 694
I-Ad 19	Assisi, Cattedrale San Rufino - Archivio e Biblioteca, 5
I-BV 19	Benevento, Archivio Capitolare, V 19
I-CHV	Chiavenna, Tesoro della Collegiata di S. Lorenzo – Museo Capitolare, s. c.
I-Far	Firenze, Arcivescovado – Biblioteca, s. c.
I-FI Conv. Sopp.560	Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Conv. sopp. 560
I-Lc 601	Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana e Biblioteca Arcivescovile, 601
I-MZ 15/79	Monza, Basilica di S. Giovanni Battista – Biblioteca Capitolare e Tesoro, 15/79
I-Nn vi. E. 20	Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, vi. E. 20
I-PCsa 65	Piacenza, Basilica di S. Antonino - Biblioteca e Archivio Capitolari, 65
I-Rv C. 5	Roma, Biblioteca Vallicelliana, C.5
I-Rvat lat. 8737	Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 8737
I-Rvat SP B. 79	Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B.79
I-VCd CLXX	Vercelli, Biblioteca Capitolare, CLXX

Introduzione

La raccolta di mottetti di vari autori, assemblata da Francesco Lucino e fatta stampare nel 1608, poi ristampata con diverse aggiunte di Filippo Lomazzo prima nel 1612, in seguito modificata nel 1616 e infine ristampata nuovamente nel 1617, si colloca nel particolare contesto della Milano di inizi Seicento.

I primi decenni del nuovo secolo ereditarono una serie di cambiamenti, avvenuti a partire dalla seconda metà del Cinquecento, in particolar modo dovuti alla riforma post – tridentina; la Chiesa cattolica, infatti, scossa dalla riforma protestante, decise di attuare un atteggiamento inflessibile nei confronti di tutto quello che avrebbe potuto minacciare la sua autorità.

I cambiamenti attuati dal cardinale Carlo Borromeo a Milano nell'ambito della musica sacra che influenzarono tutta la produzione lombarda di Cinque–Seicento, ne sono un valido esempio. Come vedremo più approfonditamente, ad essere oggetto di revisione e assoggettate a rigorose norme, furono i testi da mettere in musica, che dovevano essere obbligatoriamente basati sulla Bibbia.

Nella *Seconda aggiunta*, di cui seguirà un'analisi critica nella seconda parte di questa tesi, è interessante notare come i compositori accuratamente scelti da Lomazzo, poiché da lui ritenuti tra migliori compositori milanesi dell'epoca, siano stati per lungo tempo quasi trascurati dalla storiografia. Quest'ultima, infatti, adoperando una distinzione dicotomica tra compositori considerati maggiori e compositori considerati minori, ha privilegiato i primi e sostanzialmente accantonato i secondi. Certamente sarebbe difficile pensare di scrivere di tutti i compositori in maniera esaustiva e completa, ma personalità come Giacomo Biumi, Vincenzo Pellegrini e Giacomo da Sant'Angelo – solo per citarne alcuni – non possono e non devono rimanere marginali nella storia della musica. Ad aggravare la situazione di questi compositori è la lacunosa bibliografia che rende difficile il reperimento di informazioni.

Tuttavia, l'allargamento e l'approfondimento delle ricerche degli ultimi anni rivela come il ruolo di ogni singolo compositore si sia spesso dimostrato musicalmente vivace, in grado di sperimentare nuove tecniche e forme del linguaggio musicale. Questo si dimostra essere ancora più vero, prendendo in considerazione la musica sacra che, per le sue caratteristiche organizzative e istituzionali, ruotava intorno ad una moltitudine di cappelle, luoghi fondamentali di produzione e consumo e per questo meta a cui aspiravano molti compositori e musicisti per coronare la propria carriera e ottenere incarichi stabili, retribuiti degnamente e riconoscimento sociale. Proprio la varietà e la vastità dell'universo della musica sacra, la moltitudine dei compositori e l'ampiezza del repertorio hanno a lungo limitato la portata della valutazione storiografica di tale fenomeno.¹

¹ Daniele TORELLI, *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano*, LIM – Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, 2004.

È in questo contesto di fermento e pluralità artistica che si colloca la collezione di mottetti oggetto della presente ricerca, il suo curatore – Filippo Lomazzo – e i diversi compositori, accomunati dai continui da una cappella all'altra per svolgere il proprio lavoro.

Obiettivo di questa tesi è, l'edizione critica e l'analisi della prima parte della raccolta, costituita dai mottetti a due e tre voci e basso continuo.

Inoltre, obiettivo fondamentale è quello di riportare alla luce un'opera ricca di riferimenti biblici, simbolo di un'epoca in continuo divenire e di riportare in vita i grandi compositori minori che agivano nella Milano del primo Seicento.

*A chi ha il coraggio di inseguire i propri sogni,
non smettete mai di credere in voi
e diventerete ciò che avete sempre sognato.
Tutti abbiamo un paio d'ali,
ma solo chi sogna impara a volare.*



Fig. 1: frontespizio della *Seconda aggiunta* (Biblioteca della musica di Bologna, V. 123/ 1 – 5).

Parte prima

CAPITOLO PRIMO

Il mottetto sino ai primi decenni del Seicento

1.1. Breve storia del mottetto sino alla fine del Cinquecento

Quando si parla di mottetto –termine che deriva dal francese *mot* – si affronta un argomento complesso in quanto «passò per così varie e persino contrastanti fasi di sviluppo, che non è possibile darne una definizione sola, se non molto vaga. Le più precise varianti di significato debbono seguire di necessità i diversi momenti della sua vita storica»;² questo è tanto più vero se consideriamo il periodo compreso tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento.

Definire il mottetto facendo riferimento soltanto al fenomeno musicale³ oppure non considerarne la storia e l'evoluzione, significherebbe escludere i differenti contesti sociali e storici di cui questo genere è il frutto e le diverse accezioni che il termine ha assunto.

Gli anni di maggiore diffusione del mottetto sono quelli compresi tra il XIII e il XVI secolo: un lungo arco di tempo durante il quale assunse diverse strutture compositive. Inizialmente era caratterizzato dalla presenza di un *cantus firmus* di origine liturgica – normalmente una melodia gregoriana –, l'uso di diversi ritmi per le varie voci – *poliritmia* – e l'utilizzo di diversi testi, di carattere sacro o profano, intonati contemporaneamente – *politestualità* –. Con il tempo, il mottetto accrebbe gradualmente la sua complessità, abbandonando l'uso del *cantus firmus* e della *politestualità*, consolidò una struttura polifonica da quattro a sei parti con un trattamento paritetico delle varie voci. Per quanto riguarda il rapporto tra musica e testo, il mottetto si configurò come una composizione articolata in un numero di sezioni concatenate pari a quello dei versetti componenti il testo; a ciascuno di questi corrispondeva una frase melodica proposta da una singola voce e ripresa in imitazione da tutte le altre. L'esaurirsi dell'interesse contrappuntistico determinava la proposta di una nuova idea melodica e il passaggio a un nuovo episodio della composizione. A questa tecnica si attennero molti dei più grandi compositori del Rinascimento come Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina e molti altri.

Contro le contaminazioni stilistiche e l'uso di mescolare testi sacri e profani, insorse la Chiesa di cui ne è esempio il decreto emanato da papa Giovanni XXII nel 1322 contro gli abusi nella pratica del canto sacro in genere e del mottetto in specie.

² Giulio Cesare PARIBENI, *Mottetto*, Enciclopedia Italiana, 1934, https://www.treccani.it/enciclopedia/mottetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 04/05/2022).

³ Il termine, infatti, viene utilizzato anche in letteratura per indicare un componimento poetico breve rimato, composto per lo più di endecasillabi e settenari, contenente una sentenza, un proverbio, un motto. Cfr. *Mottetto*, Enciclopedia online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/mottetto/> (ultimo accesso: 04/05/2022).

Le fonti documentarie più rilevanti di questo periodo sono i codici di Montpellier⁴, di Firenze, insieme a quelli di Trento, il *Roman de Fauvel*⁵ e le opere di Guillaume de Machaut⁶, ritenuto il più insigne rappresentante dell'*Ars nova* francese.⁷

Alla fine del Quattrocento, Johannes Tinctoris definì il mottetto quale «cantus mediocris cui verba cuiusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur», collocandolo tra la messa e la cantilena. L'orizzonte estetico si modifica rapidamente durante il Cinquecento; infatti, la dicotomia tra 'sacro' e 'profano', tra ciò che è lecito far entrare in chiesa e ciò che non lo è, determina l'introduzione di un giudizio etico di forte impatto e, avvertita come un'indebita contaminazione, ogni sfumatura tra questi due poli viene eliminata.

Proprio in questo contesto, infatti, Nicola Vicentino nel 1555 – nella sua opera *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* – colloca il mottetto tra le *cose ecclesiastiche* accanto a generi tradizionali come quello della messa – da cui si differenzia per la mancanza di rapporto univoco con il canone liturgico sia dal punto di vista dei testi messi in musica, sia da quello della funzione svolta⁸ – e *altre cose*.

Nel 1588 Pietro Pontio, nel suo *Ragionamento di musica*, affronta la questione del «modo che si tiene in fare un Mottetto», affermando che:

⁴ Il codice di Montpellier (*Codex de Montpellier*) è un'importante fonte critica della polifonia francese del XIII secolo, in particolare dei mottetti chiamati "pre-francone", cioè dopo Franco de Cologne; contiene 336 opere polifoniche composte probabilmente tra il 1250 e il 1300, e fu probabilmente compilato attorno al 1300. Fu scoperto dal musicologo Edmond de Coussemaker nel 1852. Il codice è diviso in otto fascicoli contenenti ognuno un differente genere musicale: Polifonia liturgica; Mottetti tripli francesi, costituiti da un *cantus firmus sormontato* da tre linee contrappuntistiche; Doppi mottetti macaroni, costituiti da un *cantus firmus sormontato* da due linee contrappuntistiche; Doppi mottetti latini; Doppi mottetti francesi; Mottetti francesi a due voci; Mottetti a tre voci. Cfr. *Codex de Montpellier*, https://stringfixer.com/fr/Montpellier_Codex (ultimo accesso: 10/05/2022).

⁵ Poema scritto tra il 1310 e il 1316, attribuito al chierico Gervais du Bus. La sua importanza si riconduce principalmente a due aspetti: l'essere una documentazione critica della società francese tra il XII e il XIV secolo e per l'immenso contributo musicale che rappresenta attraverso la presenza di 132 brani monodici e polifonici attribuiti a Philippe de Vitry e a Guillaume de Machaut. I primi mostrano tutto il repertorio della Francia di quel periodo come il *rondeau*, il *conductus*, il *lai*, il *virelai* e molti altri; i brani polifonici, invece, hanno tutti la forma del mottetto.

Cfr. Gianfranco CARIGNANI, *Una bestialità medievale: le roman de Fauvel*, 2016, <https://www.aneddoticamagazine.com/it/una-bestialita-medievale-le-roman-de-fauvel/> (ultimo accesso: 14/05/2022).

⁶ Musicista e poeta francese. Occupò un posto di grande rilievo nell'evoluzione della musica e della poesia del XIV secolo, sviluppando la scrittura polifonica, adottando nuove soluzioni ritmiche e armoniche e stabilendo le regole dei numerosi generi da lui affrontati – lai, virelai, rondeau, ballade –, così da meritare larga fama fino a tutto il Rinascimento. La sua *Messa di Notre-Dame* è la prima messa polifonica completa in tutte le sue parti e scritta da un unico autore che ci sia pervenuta. Tra le opere polifoniche abbiamo 23 mottetti, 21 rondeau e 40 ballate; nel genere monodico, invece, compose 38 virelais e 24 lais. Altre 7 composizioni di varia natura sono comprese nel poema *Remède de fortune*. La sua vastissima produzione poetica comprende anche composizioni lirico-narrative e poemi didattici e narrativi.

Cfr. Guillaume de Machaut o de Machault,

<https://www.sapere.it/enciclopedia/Guillaume+de+Machaut+o+de+Machault.html> (ultimo accesso: 16/05/2022).

⁷ Cfr. PERIBENI, *Mottetto*, https://www.treccani.it/enciclopedia/mottetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 06/05/2022).

⁸ Cfr. Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli esempi dei tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, libro secondo, cap. XXX, Antonio Barre, Roma, 1555.

Il Modo, o stile, che dir vogliamo, volendo far un Motetto, è grave, et quieto; dove si vede le parti moversi con gravità, et in particolar la parte Bassa; et il compositore deve servare tal ordine con le parti dal principio fin'all'ultimo; et parimente le inventioni debbono esser gravi; ancora c'hoggi di in alcuni compositori frà suoi Motetti, et cose ecclesiastiche non servano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, et velocissimo, che paiono Madrigali, et Canzoni.⁹

Con l'inizio dell'epoca barocca, al mottetto furono applicate le risorse del nuovo stile concertante quali la monodia, il basso continuo, l'accompagnamento di strumenti melodici o di gruppi orchestrali.¹⁰

Dal Seicento con il termine mottetto si iniziò a indicare una qualsiasi composizione sacra, non appartenente al ciclo della messa. I compositori di questo periodo si possono distinguere in due filoni: da un lato coloro che continuavano a seguire la tradizione, continuando a produrre opere a cappella e con una rigida osservanza delle norme del contrappunto; altri, invece, contaminarono il mottetto attraverso l'utilizzo di nuovi linguaggi e stili.

Infatti, Marco Scacchi afferma che, dalla seconda metà del secolo, si possono distinguere fondamentalmente tre stili di mottetto: lo *stylus ecclesiasticus* – nel quale Scacchi colloca le composizioni poliorali a cappella, quelle poliorali con organo, quelle concertate con strumenti, e infine i mottetti in *stile misto* –, lo *stylus cubicularis* e lo *stylus scenicus seu theatralis*.

Tra il 1712 e il 1778 Jean Jaques Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique*, definisce il mottetto come:

Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela sur une période fort courte. d'où lui vient, selon quelquesuns, le nom de Mottet, comme si ce n'étoit qu'un mot. Aujourd'hui l'on donne le nom de Mottet à toute Piece de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine. Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Française, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale: les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi [427] que puissent dire les paroles, toute autre

⁹ Pietro PONTIO, *Ragionamento di musica*, Erasmo Viotto, Parma, 1588, p. 154.

¹⁰ Cfr. *Mottetto o motetto*, <https://www.sapere.it/enciclopedia/mott%C3%A9tto+o+mot%C3%A9tto.html> (ultimo accesso: 05/05/2022).

expression dans le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Eglises la Musique au Plain-Chant. Les Musiciens du treizieme & du quatorzieme siecle donnoient le nom de Mottetus à la Partie que nous nommons aujourd'hui Haute-Contre. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivait pas en Partition comme à présent.¹¹

Con il Concilio di Trento, di cui parleremo più approfonditamente nel paragrafo 1.3., vennero stabilite delle direttive per una regolamentazione degli interventi musicali, che si riferivano al divieto di tollerare qualsiasi contaminazione profana, al tassativo rispetto dei testi canonici e all'invito a far ricorso a un repertorio musicale che avesse favorito l'intelligibilità del testo intonato. L'applicazione di queste generiche indicazioni viene demandata alle autorità ecclesiastiche locali.

Da quel momento in poi, si adoperò un'attenta politica di controllo sui testi intonati, stabilendo il divieto di sostituzione e/o alterazione del canone liturgico; i testi dovevano essere esclusivamente tratti dalle Sacre Scritture, senza modificazioni o interpolazioni e qualora si fossero voluti impiegare testi non scritturistici, essi sarebbero stati sottoposti all'approvazione preventiva dall'autorità ecclesiastica locale.

Seppur ribaditi costantemente nei sinodi provinciali celebrati a partire dalla fine del Cinquecento, l'applicazione di questi principi non fu attuata dovunque allo stesso modo: ciò decretò una declinazione geografica di situazioni distinte, con sensibili variazioni nel corso del tempo.¹²

1.2. Il mottetto a poche voci e basso continuo in Italia nel primo Seicento

Dopo il 1600 il mottetto perse la sua tradizionale posizione di genere musicale centrale; con l'assimilazione e l'integrazione di elementi della seconda pratica, abbandonò alcune delle sue

¹¹ Jean Jaques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Collection complète des oeuvres, 1780-1789, vol. 9.

Questa parola significava anticamente una composizione molto ricercata, arricchita di tutte le bellezze dell'arte; e questo in un periodo molto breve. da dove, secondo alcuni, gli deriva il nome di Mottet, come se fosse solo una parola. Oggi diamo il nome di Mottetto a qualsiasi Brano musicale realizzato su parole latine ad uso della Chiesa Romana, come Pseaumi, Inni, Antifone, Risposte, ecc. E tutto questo si chiama, in generale, musica latina. I francesi riescono meglio in questo genere di musica che in francese, essendo la lingua meno sfavorevole; ma vi cercano troppo lavoro e, come li rimproverava l'abate du Bos, giocano troppo sulla parola. In generale, la musica latina non ha abbastanza gravità per l'uso a cui è destinata. Non si dovrebbe cercare in essi l'imitazione come nella musica teatrale: i canti sacri non devono rappresentare il tumulto delle passioni umane, ma solo la maestà di coloro a cui sono rivolti, e l'uguaglianza di anima di coloro che li pronunciano. Qualunque cosa [427] dicano le parole, qualsiasi altra espressione nel Cantico è una sciocchezza. Si deve avere, non dico alcuna pietà, ma dico nessun gusto, di preferire la Musica al Canto Pianeggiante nelle Chiese. I Musici del XIII e XIV secolo diedero il nome di Mottetus alla parte che oggi chiamiamo Haute-Contre. Questo nome, ed altri altrettanto strani, spesso causano grande imbarazzo a coloro che si dedicano a decifrare gli antichi manoscritti di Musica, che non era scritto in Partitura come lo è ora.

¹² Cfr. Luigi COLLARILE, *Sacri concerti: studi sul mottetto a Venezia nel Secondo Seicento*, 2010, pp. 30-31, <https://core.ac.uk/download/pdf/43673605.pdf> (ultimo accesso: 10/05/2022).

caratteristiche classiche ma, allo stesso tempo, divenne nel XVII secolo un importante punto di partenza per nuove forme sacre.

Infatti, il divenire un genere secondario è dimostrato da una crescente imprecisione terminologica per cui nei secoli XVII e XVIII il termine mottetto veniva utilizzato per indicare qualsiasi tipo di musica vocale con affiliazioni liturgiche. In effetti, la sua definizione funzionale come pezzo appartenente alla liturgia rimase il fattore decisivo, indipendentemente dalla sua natura musicale.

I testi erano principalmente biblici e se da un lato quelli cattolici erano invariabilmente in latino, dall'altro quelli protestanti, dopo la Riforma, erano prevalentemente scritti in vernacolo.

La storia della composizione di mottetti dopo il 1600 si divide in due linee di sviluppo indipendenti, che si sono manifestate in modi diversi a livello nazionale, regionale e confessionale: il mottetto corale propriamente detto ha proseguito la tradizione cinquecentesca in varie direzioni e mantenne la struttura essenziale dello stile mottettistico più antico; il concerto vocale, invece, assimilava i principi della monodia e integrava gradualmente elementi strumentali.

In Italia l'era del mottetto concertato barocco iniziò con la pubblicazione nel 1602 dei *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana, per una o quattro voci con organo continuo.

Sebbene questa sia stata a lungo considerata una pubblicazione epocale, essa avvenne due anni dopo la pubblicazione de *I sacri concerti a due voci* di Gabriele Fattorini.

La raccolta di Viadana dimostrò la fattibilità di un mezzo su piccola scala, utilizzando una quantità di voci modeste, e ha spezzato il predominio dello stile antico nella musica sacra. Allo stesso tempo, l'uso dell'organo nel ruolo di basso continuo aprì nuove possibilità con le convenzionali partiture a quattro o sei parti.

In questo modo si potevano sfruttare i contrasti di tessitura e di sonorità e il contrappunto diventava più armonico, poiché veniva ascoltato su uno sfondo di semplici progressioni di accordi.

La maggior parte della musica su piccola scala consisteva di intonare i mottetti durante la Messa o nelle feste principali e nei giorni dei santi. Nel contesto del nuovo stile, la parola concerto era spesso usata come sinonimo di mottetto.

Nelle mani di compositori come Alessandro Grandi e Ignazio Donati al nord e G.F. Anerio, Agazzari e Cifra a Roma, il mottetto concertato raggiunse rapidamente un alto livello artistico nei primi decenni del secolo.

Da questo periodo i testi dei mottetti venivano tratti non solo dai salmi, ma anche dal Cantico di Salomone.

Il testo tipicamente era diviso in sezioni, ognuna con un motivo caratteristico che poteva essere sviluppato dal punto di vista contrappuntistico, ma si trovava anche una forma di ritornello con

assoli e duetti compensati da un tutti ripetuto, così come mottetti in forma di dialogo in cui una o più voci rappresentavano diversi personaggi scritturali.

A Venezia, negli anni Venti del Cinquecento, si diffuse la moda dei piccoli mottetti a una o due voci con violini obbligati e continuo, parallelo sacro della prima cantata profana di cui Grandi si dimostrò pioniere: introdusse sinfonie per i violini che fungevano da ritornelli, e sperimentò tecniche di variazione. A volte i violini non si limitavano a intonare un ritornello, ma si univano al dialogo con la voce. Questo mezzo e il più semplice mottetto monodico solitario furono le tipologie che più chiaramente indicarono la strada per il mottetto barocco.¹³

In generale, si può rilevare una straordinaria vitalità del genere mottettistico nei primissimi anni del Seicento nel nostro Paese: sotto numerosi aspetti questa forma accolse e sviluppò le più interessanti istanze d'innovazione concentratesi col passaggio al nuovo secolo, in un momento storico che risentì della distanza dai modelli rinascimentali e aspirava ad un profondo rinnovamento linguistico e espressivo.

L'introduzione delle diverse soluzioni di un basso strumentale di fondamento, poi trasformate in un basso continuo autonomo, consentì alle parti vocali una maggiore libertà, poi interpretata come possibilità di sperimentazione.

Degno di nota è lo sviluppo che investì la componente testuale che nel mottetto si configurò sempre più risolutamente quale esito di una selezione via via più ponderata e più libera da parte dei compositori, grazie alla ridefinizione dei vincoli con il contesto liturgico. Se in un primo momento, all'indomani del Concilio, i testi dei mottetti erano da ricondursi obbligatoriamente ai testi sacri, successivamente si generarono stimoli nuovi nell'innovazione dei testi intonati, aprendo la via a una quantità di componimenti liberi e originali.

La raccolta che analizzeremo è testimonianza del primo periodo del nuovo secolo, quando ancora le libertà sopracitate non avevano ancora preso avvio e, con Carlo Borromeo, Milano si configurò come una delle città, o addirittura la prima città, che rispettava più rigorosamente le regole imposte dal Concilio.

I testi dei mottetti della raccolta sono, infatti, tutti desunti principalmente dai Salmi, dal Cantico dei Cantici e minormente da altri testi sempre di derivazione sacra.¹⁴

In un contesto così frastagliato e disomogeneo da un punto di vista politico, sociale e musicale, risulta molto difficile delineare quale sia la forma del mottetto; tenendo conto anche della divisione territoriale ecclesiastica che suddivideva ulteriormente l'Italia, possiamo affermare che le caratteristiche di un repertorio eseguito nelle cappelle dipendevano in larga parte dalle specificità

¹³ Catherine A. BRADLEY, Christoph WOLFF, Graham DIXON, James R. ANTHONY, Malcom BOYD, Girolamo ROCHE, Leeman L. PERKINS, Ernest H. SANDERS, *Motet*, New Grove Music Online, 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000369371#omo-9781561592630-e-90000369371-div1-0005> (ultimo accesso: 01/08/2022).

¹⁴ TORELLI, *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano*, pp. 134-135.

territoriali ed è per questa ragione che, nella maggior parte dei casi, le istituzioni ecclesiastiche del tempo preferivano affidare la direzione delle proprie cappelle a musicisti locali e non a forestieri che non conoscessero il cerimoniale locale.

Tale mancanza di omogeneità continuò a persistere anche in seguito al Concilio di Trento che, se da un lato incrementò la diffusione del rito romano nelle chiese minori, dall'altro molte cappelle importanti mantennero i propri cerimoniali liturgici.

Laddove l'adozione del nuovo canone liturgico riformato sostituì le tradizioni più antiche, si osservano diverse novità in ambito musicale. Esempio è ciò che avvenne ad Aquileia, storica depositaria del *canto patriarchino*, la quale vide la soppressione dell'antica liturgia locale in seguito all'adozione di nuovi libri liturgici romani voluta dal patriarca Francesco Barbaro; conseguenza tangibile fu l'introduzione dell'organo. Lo strumento entrò a far parte anche del repertorio milanese, in particolar modo in Duomo in quanto presso le altre cappelle milanesi vi sono numerose testimonianze che documentano l'utilizzo di altri strumenti come nel Santuario di Santa Maria presso San Celso, per cui Giovan Paolo Cima compose nel 1610 una Sonata per violino e violone.

Gli archivi di altre chiese hanno dimostrato come soprattutto nelle esecuzioni più solenni partecipassero altri strumenti oltre all'organo; infatti, dal 1600 al 1613 nella basilica di S. Ambrogio, in occasione della festa dei Santi Gervasio e Protaso, la musica era affidata a quattro o cinque cantori, a cui si univano il maestro di cappella, l'organista, un secondo organista al regale, tre trombonisti ed un cornettista. Quest'ultimo riceveva una paga assai più alta dei colleghi, a conferma di quanto fosse stimato all'epoca un virtuoso di questo difficile strumento.

1.3. Il mottetto dopo il Concilio di Trento

Il Concilio di Trento si tenne tra il 1545 e il 1563 e fu convocato da Carlo V, già al tempo di Clemente VII: per il suo disegno imperiale la pacificazione della Germania e la riforma della Chiesa risultavano essenziali.¹⁵

Era dal '400 che si attendeva un Concilio ecumenico al quale partecipassero rappresentanti di tutta la cristianità: la città di Trento venne deputata come ideale città al confine tra Italia e Sacro Romano Impero, quindi, come invito alla riconciliazione tra protestanti e cattolici. Invito che però i protestanti non raccolsero, così che il Concilio si risolse in un'assemblea interna al mondo

¹⁵ Enciclopedia online, *Concilio di Trento*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/concilio-di-trento/> (ultimo accesso: 04/04/2022).

cattolico, il quale, oltre a riconfermare i dogmi contestati da Lutero, si impegnò nel rinsaldare la Chiesa con la disciplina e l'istruzione dei sacerdoti.

prima d'eleggersi il luogo del congresso, passarono anni intieri di contrasto; perché, doppo essersi proposte varie città, e tutte rigettate, come tra l'altre Mantova, e Vincenza, dove erasi anche già promolgato, ben si vidde che gli eretici non altro più chiedevano, che un Concilio; non altro men volevano, che un Concilio, o se pur lo volevano, era a modo loro.¹⁶

In arte vennero banditi il lusso, gli involuppi e le deformazioni del manierismo. Furono proibite immagini di nudi, proibite raffigurazioni di eventi non sacri e vagliate attentamente le immagini, che fossero decorose e intelligibili, e che mantenessero quell'importanza didattica – *Biblia pauperum* – essenziale per accrescere la fede tra gli incolti. In generale ci fu un grande impegno nel creare una sensibile e distinta separazione tra tutto ciò che è sacro e ciò che è profano.

Ciò si riflette anche nella musica anche se in sede conciliare se ne parlò poco, limitandosi ad alcune raccomandazioni più che a vere e proprie indicazioni esplicite e puntuali. Fra i pochi riferimenti negli atti ufficiali vi è un'esortazione a evitare l'impurità: «*Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur.*»

Quel cenno alla purezza non trova adeguata declinazione fino a quando una commissione di otto cardinali non venne convocata nel 1564 – a Concilio concluso – per sorvegliare la corretta applicazione dei decreti tridentini. Tra questi il più intraprendente e solerte esecutore fu il cardinale Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano. Essi raccomandarono edizioni restaurate del canto piano – definito corrotto dai barbarismi e da secoli di arbitraria fedeltà.

I criteri fondamentali che dovevano essere applicati rigorosamente alla musica sacra riguardavano l'intelligibilità del testo – *verba ab omnis percipi possint*¹⁷ –, la decontaminazione dello stile da testi profani e la semplificazione del linguaggio affinché i testi potessero essere compresi da tutti i fedeli.

Vennero, inoltre, eliminate le antichissime forme dei tropi e delle sequenze, visti come incrostazioni medievali da mondare. Per onorare la precisa separazione tra ciò che è sacro e ciò che non lo è si sarebbe provveduto a escludere quelle messe composte sopra *tenores* e melodie profane, come era in voga nella tradizione fiamminga. Infine, provvedimento fondamentale riguardava le parole dei testi, che dovevano essere tratte solamente dalle Sacre Scritture. La musica non doveva essere semplicemente decorativa, ma autenticamente interpretativa dei testi sacri. Dunque, non

¹⁶ Vincenzo LAVENIA, *L'Italia di Trento, l'Italia senza Trento*, Cristiani d'Italia, 2011, https://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-di-trento-l-italia-senza-trento_%28Cristiani-d%27Italia%29/ (ultimo accesso: 14/04/2022).

¹⁷ Marina TOFFETTI – Gabriele TASCETTI, *Contrafacta: Modes of music re – textualization in the late Sixteenth and Seventeenth century*, Musica Iagellonica, p. 153.

musica che si giustapponga o si sovrapponga alle parole della liturgia, bensì musica che proponga e commenti i testi liturgici. Di conseguenza, il testo aveva un ruolo fondamentale, in quanto anche secondo l'estetica rinascimentale, la musica aveva il compito di rendere manifesto sia il significato generale sia quello puntuale.¹⁸

Nel contesto dell'Italia di fine Cinquecento, il testo del Cantico era la fonte privilegiata a cui far riferimento in quanto in sintonia con la spiritualità dell'epoca.

Dal testo, i compositori riprendevano i versi e i passaggi che meglio si adattavano al proprio mottetto e al contesto di esecuzione.

Troviamo, infatti, numerosi esempi di tale processo di centonizzazione, adoperato frequentemente dai compositori di fine Cinquecento e Seicento.

È da precisare, però, che nei mottetti il Cantico dei Cantici non era l'unica fonte a cui si faceva riferimento; infatti, come si evince dalla tabella sotto riportata e che fa riferimento ai mottetti presenti nella raccolta di Lomazzo, un'altra fonte molto sfruttata era il Salmo, a cui venivano attinti i testi di numerose composizioni.

1.4. I testi intonati

Come avremo modo di osservare e verificare nell'analisi dei singoli mottetti, la parte quantitativamente più significativa del repertorio messo in musica qui considerato, deriva dal Cantico dei Cantici e dai Salmi; tuttavia, in alcuni casi i compositori si ispirarono anche ai libri dei profeti e dal Vangelo.

Molto frequente era la composizione dei testi attraverso il processo di centonizzazione e citazione che rendeva il prodotto testuale duttile e adattabile a contesti differenti. Ogni testo, infatti, veniva intonato anche in altre occasioni come, ad esempio, durante la liturgia come mostra la seguente tabella:

Tabella 1. Alcuni contesti di intonazione dei mottetti

Mottetto	Occasioni liturgiche	Sigla
Veni in hortum meum	Assunzione di Maria Assunzione di Maria Natività di Maria, Assunzione di Maria Natività di Maria	I-AO 6 I-Lc 61 I-PCsa 65 I-Rv C. 5
Vulnerasti cor meū.	Natività di Maria	I-MZ 15/79
Paratum cor meum.	Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno	I-Ac 693 I-Ac 694

¹⁸ Enciclopedia online, *Concilio di Trento*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/concilio-di-trento/> (ultimo accesso: 04/04/2022).

	<p>Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno Feriale 4 all'anno</p>	<p>I-Ad 19 I-BV 19 I-CHV I-FI Conv. Sopp.560 I-Lc 601 I-MC 542 I-MZ 15/79 I-Nn vi. E. 20 I-PCsa 65 I-Rss XIV L1 I-Rv C. 5 I-Rvat lat. 8737 I-VCd CLXX</p>
Cantate Domino	<p>Fer. 6 Ebr. 2 avv. Fer. 6 Ebr. 2 avv. Domenica di Pasqua Fer. 5 all'anno Domenica di Pasqua Pasqua Prima domenica di Avvento Prima domenica di Avvento Fer. 5 all'anno Pasqua, Feriale Fer. 6 Ebr. 2 avv. Natale Natale Sabato ad Albis Fer. 6 Ebr. 2 avv. Pasqua Fer. 6 Ebr. 2 avv, Fer. 5 all'anno</p>	<p>I-Ac 694 I-Ad 5 I-AO 6 I-BV 19 I-BV 20 I-CHV I-FI Conv. Sopp.560 I-Lc 601 I-MC 542 I-MZ 15/79 I-Nn vi. E. 20 I-PCsa 65 I-Rss XIV L1 I-Rv C. 5 I-Rvat lat. 8737 I-Rvat SP B. 79 I-VCd CLXX</p>
Vidi Speciosam.	<p>Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria Trad. Giustina, Maria Maddalena Assunzione di Maria Assunzione di Maria Assunzione di Maria</p>	<p>I-Ac 694 I-Ad 5 I-AO 6 I-BV 20 I-Far I-Lc 601 I-MZ 15/79 I-Nn vi. E. 20 I-PCsa 65 I-Rv C. 5 I-Rvat lat. 8737 I-Rvat SP B. 79</p>
Sana me Domine	<p>Domenica</p>	<p>I-FI Conv. Sopp. 560 I-PCsa 65 I-Rv C.5 I-Rvat SP B.79</p>
Bonum est confiteri	<p>Domenica di Pasqua “ “ “ “ “ “ “ “ “ Giovanni evangelista Sab. Hebd. 2 Quad. Pasqua Sabato “ “ “</p>	<p>I-Ac 694 I-Ad 5 I-AO 6 I-BV 20 I-FI Conv. Sopp.560 I-Lc 601 I-MC 542 I-MZ 15/79 I-Nn vi. E. 20 I-PCsa 65 IP MS 697 I-Rss XIV L1 I-Rv C.5 I-Rvat Capp. Sist. 27 I-Rvat lat. 8737 I-Rvat SP B. 79 I-VCd CLXX</p>

Non vos me elegistis	Fer. 6 Pentecoste “ “ Comm. Apostolorum Pentecoste Giacobbe Fer. 6 Pentecoste Fer. 6 Pentecoste	I-Ac 693 I-Ac 694 I-Ad 5 I-AO 6 I-FI Conv. Sopp.560 I-MZ 15/79 I-Nn vi. E. 20 I-Rvat lat. 8737
----------------------	--	---

Come si evince dalla tabella, i contesti di fruizione dei testi trovavano posto sia durante la normale liturgia feriale che durante la liturgia festiva.

La musica non doveva essere semplicemente decorativa, ma autenticamente interpretativa dei testi sacri e doveva assurgere alla funzione di far avvicinare sempre più persone alla fede.

La Milano degli inizi del Seicento e la raccolta oggetto di questa analisi critica sono il più grande esempio di rigoroso rispetto delle regole imposte dalla riforma tridentina e della grande circolazione di musica sacra, indice di gradimento e apprezzamento soprattutto da parte di coloro che si intendevano di musica e delle famiglie nobili.

1.4.1 Il Cantico dei Cantici

Il *Šir haš-širim*, che tradotto letteralmente dall'ebraico si presenta sotto il nome di Cantico dei Cantici, equivalente a un superlativo dell'idea di Cantico¹⁹, è un libro dell'Antico Testamento, attribuito tradizionalmente a Salomone, redatto probabilmente in Giudea nel IV secolo a.C.²⁰

Trascurato nel passato e interpretato simbolicamente o allegoricamente, sia nell'esegesi giudaica e poi in quella cristiana, il Cantico è probabilmente la chiave ermeneutica per entrare nell'Antico e nel Nuovo Testamento; infatti, potremmo definirlo come la chiave di volta per cogliere la dialettica del Dio d'Israele e convertirsi al Dio di Gesù Cristo, che è il Dio dell'amore. non è certamente un caso che l'attenzione a questo libro sia stata posta soprattutto dai più grandi mistici patristici e medievali, da Origene e Gregorio Magno a Beda il Venerabile; da Anselmo e Bernardo a Tommaso d'Aquino e sostanzialmente trascurato o poco citato dagli autori anteriori, sia giudei che cristiani.

Addentrando nella lettura del Cantico si può notare come l'unica tematica sembra essere in sostanza la conversione del cuore, finalizzata ad una vera e autentica svolta di tutta l'esistenza umana, perché implicherà per ciascuno di lasciarsi sopraffare dall'amore di Dio ed elevarsi al suo stesso livello di intimità.

¹⁹ Giuseppe RICCIONI, *Cantico dei Cantici*, Enciclopedia Italiana, 1930, https://www.treccani.it/enciclopedia/cantico-dei-cantici_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 29/03/2022).

²⁰ Angelo PENNA, *Cantico dei Cantici*, Enciclopedia Dantesca, 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/cantico-dei-cantici_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (ultimo accesso: 29/03/2022).

Il tentativo di una traduzione letterale dall'ebraico ha insito, come affermato da Andrea Ponso, un paradosso:

La traduzione «letterale» e «parola per parola», insomma, al suo culmine, [...] dovrebbe negare se stessa in quanto parcellizzazione e museificazione filologica di resti – immettendo questi ultimi nel flusso vivente del discorso e nel procedere della lingua d'arrivo, come una sorta di invasione virale che ne scompagina alcune delle regole principali [...]. Si tratta di una concezione che [...] tiene come presupposto sempre il contenuto e, cosa ancora più evidente, la dicotomia e il dualismo tra significante e significato.²¹

Quindi, un tale lavoro di traduzione permette non solo di lavorare sulle radici dei singoli termini, aprendoli alla loro molteplicità di senso ma è anche il modo più efficace per non chiudersi in una traduzione che dimentichi il suo fondamento ritmico e storico.

Il Cantico è composto da otto capitoli contenenti poemi d'amore in forma dialogica tra un uomo e una donna, indicati in modo ricorrente anche con gli appellativi di Sposa e Sposo. Nel testo non vi sono diretti riferimenti e risvolti religiosi e, questo, ha dato origine a diverse interpretazioni di cui sono di seguito riportate le più accreditate.

In primo luogo, vi è l'interpretazione letterale che considera il Cantico come descrizione del rapporto nuziale tra uomo e donna, intendendo il testo come composto di diversi inni cantati nei matrimoni sullo stile del genere *wasf*.²² Una seconda interpretazione è quella allegorica; la più antica riguardante il Cantico risale al I secolo d.C.

Bisogna distinguere, però, tale interpretazione in traduzione allegorica ebraica e traduzione allegorica cristiana; secondo la prima, lo Sposo e la Sposa corrispondono al rapporto tra Dio e Israele, invece, nel secondo caso, i due protagonisti sono la rappresentazione del rapporto tra il Cristo e la Chiesa. A queste interpretazioni, va aggiunta un'altra allegoria, una traduzione morale, riguardante l'unione dell'anima individuale con Dio – talvolta, nella figura della Sposa si è voluto alludere anche a Maria. – Basti ricordare parte dell'esegesi allegorica di Bernardo di Chiaravalle nei suoi 80 *Sermoni* sui primi due capitoli del Cantico sulle parole «*Mi baci egli dei baci della sua bocca*» (1:2) così egli commenta:

Chi è che dice questo? La sposa. E chi è la sposa? L'anima assetata di Dio. Ma io voglio qui accennare a varie categorie di affetti, affinché quello che è proprio della sposa sia in più limpida evidenza. Se uno è schiavo, in presenza di Dio, trema; se è servo, s'attende qualcosa dalla mano di Dio; se è discepolo, porge orecchio a Dio come a un maestro; se è figliolo, l'onora come un

²¹ Andrea PONSO, *Cantico dei Cantici*, Il Saggiatore, Milano, 2018, pp. 17-18.

²² Il *Wasf* è uno stile antico della poesia araba, caratterizzato da versi descrittivi.

padre; ma colei che chiede un bacio ama. Questo amore appassionato è il più sublime fra i doni di natura, specialmente quando torna alla propria origine che è Dio. E per esprimere i dolci affetti che uniscono Cristo all'anima non esistono nomi tanto dolci come quello di sposa e sposo, poiché lo sposo e la sposa hanno tutto in comune, non hanno nulla che uno pretenda a danno dell'altra, nulla in cui l'altro non abbia parte.²³

Il Canto è carico di significati trascendenti e in esso la musica si fa “gesto”: essa diventa il veicolo della grazia e della bellezza, poetica di unità che va al di là del dualismo tra sacro e profano, tra contingente e trascendente.²⁴

Una poesia così descrittiva non può che esigere una musicalità multicolore e sfaccettata, pur nel rispetto dei canoni compositivi dell'epoca. Il legame testo/musica è, quindi, un nesso fondamentale da considerare ai fini della comprensione delle scelte musicali nel repertorio in esame.

Tabella 2. I testi dei mottetti della *Seconda aggiunta* e le rispettive fonti bibliche

Titolo composizione	Autore	Testo mottetto	Testo biblico
<i>Veni in hortum meum</i>	Giacomo Filippo Biuni	Veni in hortum meum formosa mea, dilecta mea, veni amica mea, Columba mea, electa mea, veni iam enim hiems transiit imber abiit et recessit. Veni quia amore tuo languo, veni quaeso formosa mea, veni et videamus si floruerunt lilia, si floruerunt punica, si floruerunt vineae, si floruerunt omnia aromata.	[...] Veni in hortum meum soror mea sponsa messui murrum meam cum aromatibus meis [...] ego dormio et cor meum vigilat vox dilecti mei pulsantis aperi mihi soror mea amica mea columba mea inmaculata mea [...] adiuro vos filiae Hierusalem si inveneritis dilectum meum ut nuntietis ei quia amore languo ²⁵
<i>Vidi speciosam</i>	Paolo Bottaccio	Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum: Cuius inaestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius. Et sicut dies verni, circumdabant eam flores rosarum. Et sicut dies	Vidi speciosam sicut columbam, ascendentem desuper rivos aquarum : cuius inaestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius et sicut dies verni circumdabant eam flores

²³ Gianni MONTEFAMEGLIO, *Il Canto- Le interpretazioni tradizionali*, https://www.biblistica.it/?page_id=1920 (ultimo accesso: 29/03/2022).

²⁴ Alessandro ALFIERI, *Il Canto dei Cantici: Il Simbolo Sacro dell'Amore nella Tradizione Musicale Medioevale e Rinascimentale*, https://www.vitanostra-nuovaciteaux.it/wp-content/uploads/Alfieri_Il_Canto_dei_Cantici.pdf (ultimo accesso: 30/03/2022).

²⁵ *Canticum Canticorum* 5, Biblia Católica Online, <https://www.bibliacatolica.com.br/it/vulgata-latina-vs-la-sacra-bibbia/canticum-canticorum/5/> (ultimo accesso: 06/04/2022).

		verni, circumdabant eam flores rosarum.	rosarum et lilia convallium. ²⁶
<i>Non vos me elegistis</i>	Serafino Cantone	Non vos me elegistis, sed ego elegi vos et posui vos, ut eatis et fructum afferatis, et fructus vester maneat, alleluia alleluia	Non vos me elegistis sed ego elegi vos et posui vos ut eatis et fructum adferatis et fructus vester maneat ut quodcumque petieritis Patrem in nomine meo det vobis ²⁷
<i>Vulnerasti cor meum</i>	Francesco Casati	Vulnerasti cor meum. Vulnerasti cor meum soror mea sponsa, soror mea. In uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui, quam pulchrae sunt mammae tuae, soror mea sponsa. Pulchriora sunt, ubera tua vino et odor unguentorum tuorum, super omnia aromata.	Vulnerasti cor meum soror mea sponsa vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tuiquam pulchrae sunt mammae tuae soror mea sponsa pulchriora ubera tua vino et odor unguentorum tuorum super omnia aromata favus distillans labia tua sponsa mel et lac sub lingua tua et odor vestimentorum tuorum sicut odor turis. ²⁸
<i>Bonum est confiteri</i>	Flaminio Comanedo	Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo Altissime ad adnuntiandum mane misericordiam tuam et veritatem tuam per noctem in decacordo psalterio, in decacordo cum cantico incitara, Alleluja.	Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo Altissime ad adnuntiandum mane misericordiam tuam et veritatem tuam per noctem quam magnificata sunt opera tua Domine nimis profundae factae sunt cogitationes tuae iustus ut palma florebit ut cedrus Libani multiplicabitur plantati in domo Domini in atriis Dei nostri florebut. ²⁹
<i>Sana me Domine</i>	Vincenzo Pellegrini	Sana me Domine e sanabor, salvum me fac salvum me fac, e salvus ero quoniam laus mea tu es. Sana me Domine e sanabor.	Sana me, Domine, et sanabor: salvum me fac, et salvus ero: quoniam laus mea tu es. ³⁰
<i>Paratum cor meum</i>	Giacomo da Sant'Angelo	Paratum cor meu Deus, cantabo e psalmum dicam Domino, exsurge gloria.	Paratum cor meum, Deus, paratum cor meum; cantabo, et psallam in gloria mea.

²⁶ Responsorio, <https://gregorien.info/chant/id/8611/10/de>, 06/04/2022vu (ultimo accesso: 06/04/2022).

²⁷ Giovanni 15, 16, <https://gregorien.info/bible/id/47/15/en> (ultimo accesso: 06/04/2022).

²⁸ Ct. 4, 9 - 10 - 11, <https://gregorien.info/bible/id/23/04/de> (ultimo accesso: 06/04/2022).

²⁹ Ps. 91, 2-3- 6- 13- 14, <https://gregorien.info/bible/id/20/91/de> (ultimo accesso: 06/04/2022).

³⁰ Geremia 17, 14.

		<p>Exsurge psalterium cum cithara exurgam diluculo. Confitebot tibi e psalmum dicam nomine tuo, quoniam magnificentia et misericordia tua. E veritas tua usque ad nubes.</p>	<p>Exsurge, gloria mea; exsurge, psalterium et cithara; exurgam diluculo. Confitebor tibi in populis, Domine, et psallam tibi in nationibus; quia magna est super caelos misericordia tua, et usque ad nubes veritas tua.³¹</p>
<i>Cantate Domino</i>	Giacomo da Sant'Angelo	<p>Cantate Domino canticum novum laus eius in Ecclesia Sanctorum Lætétur Israël in eo e filii Syon exultent in Regibus laudent nomen eius In choro in cordis e organo</p>	<p>Cantáte Dómino cánticum novum: laus ejus in ecclésia sanctórum. Lætétur Israël in eo, qui fecit eum: et filii Sion exsúltent in rege suo. Laudent nomen ejus in choro: in týmpano, et psaltério psallant ei.</p>

³¹ Ps. 107, 1-4

1.4.2 Il Cantico dei Cantici e la sua influenza sulla struttura dei mottetti

La scelta del Cantico dei Cantici quale testo principale a cui attingere per la realizzazione di mottetti, comportò inevitabilmente anche l'adeguamento della musica alla sua struttura dialogica. Robert Kendrick, infatti, evidenzia come Giovanni Ghizzolo, nei suoi *Concerti all'uso moderno* del 1611, abbia inserito due mottetti colloquiali, entrambi derivanti dal Cantico dei Cantici; anche Michel de Certeau ha sottolineato come la struttura dialogica fosse particolarmente diffusa nel XVII secolo: sotto l'influenza della Cantica, il dialogo diventò la forma prediletta per la letteratura spirituale.

Nell'Italia settentrionale, la prima ondata di diffusione si rileva intorno al 1610 e di cui i concerti sacri di Adriano Banchieri, Giovanni Paolo Cima, Gasparini e Serafino Patta sono un esempio; negli anni Venti del Seicento al testo viene data una nuova vita, incominciando ad essere utilizzato anche nel mottetto "a 2 e a 3", nei concerti su piccola scala, ma talvolta anche nei concertati.

Dal 1640 si assiste ad un'inversione di tendenza, dovuta ai cambiamenti nel repertorio dei mottetti e alla sostituzione della cantica in favore di altri testi.

La diffusione della cantica non fu circoscritta a determinate aree italiane, bensì da Venezia si diffuse prima in Veneto, poi in tutta Italia e, successivamente, anche in Germania.

Grande fortuna ebbe l'esegesi mariana del Cantico nel repertorio mottettistico del XVII secolo, in particolar modo in Italia, Francia e nelle regioni cattoliche del Sacro romano Impero; un esempio è il mottetto *Nigra sum* di Claudio Monteverdi del 1610.³²

Degno di nota è Giovanni Pierluigi da Palestrina, denominato "*musicae princeps*"³³ e più grande rappresentante della scuola polifonica europea del Cinquecento che insieme con Orlando di Lasso e William Byrd fu tra i più grandi creatori di musica religiosa.³⁴

Il compositore, tra il 1583 e il 1584, diede vita ad un'opera interamente dedicata al Cantico dei Cantici: il *Quarto Libro dei Mottetti* a 5 voci, formato da 29 brani. Ma quali siano le motivazioni che spinsero Palestrina – noto come campione dell'ortodossia controriformista e quindi congetturabilmente alieno da tentazioni erotico-estetizzanti – a dare alle stampe il proprio quarto libro di mottetti, caratterizzati da una forte carica sensuale, lo si comprende nella lettera dedicatoria che Palestrina indirizzò a Papa Gregorio XIII. Si tratta, infatti, di una vera e propria *excusatio* nella quale egli inizialmente si duole per aver in precedenza composto madrigali cedendo, in tal modo, a "improprie" tentazioni profane comuni a molti poeti e compositori e dichiara di voler porre rimedio alle precedenti "intemperanze compositive" con questa raccolta di mottetti concepiti come rappresentazione dell'amore tra Cristo e la Vergine Maria.

³² Robert KENDRICK, *Sonet vox tua in auribus meis: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, pp. 105- 108.

³³ Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il Palestrina: Principe della Musica*, <https://www.fondazionepierluigipalestrina.it/biografia-il-palestrina/?v=35357b9c8fe4> (ultimo accesso: 08/04/2022).

³⁴ Ibidem.

Palestrina e il suo Quarto libro di mottetti sono un perfetto esempio della situazione in cui versava la musica dell'Italia di fine Cinquecento: nella prefazione dell'opera, infatti, è evidente il suo dover destreggiarsi tra e due opposte esigenze: la scelta di musica non profana ma dotata di sensualità inedita alla musica sacra. D'altro canto, nel corso del Cinquecento erano cadute parecchie delle barriere che limitavano i diversi generi musicali dando vita a una sorta di osmosi tra stili compositivi diversi. Da qui l'affermazione del Madrigale spirituale che, conservava la propria retorica aderenza al testo pur abdicando alle tematiche amorose in favore di soggetti religiosi e, in tal modo, creava un ponte con il mottetto; quest'ultimo, da parte sua, non era più imperniato sulla tecnica del *cantus firmus* a vantaggio dell'equiparazione delle voci nel gioco polifonico-imitativo. Sul piano formale quindi, la struttura mottettistica veniva dettata dalla segmentazione del testo che si riverberava sull'architettura della composizione; perciò, il Cantico dei Cantici di Palestrina si trasforma in una sequenza di madrigali in latino: composizioni la cui struttura basata sulla suddivisione interna dei versi poetici, si coniuga con l'alta densità di sensualità derivante dal testo.³⁵

³⁵ Francesco Rocco ROSSI, *Giovanni Pierluigi Da Palestrina: Canticum Cantorum*, Amadeus, 2013, pp. 4-6, https://www.academia.edu/3702323/Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina_Canticum_Canticorum (ultimo accesso: 09/04/2022).

CAPITOLO SECONDO

La Seconda aggiunta alli concerti [...] data in luce da Filippo Lomazzo (Milano, 1617)

2.1 La raccolta di Francesco Lucino e il mottetto a Milano nel primo Seicento

Per comprendere la *Seconda aggiunta alli concerti raccolti dal molto Reverendo Don Francesco Lucino a due, tre, e quattro voci, di diversi eccellenti autori, novamente raccolta, et data in luce da Filippo Lomazzo, con una Messa, due Magnificat, le Letanie della Beata Vergine*, ritengo indispensabile inserirla nel contesto storico – artistico della Milano dei primi decenni del Seicento e tener conto dei cambiamenti e delle innovazioni che riguardavano la musica sacra, in particolar modo il mottetto.

Gli anni compresi tra il 1560 e il 1631, indicati come epoca borromaica o età dei Borromei³⁶, furono caratterizzati dalle personalità di Carlo Borromeo e di Federico Borromeo. Al primo, nipote di papa Pio IV ed elevato alla dignità cardinalizia nel 1560, fu affidata l'amministrazione dell'arcidiocesi di Milano dalla quale dipendevano allora i vescovati suffraganei di Alessandria, Tortona, Novara, Lodi, Cremona, Piacenza (dei Farnese), Albenga e Ventimiglia (della repubblica di Genova), Ivrea e Vercelli (dei Savoia), Alba (dei Gonzaga), Ferrara (degli Este), Bergamo e Brescia (della repubblica di Venezia), mentre Vigevano era l'unica diocesi lombarda di patronato regio. Egli, inoltre, cercò di imporre il suo primato anche ai vescovi di Como e di Pavia, suscitando aspre controversie.

Il prelado però non prese possesso della sede assegnatagli fino al 1565, in quanto occupato in altre missioni e attività per conto della Santa Sede. Carlo partecipò all'ultima sessione del concilio di Trento nel 1563, dove si distinse per le sue posizioni episcopaliste. Alla morte di Pio IV egli lasciò Roma per andare a ricoprire il suo ufficio e, giunto a Milano, operò per applicare i decreti tridentini nel modo più vicino al suo sentire.

Le emanazioni del prelado, esplicitate nei sette concili provinciali e negli undici sinodi diocesani, risultarono però inconciliabili con la legislazione laica. I provvedimenti dell'arcivescovo, infatti,

³⁶ Le origini della famiglia risalgono alla fine del XIII secolo, anche se non è del tutto certa la loro provenienza reale. Vi sono diverse tesi a riguardo: c'è chi propende per la tesi che fossero originari di Roma o dei dintorni, e che si siano poi trasferiti a San Miniato al Tedesco. A giustificare la cosa, il loro stesso cognome Borromeo che si pensa deriverebbe da *'Buon Romei'*, termine quest'ultimo, allora comunemente usato per definire i viandanti provenienti da Roma e dintorni. Altri attribuiscono alla famiglia direttamente origine fiorentina del borgo di *San Miniato al Tedesco*, dedita essenzialmente al commercio e alla finanza. Il primo atto certo di cui si ha notizia è un documento in cui viene citato il nome di Buon Romei, risalente al 1370. In tale data, i componenti della famiglia furono costretti ad abbandonare San Miniato, in seguito alla rivolta in atto già dal 1367 contro la città di Firenze e, in quell'ultimo anno, fattasi particolarmente cruenta. Si sparpagliarono in tutto il nord Italia, trasferendosi a Milano, Padova e successivamente, a Venezia, Pisa e Genova, dividendosi così la famiglia, in numerosi rami.

Cfr. Gianni ZACEVINI, *Il dromedario di Milano*, 2021, <https://www.divinamilano.it/il-dromedario-di-milano/> (ultimo accesso: 21/04/2022).

furono ritenuti un pericoloso attacco al primato del re di Spagna, il quale reputava irrinunciabili i propri privilegi in ambito religioso, giuridico e beneficiario. Lo scontro tra le due autorità emerse nel 1569 e coinvolse tutte le istituzioni dello stato di Milano, causando seri attriti tra lo stato della Chiesa e il regno di Spagna.

A dispetto delle controversie giurisdizionali, molte riforme caroline presero corpo e modificarono profondamente la struttura della sua diocesi, che risultò infine composta da 6 regioni e 65 pievi.³⁷

I successori di Carlo Borromeo, Gaspare Visconti e Federico Borromeo, si conformarono alla sua linea di governo; tuttavia, essi limitarono le iniziative episcopaliste caroline e operarono quasi sempre nel rispetto delle direttive provenienti da Roma.³⁸

Strettamente collegati ai cambiamenti avvenuti sotto Carlo Borromeo, sono quelli in ambito musicale di cui parleremo più approfonditamente nei prossimi paragrafi; tuttavia, è bene evidenziare i cambiamenti che stavano avvenendo nell'ambito del concerto.

Possiamo riassumere i nuovi cambiamenti stilistici nel concerto con alcuni esempi più rappresentativi; il mottetto solista dell'aggiunta del 1612, *Gaudeamus omnes* di Ardemanio, per esempio, applica linee vocali spettacolarmente floride al suo testo, utilizzando i gesti rappresentativi – con quinte simili a fanfare – per impostare "in tubis ductilibus et voce tubae". Nelle *Consolare, o mater* di Aquilino Coppini e Giulio Cesare Ardemanio, i melismi segnano la fine di entrambi i *Gesù* e le dichiarazioni di Maria, con un ulteriore contrasto di sistemi al fine di impostare l'effetto di *O dulcissime Jesu*. In entrambi i mottetti, il virtuosismo vocale copre un quadro semplice e rappresenta uno dei la maggior parte dei contributi originali del nuovo decennio.

D'altra parte, la tradizione era ancora abbastanza presente nell'Aggiunta nuova: il *Tribularer si nescirem* di Francesco Rognoni è fuso in una forma ABB diretta, mentre *Alta, immensa, et cara visitatio* di Valesi inizia come un mottetto imitativo a quattro voci. Le paratassi antifonale caratteristica della maggior parte dei concerti prima del 1610 è alla base del *Domine* di Domenico Rognoni mentre il *Delicta juventutis meae* di Binago mostra come i nuovi ritmi punteggiati e vocali i display potrebbero essere aggiunti a un duetto tradizionale.

Il senso di innovazione formale è più evidente nella *Seconda aggiunta* di cinque anni dopo. I testi dei salmi altamente personalizzati dell'aggiunta del 1612 sono spariti, e ancora una volta la partitura è inclinata verso quattro voci, poiché otto dei sedici mottetti sono così esposto. L'invocazione mariana di apertura, *Veni in hortum meum* di Biumi, deve la sua spaziosità alla ripetizione additiva

³⁷ In cui vi erano 2220 chiese secolari, 46 collegiate, 753 parrocchiali, 783 benefici semplici, 631 oratori, 7 collegi per chierici, 136 conventi di vari ordini religiosi, 740 scuole della dottrina cristiana, 886 confraternite, 24 congregazioni e 40 istituti di assistenza.

Cfr. Regione Lombardia (a cura di), *Lo Stato di Milano nella dominazione spagnola (1525 - 1700)*,

<https://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/storia/?unita=03.05#03.05.01.08> (ultimo accesso: 21/04/2022).

³⁸ Ibidem.

delle idee attraverso le due parti, e un fiorire di chiusura per i due canti. I concerti più grandi ripercorrono il terreno dell'ultimo decennio: Il *Quemadmodum desiderat cervus* imitativo e indifferenziato di Cantone, o la semplice antifonia del *Vineam meam non custodivi* di Andrea Cima, che ricorda quella dei pezzi di Baglione a sei voci.³⁹

I *Concerti* si collocano proprio in questo contesto; i testi dei mottetti inseriti da Lucino prima e da Lomazzo poi, rispecchiano in pieno le convenzioni e le innovazioni della loro epoca non solo dal punto di vista musicale, ma anche e soprattutto da quello testuale.

Infatti, se analizziamo con attenzione i singoli mottetti della raccolta, notiamo ciò che li accomuna: i testi si rifanno ad alcuni versi della Bibbia, specialmente ai Salmi e al Cantico dei Cantici.

2.2. *L'editio princeps* e le successive riedizioni ampliate

Come si può facilmente intuire dal titolo della raccolta qui analizzata, i *Concerti* di Lucino del 1608 furono ampliati in edizioni successive – rispettivamente nel 1612 e nel 1617 –.

I due supplementi all'antologia di mottetti urbani di Lucino del 1608, pubblicati insieme alla ristampa dei *Concerti de' diversi originali*, contrastano nettamente nei loro compositori e contenuti. La generazione più anziana – Gabussi, Borgo, Arnone, Giovanni Paolo Cima – era assente dalla composizione vocale in entrambi questi volumi. *L'Aggiunta* nuova del 1612 è un prodotto della corte ducale e della Scala, con brani di Ardemanio, dei Rognonis e di Binago, mentre la *Seconda aggiunta* del 1617 sembra rappresentare gli sforzi di Lomazzo per far circolare le opere di nuove figure sulla scena, come Pellegrini, Comanedo e altri organisti cittadini inediti.⁴⁰

Indice della fortuna di tale genere....

Nella tabella seguente sono riportate tutte le composizioni presenti nelle tre edizioni della raccolta di Lucino per evidenziarne le differenze.

Tabella 3. Contenuto delle tre edizioni della raccolta di Lucino

ED. 1608	ED. 1612	ED. 1617
Giulio Cesare Gabussi 11	Giulio Cesare Gabussi- <i>Vulnerasti cor meum a 2</i> <i>Consolamini a 2</i> <i>Gaude et laetate a 2</i> <i>Domine exaudi a 2</i> <i>In convertendo a 2</i> <i>Anima mea liquefacta est a 2</i> <i>Super flumina Babylonis a 2</i>	Giulio Cesare Ardemanio- <i>La Bona</i> <i>La Inquieta</i>

³⁹ Robert KENDRIK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, 2002, p. 260.

⁴⁰ KENDRIK, *The Sounds of Milan*, pp. 59-60.

	<i>Surge amica mea a 2</i> <i>Exaltabo te Deus meus a 3</i> <i>Beata Agata a 3</i> <i>Dic nobis Maria a 4</i>	
Giacomo Gastoldi	Giacomo Gastoldi- <i>Laudate Dominum a 2</i> <i>Auspice Domine a 2</i> <i>Decantabat populus a 2</i>	Andrea Cima- <i>Ave Virgo Gratiiosa</i> <i>Vineam meam</i> <i>La gratiosa</i> <i>La gentile</i>
Giovanni Cavaccio	Giovanni Cavaccio- <i>Benedicam Dominum a 2</i>	Gian Paolo Cima- <i>Capriccio N.58</i>
Cesare Borgo	Cesare Borgo- <i>Sicut mater consolatur a 2.</i> <i>Nativitas tua Dei genitrix a 4</i>	Orfeo Vecchi <i>Kyrie eleyson</i>
Guglielmo Arnone	Guglielmo Arnone- <i>Ardens cor meum a 2.</i> <i>Non turbetur cor vestrum a 3.</i> <i>En ista est speciosa a 3.</i> <i>Montes et colles a 3.</i> <i>Hi sunt qui nos habuimus a 2.</i>	Domenico Ripalta <i>Pater noster</i> <i>Magnificat</i> <i>La Biglia</i>
Giovanni Domenico Rognone	Giovanni Domenico Rognone- <i>Exurgat Deus a 2</i> <i>Gaudent in coelis a 4</i> <i>Anima mea cessa jam peccare a 4</i> <i>Domine in tua misericordia a 2</i> <i>Deus misereatur nostri a 2</i> <i>O quam speciosa a 3</i>	Giacomo Filippo Biumi- <i>Veni in hortum meum</i> <i>Laudate Dominum</i>
Orazio Nanterni	Orazio Nanterni- <i>Tu gloria Jerusalem a 2</i> <i>Exultate Deo a 4</i>	Francesco Casati- <i>Vulnerasti cor meum</i> <i>Eco dilecto meo</i> <i>La Pecchia</i>
Giovanni Paolo Cima	Gian Paolo Cima- <i>Transfige amabilis Jesu a 2</i> <i>Ad te Domine levavi a 2</i> <i>O bone Jesu a 2</i> <i>Laudate pueri a 2</i> <i>O Maria Virgo a 4</i> <i>Fratres quid nam videmus a 4</i>	Giacomo da Sant'Angelo- <i>Paratum cor meum</i> <i>Cantate Domino</i> <i>Iubilare gentes</i> <i>Kyrie Christe</i>
Stefano Limido	Stefano Limido- <i>Heu me misera a 3</i> <i>Si bona suscepimus a 3</i> <i>Veni pater pauperum a 3</i>	Paolo Bottaccio- <i>Vidi Speciosam</i> <i>Gaudent in coelis</i> <i>La Sacca</i> <i>L'Odescalca</i>
Benedetto Binago	Benedetto Binago- <i>O admirandam a 4</i> <i>O Domina quae rapis corda a 4</i>	Vincenzo Pellegrini- <i>Sana me Domine</i> <i>La Pelegrina</i> <i>La Lomazza</i>
Giulio Cesare Ardemanio	Giulio Cesare Ardemanio- <i>Gaudeamus omnes a voce sola</i> <i>Consolare o mater a voce sola</i> <i>In Deo speravit a 2</i> <i>Binago Benedetto</i> <i>Delicta Juventutis a 2</i> <i>Percussit Saul a 4</i>	Flaminio Comanedo- <i>Bonum est confiteri</i> <i>Anima mea Dominum</i>
	Giovanni Ghizzolo-	Serafino Cantone- <i>Non vos me elegistis</i> <i>Queemadmodum desiderat</i>

	<i>Laudate Dominum a 2. Quam pulchrae sunt a 4.</i>	<i>La serafina</i>
	Fulgenzio Valesi- <i>Vias tuas a 2 Alta immensa a 4</i>	
	Francesco Rognone- <i>Veni Domine a voce sola Tribularer a 2</i>	

2.2.1. L'edizione del 1608

L'edizione del 1608, fatta stampare da Lucino dagli eredi di Simon Tini e Lomazzo, si apre con una dedica all'allora curato del Duomo di Milano Ettore Crispino:

Al Molto Magnifico, & molto Reuerendo Sig. Ettore Crispino Curato del Duomo di Milano. Trouandomi alle mani queste moderne operette d'alcuni valenti Musici, degne (à mio giuditio, & de molti virtuosi, che l'hanno vedute, & udite) dell'honor della stampa; mi son risoluto d'inuiarle sotto il nome di V. S. per honorarle ancor più, & per dar à lei materia di gusto, per l'intelligenza & diletto che mostro sempre d'hauer di questa professione. Piaccia à V. S. d'accettarle in segno della volontà che le tengo, & della stima che meritamente faccio di lei, & di conseruarmi la sua buona gratia, come io prego à V. S. quella di Dio benedetto, acciò la guardi, & felicitì, & per fine le baccio affettuosamente le mani.

Di Milano à dì 10. Magg. 1608.

Ovviamente, tale dedica è preceduta dal titolo sul frontespizio di cui si riporta di seguito una fedele trascrizione

Raccolta di D. Francesco Lucino.

Concerti de diversi Excell. Auttori, à due, tre, & quattro voci, Raccolte dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropol. di Milano, nouamente dati in luce. Con la Partitura per l'Organo.

In Milano, Per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1608.

in 4°. Alto, [Tenore] e Basso, con altre parti legate insieme.

2.2.2. L'edizione del 1612

La seconda edizione della raccolta di Lucino, si apre similmente alla prima edizione, con il titolo su frontespizio

Raccolta di D. Francesco Lucino con giunta di Filippo Lomazzo.

Concerti de diversi eccell. auctori, à due, tre, & quattro voci. Raccolti dal R. D. Francesco Lucino Musico nella Chiesa Metropolitana di Milano. Di nuouo ristampati con bella agionta de diuersi Concerti raccolti da Filippo Lomazzo, et all'istesso Molto Reuer. Sig. mio osseruandissimo

Il Signor D. Francesco Lucino dedicati

In Milano, Per l'herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1612.

in 4°. Avvi la sola Partitura di pagg. 112; poi altra Partitura dell'aggiunta del Lomazzo con nuovo frontispizio di pagg. 37 e una carta in fine colla tavola.

e con la dedica rivolta allo stesso curato del Duomo di Milano, Ettore Crispini, presente nell'edizione del 1608.

La presente riedizione ingloba una prima aggiunta di compositori e di mottetti da parte di Filippo Lomazzo, quali: Giovanni Ghizzolo con i mottetti *Laudate Dominum* e *Quam pulchrae sunt*, Fulgenzio Valesi con i mottetti *Vias tuas* e *Alta immensa*, Francesco Rognone con i mottetti *Veni Domine* e *Tribularer*.

2.2.3. L'edizione del 1617

La presente riedizione, oggetto principale di questa edizione critica, presenta numerose aggiunte di mottetti e compositori da parte di Lomazzo come Giacomo Filippo Biumi, Flaminio Comanedo, Giacomo da Sant'Angelo etc.

Il lavoro di Lomazzo, tuttavia, non si riduce ad una mera aggiunta ma si presenta come un'opera più complessa di modifiche delle precedenti edizioni, come l'eliminazione di alcuni compositori e la sostituzione di alcuni mottetti in favore di altri.

Per quanto attiene alle varianti testuali attestate nelle diverse ristampe, si evidenzia che le partiture del 1608 e del 1612 sono prive di testo, mentre quella del 1617 lo riporta quasi integralmente talvolta sono ogni voce, talvolta sotto una sola di esse e talvolta solo sotto la voce più grave.

Prima di addentrarci in un'analisi dei diversi aspetti che costituiscono l'aggiunta del 1617 e procedendo con ordine, si riportano nei paragrafi successivi la dedica e il dedicatario, alcune informazioni sul curatore ed editore Lomazzo e sui compositori e il loro mottetti.

2.3. Il curatore della prima edizione: Francesco Lucino

Francesco Lucino, cantore milanese attivo nei primi decenni del Seicento e curatore di raccolte di composizioni vocali, nacque nel 1545 a Caravaggio, nel Bergamasco. Già frate dell'Ordine degli umiliati, come apprendiamo dal *Supplimento della nobiltà di Milano* di Girolamo Borsieri, fu poi

ordinato sacerdote probabilmente dopo la soppressione dell'Ordine (1571). Fu noto come basso virtuoso. Magistri lo acclamò come *un basso molto profondo* e che Padre Cherubino Ferrari disse di lui, nel verso finale di un suo madrigale, *Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono*; infatti, nel 1578 divenne cantore nella Cappella musicale del Duomo di Milano nel ruolo di basso: la data di assunzione non è nota, ma in un documento del 30 dicembre 1593, in cui si accenna a un suo memoriale, si parla di una *sua servitù d'anni 15* presso la medesima istituzione.⁴¹

La sua carriera nella Cappella del Duomo fu in costante ascesa. Oltre a essere uno fra i cantori meglio pagati tra il 1600-1601 si trovò a reggere temporaneamente la Cappella, quando il maestro di cappella Giulio Cesare Gabussi si assentò dal servizio per recarsi in Polonia. Nel 1603 ne divenne coadiutore. Nel frattempo, in diverse occasioni, altre istituzioni, cercarono di assicurarsi i suoi servizi sottraendolo al Duomo; nel documento del 1593 si fa, infatti, espressa menzione del fatto che Lucino aveva ottenuto il beneficio del lettorato, il che lo avrebbe obbligato a lasciare la Cappella. Nel 1595 Cesare Brivio, provinciale per la musica di S. Maria presso S. Celso, lo richiese come cantore per la sua chiesa, ma questa collaborazione si realizzò solo dal giugno 1604 al settembre 1617 quando Lucino fu impiegato come cantore esterno nella funzione della *Salve Regina*, che si svolgeva ogni sabato sera. È noto da due lettere che scrisse nel 1598 al cardinale Federico Borromeo (in *Io sono un*) di aver ricevuto offerte di altri incarichi ma di non voler lasciare il Duomo di Milano per la sua ammirazione per il cardinale. In una di queste lettere, scrisse:

[...] Mons. Castano mi ha fatto partecipe di una lettera di V.S. Illustrissima le scrive come ha inteso che io volevo patire dalla servitù di questa Chiesa, alla quale resto in obbligo di significarle come è vero ch'io son statto ricercato ma il rispetto della servitù et obbligo ch'io devo a V.S. Illustrissima non ha voluto ch'io parta né partirò se da lei non mi verrà dato licenza, alla quale faccio humilissima riverenza supplicandole da N.S. ogni felicità, et contento [...]⁴²

Viene nominato, insieme a tutti gli altri musicisti della cattedrale, nella dedica al *Liber primus motectorum* (1592) da Damiano Scarabelli.⁴³

Dopo la morte di Gabussi, avvenuta nel 1611, Lucino si trovò a reggere l'istituzione fino all'arrivo di un nuovo maestro di cappella. Lucino morì a Milano il 10 dic. 1617.

⁴¹ Rodobaldo TIBALDI, *Lucino, Francesco*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 66, 2006,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lucino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lucino_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 10/03/2022).

⁴² Marina TOFFETTI, *Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono: Francesco Lucino cantore a Milano nel primo Seicento*, Rivista Italiana di Musicologia, 2004, p. 16.

⁴³ Mariangela DONÀ, *Lucino, Francesco*. Grove Music Online, 2001,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017116> (ultimo accesso: 11/03/2022).

Nel 1590 fu pubblicata la prima raccolta di composizioni da lui curata, *Le gemme, madrigali a cinque de diversi eccellentissimi musici della città di Bologna*, nella quale troviamo un'ulteriore testimonianza sull'inizio del suo servizio presso la cappella del Duomo; infatti, nella dedica a monsignor Giovanni Angelo Arcimboldi, si qualifica quale *cantore nel domo di Milano*.

Nel 1612 provvide a una riedizione con l'aggiunta di composizioni a voce sola, comprendente il madrigale encomiastico di Ferrarini; nella dedica dell'opera, firmata dall'editore Lomazzo, si accenna all'esistenza di una ristampa precedente di cui non risultano esemplari.

Nel 1616 apparve una ristampa, e nel 1617 una seconda aggiunta con una messa di Orfeo Vecchi, *Magnificat, litanie e alcune canzoni strumentali*. Si ipotizzava l'esistenza di un'ulteriore ristampa del 1622 presso la Biblioteca Ambrosiana, ma non presente nel catalogo anteriore ai bombardamenti del 1943 (mentre vi era elencato un esemplare della ristampa del 1616 andata bruciata).

A Lucino sono state attribuite composizioni: un *Pater noster* a cinque voci, pubblicato postumo nei *Pontificalia Ambrosiana Ecclesiae* nel 1619 e presente anche in un manoscritto (Milano, Arch. del Duomo, librone 26, cc. 72-75).

La prima delle due composizioni è attribuibile con certezza a Lucino; il mottetto rappresenta invece uno dei numerosi casi di attribuzioni in conflitto che la storia del repertorio sacro del primo Barocco ci abbia insegnato. Esso figura infatti sia all'interno dell'antologia *Concerti de' diversi eccellentissimi autori* curata dallo stesso Lucino, pubblicata nel 1608 e ristampata, con varie aggiunte, nel 1612 e nel 1616, sia nell'antologia *Viridarium Musico-Marianum*, raccolta Johannes Donfrid e stampata a Trier nel 1627. Nell'antologia curata da Lucino la composizione è attribuita a Giulio Cesare Gabussi.⁴⁴

Nell'antologia appena citata, il contributo di Lucino è di notevole importanza in quanto, con questa miscellanea, il compositore impose all'attenzione del pubblico il moderno genere del concerto ecclesiastico per un numero limitato di voci (da due a quattro) e basso continuo: un genere che si era recentemente affacciato sulla scena locale⁴⁵ in seguito alla pubblicazione nel 1605 di una raccolta di Scaletta, dedicata allo stesso Lucino.

A Lucino furono dedicate anche alcune opere musicali, tra cui: la *Cetra spirituale accordata a due, tre e quattro voci, per concertar nel organo* del 1605 di Orazio Scaletta, prima opera in stile moderno pubblicata a Milano, i mottetti *Ego flos campi a tre voci* e *Laudate coeli* a quattro voci contenuti ne *Il primo libro delli concerti a due, tre e 4 voci* del 1614 di Andrea Cima, la canzone *La Lucina* nelle *Canzoni per sonare fate alla francese a quattro voci* del 1599 di Cesare Borgo, organista del duomo milanese e un'altra canzone *La Lucina*, ne *Il primo libro delle canzoni da suonare a quatro & otto voci* del 1609 di Paolo

⁴⁴ Marina TOFFETTI, *La produzione musicale di Francesco Lucino: postille e precisazioni*, Rivista Italiana di Musicologia, 2004, p. 9.

⁴⁵ TOFFETTI, *Lucino è un lampo e la sua voce è un tuono*, Rivista Italiana di Musicologia, 2004, pp. 3-4.

Bottaccio, musicista che probabilmente ebbe contatti con Lucino, dal momento che due sue canzoni sono comprese nell'*Aggiunta alli Concerti* del 1617.⁴⁶

2.4. La lettera dedicatoria e il dedicatario della *Seconda aggiunta*

La *Seconda aggiunta* alla raccolta di mottetti, curata e stampata da Lomazzo, si colloca nel periodo d'oro della sua attività, in quanto proprio negli anni compresi tra il 1613 e il 1620, l'editore cominciò a dar luce ad opere stampate in proprio – di cui la suddetta collezione è esempio – e incrementò la compilazione di antologie.

La collezione presenta una dedica rivolta a padre Sigismondo Bascapè, benedettino olivetano e parroco in quegli anni presso la Chiesa di Santa Maria di Baggio.

Di seguito la trascrizione della dedica:

*AL REVERENDISS.^{MO} PADRE | SIG. MIO COLENDISSIMO | IL PADRE DON
SIGISMONDO BASCAPE | Abbate meritissimo de Santa Matia di Baggio | della Congregatione
Oliuetana. | QVesta seconda aggiunta alla Raccolta de Concerti | del M. Reuer. Sig. Don Francesco Lucino,
faticha | de più famosi Mufici di questa nostra Città, do- | uendosi produr' alla luce col mezzo delle mie stampe
| per sodisfar à virtuosi, che la bramano, e per ho- | norar parto di si nobili compositori, e douendo infie- | me
portar registrato in fronte il nome di qualche riguardeuole persona, Non tantoſto [sic] hebbi questo conceputo
nella mente, che subito mi posi in pen- | siero di publicarla al mondo sotto i felici auspici de S. P. Reuerendiſſima,
| come quella, che più che certo sono, effer sempre stata vaga di quest'arte | tanto liberale, in guisa, che non
ſdegna tal'hora con marauigliosa leggria- | dria e grauità insieme impiegarſi in ſi virtuoso trattenimento di Mufi-
| ca, & à ciò tanto più volentieri mi muouo, quanto che m'auoggio, che co- | minciarò à dargli qualche capparra
della diuotione dell'animo mio ver- | ſo di lei; E se bene io ſia conſapeuole che questa picciola demoftratione nō |
pareggia il debito mio, & i meriti ſuoi, confido però, che adornata, & | arricchita del ſuo chiariffimo nome
debbia effer à lei tanto più grata, | quato che per ſi nobile frōtiſpicio ſo che farò accetta ad ogn'vno ſia. L'accetti
| dunque S. P. Reuerendiſſ. è con quel amor, che ſuole la prottegga, che prot- | teggerà inſieme vn ſuo fideliffimo
è diuotiffimo ſeruitore, il quale per | fine le rende humile riuerenzza e da N. S. gli priega il compimento de ſuoi
honorati deſiderij. Da noſtre ſtampe il 22. Marzo 1617. | D. S. P. Reuerendiſſ. | Deuotiffimo Seruitore |
Filippo Lomazzo.*

Da questa dedica si può dedurre che, anche se vi sono delle immagini immancabili presenti in tutte le lettere dedicatorie del tempo, vi sono anche delle importanti informazioni sul rapporto fra l'Abbate e Filippo Lomazzo.

In primo luogo l'editore dichiara il proprio debito di riconoscenza nei confronti di don Sigismondo Bascapè.

⁴⁶ TIBALDI, *Lucino*, Dizionario Biografico degli Italiani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lucino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lucino_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 11/03/2022).

Si afferma, inoltre, che le composizioni incluse in questa nuova edizione sono opera dei migliori musicisti di Milano e che c'era una determinata attesa da parte dei musicisti che avevano conosciuto le edizioni precedenti

Il dedicatario don Sigismondo Bascapè è definito da Lomazzo come “essere vago di quell'arte”, si desume quindi che questi si occupasse di musica. All'inizio della dedica comprendiamo che egli era abate della congregazione olivetana presso la chiesa di Santa Maria di Baggio.

Il monastero venne fondato da Balzarino Pusterla, membro di una delle più antiche famiglie milanesi, probabilmente nel 1399. Il cenobio da lui voluto sorse probabilmente attorno al 1400 a Baggio, ove i Pusterla contavano numerosi possedimenti terrieri, e venne ampiamente beneficiato dal fondatore, il quale volle pure esservi sepolto. Soppresso fra il 1773 ed il '75, Santa Maria di Baggio venne unito al monastero di San Vittore al Corpo di Milano.⁴⁷

La congregazione dei benedettini olivetani, che in Santa Maria di Baggio contava 25 membri, venne fondata da Bernardo Tolomei nel 1344. Questi, insieme a Patrizio Patrizi e Ambrogio Piccolomini, abbracciarono la Regola di San Benedetto e diedero vita alla Congregazione che poté contare l'approvazione di Papa Clemente VI.

L'osservanza olivetana, durò nel monastero di Baggio almeno fino ai tempi di San Carlo. Lo storico olivetano del secolo XVIII, don Michelangelo Belforti, narra che il grande arcivescovo di Milano si recava sovente e volentieri a Baggio, partecipando con gioia ai devoti esercizi dei monaci. Da qui i monaci si diffusero in tutta la regione, costituendo la provincia lombarda che contò ben 15 monasteri.⁴⁸

2.5. L'editore e curatore della *Seconda aggiunta*: Filippo Lomazzo

Filippo Lomazzo, nato intorno al 1571 probabilmente a Milano, da quanto testimoniato dallo stato d'anime della parrocchia di S. Tecla del 1609⁴⁹, e morto di peste tra il 1630 e il 1631 – come attestato sia dalla sua ultima opera, datata 1630, sia dall'assenza di informazioni sul suo conto da quella data che dalla presenza del suo nome tra i morti di peste registrati nel 1630 – fu attivo come stampatore e editore a Milano tra il 1602 e il 1630.

Non si hanno notizie sugli anni della formazione. Il suo nome è attestato nei documenti per la prima volta nel 1597, quando procurò alcuni libri per la chiesa di S. Maria presso S. Celso. L'anno

⁴⁷ Cfr. Eleonora SAITA, Monastero di Santa Maria di Baggio, benedettini olivetani (ca. 1400 - ca. 1775), <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB00069A/> (ultimo accesso: 24/06/2022).

⁴⁸ La storia dell'abbazia: La storia dei cenobi benedettini in terra ambrosiana, <http://www.abbaziadiseregno.com/pages/2014-07-15-15-55-19> (ultimo accesso: 24/06/2022).

⁴⁹ Marina TOFFETTI, *Lomazzo, Filippo*. Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 65, 2005, https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lomazzo_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 15/03/2022).

successivo viene ricordato dall'erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi nella dedica de *Il primo libro della musica a due voci* di Giovanni Giacomo Gastoldi e altri compositori, indirizzata a Francesco Baglioni (padre di Geronimo), per avere scelto le composizioni incluse nella miscellanea. In una nota spese del 1607 della chiesa di S. Celso si qualifica come "libraro alla Serena" e dichiara di avere venduto otto libri di musica a G.P. Cima per uso della cappella.⁵⁰

Lomazzo viene ricordato come una delle figure più vivaci e significative dell'editoria musicale milanese. Sappiamo che disponeva di notevoli competenze musicali: dalla dedica a padre Marc' Antonio Testore apposta al *Basso principale co'l soprano* del quarto libro delle *Messe a quattro e cinque voci* di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1610) apprendiamo che era egli stesso organista e che, in quella veste, aveva partecipato ad alcune esecuzioni musicali. Inoltre, era solito selezionare le composizioni da inserire nelle sue antologie. A lui si deve la scelta dei compositori – quali Giulio Cesare Ardemanio, Benedetto Binago, Giovanni Ghizzolo e Giovanni Domenico Rognoni – dei brani inseriti nell'*Aggiunta nuova delli concerti de diversi eccellenti autori* (1612), ampliamento di una raccolta curata da Francesco Lucino e pubblicata dagli stessi editori quattro anni prima, nonché della *Seconda aggiunta* (1617), in cui figura la canzone *La Lomazza* di Pellegrini, quasi certamente intitolata proprio a lui.

Lomazzo pubblicò anche opere non musicali, tra cui: *Il secondo ragionamento* di frate Francesco Panigarola e *l'Oratione in lode del b. Carlo Borromeo* di padre Bonifacio Fausti da Monte dell'Olmo, entrambe del 1605 e la *Oratio ad cives Mediolanenses pro gratiarum actione* del frate Benedetto Marabotti del 1622.

L'esordio della sua attività editoriale fu determinato dall'uscita della quarta impressione della *Scala di musica* di Orazio Scaletta, in cui si legge *Appresso l'erede di S. Tini, & Filippo Lomazzo*.

Nel 1603 fu stampato sempre da Tini e Lomazzo *Il zabaione musicale* di Adriano Banchieri, opera che reca una dedica firmata da Giovanni Francesco Besozzo e da Lomazzo, datata 2 marzo 1604; ciò è indice del fatto che il nostro dovette dapprima affiancarsi a Besozzo, per poi prenderne il posto in società con l'erede di Simon Tini, con il quale stampò almeno 53 raccolte fra il 1602 e il 1612 – due opere stampate nel 1611 di Banchieri: *La mano, et documenti sicuri prodotti d'autori gravi...opera 25, unicum* conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, e i *Secondi nuovi pensieri ecclesiastici, unicum* conservato presso la Biblioteca Jagiellońska di Cracovia.

Al 1608 risale la pubblicazione de *Il primo libro de capricci a due voci* di Pietro Sangiorgio di Monaco, stampato a Venezia. Al 1613 risalgono, invece, le prime tre raccolte sinora conosciute stampate dal solo Lomazzo: il terzo libro di madrigali di Giovanni Ghizzolo, un libro di messe e altre composizioni sacre dello stesso autore e le *Grazie, ed affetti di musica* di Giulio San Pietro de' Negri.

⁵⁰ Ibidem.

Nel periodo compreso tra il 1613 e il 1630 stampò almeno 46 raccolte, fra cui una ristampa, della quale ci è pervenuta solo la partitura non datata, delle canzoni da sonare di Filippo Rovigo e Ruggier Trofeo, già pubblicate nel 1604; *Il primo libro delli concerti a due, tre e quattro voci* di Andrea Cima (1614); *El segundo libro de los ayres villancicos y cancioncillas a la española, y italiana al uso moderno a dos, y tres boses* di Bernardino Sanseverino (1616), un *unicum* non presente nel RISM e di recente rinvenimento; i *Vespri per tutte le feste dell'anno* di Matteo Compagnoni (1618); le *Musiche a una, a due, e a tre voci* di Enrico Radesca di Foggia (1618), *unicum* non presente nel RISM, conservato presso l'archivio Borromeo a Isola Bella, e gli *Scherzi amorosi. Canzonette ad una voce sola. Libro secondo* di diversi autori, raccolte da Giovanni Stefani con le lettere dell'alfabeto per la chitarra spagnola, pubblicati nel 1621.

Il nome del nostro editore lo troviamo, tra il 1614 e il 1615, nei mandati di pagamento della Veneranda Fabbrica del Duomo: infatti, il 14 settembre 1614 fu pagato per un lavoro di legatoria, il 20 giugno per avere venduto alcuni libri di musica per uso della cappella e il 24 dicembre 1615 fornisce caratteri tipografici e altro materiale per stampare opere per la cappella musicale. Nel 1619 Girolamo Borsieri lo menziona come attivo compilatore di antologie, ricordando come tutti i compositori che desideravano pubblicare musica a Milano si rivolgessero a lui. Tra le diverse antologie, si evidenzia quella compilata e pubblicata nel 1626, *Flores praestantissimorum virorum*, in cui compaiono sintetiche informazioni biografiche sugli autori rappresentati nel volume, che Lomazzo considerava i migliori compositori milanesi dell'epoca (Vincenzo Pellegrini, Federico Coda, Giovanni Domenico e Francesco Rognoni Taeggio, Guglielmo Arnone, Giulio Cesare Ardemano, Andrea e Giovanni Paolo Cima, Giacomo Filippo Biumi e Domenico Ripalta).

Sulle sue predilezioni stilistiche molto apprendiamo dalle dediche firmate nell'arco della sua attività – dal 1604 al 1626 – e che rivelano un uomo appassionato e ricco d'ingegno, stilisticamente aggiornato e in contatto con i protagonisti della vita musicale dell'epoca, in particolare con gli artisti attivi nell'Italia settentrionale.

Le prime dediche firmate dal solo Lomazzo risalgono al 1606 ma degna di nota è, in particolar modo, la pagina rivolta "Alli amatori de' virtuosi" posta al termine del primo e secondo libro di sacre canzoni di Girolamo Baglioni del 1608, pervasa da un tono affettuoso, in cui Lomazzo ricorda l'amico prematuramente scomparso elogiandone la perizia compositiva e la profonda conoscenza della filosofia. Da questa pagina si apprende anche che Baglioni aveva più volte corretto opere in greco e in latino per conto dell'editore, dando un'ulteriore conferma che quest'ultimo non si dedicava esclusivamente all'editoria musicale.

Solerte promotore dei talenti locali, si mantenne costantemente in contatto anche con i più grandi musicisti attivi fuori Milano e stampò musiche di Simone Molinaro, de' Negri, Radesca di

Foggia e Sigismondo D'India, riuscendo persino a procurarsi un inedito mottetto di A. Monteverdi da inserire in una raccolta di Giovanni Battista Ala.

La grandezza della sua opera sta nell'essere stato non solo propugnatore degli stili più aggiornati, ma anche e soprattutto per aver cercato di preservare la memoria dei principali esponenti dello stile rinascimentale più maturo. Infatti, promosse, dapprima con Tini e poi in proprio, la diffusione di opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dedicò inoltre particolare attenzione alla produzione del milanese Orfeo Vecchi, con cui aveva intrattenuto un rapporto di amicizia e di cui possedeva diversi manoscritti, anche di composizioni policorali oggi perdute, che purtroppo non riuscì a dare integralmente alle stampe.⁵¹

⁵¹ Cfr. TOFFETTI, *Lomazzo Filippo*, Dizionario Biografico degli Italiani, https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lomazzo_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 14/04/2022).

CAPITOLO TERZO

I *diversi Eccellenti Autori* della *Seconda aggiunta*:

I compositori dei mottetti a due e a tre voci e basso continuo

3.1. Giacomo Filippo Biumi, eccellente organista milanese

Giacomo Filippo Biumi, nato nel 1580 a Milano e deceduto il 24 novembre del 1653, è stato un compositore e organista italiano.

Poche sono le informazioni che abbiamo sulla sua vita; ciò che sappiamo è che Biumi fu sicuramente organista in almeno due chiese di Milano: in un primo periodo presso la chiesa di Santa Maria della Passione poi, dal 1612, presso la basilica di Sant'Ambrogio. Fu attivo come organista anche presso il Duomo di Milano, dal 30 marzo 1623, succedendo a Cesare Borgo, e mantenne tale incarico sino alla morte. Dal 1651 la Veneranda Fabbrica del Duomo vide che era ormai troppo vecchio per continuare a lavorare da solo e gli assegnò un collaboratore e rappresentante: Francesco Fumasio. È proprio grazie ad una petizione di Fumasio, datata 27 novembre 1653, che conosciamo la data del decesso di Biumi.⁵²

I suoi contemporanei lodarono Biumi come eccellente organista. Le *canzonas* in quattro voci e le *correntes* di questo volume sono ricche di stilemi moderni, mentre le *canzonas* in otto voci mostrano l'influenza di Giovanni Gabrieli e dello stile policorale veneziano.⁵³

I maggiori lavori attribuiti a Giacomo Filippo Biumi sono:

- *Magnificat...cum 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus, opus primum*, Milano, Tradate Melchiorre, 1612, B 2761;
- un mottetto a due voci, in *Parnassus Musicus Ferdinandaeus in quo Musici nobilissimi, quò suavitate, quò arte prorsus admirabili & diuina ludunt: 1. 2. 3. 4. 5. Vocum*, Giacomo Vicentino, Venezia, 1615, B/I: 1615/13;
- il mottetto *Veni in hortum meum*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;1617;
- il mottetto *Laudate Dominum*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- *Pater noster*, Giorgio Rolla, Milano, 1619;
- il concerto *O Santissima Maria*, in *Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibati unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi, quibus adduntur Missa, Magnificatque duo*,

⁵² Mariangela DONÀ, *Biumi, Giacomo Filippo*, MGG Online, 1999, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19635> (ultimo accesso: 22/02/2022).

⁵³ Mariangela DONÀ, *Biumi [Bimio], Giacomo Filippo*, Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003166> (ultimo accesso: 21/02/2022).

Cantiones item, ut vocant, alla francese duobus, tribus quattuorque instrumentis, tum, Filippo Lomazzo, Milano, 1626, B: 1626/5;

- il concerto *Floretæ flores, in Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibati unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi, quibus adduntur Missa, Magnificatque duo, Cantiones item, ut vocant, alla francese duobus, tribus quattuorque instrumentis, tum*, Filippo Lomazzo, Milano, 1626, B: 1626/5;
- *Partito delle canzoni alla francese, a quattro e otto, con alcune arie de correnti, a quattro, libro I, op. 2*, Graziano Ferioli, Milano, 1627, A/I B 2762;⁵⁴
- *Concentus musicales unica, duabus, tribus et quatuor vocibus, adduntur praeterae missae duae et Magnificat duo, una cum symphonia ad tonos quatuor vocibus*, Venezia, Rolla Giorgio, 1629, B 2763.⁵⁵

Il mottetto *Veni in hortum meum* a due canti (o tenori) e continuo lo si ritrova in due importanti raccolte, quali il *Parnassus musicus Ferdinandaeus*^{56,57} e la *Seconda aggiunta alli concerti raccolti dal molto Reverendo Don Francesco Lucino a due, tre, e quattro voci, di diversi eccellenti autori, novamente raccolta, et data in luce da Filippo Lomazzo, con una Messa, due Magnificat, le Letanie della Beata Vergin*.

3.2. Francesco Casati e i tre mottetti della *Seconda aggiunta*

Il nome di Francesco Casati, compositore ed organista italiano, oggi non suona particolarmente illustre e scarse sono le informazioni pervenuteci sulla sua vita: se ne ignorano anche la data di nascita e quella del decesso.⁵⁸

Dalla *Seconda aggiunta* assemblata da Francesco Lucino, al cui interno troviamo ben tre composizioni

di questo autore, apprendiamo che all'epoca Casati era attivo come organista in San Marco, una delle chiese più importanti della città di Milano.⁵⁹

⁵⁴Biumi, Giacomo Filippo,

https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=3&identifier=251_SOLR_SERVER_323493519 (ultimo accesso: 28/06/2022).

⁵⁵https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_1469832384 (ultimo accesso: 28/06/2022);

⁵⁶ Il mottetto si presenta come una pagina scorrevole, giocata sull'effetto eco e sull'avvicendamento delle due voci. Marina TOFFETTI, *Da Milano a Graz compositori milanesi e lombardi nel Parnassus musicus ferdinandaeus*, 2017, p.74.

⁵⁷ La raccolta è un prestigioso omaggio musicale, dotato di un'esplicita valenza celebrativa e concepito da un cantore della cappella del Duomo di Milano, trasferitosi a Graz prima della pubblicazione del volume ed include 18 mottetti attribuiti a 12 compositori milanesi o attivi a Milano.

⁵⁸ TOFFETTI, *Da Milano a Graz compositori milanesi e lombardi nel Parnassus musicus ferdinandaeus*, 2017, p. 62.

⁵⁹ TOFFETTI, *Da Milano a Graz*, p. 77.

Da Robert Kendrick, apprendiamo che Casati viene menzionato da Girolamo Borsieri, nel suo “*Il supplimento della nobiltà di Milano*” del 1619:

Fiorisce parimente Francesco Casati Organista di S. Marco, che pur ha stampate alcune operette musicali in vna raccolta di diuersi [*the Seconda aggiunta*], ma questi attende piu` tosto al suonare, riuscendo viuace, e spiritoso secondo il gusto de' moderni amatori della musica.⁶⁰

Da Kendrick apprendiamo, inoltre, che Casati fu attivo dal 1611 al 1629 come cerimoniere (o maestro delle cerimonie), il cui compito era quello di vigilare affinché la liturgia si svolgesse correttamente specialmente nelle feste di precetto milanesi, presso il duomo di Milano con Giovanni Paolo Clerici (1579-88), Orazio Casati (1588-1611) e Gironimo Regio (1629-79).⁶¹

Dalla scrittura del suo mottetto a quattro *Oculi ejus sicut columbae*, che presenta una scrittura fittamente imitativa, si evince la capacità di modellare i motivi prestando particolare attenzione all'efficace declamazione delle parole.

Tra i maggiori lavori attribuiti a Casati, vi sono:

- Il mottetto *Oculi ejus sicut columbae*, in *Parnassus Musicus Ferdinandæus*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1615, B/I: 1615/13;
- *Gloria in excelsis Deo. Concertato a tre voci e Piena Orchestra*, 1616/17;
- *Credo a due Tenori e Basso. Concertato a piu Stromenti*, 1616/17;
- Il mottetto *Vulnerasti cor meum*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- Il mottetto *Ego dilecto meo et ad me conversio eius veni dilecte mi*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *Eco dilecto meo*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *La Pecchia*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2.

3.3. Giacomo da Sant'Angelo: vita e opere

Sull'organista e maestro di cappella agostiniano Giacomo da Sant'Angelo non ci sono pervenute molte notizie. Sappiamo che la professione di maestro di cappella presso la Chiesa di San Marco a Milano fu da lui svolta dal 1625 ca., indubbiamente indice di prestigio per la sua epoca dovuta alla

⁶⁰ KENDRICK, *The Sounds of Milan, 1585-1650*, p. 449.

⁶¹ Ivi p. 27.

sua posizione nelle immediate vicinanze della parte settentrionale delle mura, valorizzata dall'espansione urbana verso Como – città chiave sull'importante asse di comunicazione fra Milano e l'Europa centrale attraverso i passi alpini.

Il suo prestigio era anche dovuto al fatto che era la chiesa più grande – fino al completamento del duomo e all'allungamento di San Francesco Grande –, situata nel centro cittadino e tra le più antiche di Milano.

La chiesa fu fondata dal vescovo Algiso da Pirovano nel 1177, dopo un viaggio a Venezia e ha rappresentato per tutto il tardo medioevo e fino all'età moderna la culla degli agostiniani a Milano.

Tuttavia, un lascito del 1250 prova l'esistenza di una costruzione precedente a quella fondata nel 1254, quando Lanfranco Settala, Priore Generale degli Eremitani di Sant'Agostino, fece costruire una chiesa gotica a tre navate inglobando costruzioni precedenti. Ma la vera svolta alla struttura della chiesa venne data dalla concessione del 1302 del papa Bonifacio VIII agli agostiniani, mirante ad estendere il privilegio di poter costruire all'interno delle loro chiese cappelle private ospitanti sepolture. Già nel 1310 per il chiostro viene scolpito il sarcofago di fra' Mirano da Bechalòe, membro di una antica e nobile famiglia milanese imparentata con il più famoso ramo dei Bescapè.

Nella seconda metà del Trecento si moltiplicano i lasciti privati delle famiglie che andavano legando il proprio nome alla fondazione agostiniana; decisivo in particolare il contributo finanziario dei Visconti, prima con Giovanni, quindi con Bernabò e Gian Galeazzo.⁶²

Alcune informazioni le abbiamo anche sui suoi lavori; sappiamo, per esempio, che una delle sue opere si trova nella raccolta assemblata e curata da Lomazzo *Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibati unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi, quibus adduntur Missa, Magnificatque duo, Cantiones item, ut vocant, alla francese duobus, tribus quattuorque instrumentis, tum pubblicata* nel 1626.⁶³

Due mottetti – *Cantae Domino* e *Paratum cor meum* – sono inoltre presenti nella Seconda aggiunta di Lomazzo.

3.4. Paolo Bottaccio, «perito nel cantare e nel sonare il clavicordo»

Paolo Bottaccio, compositore italiano di cui non ci sono pervenute molte informazioni, fu attivo come maestro di cappella del Duomo di Como dal 1609 al 1623, notizia resa nota grazie ai frontespizi delle sue pubblicazioni del 1609. Non si sa se svolgesse altre attività presso altre chiese. Fece parte dell'Accademia dei Larii, di cui dirigeva i trattenimenti musicali, come risulta dalla dedica

⁶² Cfr. <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00038/> (ultimo accesso: 25/06/2022).

⁶³ Kendrik, *The Sounds of Milan*, p.449.

della prima opera stampata, il *Primo libro delle Canzoni*, nella quale si dice «perito nel cantare e nel sonare il clavicordo» e dalla dedica di una sua altra opera del 1609, in cui si legge:

Havendo le SS.VV. Illustrissime mostrato di gustar tanto le mie Canzoni da suonare; vengo hora à
presentar loro queste mie compositioni da gustarsi e col suono e con le voci ancora; et tanto più volentieri a ciò mi muovo quando che da un mio Signore della loro Accademia mi furono dati i SOSPIRI (rime del Signor Marino Poeta celebre) con ordine ch'io dovesse metterli in Musica... non solo i SOSPIRI, ma alcun'altri Madrigali insieme... Como, 10 VI 1609.⁶⁴

Fu in buoni rapporti con Guglielmo Lipparini, che inserì una messa del Bottaccio in un'opera da lui pubblicata. Non è da escludere che Bottaccio, cognome documentato nel mandellasco, fosse lo pseudonimo di un gentiluomo musicista.⁶⁵

La sua piccola produzione sopravvissuta mostra che era versatile entro i limiti di un incarico provinciale; pubblicò salmi del vespro per doppio coro e madrigali nelle solite cinque parti e alcuni per doppio coro; i suoi due mottetti nel volume curato da Francesco Lucino (Milano, 1617) sono di attualità concertata.⁶⁶

Tra i suoi lavori più importanti, vi sono:

- *I sospiri con altri madrigali a 5 et 8 voci Di Paolo Bottaccio novamente composti, et dati in luce. Libro primo*, Angelo Gardano e fratelli, Venezia, 1609, A/I B 3794;
- *Il primo libro delle canzoni da suonare a 4 e 8 voci*, Angelo Gardano e fratelli, Venezia 1609, A/I: B 3795;
- *Psalmodia vespertina cum tribus canticis B. Mariae e Salve Regina, 8 vocibus decantandae [...] liber primus*, op.4, Filippo Lomazzo, Milano, 1615, A: B 3796;
- il mottetto *Vidi Speciosam*, in *Seconda agiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *Gaudent in coelis*, in *Seconda agiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *La Sacca*, in *Seconda agiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *L'Odescalca*, in *Seconda agiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;

⁶⁴ Ilic COLZANI – Alberto ROVI – Oscar TAJETTI, *La musica in Alto Lario, Carlo Prati costruttore di organi del Seicento tra Lombardia e Trentino*, Nuova Editrice Delta, Gravedona, 2002, http://www.lepontiacomensis.org/studi/04_musica.htm (ultimo accesso: 01/03/2022).

⁶⁵ Amislombardia (a cura di), *Paolo Bottaccio*, <https://digilander.libero.it/amislombardia/bottaccio.htm> (ultimo accesso: 01/03/2022).

⁶⁶ Jerome ROCHE, *Bottaccio, Paolo*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003687> (ultimo accesso: 28/02/2022).

- le messe *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*, in *Messa a otto e nove voci con il Te Deum laudamus à Otto, & il suo Basso Continuo di F. Guglielmo Lipparino*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1623, A: L 2574, B: 1623/1;⁶⁷

3.5. Vincenzo Pellegrini e il cardinale Federico Borromeo

Vincenzo Pellegrini, nato a Pesaro nel 1562 circa, è stato compositore e maestro di cappella.⁶⁸ Come sostiene Salvarani, Pellegrini compì il suo apprendistato presso il seminario della città. Probabilmente già in questo periodo gli venne affidato l'incarico di dirigere il coro del Duomo da poco istituito, per circa un anno dal 1582: infatti, un "Vincenzo" figura nel registro dei pagamenti, retribuito da 5 a 6 scudi; non si danno tuttavia successivi riscontri di eventuale prolungamento dell'incarico. Dal 1589 Pellegrini figura tra i canonici del Duomo: come tale si designa nelle *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese* (1599) tredici composizioni dedicate a Livia della Rovere, andata sposa a Francesco Maria II duca d'Urbino.

Durante il canonicato, Pellegrini ebbe incarichi di rappresentanza della Curia pesarese presso la S. Sede (1603) e di vicariato capitolare (1604). A Pesaro Pellegrini istruì alcuni musicisti, tra cui Galeazzo Sabbatini, che divenne in seguito organista nel Duomo cittadino, compositore e teorico di fama. L'attività compositiva, si manifesta ancora nel *Missarum liber primus* (cinque messe a 4 voci e tre a 5 voci) del 1603-04, dedicato a Clemente VIII.

Nel 1611 Pellegrini venne nominato maestro di cappella nel Duomo di Milano grazie all'incontro con il cardinale Federico Borromeo, avvenuto l'anno prima a Pesaro, e l'interessamento del cardinale Bonifacio Caetani, legato alla Romagna.

Al cardinale Borromeo il musicista dedicò i *Magnificat decem liber primus* con due litanie mariane a 5, 8 e 9 voci, pubblicati a Venezia nel 1612. Cinque sue composizioni comparvero nel *Parnassus musicus Ferdinandæus* (Venezia, 1615), raccolta curata da Giovanni Battista Bonometti, già cantore nella Metropolitana milanese, passato nel 1613 alla corte di Graz. Dalla fine del 1615 Pellegrini si dedicò, su incarico della Veneranda Fabbrica del Duomo, a quella che fu la sua opera più rappresentativa: i *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad Vesperas musicali concertui accomodata*, dedicati anch'essi al cardinale Borromeo e pubblicati nel 1619.

Nello stesso anno, apparvero i *Sacri concertus* a 1-6 voci dedicati a Francesco Maria II della Rovere che contengono mottetti sia in stile concertato sia a cappella e in chiusura la messa *Ecce*

⁶⁷ Bottaccio, Paolo, http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000001962?peek=1&wheel=mnskrpt_nj (ultimo accesso: 28/06/2022).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003687> (ultimo accesso: 28/02/2022).

⁶⁸ Marco SALVARANI, *Pellegrini Vincenzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 82, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 03/03/2022).

sacerdos magnus, senis vocibus pro capella, una cum parte organica, composizione dall'intensa trama contrappuntistica, nella quale Pellegrini rielabora gli stilemi concertanti della policoralità veneziana, secondo modalità già sperimentate in ambiente marchigiano da Ignazio Donati. Ancora nel 1619 Rolla pubblicò i quattro volumi di *Hymni, posthymni et lucernaria in solemnitatibus totius anni secundum sanctae Ambrosianae Ecclesiae consuetudinem*, uno dei libri di musica più ponderosi del Seicento italiano, con tessitura a quattro e a cinque voci e un *Magnificat* a 8.

Tale cospicua attività, dovette rispondere alla volontà dell'arcivescovo di Milano di rifondare, arricchire e consolidare il repertorio del Duomo. Ma in una certa misura essa finì per distogliere il compositore dalla cura della compagine musicale.

Dalla fine del 1619 circolarono voci circa la sostituzione del maestro; gli attriti, culminarono nel 1625 nella minaccia di allontanamento, rafforzata dalla richiesta d'interessare lo stesso Borromeo al fine di ottenere il parere di Claudio Monteverdi circa un possibile sostituto. Tuttavia, Pellegrini rimase in Duomo fino alla morte, avvenuta tra l'agosto e il dicembre del 1630, forse a causa di una pestilenza.

La riscoperta di Pellegrini si deve a Luigi Torchi e a Giovanni Tebaldini, che il 14 marzo 1912 al Pantheon di Roma diresse la *Missa defunctorum* in suffragio di Umberto I, dal primo libro di Messe.⁶⁹

Tra i suoi maggiori lavori vi sono:

- *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla Francese, di Vincenzo Pellegrini Canonico di Pesaro. Novamente da lui date in luce, et con ogni diligenza corrette. Libro Primo. All'Illustrissima Signora Livia della Rovere*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1599, A/I: P-1176;
- le canzoni *La serpentina* e *La capricciosa*, 1599, presenti nella miscellanea *Arte musicale in Italia*, G. Ricordi, Milano, 1899⁷⁰;
- *Missae, octo partim quatuor partim quinque vocibus concinendae auctore Vincentio Pellegrino Canonico Pisarense*, Venezia, 1603, A/I: P- 1177, PP- 1178;
- *Magnificat decem, quorum octo quinis, et duo novem vocibus concinuntur...laetaniae...quinis et octonis vocibus [...] liber primus*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1613, A/I: P- 1180;
- Cinque mottetti nel *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1615, B/I: 1615-13;
- il mottetto *Sana me Domine* che compare nella *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B/I: 1617-02;

⁶⁹ SALVARANI, *Pellegrini Vincenzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 03/03/2022).

⁷⁰ SALVARANI, *Pellegrini Vincenzo*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 03/03/2022).

- *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad Vesperas musicali concertui accomodata*, Giorgio Rolla, Milano, 1619;
- *i Sacri concentus, unis, binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus; item missa Ecce sacerdos magnus, senis vocibus pro capella [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1619, A/I: P- 1181;
- *Hymni, posthymni et lucernaria in solemnitatibus totius anni secundum sanctae Ambrosianae Ecclesiae consuetudinem*, Giorgio Rolla, Milano, 1619, B/I: 1619-03, 1619-04;
- le *Litaniae Ambrosianae et Romanae cum octo ac etiam quattuor voc*, Giorgio Rolla, Milano, 1623⁷¹.

3.6. Flaminio Comanedo, cantore della cappella del Duomo di Milano

Flaminio Comanedo è stato un cantore (tenore) e compositore presso la cappella del Duomo di Milano dal 1600 al 1622 circa. La data di nascita e di decesso sono oscure. Della sua vita sappiamo soltanto che fu studente di Gabussi e che fu collega di Bonometti presso il Duomo. Flaminio pubblicò due libri di canzonette e tre collezioni di madrigali insieme ad un'edizione di Vespri del 1618. Il suo nome compare, inoltre, tra i compositori di mottetti presenti nel *Parnassus* insieme a Biumi e Pellegrini.

- *Il primo libro delle canzonette a tre voci*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1601, A/I C 3482;
- *Il secondo libro delle canzonette a tre voci ... con doi madrigali a quattro voci*, Agostino Tradate, Milano, 1602, A/I C 3483;⁷²
- il *Secondo libro de madrigali a cinque voci ... con il suo basso continuo per sonar nel clavicembalo, o altro simile stromento, opera quinta*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1615, A/I C 3484;
- Il mottetto *Gaudens gaudebo a 4*, in *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1615, B/I: 1615/3;
- *Schiera d'aspri martiri a 5*, Angelo Gardano, Venezia, 1615;⁷³
- il mottetto *Bonum est confiteri*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- il mottetto *Anima mea Dominum*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;

⁷¹ «*Iulii Caesaris Gabutti et Vincentii Pellegrini, diversorumque auctorum Litaniae ambrosianae et romanae cum octo ac etiam quattuor voc., Hymni et alia prout in calce huius libri ab eodem Vincentio Pellegrino canonico pisarenis et in ecclesia metrop. mediol. musicis praefecto, nuper in Milano - G. Rolla, 1623*», Repertorio di Libri e Pubblicazioni, <http://www.adamoli.org/libri/libri-ber-lib/PAGE1131.HTM> (ultimo accesso: 22/03/2022).

⁷² Galliano CILIBERTI, *Music publishing an Patronage in Milan: Studies on Italian Music History*, vol. 15, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Brepols, 2021.

⁷³ Kendrick, *The Souns of Milan*, p. 518; in RISM 1608.

- il *Pater Noster*, in *Libri quatuor, Primi, & Secundi Chori. In quibus Hymni, Posthymni, et Lucernalia in solemnitatibus totius anni secundum Sanctae Ambrosianae Ecclesiae consuetudinem, quaternis, et quinis vocibus et continentur [...]*, Giorgio Rolla, Milano, 1619, B/I: 1619/03;

3.7. Serafino Cantone e la musica sacra

Serafino Cantone è stato un compositore ed organista italiano. Nato nel 1565 e deceduto nel 1627 circa, entrò nel sacerdozio presso l'abbazia di San Simpliciano a Milano, dove trascorse gran parte della sua carriera da organista.

Fu lodato da Girolamo Borsieri e Picinelli per le sue composizioni di musica sacra. Dei suoi lavori ci sono pervenuti sette libri a stampa, datati dal 1591 al 1627, e numerose opere vocali in manoscritti ed antologie.

La sua musica fu apprezzata, oltre che a Milano, anche in Baviera, in Prussia, in Pomerania e in Slesia.

Importante è la sua edizione a stampa di mottetti a otto voci per occasioni festive, dedicata alla regina Margherita, che si apriva con una messa sul modello del madrigale a cinque voci di Claudio Merulo, *Dalle perle e rubini*, scelto proprio in onore della regina.

Di seguito i suoi lavori a noi pervenuti:

- *Cb'io t'ami a 5*, 1591⁷⁴
- *Memento Domine David et omnis mansuetudinis eius: sicut iuravit Domino*, in *Psalmodia Vespertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus decantanda una cum duobus Canticis BVM a diversis in arte musica excellentissimis viris nunc in lucem edita*, eredi di Francesco e Simon Tini, Milano, 1596, B: 1596/1;
 - *Sacrae cantiones, sive motecta tum ad instrumenta omnia, tum ad vocis modulationem aptissima*, Angelo Gardano, Venezia, 1596, A: C 883;
 - Due bicine strumentali, *Il primo libro della musica di Gastoldi*, erede di Giovanni Francesco Besozzi & Simon Tini, Milano, 1598, B/I: 1598/3;
 - *Audite me, divini fructus a 8*, 1599;
 - *Ecce sacerdos magnus/Sancte Simpliciane a 8*, 1599;
 - *Sacrae cantiones et c. octonis vocibus decantandae*, Agostino Tradate, Milano, 1599, A: C 884;

⁷⁴ KENDRICK, *The Sounds of Milan*, p. XIII.

- *Vespera a versetti e falsi bordoni a cinque voci; Principale da sonare delli salmi a versetti a cinque voci*, Agostino Tradate, Milano, 1602, A: C 885;⁷⁵
- *Officium hebdomadae sanctae quinque vocibus decantandum. D. Seraphini Cantoni Mediolanensis, Monachi Cassinensis in Ecclesia Sancti Simpliciani Mediolani Organistae. Superiorum permisso*, Agostino Tradate, Milano, 1603, A/I: C 0886;
- il madrigale *Senza te non son io*, in *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti*, Angelo Gardano, Venezia, 1604, B: 1604/8;
 - *Motecta, cum Letanijs B. Mariae sempre Virginis et sanctorum quinque vocum. Liber secundus*, Agostino Tradate, Milano, 1605, A;
- La canzone *La Serafina*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- Il mottetto *Non vos me elegistis*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;
- Il mottetto *Quemadmodum desiderat*, in *Seconda aggiunta*, Filippo Lomazzo, Milano, 1617, B: 1617/2;⁷⁶
- *Motetti concertati alla moderna con il basso continuo, libro quarto, a doi, tre, quatro, et cinque voci*, Bartolomeo Magni, Venezia, 1625, A: C 887.⁷⁷

⁷⁵ GALLIANO, *Music publishing and Patronage in Milan*, pag. 430.

⁷⁶ James LADEWIG, *Italian instrumental music of the Sixteenth and early Seventeenth Centuries*, vol. 29, Garland Publishing Inc., 1995, pag. XIV.

⁷⁷ http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000000703?peck=3&wheel=mnskrpt_hn (ultimo accesso: 28/06/2022).

CAPITOLO QUARTO

Analisi dei concerti a due e tre voci e basso continuo

4.1. Giacomo Filippo Biumi, *Veni in hortum meum*

Tabella 4.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem	Tecn	Note
1-7	<i>Veni in hortum meum</i> <i>Formosa mea, dilecta mea</i>	S1	A	C	Sillab. Eco	Brevi diminuzioni su <i>formosa</i> e <i>dilecta</i> , aggettivi che l'amante rivolge all'amata, corteggiandola.
4-9	<i>Veni in hortum meum</i> <i>Formosa mea, Dilecta mea</i>	S2	A	"	Imit. Eco	Brevi diminuzioni su <i>formosa</i> e <i>dilecta</i> ,
9-15	<i>Veni amica mea, Columba mea, electa mea</i>	S1 S1	B	"	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>amica</i> , <i>columba</i> e <i>electa</i>
10-16	<i>Veni amica mea, columba mea, electa mea</i>	S2	B	"	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>amica</i> , <i>columba</i> e <i>electa</i>
16-23	<i>Veni, veni iam enim hiems transit imber abiit et recessit.</i>	S1	C	3/1	Sillab. Eco	Da <i>Iam</i> (b. 19) andamento più veloce che simula la fine dell'inverno e l'avvento della primavera Diminuzioni su <i>recessit</i>
17-26	<i>Veni, veni iam Iam enim hiems transit imber abiit et recessit</i>	S2	C	3/1	Sillab. Eco	Ripetizione di <i>Iam</i> Andamento più veloce rispetto a S1
27-29	<i>Veni quia amore tuo languo</i>	S1	D	C	Sillab. Eco	Inizio di una eco più ravvicinata tra le voci Diminuzioni su <i>veni</i>
27-31	<i>Veni quia amore tuo languo</i>	S2	D	"	Sillab. Eco	Stile cambia, le voci proseguono per terze Diminuzione su <i>veni</i>
32-34	<i>Amore tuo languo</i>	S1 S2	D ¹	"	Polif Sillab.	Voci si sovrappongono ma enunciano le frasi con stesso andamento armonico e ritmico Su <i>languo</i> madrigalismi
34-36	<i>Amore tuo languo</i>	S1	D ²	"	Imit.	Diminuzioni su <i>languo</i>
34-36	<i>Amore tuo languo</i>	S2	D ²	"	Imit. Sillab.	Diminuzioni su <i>languo</i>
36-38	<i>Amore tuo languo</i>	S1	D ³	"	Sillab.	Minima su <i>Amore</i> e <i>tuo</i>
38-40	<i>Veni quaeo formosa mea</i>	S1	E	"	Sillab.	Diminuzioni su <i>veni</i> e <i>formosa</i> che simboleggiano la fase del corteggiamento dell'amato alla sua amata
39-41	<i>formosa mea</i>	S2	E	"	Imitat.	Diminuzioni su <i>formosa</i> .
42-45	<i>veni et videamus si floruerunt lilia</i>	S1	F	"	Sillab.	Ripetizione di <i>Veni</i> , una prima volta enunciato con diminuzioni, una seconda sillabata. Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
45-51	<i>Si floruerunt punica, si floruerunt vineae</i>	S1	G	"	Sillab.	Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
46-48	<i>Veni et videamus si floruerunt lilia</i>	S2	F ¹	"	Sillab.	Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
48-50	<i>Si floruerunt punica, si floruerunt vineae</i>	S2	G	"	Sillab.	Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
50-52	<i>Si floruerunt omnia aromata</i>	S1 S2	H	"	Unisor	Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
52-53	<i>Si floruerunt omnia aromata</i>	S1 S2	H	"	Traspo	Diminuzioni su <i>floruerunt</i>
54-56	<i>Aromata</i>	S1 S2	H ¹	"	Imitat.	Diminuzione di semicrome Nota più grave raggiunta dalle due voci: DO
56-58	<i>Aromata</i>	S1 S2	H ²	"	Eco	Diminuzioni

Il mottetto *Veni in hortum meum* di Giacomo Filippo Biumi è impostato nel modo di Sol e in tempo C. Nella partitura le battute includono quattro minime ciascuna. Dalla battuta 16 alla battuta 26 il tempo diventa ternario per poi ritornare in C fino alla fine del mottetto (batt. 58).

Sin dal primo ascolto si nota una progressiva intensificazione espressiva, che comporta una crescita di intensità ed espressività dall'inizio alla fine del mottetto. Le due voci – soprano primo e soprano secondo – si avvicinano per la maggior parte del mottetto intonando il testo sillabicamente e danno luogo a ripetizioni in eco. Va notato che fino a battuta 26 le due voci non si sovrappongono mai, ma al contrario intonano i versi del testo solisticamente (cfr. esempio 1).

Veni in hortum meum

A 2 Soprani, o Tenori

Giacomo Filippo Biumi

The image displays the first three systems of a musical score for the mottetto "Veni in hortum meum" by Giacomo Filippo Biumi. The score is written for two sopranos (Soprano 1 and Soprano 2) and a bass (Bc). The music is in the mode of Sol and common time (C). Each system consists of three staves: Soprano 1 (treble clef), Soprano 2 (treble clef), and Bass (bass clef). The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 4-7, and the third system covers measures 7-10. The lyrics for the first system are: "Ve- ni in hor-tum me- um for- mo- sa me- a,". The lyrics for the second system are: "di- le" (Soprano 1), "Ve- ni in hor-tum me- um for- mo- sa me- a," (Soprano 2), and "Ve- ni in hor-tum me- um for- mo- sa me- a," (Bass). The lyrics for the third system are: "cta me- a. Ve- ni a-" (Soprano 1), "di- le cta me- a." (Soprano 2), and "cta me- a." (Bass).

Giacomo Filippo Biumi, *Veni in hortum meum*, bb. 1-8.

Da battuta 27 ha inizio un dialogo più serrato fra le due voci (cfr. esempio 2).

26

S 1
Ve- ni

S 2
et re- ces- sit. Ve -

B

28

S 1
qui- a a- mo- re tu- o lan- gue- o.

S 2
ni qui- a a- mo- re tu- o lan- gue- o.

B

Giacomo Filippo Biumi, Veni in hortum meum, bb. 27-30.

A partire dalla battuta 32 lo scenario cambia, in quanto le due voci cantano per la prima volta simultaneamente e proseguono con lo stesso andamento ritmico-armonico fino a battuta 34, per poi proseguire nuovamente in stile imitativo.

Un cambiamento che si rileva anche dalla battuta 50 alla battuta 53 e dove si riscontra una trasposizione del verso *si floruerunt omnia aromata* da parte del secondo soprano.

Le battute finali sono costituite dalla ripetizione dell'ultima parte dell'ultimo verso, più precisamente della parola che conclude il testo intonato: *aromata* (cfr. esempio 3 e 4).

53

S 1
o- mni-a a- ro- ma- ta, a- ro-

S 2
o- mni-a a- ro- ma- ta, a- ro-

B

Giacomo Filippo Biumi, Veni in hortum meum, bb. 53-54.

55
S 1
S 2
B
ma-
ma-

56
S 1
S 2
B
ta, a-ro-
ta, a-ro-

57
S 1
S 2
B
ma-ta.
ma-ta.

Giacomo Filippo Biumi, Veni in hortum meum, bb. 55-58.

La parola con cui si conclude il mottetto è particolarmente significativa: infatti, ricordando che il testo è un centone di diversi versetti del Cantico dei Cantici, che spiegano questa conclusione siano dovute all'importanza che nel testo biblico abbiano le essenze, termine che in ebraico ha anche il significato di “verità” che sta sul fondo della realtà, “distillata” come i profumi, a cui si fa riferimento frequentemente.

Inoltre dalla battuta 54 alla battuta 58 si susseguono diverse ripetizioni in stile imitativo, ricche di diminuzioni in corrispondenza del termine in questione.

Non è un caso, infine, che proprio nell'ultima ripetizione il compositore abbia deciso di raggiungere con entrambe le voci il suono più grave di tutto il mottetto, il Do: si può supporre che il compositore abbia adoperato tale scelta per riprodurre, attraverso le sfumature di suoni, le sfumature di sapore degli aromi.

Molte sono le diminuzioni con le quali Biumi ha arricchito il mottetto, inserendole nei punti evidentemente considerati nevralgici e maggiormente significativi; in particolar modo si può osservare come tali diminuzioni e madrigalismi siano posti in corrispondenza degli aggettivi che l'amante utilizza per corteggiare l'amata, quali: *formosa, dilecta, amica, columba* ed *electa*.

Anche il cambio di tempo per l'intonazione del verso *Veni, veni iam enim hiems transiit imber abiit et recessit* non è una scelta casuale: l'andamento più veloce, determinato dal tempo ternario, dipinge musicalmente la fine dell'inverno e l'inizio della primavera.

4.2. Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*

Tabella 5.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn	Note
1-5	<i>Vulnerasti cor meum</i>	C/T I	A	C	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>meum</i> Ripetizione del verso due volte: la prima volta in stile sillabico con breve diminuzione su <i>cor</i> ; la seconda volta diminuzioni su <i>Vulnerasti</i>
5-10	<i>Vulnerasti cor meum</i>	C/T II	A	“	Eco	Diminuzioni su <i>meum</i> Ripetizione del verso due volte: la prima volta in stile sillabico con breve diminuzione su <i>cor</i> ; la seconda volta diminuzioni su <i>Vulnerasti</i>
10-11	<i>Soror mea sponsa,</i>	C	B	“	Melism. Eco	Diminuzioni su <i>soror</i> e <i>mea</i> Inizio di una eco più ravvicinata tra le voci
11-13	<i>Soror mea sponsa</i>	A	B	“	Melism. Eco	Diminuzioni su <i>soror</i> e <i>mea</i>
13-14	<i>Soror mea sponsa</i>	C	B ¹	“	Melism. Polif.	Diminuzioni su <i>soror</i> e <i>mea</i>
14-16	<i>Soror mea sponsa</i>	A	B ¹	“	Melism. Polif.	Ripetizione leggermente variata rispetto a S1 Diminuzioni su <i>soror</i> e <i>mea</i>
14-17	<i>Soror mea sponsa</i>	C	B ²	“	Melism. Polif.	Diminuzioni su <i>mea</i> e <i>sponsa</i>
16-17	<i>Soror mea sponsa</i>	A	B ³	“	Melism. Polif.	Diminuzioni su <i>mea</i>
18-19	<i>Vulnerasti cor meum</i>	A	A ¹	“	Eco	Diminuzioni su <i>meum</i>
19-20	<i>Vulnerasti cor meum</i>	C	A ²	“	Trasposiz. Eco	Diminuzioni su <i>meum</i>
20-22	<i>In uno oculorum tuorum</i>	C	C	“	Sillab.	Intonazione della prima parte del verso
22-28	<i>In uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui,</i>	C	C ¹	“	Polif. Sillab.	Breve diminuzione su <i>tui</i> Ripetizione della seconda parte del verso con intonazione sillabica.
22-25	<i>In uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui,</i>	A	C ¹	“	Trasposiz. Polif. Sillab.	Breve diminuzione su <i>tui</i>
25-28	<i>In uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui</i>	A	C ²	“	Eco Sillab.	No diminuzioni
28-31	<i>quam pulbrae sunt mammae tuae</i>	C	D	“	Eco	Brevi diminuzioni su <i>pulbrae</i> e lunghe diminuzioni su <i>mammae</i>
29-32	<i>quam pulbrae sunt mammae tuae</i>	A	D	“	Eco Trasposiz.	Brevi diminuzioni su <i>pulbrae</i> e lunghe diminuzioni su <i>mammae</i>
32-34	<i>mammae tuae</i>	C	D ¹	“	Eco Polif.	Diminuzioni su <i>mammae</i>
32-34	<i>mammae tuae</i>	A	D ¹	“	Eco Polif.	Diminuzioni su <i>mammae</i>
34-36	<i>soror mea sponsa</i>	C	E	“	Polif. Sillab.	Diminuzioni su <i>sponsa</i>
34-36	<i>soror mea sponsa</i>	A	E ¹	“	Polif. Sillab. Trasposiz.	Andamento più lento rispetto a S1
37-38	<i>Pulbriora sunt</i>	A	F	“	Eco Sillab.	Ripetizione del verso per due volte
37-38	<i>Pulbriora sunt</i>	C	F	“	Eco Sillab.	Ripetizione del verso per tre volte
38-42	<i>ubera tua vino et odor unguentorum tuorum</i>	C	G	“	Polif. Eco	Diminuzioni su <i>vino</i> e <i>odor</i>

38-44	<i>ubera tua vino et odor unguentorum tuorum</i>	A	G ¹	“	Polif. Eco	Diminuzioni su <i>tua e odor</i>
44-46	<i>super omnia aromata</i>	A	H	“	Eco Imitat.	Diminuzioni su <i>aromata</i>
44-46	<i>super omnia aromata</i>	C	H ¹	“	Eco Imitat.	Diminuzioni su <i>aromata</i>
46-50	<i>super omnia aromata</i>	C	H ²	“	Eco Imitat.	Lunghe diminuzioni su <i>aromata</i>
46-50	<i>super omnia aromata</i>	A	H ²	“	Eco Imitat.	Lunghe diminuzioni su <i>aromata</i>

Il mottetto *Vulnerasti cor meum*, di Francesco Casati è impostato nel modo di Re e in tempo a cappella C. Il suo testo letterario riprende il quarto capitolo del Cantico dei Cantici.

A differenza di *Veni in hortum meum*, in questo concerto le due voci, canto e alto, si avvicinano adottando uno stile imitativo. Analogamente al mottetto precedente, le voci creano un effetto di eco, non si può escludere che fossero dislocate nello spazio per rendere più efficace questo effetto. (cfr. esempio 5):

Vulnerasti cor meum
 Duoi Soprani, o Tenori Francesco Casati

The musical score is presented in three systems. The first system features Canto/Tenore I with the lyrics "Vul-ne- ra- sti cor me- um, vul- ne-" and Basso continuo. The second system features C/T I with the lyrics "ra- sti cor me- um, vul-ne- ra-" and Bc. The third system features C/T I with the lyrics "sti cor me- um," and C/T II with the lyrics "Vul-ne-ra- sti cor me- um, vul-ne-ra- sti cor". The Bc part continues throughout.

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, bb.1-7.

Da battuta 1 a battuta 17 le voci si alternano riecheggiandosi e introducono diminuzioni in corrispondenza degli appellativi che l'amante utilizza per rivolgersi all'amata come ad esempio *soror* e degli aggettivi possessivi *meum* e *mea*. Questa scelta del compositore serve a sottolineare il senso di appartenenza provato dall'uomo nei confronti della donna.

Altre diminuzioni, più o meno estese, si rilevano in corrispondenza di sostantivi e aggettivi ritenuti particolarmente significativi, come *sponsa, mammae, pulchrae* e *aromata*. La presenza di quest'ultimo termine conferma, come detto nell'analisi del mottetto precedente, l'importanza che esso ha nel Cantico, evidenziata non solo dalla ripetizione due volte da parte del canto e due volte dall'alto e dalle lunghe diminuzioni su cui è costruita, ma anche la sua collocazione alla fine del mottetto, scelta evidentemente voluta dal compositore proprio per dare rilievo a questo termine (cfr. esempio 6)

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, bb. 47-50.

Inoltre, a partire dalla battuta 11 si nota una tessitura che diventa sempre più fitta con l'impiego di un'eco sempre più ravvicinata tra le voci, fino a giungere a momenti in cui le due voci si incontrano, intonando il testo simultaneamente, come accade da battuta 14 a battuta 17, da battuta 22 a battuta 25, da battuta 34 a 35 e a battuta 38 (cfr. esempi 7, 7b e 7c).

14

C/T I spon- sa, so- ror me- a spon-

C/T II so- ror me- a spon-

Bc

16

C/T I sa so- ror me- a spon- sa.

C/T II sa, so- ror me- a spon- sa.

Bc

Francesco Casati, Vulnerasti cor meum, bb. 14-17.

22

C/T I o- rum, in u- no o- cu- lo- rum tu- o- rum, et in u- no cri- ne

C/T II in u- no o- cu- lo- rum tu- o- rum, et in u- no cri- ne

Bc

25

C/T I col- li tu- i, et in

C/T II col- li tu- i, et in u- no cri- ne col- li tu-

Bc

Francesco Casati, Vulnerasti cor meum, bb. 22-25.

35
C/T I me- a spon- sa, *tr*
C/T II me- a spon- sa, *tr*
Bc

37
C/T I pul-chri-o-ra sunt, pul-chri-o- ra sunt, pul-chri-o- ra sunt u- be- ra
C/T II pul-chri- o-ra sunt, pul- chri- o- ra-sunt, pul-chri-o-ra sunt u- be- ra
Bc

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, bb. 35 e 38.

A questi momenti polifonici si alternano le intonazioni in eco tra le voci, più o meno ravvicinate.

Ciò che appare immediatamente evidente osservando la tabella è la struttura del concerto che, rispetto a quello precedente, risulta essere costruito maggiormente sulla ripetizione variata delle frasi, con variazioni che si intensificano man mano che ci si addentra nell'esecuzione del mottetto stesso.

Va inoltre notato che il canto raggiunge la nota più grave (un Do) alle battute 25 e 39, in entrambi i casi in corrispondenza di un aggettivo possessivo rispettivamente *tui* e *tua* (cfr. esempio 8).

25
C/T I col- li tu- i, *tr*
C/T II col- li tu- i, *tr* et in
Bc col- li tu- i, et in u- no cri- ne col- li tu-

39
C/T I tu- a vi- no, et o- dor *tr*
C/T II tu- a vi- no,
Bc tu- a vi- no,

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, bb. 25 e 39.

Inoltre non è un caso che anche il suono più acuto lo si raggiunga sull'aggettivo possessivo *mea* a cavallo tra le battute 10 e 11 (cfr. esempio 9).

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, bb. 10-11.

L'alto raggiunge il suono più acuto a battuta 12, anche in questo caso in corrispondenza dell'aggettivo possessivo *mea* (cfr. esempio 10).

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*, b. 12.

Risulta evidente, allora, che il compositore abbia scelto di collocare tali momenti in punti da lui considerati nevralgici: come si diceva precedentemente, infatti, risulta evidente come Casati abbia voluto sottolineare questo reciproco senso di appartenenza dei due amanti.

4.3. Giacomo da Sant'Angelo, *Paratum cor meum*

Tabella 6.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn.	Note
1-3	<i>Paratum cor meum, Deus</i>	C	A	C	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>Deus</i>
1-3	<i>Paratum cor meum, Deus</i>	B	A	“	Trasposiz. Sillab. Eco	
3-6	<i>Paratum cor meum, Deus</i>	C	A ¹	“	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>Deus</i>
3-6	<i>Paratum cor meum, Deus</i>	B	A ¹	“	Trasposiz. Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>Deus</i>
6-9	<i>Paratum cor meu Deus</i>	C	A ²	“	Sillab. Polif.	Ripetizione di <i>Paratum</i> per due volte Diminuzioni su <i>meum</i>
6-9	<i>Paratum cor meu Deus</i>	B	A ³	“	Silab. Polif.	Ripetizione di <i>Paratum</i> per due volte Diminuzioni su <i>meum</i>
9-16	<i>cantabo e psalmum dicam, Domino</i>	C	B	“	Melism. Polif.	Diminuzioni su <i>Cantabo</i> Ripetizione variata della seconda parte del verso
11-15	<i>cantabo e psalmum dicam, Domino</i>	B	B	“	Traasposiz. Melism. Polif.	Diminuzioni su <i>Cantabo</i>
16-18	<i>cantabo e psalmum dicam, Domino</i>	A	B ²	“	Sillab.	Ripetizione del termine <i>Cantabo</i> per tre volte
16-18	<i>cantabo e psalmum dicam, Domino</i>	B	B ³	“	Sillab.	Ripetizione del termine <i>Cantabo</i> per tre volte
18-20	<i>Exsurge gloria mea</i>	C	C	“	Melism.	Diminuzioni su <i>exsurge</i>
19-21	<i>Exsurge gloria mea</i>	B	C ¹	“	Mellism.	Diminuzioni su <i>exsurge</i>
21-22	<i>Exsurge gloria mea</i>	C	C ²	“	<u>Sillab.</u> <u>Polif</u>	Diminuzioni su <i>mea</i>
21-22	<i>Exsurge gloria mea</i>	B	C ³	“	Sillab. Polif.	
23-30	<i>Exsurge psalterium e cithara excurgam diluculo</i>	C	D	“	Melism. Eco	Diminuzioni su <i>exsurge</i> e <i>excurgam</i> Ripetizione della parola <i>exsurge</i> per due volte
22-29	<i>Exsurge psalterium e cithara excurgam diluculo</i>	B	D ¹	“	Melism. Eco	Diminuzioni su <i>exsurge</i> e <i>excurgam</i> Ripetizione della parola <i>exsurge</i> per due volte
30-40	<i>confitebor tibi in populis Domine e psalmum dicam tibi in gentibus</i>	B	E	“	Sillab. Eco	Ripetizione dell'espressione <i>in populis Domine</i> per due volte Ripetizione della seconda parte del verso, e <i>psalmum dicam tibi in gentibus</i> , per tre volte
31-41	<i>confitebor tibi in populis Domine e psalmum dicam tibi in gentibus</i>	C	E ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione dell'espressione <i>in populis Domine</i> per due volte Ripetizione della seconda parte del verso, e <i>psalmum dicam tibi in gentibus</i> , per tre volte
40-49	<i>Quoniam magnificentia et magnificentia usque ad coelos misericordia tua</i>	B	F	“	Sillab. Eco	Ripetizione di <i>et magnificentia</i> per due volte Diminuzioni su <i>coelos</i> Ripetizione di <i>misericordia tua</i> per due volte
41-49	<i>Quoniam magnificentia et magnificentia usque ad coelos misericordia tua</i>	C	F ¹	“	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>coelos</i> Ripetizione di <i>misericordia tua</i> per due volte
49-58	<i>Et veritas tua usque ad nubes.</i>	B	G	“	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per cinque volte Breve diminuzione sull'ultima ripetizione di <i>nubes</i>
50-58	<i>Et veritas tua usque ad nubes</i>	C	G ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per cinque volte

Il mottetto *Paratum cor meum* di Giacomo da Sant'Angelo è impostato nel modo di Do e presenta un tempo a cappella (C).

Le due voci, il Canto e il Basso, intonano il testo in polifonia tra loro e si susseguono per la maggior parte del tempo con un'intonazione del testo sillabica con effetti d'eco. A differenza dei due mottetti precedenti, che alternano momenti solistici e momenti polifonici, qui non si verifica nessuna alternanza; questa tecnica contribuisce a creare una tessitura armonico-verticale complessa e talvolta molto fitta.

Ciò che invece accomuna il concerto di Giacomo da Sant'Angelo a quelli che lo precedono è la ripetizione dei versi. In questo caso, però, questo trattamento delle voci sembra decisamente prioritario; infatti, osservando la Tabella 6, si può facilmente notare come vi siano numerose ripetizioni e variazioni. Esempio della forte dinamicità del mottetto lo troviamo da battuta 1 a battuta 9 e da battuta 18 a battuta 22 (cfr esempi 11 e 11b).

Paratum cor meum
Canto & Basso
Giacomo da Sant'Angelo

The image displays a musical score for the motet "Paratum cor meum" by Giacomo da Sant'Angelo. It is arranged for Canto (Soprano), Basso (Bass), and Basso continuo. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 4, and 7). The lyrics are written below the vocal staves. The notation includes treble clefs for the vocal parts and a bass clef for the basso continuo. The time signature is common time (C). The lyrics are: "Pa- ra- tum cor me- um, De- us, pa- ra- tum cor me- um, De- us, pa- ra- tum cor me- um, De- us, can- ra- tum, pa- ra- tum cor me- um, De- us,".

16
C Do- mi- no, can- ta- bo, *can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do-mi-no. Ex-
B
16
Bc can- ta- bo, *can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do-mi-no.

19
C ur- ge glo- ri- a me- a, ex-ur- ge glo- ri-a
B
19
Bc Ex- ur- ge- glo- ri- a me- a, ex-ur- ge glo-

22
C me- a, ex- ur-
B
22
Bc ri- a me- a, ex- ur- ge,

Giacomo da Sant'Angelo, Paratum cor meum, bb. 18-22.

Si veda, ad esempio, l'ultimo verso del testo il quale viene ripetuto cinque volte dal basso e cinque volte dal canto senza alcuna pausa e in eco tra le due voci, dando vita, in tal modo a una fitta tessitura armonica e melodica. Ciò che colpisce è che ogni ripetizione si presenta come la variazione di quella precedente, dando luogo a ben dieci variazioni (cfr. esempio 12)

C
mi-se-ri- cor- di-a tu- a, et ve-ri-tas tu- a

B
se-ri- cor- di-a tu- a, et ve-ri-tas tu- a us-que ad nu- bes, et

Bc
se-ri- cor- di-a tu- a, et ve-ri-tas tu- a us-que ad nu- bes, et

C
us- que ad nu- bes, et ve- ri-tas tu- a us- que ad nu-

B
ve- ri-tas tu- a us- que ad nu- bes, et

Bc
ve- ri-tas tu- a us- que ad nu- bes, et

C
bes, et ve-ri-tas tu- a us-que ad nu- bes, et ve-ri-tas tu- a us-

B
ve- ri-tas tu- a us- que ad nu- bes, et ve- ri-tas tu- a us- que ad nu-

Bc
ve- ri-tas tu- a us- que ad nu- bes, et ve- ri-tas tu- a us- que ad nu-

C
que ad nu- bes, et ve-ri-tas tu- a us- que ad nu- bes.

B
bes, et ve-ri-tas tu- a us- que ad nu- bes.

Bc
bes, et ve-ri-tas tu- a us- que ad nu- bes.

Giacomo da Sant'Angelo, Paratum cor meum, bb. 49-58.

Una novità introdotta da questo concerto all'interno della *Seconda aggiunta*, è la fonte da cui è tratto il testo: ci troviamo per la prima volta di fronte al Salmo 107.

Analizzando il testo risulta chiaro il motivo di una intonazione tanto dinamica: il testo è un inno di gioia a Dio. Per tale motivo le diminuzioni vengono adoperate dal compositore in corrispondenza dei

verbi quali *cantabo*, *paratum*, *exsurge* (si veda l'esempio 13, 13b) e in corrispondenza dell'invocazione a Dio da battuta 3 a battuta 6 su *Deus* (si veda l'esempio 14).

7
 C tum, pa-ra- tum cor me- um, De- us, can-
 B ra- tum, pa- ra- tum cor me- um, De- us,
 Bc

e

2 Paratum cor meum

10 ta- bo, can-
 12 et psal- mum di- cam Do- mi- ta- bo,
 14 no, et psal- mum di- cam et psal- mum di- cam Do- mi- no,

Giacomo da Sant'Angelo, Paratum cor meum, bb. 9-15

16

C Do- mi- no, can- ta- bo, *can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do- mi- no. Ex-

B *can- ta- bo, can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do-mi-no.

Bc

19

C ur- ge glo- ri- a me- a, ex- ur- ge glo- ri- a

B Ex- ur- ge glo- ri- a me- a, ex- ur- ge glo-

Bc

22

C me- a, ex- ur-

B ri- a me- a, ex- ur- ge,

Bc

4 Paratum cor meum

25

C ge, ex- ur- ge psal- te- ri- um, et ci- tha-

B ex- ur ge psal- te- ri- um, et ci- tha-

Bc

27

C ra, ex-

B ra, ex- ur- gam di- lu- cu-

Bc

29

C ur- gam di- lu- cu- lo.

B lo. Con-fi-te- bor

Bc

4.4. Giacomo da Sant'Angelo, *Cantate Domino*

Tabella 7.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn	Note
1-4	<i>Cantate Domino canticum novum</i>	C	A	C	Sillab. Polif.	Ripetizione di <i>Cantate</i> per quattro volte
1-4	<i>Cantate Domino canticum novum</i>	B	A ¹	“	Sillab. Polif.	Ripetizione di <i>Cantate</i> per quattro volte Moto inverso a C
4-7	<i>Laus eius in Ecclesia Sanctorum</i>	C	B	“	Sillab. Eco	Ripetizione dell'intero verso per due volte: la seconda variata
4-7	<i>Laus eius in Ecclesia Sanctorum</i>	B	B ¹	“	Sillab. Eco	Moto inverso a C Ripetizione della seconda parte del verso per due volte
7-14	<i>laus eius in Ecclesia Sanctorum</i>	C	B ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per due volte. Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte: la prima in moto piano, la seconda in moto ascendente, la terza in moto discendente e la quarta in moto ascendente
7-13	<i>laus eius in Ecclesia Sanctorum</i>	B	B ³	“	Sillab. Polif	Ripetizione di <i>laus eius</i> per due volte Ripetizione della seconda parte del verso per tre volte: la prima volta in moto piano, la seconda e la terza volta con moto ascendente
15-25	<i>Latétur Israël in eo</i>	C	C	3/1	Modulaz. Polif. Sillab.	Inizio tempo ternario Ripetizione del verso per tre volte: la terza conclude in tempo C Diminuzioni su <i>eo</i>
16-24	<i>Latétur Israël in eo</i>	B	C ¹	3/1	Modulaz. Polif. Sillab	Diminuzioni su <i>eo</i> Ripetizione del verso per due volte
25-34	<i>Qui fecit eum e filix Syon exultent in Rege suo</i>	C	D	C	Sillab. Polif	Diminuzioni su <i>suo</i>
25-34	<i>Qui fecit eum e filix Syon exultent in Rege suo</i>	B	D ¹	“	Sillab. Polif	Diminuzioni su <i>suo</i>
34-39	<i>Laudent nomen eius in choro</i>	C	E	“	<u>Sillab.</u> <u>Polif.</u>	Ripetizione di <i>in choro</i> per due volte e intonazione ad eco con B Diminuzioni su <i>choro</i>
34-38	<i>Laudent nomen eius in choro</i>	B	E ¹	“	<u>Sillab.</u> <u>Polif.</u>	Diminuzioni su <i>choro</i>
39-47	<i>in cordis et organo</i>	C	F	“	Sillab. Polif.	Ripetizione variata del verso per cinque volte Diminuzioni su <i>organo</i>
41-47	<i>in cordis et organo</i>	B	F ¹	“	Sillab. Polif.	Diminuzioni su <i>organo</i> Ripetizione variata del verso per quattro volte Ripetizione di <i>et organo</i> per due volte

Il concerto *Cantate Domino*, di Giacomo da Sant'Angelo, costruito principalmente su un tempo di 4/2, tranne che da battuta 15 a battuta 24 in cui diventa ternario, è impostato sul modo di Re.

Osservando la tabella, si può notare come il mottetto si basi principalmente su un'intonazione in stile sillabico e polifonico da parte delle due voci – il Canto e il Basso –, solo da battuta 36 a battuta 42 vi è un cambiamento nell'intonazione che diventa maggiormente melismatica. Una fondamentale differenza che si riscontra in *Cantate Domino* è la quasi totale assenza di un andamento ad eco: le due voci intonano il testo per la maggior parte del tempo omoritmicamente (cfr. esempio 16).

Cantate Domino
Canto & Basso Giacomo da Sant'Angelo

Canto
Basso
Basso continuo

C
B
Bc

C
B
Bc

Giacomo da Sant'Angelo, *Cantate Domino*, bb. 1-7.

Il compositore mostra una coerenza nella modalità compositiva; infatti, in entrambi i casi, si può notare la forte presenza di ripetizioni dei versi o di parte di essi, come avviene, per esempio, da battuta 4 a battuta 13 (cfr. esempio 17) e, soprattutto, di numerose variazioni: infatti, una stessa frase non la troviamo mai ripetuta due volte nello stesso modo. Tale tecnica compositiva contribuisce a imprimere un forte senso di dinamicità al mottetto. Esempi di queste variazioni li troviamo da battuta 7 a battuta 14 o da battuta 40 a battuta 47, dove si rilevano diminuzioni su *eo*, *suo*, *choro* e *organo*: si noti che l'ultimo termine viene

ripetuto con la seconda parte dell'ultimo verso, *in cordis e organo*, per cinque volte dal canto e per quattro volte dal basso. (cfr. esempi 18 e 18b).

3

C no, can- ti-cum no- vum. Laus e- ius in ec-cle-si-a san-cto- rum, laus e-

B no, can- ti cum no- vum. Laus e- ius, in ec-cle-si-a san-cto-

Bc 3

6

C ius in Ec-cle-si- a san-cto- rum, laus e-

B rum, in Ec-cle-si- a san-cto- rum, laus

Bc 6

8

C ius, laus e- ius in ec-cle-si- a san-cto- rum,

B e- ius, laus e- ius, in ec-cle-si- a san-cto-

Bc 8

10

C in ec-cle-si- a san-cto- rum, in ec-cle-si- a san-

B rum, in ec-cle-si- a san-cto- rum,

Bc 10

12

C cto- rum, in ec-cle-si- a san-cto- rum.

B in ec-cle-si-a san-cto- rum.

Bc 12

Giacomo da Sant'Angelo, Cantate Domino, bb. 4-13.

6
C ius in Ec-cle-si-a san-cto-rum, laus e-
B rum, in Ec-cle-si-a san-cto-rum, laus
Bc 6

©

2 Cantate Domino

8
C ius, laus e- ius in ec-cle-si-a san-cto-rum,
B e- ius, laus e- ius, in ec-cle-si-a san-cto-
Bc 8

10
C in ec-cle-si-a san-cto-rum, in ec-cle-si-a san-
B rum, in ec-cle-si-a san-cto-rum,
Bc 10

12
C cto-rum, in ec-cle-si-a san-cto-rum.
B in ec-cle-si-a san-cto-rum.
Bc 12

Giacomo da Sant'Angelo, Cantate Domino, bb. 7-14.

6 Cantate Domino

Cantate Domino 7

Giacomo da Sant'Angelo, Cantate Domino, bb. 40-47.

Tale coerenza è dimostrata anche dalla scelta delle fonti del testo, in questo caso è tratto dal Salmo 149, un canto di gioia e di trionfo che è reso musicalmente attraverso l'impiego di tecniche di variazione e dinamicità.

Le ripetizioni sono collocate da Sant'Angelo nei momenti da lui considerati fondamentali e che ha ritenuto opportuno evidenziare, come nel caso del verbo *cantate*, che apre il mottetto e che viene intonato ben otto volte: quattro dal soprano e quattro dal basso, in successione tra loro, creando in tal modo una fitta tessitura ritmico-armonica (cfr. esempio 19).

Cantate Domino

Canto & Basso

Giacomo da Sant'Angelo

Musical score for Canto and Basso. The Canto part is in treble clef and the Basso part is in bass clef. Both parts are in 4/4 time. The lyrics are: Can- ta- te, can- ta- te, can- ta- te, can- ta- te Do- mi-

Musical score for Canto, Basso, and Basso continuo. The Canto part is in treble clef, the Basso part is in bass clef, and the Basso continuo part is in bass clef. The lyrics are: no, can- ti-cum no- vum. Laus e- ius in ec-cle-si-a san-cto- rum, laus e-

Giacomo da Sant'Angelo, Cantate Domino, bb. 1-4.

Un altro esempio di fitta tessitura lo troviamo da battuta 7 a battuta 14 in corrispondenza della parola *laus*, che viene ripetuta quattro volte dal canto, di cui la prima con moto piano, la seconda con moto ascendente, la terza in moto discendente e la quarta con moto ascendente; il basso lo ripete per tre volte, la prima con moto piano e le altre due volte con moto ascendente (cfr. esempio 20).

Musical score for Canto, Basso, and Basso continuo. The Canto part is in treble clef, the Basso part is in bass clef, and the Basso continuo part is in bass clef. The lyrics are: ius in Ec-cle-si-a san-cto- rum, laus e- rum, in Ec-cle-si-a san-cto- rum, laus

8

C ius, laus e- ius in ec- cle-si- a san- cto- rum,

B e- ius, laus e- ius, in ec-cle-si- a san-cto-

Bc 8

10

C in ec-cle-si- a san- cto- rum, in ec-cle-si- a san-

B rum, in ec-cle-si- a san- cto- rum,

Bc 10

12

C cto- rum, in ec-cle-si- a san-cto- rum.

B in ec-cle-si- a san-cto- rum.

Bc 12

Giacomo da Sant'Angelo, Cantate Domino, bb. 7-14.

4.5. Paolo Bottaccio, *Vidi Speciosam*

Tabella 8.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn.	Note
1-5	<i>Vidi speciosam sicut columba</i>	C	A	C	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>speciosam</i> e <i>columba</i>
5-9	<i>Vidi speciosam sicut columba</i>	A	A ¹	“	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>speciosam</i> e <i>columba</i>
9-12	<i>Ascendentem desuper rivos aquarum</i>	C	B	“	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>aquarum</i>
12-15	<i>Ascendentem desuper rivos aquarum</i>	A	B ¹	“	Sillab. Eco	Diminuzioni su <i>aquarum</i>
15-23	<i>Cuius inaestimabilis in vestimentis eius</i>	C	C	“	Sillab. Polif.	Diminuzione su <i>nimis</i> Ripetizione dell'ultima parte del verso per tre volte, <i>vestimentis eius</i> Diminuzioni su <i>eius</i>
15-23	<i>Cuius inaestimabilis in vestimentis eius</i>	A	C ¹	“	Sillab. Polif.	Diminuzione su <i>nimis</i> Ripetizione dell'ultima parte del verso per due volte, <i>vestimentis eius</i> Diminuzioni su <i>eius</i>
23-30	<i>Et sicut dies verni, circumdabant eam flores rosarum</i>	C	D	“	Sillab. Eco	Ripetizione della seconda parte del verso, <i>circumdabant eam flores rosarum</i> , per tre volte
25-30	<i>(Et sicut dies verni,) circumdabant eam flores rosarum</i>	A	D ¹	“	Sillab. Eco	No intonazione della prima parte del verso Ripetizione della seconda parte del verso per due volte Ripetizione di <i>flores rosarum</i> per tre volte
31-36	<i>Et sicut dies verni, circumdabant eam flores rosarum</i>	A	D ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della seconda parte del verso per due volte
31-36	<i>Et sicut dies verni, circumdabant eam flores rosarum</i>	C	D ³	“	Sillab. Eco Modulaz.	Ripetizione della seconda parte del verso, <i>circumdabant eam flores rosarum</i> , per due volte Ripetizione di <i>circumdabant eam</i> per tre volte
39-42	<i>Et lilia convallium,</i>	C	E	“	Eco Melism.	Diminuzioni su <i>convallium</i>
36-42	<i>Et lilia convallium,</i>	A	E ¹	“	Eco Melism.	Ripetizione del verso per due volte Lunghe diminuzioni di crome e semicrome su <i>convallium</i>
43-51	<i>Alleluja, alleluja</i>	C	F	“	Melism. Eco Modulaz.	Ripetizione del verso per due volte Lunghe diminuzioni di crome
42-51	<i>Alleluja, alleluja</i>	A	F ¹	“	Melism. Eco	Ripetizione del verso per due volte Ripetizione del termine <i>alleluja</i> in totale cinque volte Lunghe diminuzioni di crome

Il mottetto *Vidi speciosam*, di Paolo Bottaccio è impostato nel modo di Sol e nel tempo in 4/2. Il concerto si distingue da tutti quelli precedenti per un'intonazione quasi esclusivamente sillabica, tranne che per alcune diminuzioni, e per tutta la prima parte (da battuta 1 a battuta 15) priva di ripetizioni da parte della medesima voce (cfr. esempio 21).

Vidi speciosam

Canto & Alto

Paolo Bottaccio

Canto

Vi- di spe-ci- o-

Alto

Basso continuo

C

sam, si- cut co-lum- ba,

A

Vi- di spe- ci-

B

C

A

o- sam, si- cut co-

B

8

C a- scen- den- tem de su-per ri-

A lum- ba,

B

11

C vos ac-qua- rum.

A a- scen- den- tem de su-per ri-

B

14

C Cu- ius i- ne- sti- ma- bi- lis

A vos ac-qua- rum. Cu- ius i- ne- sti- ma- bi- lis o-

B

Paolo Bottaccio, Vidi speciosam, bb. 1-15.

Da battuta 18 in poi ha inizio una serie di ripetizioni, diminuzioni e variazioni in corrispondenza dei punti nevralgici del testo letterario. Un esempio sono le numerose ripetizioni del verso *circumdabant eam flores rosarum* da battuta 23 a battuta 36: cinque che riguardano l'intero verso, tre volte dal canto e due dall'alto, e sei volte su *flores rosarum*, tre volte dal canto e tre dall'alto (cfr. esempio 22).

21

C e- ius, in ves- ti- men- tis e- ius, et

A in ves- ti- men- tis e- ius,

B

24

C si- cut di- es ver- ni cir- cun- da- bant e- am flo- res ro- sa- rum, cir- cun-

A cir- cun- da- bant e- am flo-

B 24

27

C da- bant e- am flo- res ro- sa- rum, cir- cun- da- bant e- am flo-

A res ro- sa- rum, cir- cun- da- bant e- am flo- res ro- sa- rum, flo-

B 27

30

C res ro- sa- rum, et si- cut di- es ver- ni cir- cun- da- bant e-

A res ro- sa- rum, et si- cut di- es ver- ni,

B 30

33

C am flo- res ro- sa- rum, cir- cun- da- bant e- am, cir- cun- da- bant e- am flo-

A cir- cun- da- bant e- am flo- res ro- sa- rum, cir- cun- da- bant e- am flo-

B 33

36

C res ro- sa- rum,

A res ro- sa- rum, et li- li- a con- val- li-

B 36

Paolo Bottaccio, Vidi speciosam, bb. 23-36.

Ancora una volta si conferma la volontà da parte dei compositori di sottolineare le sezioni di testo maggiormente significative all'interno del Cantico dei Cantici, fonte confermata anche per il mottetto oggetto d'analisi. Come per gli odori cui si accennava nell'analisi del primo concerto, qui si evidenzia l'importanza della flora che costituisce il giardino nel quale i due amanti si trovano: un giardino paradisiaco, quasi primordiale, che con i suoi fiori fa da cornice al rincorrersi dei protagonisti.

Bottaccio, attraverso l'intonazione in uno stile melismatico e ripetitivo, vuole sottolineare e dipingere proprio questa immagine: quella di un luogo paradisiaco, un giardino dell'amore.

Le ultime battute (da 43 a 51) sono costruite sulla ripetizione dell'*alleluia* (intonato nove volte in totale, quattro dal soprano e cinque dall'alto), che si intrecciano tra loro, dando vita a una fitta tessitura polifonica (cfr. esempio 23).

The image displays a musical score for three voices: Soprano (C), Alto (A), and Bass (B). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 43 and the second at measure 45. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Al- le- lu- ia,' and 'al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-'. The Soprano part (C) features a melismatic line with a series of eighth notes. The Alto part (A) has a more rhythmic line with some rests. The Bass part (B) provides a harmonic foundation with a slower, more sustained line. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

47
C le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-
A al- le- lu- ia, al-
B 47

50
C le- lu- ia.
A le- lu- ia.
B 50

Paolo Bottaccio, Vidi speciosam, bb. 43-51.

Infine, si segnala il raggiungimento della nota più acuta (Fa) da parte del canto a battuta 11 e a battuta 47 in corrispondenza delle diminuzioni su *acquarum* e proprio su una delle ripetizioni dell'*alleluia* (cfr. esempi 24 e 24b);

11
C vos ac-qua- rum.
A a- scen- den- tem de su- per ri-
B 11

Paolo Bottaccio, Vidi speciosam, b. 11.

47

C le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-

A al-le- lu- ia, al-

B 47

Paolo Bottaccio, *Vidi speciosam*, bb. 47.

Nella parte dell'alto, invece, non si riscontrano passaggi particolarmente slanciati verso l'alto, ma si evidenzia il raggiungimento della nota più grave, anche in questo caso, in corrispondenza dell'*alleluia* di battuta 46 (cfr. esempio 25).

45

C al- le- lu- ia, al-

A lu- ia, al- le- lu- ia,

B 45

Paolo Bottaccio, *Vidi speciosam*, b. 46.

4.6. Vincenzo Pellegrini, *Sana me Domine*

Tabella 9.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn	Note
1-17	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	C	A	C tagliata	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per tre volte Diminuzioni su <i>Domine</i> Ripetizione della seconda parte verso due volte Diminuzioni entrambe le volte su <i>sanabor</i>
1-17	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	T	A ¹	“	Sillab. Trasposiz. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Diminuzioni su <i>Domine</i> Ripetizione della seconda parte del verso due volte Diminuzioni su <i>sanabor</i> soltanto alla seconda esposizione
5-17	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	B	A ²	“	Sillab. Trasposiz. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Diminuzioni su <i>Domine</i> Seconda diminuzione su <i>Domine</i> in moto ascendente Ripetizione della seconda parte del verso due volte Breve diminuzione su <i>sanabor</i> solo nella sua prima esposizione
17-27	<i>salvum me fac, salvum me fac, et salvus ero.</i>	C	B	“	Sillab. Polif. Eco	Diminuzione di entrambi i <i>salvum</i> : la prima volta breve diminuzione, la seconda lunga di crome e semicrome Ripetizione della seconda parte del verso, <i>e salvus ero</i> , per due volte: in entrambi i casi vi sono diminuzioni su <i>ero</i> , la prima volta lunga diminuzione di crome, la seconda breve diminuzione
19-27	<i>salvum me fac, salvum me fac, et salvus ero.</i>	T	B ¹	“	Polif. Trasposiz. Sillab. Eco	Diminuzione di entrambi i <i>salvum</i> : la prima volta breve diminuzione, la seconda lunga di crome e semicrome Breve diminuzione su <i>me</i> Ripetizione della seconda parte del verso, <i>e salvus ero</i> , per due volte Lunga diminuzione di crome e semicrome su <i>ero</i> , solo nella prima ripetizione
21-27	<i>salvum me fac, salvum me fac, et salvus ero.</i>	B	B ²	“	Sillab. Polif. Eco	No ripetizioni variate
27-33	<i>Quoniam laus mea tu es</i>	B	C	“	Sillab. Eco Polif.	Ripetizione di <i>Quoniam</i> per due volte entrambe in moto ascendente Ripetizione della restante parte del verso per tre volte: la prima e la seconda sono intonate in stile imitativo, la terza con diminuzioni su <i>laus</i> e <i>mea</i>
29-32	<i>Quoniam laus mea tu es.</i>	C	C ¹	“	Sillab. Eco Polif.	Ripetizione per tre volte di <i>laus mea tu es</i> Breve diminuzione di crome sulla terza ripetizione di <i>laus</i>
29-33	<i>Quoniam laus mea tu es.</i>	T	C ²	“	Sillab. Eco Polif.	Ripetizione della seconda parte del verso, <i>mea tu es</i> , per tre volte
35-47	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	C	A ³	“	Sillab. Eco Polif.	Lunga diminuzione di crome e semicrome su <i>sanabor</i>

						Ripetizione della seconda parte del verso, <i>e sanabor</i> , per quattro volte: tutte le volte lunghe diminuzioni su <i>sanabor</i>
34-47	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	T	A ⁴	“	Sillab. Eco Polif.	Ripetizione della prima parte del verso, <i>sana me Domine</i> , per due volte: la seconda volta diminuzioni su <i>sana</i> Ripetizione della seconda parte del verso, <i>e sanabor</i> , per quattro volte: tutte le volte diminuzioni su <i>sanabor</i> ma ogni volta diminuiscono in estensione e aumenta il valore delle note
34-47	<i>Sana me Domine et sanabor</i>	B	A ⁵	“	Sillab. Eco Polif.	Ripetizione del verso per due volte: la prima volta è intonato in stile imitativo, la seconda con diminuzioni su <i>sana</i> e <i>sanabor</i>

Il primo mottetto a tre voci della *Seconda aggiunta*, è il concerto *Sana me Domine*, di Vincenzo Pellegrini.

Costruito nel modo di Sol e in tempo C tagliato, si presenta diviso in due parti: la prima in cui le voci intonano il testo principalmente in stile sillabico, la seconda in cui lo stile imitativo è prevalentemente melismatico.

Nella prima parte, però, troviamo anche delle brevi diminuzioni come su *Domine*, da battuta 1 a battuta 13 in moto discendente (cfr. esempio 26) e sul verbo *sanabor* da battuta 13 a battuta 17 (cfr. esempio 27).

Sana me Domine

Canto, Tenore e Basso

Vincenzo Pellegrini

First system of the musical score for 'Sana me Domine'. It features four staves: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Continuo). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is common time (C). The lyrics for the Canto part are 'Sa- na me Do-'. The Tenore part has lyrics 'Sa- na me Do- mi-'. The Basso part has a whole rest. The Basso continuo part has a whole note chord.

Second system of the musical score for 'Sana me Domine'. It features four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Continuo). The lyrics for the C part are 'mi- ne, sa- na me'. The T part has lyrics 'ne,'. The B part has lyrics 'Sa- na me Do-'. The Bc part has lyrics 'Sa- na me Do-'. The system begins with a forte dynamic marking (f).

8

C Do- mi- ne, sa-

T sa- na me Do- mi-

B mi- ne, sa-

Bc

This system of music is for the first four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Bassoon). It begins at measure 8. The Soprano part starts with a whole note 'Do-' followed by a half note 'mi-' and a quarter note 'ne,'. The Tenor part has a whole rest in measure 8, then a quarter note 'sa-' in measure 9, followed by quarter notes 'na' and 'me' in measure 10, and a half note 'Do-' and a quarter note 'mi-' in measure 11. The Bass part has a whole note 'mi- ne,' in measure 8, followed by a whole note 'sa-' in measure 9. The Bassoon part has a whole note 'mi- ne,' in measure 8, followed by a whole note 'sa-' in measure 9.

11

C na me Do- mi- ne, et sa-

T ne, et sa- na- bor,

B na me Do- mi- ne, et

Bc

This system of music is for the next four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Bassoon). It begins at measure 11. The Soprano part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et sa-' in measure 13. The Tenor part has a whole note 'ne,' in measure 11, a whole note 'et sa-' in measure 12, and a whole note 'na- bor,' in measure 13. The Bass part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et' in measure 13. The Bassoon part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et' in measure 13.

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 1-13.

11

C na me Do- mi- ne, et sa-

T ne, et sa- na- bor,

B na me Do- mi- ne, et

Bc

This system of music is for the next four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Bassoon). It begins at measure 11. The Soprano part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et sa-' in measure 13. The Tenor part has a whole note 'ne,' in measure 11, a whole note 'et sa-' in measure 12, and a whole note 'na- bor,' in measure 13. The Bass part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et' in measure 13. The Bassoon part has a whole note 'na me Do-' in measure 11, a half note 'mi- ne,' in measure 12, and a whole note 'et' in measure 13.

14

C na- bor, et sa- na-

T et sa- na-

B sa- na- bor, et sa- na-

Bc 14 sa- na- bor, et sa- na-

17

C bor, sal- vum me fac,

T bor, sal-

B bor,

Bc 17 bor,

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 13-17.

Nella seconda parte del mottetto, invece, si può notare come la tessitura ritmico – armonica e melodica si fa più fitta e complessa: infatti a partire dalla battuta 17 vi sono diminuzioni più frequenti e lunghe, come accade su *salvum* a battuta 21 e 22, *ero* a battuta 24 e 25, *laus* a battuta 31 e 32, e *sanabor* da battuta 39 a battuta 41 (cfr. esempi 28, 28b, 28c e 28d).

20

C sal-

T vum me fac,

B sal-

Bc 20

22

C vum me fac, et sal- vus

T sal- vum me fac,

B vum me fac,

Bc 22

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 21-22.

24

C e- ro,

T et sal- vus e-

B et sal- vus e-

Bc 24

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 24-25.

27

C am laus me-a tu es, laus me-a tu es, la-

T am laus me-a tu es, laus me-a tu es, laus me-a tu es,

B quo- ni- am laus me-a tu es, laus me-a tu es,

Bc 29

32

C us me- a tu es.

T la- us me- a tu es. Sa- na

B 32 la-us me- a tu es. Sa- na me

Bc 32

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 31-32.

38

C et sa- na-

T Do- mi- ne,

B

Bc 38

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 39-41.

Questo espediente viene utilizzato dal compositore per sottolineare quelle che egli ritiene le parole chiave del testo intonato e che mettono in rilievo lo scopo che il concerto di Pellegrini persegue: dare risalto a una lode a Dio, coerentemente con la fonte alla quale si ispira, il libro del profeta Geremia.

Non è un caso, infatti, che il canto raggiunga la nota più grave, Re, proprio nella prima intonazione del *Domine* di battuta 3-4 (cfr. esempio 29) e che il tenore raggiunga la nota più acuta, Mi, su *sanabor* di battuta 15(cfr. esempio 30).

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 3-4.

14

C na- bor, et sa- na-

T [rest] et sa-

B sa- na- bor, et sa-

Bc 14 sa- na- bor, et sa-

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, b. 15.

Sempre nella stessa parte, inoltre, si fanno sempre più numerose le ripetizioni dei versi o di parte di essi; un esempio sono quelle da battuta 11 a battuta 17 su *et sanabor* che si ha per dieci volte: quattro volte da parte del canto, quattro volte dal tenore e due dal basso (cfr. esempio 31), o da battuta 24 a battuta 27 su *et salvus ero* che si ha per cinque volte: due volte dal canto, due dal tenore e una dal basso (cfr. esempio 32).

11

C na me Do- mi- ne, et sa-

T ne, et sa- na- bor,

B na me Do- mi- ne, et

Bc 11 na me Do- mi- ne, et

14

C na- bor, et sa- na-

T *8* et sa- na-

B sa- na- bor, et sa- na-

Bc *14*

17

C bor, sal- vum me fac,

T *8* bor, sal-

B bor,

Bc *17*

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 11-17.

24

C e- ro,

T et sal- vus e-

B

Bc 24

26

C et sal- vus e- ro. Quo- ni-

T ro, et sal- vus e- ro. Quo- ni-

B et sal- vus e- ro. Quo- ni- am,

Bc 26

Vincenzo Pellegrini, *Sana me Domine*, bb. 24-27.

Infine, si può notare come la parte del basso si discosti dall'andamento del canto e del tenore: mentre questi ripetonno con variazioni le varie parti del testo, il basso si limita a esporlo un'unica volta, quasi sempre senza diminuzioni, tranne che per la seconda ripetizione del *Domine* da battuta 10 a battuta 13, o per il *laus mea* da battuta 30 a battuta 33 o, ancora, per il termine *sanabor* da battuta 42 a battuta 47 (cfr. esempi 33, 33b e 33c).

8
C Do-mi-ne, sa-
T sa-na me Do-mi-
B mi-ne, sa-
Bc

11
C na me Do-mi-ne, et sa-
T ne, et sa-na-bor,
B na me Do-mi-ne, et
Bc

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 10-13.

29
C am laus me-a tu es, laus me-a tu es, la-
T am laus me-a tu es, laus me-a tu es, laus me-a tu es,
B quo-ni-am laus me-a tu es, laus me-a tu es,
Bc

32
C us me-a tu es.
T la-us me-a tu es. Sa-na
B la-us me-a tu es. Sa-na me
Bc

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 30-33.

42

C et sa-na- bor, et sa- na- bor, et

T bor, et sa- na- bor, et sa- na- bor,

B et sa- na- bor, et sa- na- bor, et sa-

Bc 42

45

C sa- na- bor.

T et sa- na- bor.

B na- bor.

Bc 45

Vincenzo Pellegrini, Sana me Domine, bb. 42-47.

4.7. Flaminio Comanedo, *Bonum est confiteri*

Tabella 10.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn	Note
1-8	<i>Bonum est confiteri Domino</i>	C	A	C	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per due volte: la prima in stile sillabico, la seconda con breve diminuzione su <i>Domino</i>
2-8	<i>Bonum est confiteri Domino</i>	A	A ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per due volte No diminuzioni
4-8	<i>Bonum est confiteri Domino</i>	B	A ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della seconda parte del verso per due volte No diminuzioni
8-22	<i>et psallere nomini tuo, Altissime.</i>	C	B	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso, <i>et psallere</i> , per sei volte tutte in stile sillabico Ripetizione dell'intero verso per tre volte Lunga diminuzione sull'ultima ripetizione di <i>Altissime</i>
9-22	<i>et psallere nomini tuo, Altissime.</i>	A	B ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso, <i>et psallere</i> , per sei volte tutte in stile sillabico Ripetizione dell'intero verso per due volte Brevi diminuzioni su <i>tuo</i> e <i>Altissime</i>
12-22	<i>et psallere nomini tuo, Altissime.</i>	B	B ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso, <i>et psallere</i> , per quattro volte tutte in stile sillabico Ripetizione dell'intero verso per due volte No diminuzioni
30-48	<i>Ad adnuntiandum mane misericordiam tuam</i>	C	C	3/1	Sillab. Eco	Inizio di un tempo ternario Ripetizione del verso per due volte Diminuzioni su <i>tuam</i> Ripetizioni di <i>Ad adnuntiandum</i> per cinque volte tutte in moto ascendente
23-48	<i>Ad adnuntiandum mane misericordiam tuam</i>	A	C ¹	“	Sillab. Eco Trasposiz.	Ripetizione del verso per due volte Diminuzioni su <i>tuam</i> Ripetizioni di <i>Ad adnuntiandum</i> per cinque volte tutte in moto ascendente
31-48	<i>Ad adnuntiandum mane misericordiam tuam</i>	B	C ²	“	Sillab. Eco Trasposiz.	Ripetizione del verso per due volte Diminuzioni su <i>tuam</i> Ripetizioni di <i>Ad adnuntiandum</i> per cinque volte tutte in moto ascendente
50-61	<i>et veritatem tuam per noctem in decacordo, psalterio</i>	C	D	C	Sillab. Eco	Tempo ritorna in C da battuta 54 Ripetizione della seconda parte del verso, <i>in decacordo, psalterio</i> , per due volte Diminuzioni su <i>psalterio</i>
49-59	<i>et veritatem tuam per noctem in decacordo, psalterio</i>	A	D ¹	“	Sillab. Eco	Breve diminuzione su <i>tuam</i> Lunga diminuzione di crome su <i>psalterio</i>
50-61	<i>et veritatem tuam per noctem in decacordo, psalterio</i>	B	D ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della seconda parte del verso, <i>in decacordo, psalterio</i> , per due volte Lunghe diminuzioni su entrambe le ripetizioni di <i>psalterio</i>
61-64	<i>Cum cantico incitara</i>	C	E	“	Sillab. Eco	Ripetizione di <i>cum cantico</i> per tre volte Breve diminuzione su <i>incitara</i>
61-64	<i>Cum cantico incitara</i>	A	E ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione di <i>cum cantico</i> per tre volte Breve diminuzione su <i>incitara</i>
61-64	<i>Cum cantico incitara</i>	B	E ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione di <i>cum cantico</i> per tre volte Breve diminuzione su <i>incitara</i>
68-79	<i>Alleluja.</i>	C	F	“	Sillab. Eco	Ripetizione per dodici volte: dieci volte con moto ascendente Diminuzioni delle ultime due ripetizioni: la prima in moto ascendente, la seconda in moto discendente

64-79	<i>Alleluja.</i>	A	F ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione per tredici volte: undici con moto ascendente, una monotona e l'ultima ripetizione con moto discendente
66-79	<i>Alleluja.</i>	B	F ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione dell' <i>alleluja</i> per undici volte: nove volte in moto ascendente Breve diminuzione di minime e semiminime sull'ultima ripetizione

Il mottetto *Bonum est confiteri* per Canto, Alto e Basso di Flaminio Comanedo è costruito nel modo di Sol e in tempo binario. Il tempo in C si interrompe solo da battuta 30 a battuta 53, punto da cui prosegue in 3/1, con un andamento leggermente più veloce, in corrispondenza del verso *ad adnuntiandum mane misericordiam tuam*. Questa scelta del compositore serve a dipingere musicalmente l'invito alla celebrazione della misericordia divina.

A proposito del verso appena citato, notiamo come l'importanza attribuitagli da Comanedo viene dimostrata non solo attraversando un cambiamento di tempo, ma anche attraverso la ripetizione del verso per sei volte, due per ciascuna voce. Inoltre il frammento *ad adnuntiandum* viene ripetuto ben quindici volte (cfr. esempio 34).

31

C an- dum, ad an- nun- ti- an- dum,

A

31

B Ad an- nun- ti- an- dum, ad an- nun- ti-

Bc 31

34

C ma- nae mi- se- ri- cor- di- am

A

34

B an- dum, ma- nae mi- se- ri-

Bc 34

36

C tu-

A

B 36 cor- di- am tu-

Bc 36

38

C am, ad an- nun- ti-

A ad an- nun- ti- an- dum,

B 38 am, ad an- nun- ti-

Bc 38

40

C an- dum, ad an- nun- ti-

A ad an- nun- ti- an- dum,

B 40 an- dum, ad an- nun- ti-

Bc 40

42

C an- dum, ad an- nun- ti-

A ad an- nun- ti- an- dum

B 42 an- dum, ad an- nun- ti-

Bc 42

44

C an- dum ma- nae mi- se- ri-

A ma- nae mi- se- ri- cor- di- am

B 44 an- dum ma- nae mi- se- ri-

Bc 44 an- dum ma- nae mi- se- ri-

46

C cor- di- am tu- am,

A tu- am,

B 46 cor- di- am tu- am,

Bc 46 cor- di- am tu- am,

Flaminio Comanedo, *Bonum est confiteri*, bb. 30-48.

Inoltre, si notano delle diminuzioni in tutte le parti a battuta 36 a battuta 38 dal canto e da battuta 46 a battuta 48 dall'alto su *tuam*.

Inoltre si osserva come sia molto frequente la ripetizione variata dei versi con diminuzioni brevi o più estese e che l'intonazione del testo da parte delle tre voci prosegue in stile sillabico e con una loro dislocazione ad eco.

Il testo su cui si basa il concerto è tratto, ancora una volta, da un Salmo, in questo caso il 91. Il testo esprime un'esortazione alla lode a Dio per la protezione che ha dei giusti e per i castighi con cui corregge i peccatori. Considerando il messaggio che sta alla base del testo, si possono facilmente comprendere le scelte adottate dal compositore; in primo luogo notiamo le diminuzioni su *Altissime* da canto e alto da battuta 20 a battuta 22 e che Comanedo utilizza suoni molto acuti (cfr. esempio 35).

19
C mi- ni tu- o al- tis- si-
A re no- mi- ni tu- o al- tis- si-
B 19 re, et psal- te- re no- mi- ni tu- o al- tis- si-
Bc 19

22
C me.
A me. Ad an- nun- ti- an- dum,
B 22 me.
Bc 22

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, bb. 20-22.

Ciò che balza all'occhio è poi la serie di ripetizioni che si susseguono in stile imitativo sull'*alleluja*: ben dodici volte dal canto, tredici dall'alto e undici dal basso (cfr. esempio 36).

68
C Al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- le- lu- ia,
A al- le-lu-ia, al- le-lu-
B 68 ia, al- le- lu- ia, al-
Bc 68

71

C al- le- lu- ia, al- le- lu-

A ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,

B 71 le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-

Bc 71

73

C ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-

A al- le- lu-

B 73 le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al-

Bc 73

75

C le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

A ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

B 75 le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

Bc 75

77

C ia, al- le- lu- ia.

A ia, al- le- lu- ia.

B 77 ia, al- le- lu- ia.

Bc 77

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, bb. 68-79.

Questo espediente rende la tessitura del concerto più fitta da un punto di vista melodico, inoltre esso viene utilizzato per arricchire il concerto, conferendogli maggiore espressività.

È evidente che le diminuzioni sono state impiegate per mettere in rilievo i termini considerati principali dal compositore; infatti, non è un caso che proprio sull'*alleluja* di battuta 69 e battuta 73 e sull'intonazione dell'*Altissime* di battuta 15 il canto raggiunga la nota più acuta, il La (cfr. esempio 37, 37b e 37c).

Musical score for voice and instruments, measures 68-69. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features four staves: C (Soprano), A (Alto), B (Tenor), and 3c (Bass). The vocal line (C) begins at measure 68 with the lyrics "Al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al-". The instrumental parts (A, B, 3c) provide accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, b. 69

Musical score for voice and instruments, measure 73. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features four staves: C (Soprano), A (Alto), B (Tenor), and Bc (Bass). The vocal line (C) begins at measure 73 with the lyrics "ia, al- le- lu- ia, al-". The instrumental parts (A, B, Bc) provide accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, b. 73.

13

C et psal-le-re, et psal-le-re no-mi-ni tu-o al-

A

B 13 re, et psal-le-re no-mi-ni tu-o al-tis-si-me,

Bc 13

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, b. 15.

Anche il basso raggiunge la nota più acuta, il Mi, su una delle ripetizioni dell'*alleluja* – battuta 76 – (cfr. esempio 38) e l'alto raggiunge il Re solo a battuta 42 nella ripetizione di *ad annuntiandum* (cfr. esempio 39).

75

C le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-

A ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-

B 75 le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-

Bc 75

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, b. 76.

42

C an-dum, ad an-nun-ti-

A ad an-nun-ti-an-dum

B 42 an-dum, ad an-nun-ti-

Bc 42

Flaminio Comanedo, Bonum est confiteri, b. 42.

4.8. Serafino Cantone, *Non vos me elegistis*

Tabella 11.

bb.	Porzioni testuali	Voce/i	Frase	Tem.	Tecn.	Note
1-10	<i>Non vos me elegistis</i>	C	A	C	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per due volte Breve diminuzione sul primo <i>elegistis</i>
1-7	<i>Non vos me elegistis</i>	T	A ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione del verso per due volte Breve diminuzione sul primo <i>elegistis</i>
4-7	<i>Non vos me elegistis</i>	B	A ²	“	Sillab. Eco	No ripetizioni No diminuzioni
10-20	<i>sed ego elegi vos et posui vos,</i>	C	B	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Ripetizione della seconda parte del verso per tre volte
10-21	<i>sed ego elegi vos et posui vos,</i>	T	B ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte
12-21	<i>sed ego elegi vos et posui vos,</i>	B	B ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte
20-37	<i>ut eatis et fructum afferatis,</i>	C	C	“	Sillab. Eco Modulaz.	Ripetizione della prima parte del verso per quattro volte Seconda intonazione è modulazione della prima Brevi diminuzioni su <i>eat</i> simili a due a due Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte La seconda ripetizione è modulazione della prima Diminuzioni sull'ultimo <i>afferatis</i>
23-37	<i>ut eatis et fructum afferatis</i>	T	C ¹	“	Sillab. Eco Modulaz.	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Diminuzioni su <i>eat</i> Seconda ripetizione è modulazione della prima Ripetizione della seconda parte del verso per cinque volte Diminuzioni sulla quarta intonazione di <i>afferatis</i> Ripetizioni sono tutte modulazioni della prima intonazione Seconda parte del verso è modulazione di C
22-37	<i>ut eatis et fructum afferatis</i>	B	C ²	“	Sillab. Eco Modulaz.	Ripetizione della prima parte del verso per due volte Seconda ripetizione è modulazione della prima Brevi diminuzioni su <i>eat</i> in entrambe le intonazioni Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte Ripetizioni sono tutte modulazioni della prima intonazione Diminuzioni sulla terza intonazione di <i>afferatis</i> Seconda parte del verso è modulazione di C
37-41	<i>et fructus vester maneat,</i>	C	D	“	Sillab. Polif.	Ripetizione del verso per due volte
37-41	<i>et fructus vester maneat,</i>	T	D ¹	“	Sillab. Polif.	Ripetizione del verso per due volte
37-41	<i>et fructus vester maneat,</i>	B	D ²	“	Sillab. Polif.	Ripetizione del verso per due volte
42-53	<i>alleluia alleluia</i>	C	E	3/2	Sillab. Eco	Inizio di movimento binario Andamento più veloce Ripetizione per otto volte No diminuzioni
42-53	<i>alleluia alleluia</i>	T	E ¹	“	Sillab. Eco	Ripetizione per sei volte No diminuzioni
45-53	<i>alleluia alleluia</i>	B	E ²	“	Sillab. Eco	Ripetizione per quattro volte No diminuzioni

Il mottetto *Non vos me elegistis* di Serafino Cantone è l'ultimo mottetto a tre voci della raccolta ed è costruito sul modo di Sol. Rispetto ai concerti precedenti qui, per la prima volta, la composizione inizia in C e termina in 3/2. Il movimento binario dà inizio ad un andamento più veloce alle battute finali, da battuta 42 a battuta 53, sull'intonazione dei numerosi *alleluja* ripetuti delle tre voci: il canto lo ripete per otto volte, il tenore lo ripete per sei volte e il basso lo ripete per quattro volte (cfr. esempio 40).

Evidentemente si tratta di una scelta consapevole del compositore, che supponiamo abbia voluto rendere musicalmente il sentimento di gioia in coerenza con il testo della fonte a cui si ispira: il Vangelo di Giovanni (17,16).

42

C Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

T Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,

B Al- le- lu-

Bc 42

46

C ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,

T al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,

B ia, al- le- lu- ia,

Bc 46

51

C al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

T al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

B al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Bc 51

Serafino Cantone, Non vos me elegistis, bb. 42-53.

L'intero mottetto ha una struttura basata sull'intonazione in stile sillabico di tutti i versi e con le voci che si inseguono e sovrappongono creando effetti in eco.

Un'altra differenza rispetto ai mottetti che lo precedono è la quasi totale assenza di passaggi melismatici e di diminuzioni; ne troviamo pochissimi esempi, come da battuta 2 a battuta 4 sulla prima intonazione di *elegistis* da parte del canto e del tenore (cfr. esempio 41) oppure, da battuta 21 a battuta 29 da parte di tutte le voci, sulle forme verbali *eatis* e da battuta 34 a battuta 37 su *afferatis*. Questa scelta risponde all'esigenza di mettere in evidenza i punti nevralgici del testo: le azioni da compiere che Dio ha assegnato all'uomo (cfr. esempi 42 e 42b).

Non vos me elegistis

Canto, Tenor e Basso

Serafino Cantone

The image displays a musical score for the motet "Non vos me elegistis" by Serafino Cantone. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Bc). The Canto and Tenore parts begin with the lyrics "Non vos me e- le- gis-". The Basso and Bc parts are silent in this section. The second system continues the vocal parts. The Canto part has the lyrics "tis, non". The Tenore part has "tis, non vos me e- le- gis- tis,". The Basso part has "Non vos me e- le- gis- tis,". The Bc part continues the melodic line. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal parts use treble clefs, while the basso continuo uses a bass clef.

Serafino Cantone, Non vos me elegistis, bb. 2-4.

21

C e- a- tis,

T po- su- i vos. Ut

B vos. Ut e- a- tis,

Bc 21

24

C ut e- a- tis, ut

T e- a- tis,

B

Bc 24 ut

27

C e- a- tis, ut e- a- tis,

T ut e- a- tis,

B e- a- tis, et

Bc 27

Serafino Cantone, Non vos me elegistis, bb. 21-29.

33

C ra- tis, et fru-ctus af-fer-ra-tis,

T et fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus

B fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus af-fer-

Bc fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus af-fer-

35

C et fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus

T af-fer-ra-tis, et fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus

B ra-tis, et fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus

Bc ra-tis, et fru-ctus af-fer-ra-tis, et fru-ctus

Serafino Cantone, Non vos me elegistis, bb. 34-37.

Per tutto il resto del concerto i versi vengono intonati più volte dalle voci, in successione tra loro, dando vita, in tal modo, a una tessitura ritmico-armonica e melodica sempre più fitta.

4.9. Il rapporto testo-musica

Il legame testo/musica è un nesso fondamentale da considerare ai fini della comprensione delle scelte musicali, adottate dai compositori. Ai fini della comprensione dei mottetti che costituiscono la prima parte della *Seconda aggiunta*, analizzeremo innanzitutto i testi su cui essi sono basati, tratti prevalentemente dal Cantico dei Cantici e dal libro dei Salmi.

Per ciò che concerne il significato simbolico assunto da alcune immagini presenti nel testo, - come il profumo, simbolo d'amore – si nota come queste vengono caricate di poesia e assumano una valenza poetica.

Sono molti i riferimenti nella Sacra Scrittura all'olio profumato, attraverso il quale si realizza la realtà della consacrazione fino all'idea del Messia, visto come il consacrato perfetto. Ma il testo che più si avvicina all'idea del Cantico dei Cantici è il Salmo 133, 1-2, dove il balsamo della consacrazione sacerdotale è il segno dell'amore fraterno nella comunità ebraica. In quanto segno polivalente, l'immagine del profumo si presta ad una varietà di significati, ma nel testo messo in musica da esso è direttamente collegato con il nome dell'amato, per cui nome e profumo non solo sono sostanzialmente la stessa cosa, ma vengono a coincidere e a identificarsi con l'oggetto dell'amore, che è l'amato. Questo è probabilmente un gioco di parole: infatti in ebraico nome e profumo hannoun suono molto simile: ecco perché un verso della Cantica che parla di profumi è tradotto come “oleum effusum nomen suum”.

Se l'amato è un profumo, ne deriva allora che il suo nome, con cui la sposa lo riconosce e lo identifica, è un profumo, che si espande e si diffonde. Così come le carezze dell'amato erano inebrianti come il vino, allo stesso modo la sua presenza è un profumo soave e leggiadro.⁷⁸

Un'altra simbologia è quella che si riferisce all'unica stagione che fa da cornice al testo: la primavera che allude al senso di rinascita, del risveglio e della vita.

L'avvento di questa meravigliosa stagione viene introdotta da queste parole, messe anche in musica nel mottetto di Biumi, *Veni in hortum meum*:

l'inverno è passato, la pioggia è cessata e se n'è andata; i fiori sono apparsi nei campi, il tempo del canto è tornato; la voce della tortora si fa sentire nella campagna; il fico ha messo fuori i primi frutti e le viti spandono fragranza.⁷⁹

Gli elementi poetici delle scene primaverili si rivestono di sfumature e colori assai dinamici, sgorganti dal cuore di entrambi, fino al raggiungimento dell'uno e dell'altra in un vivace scenario amoroso.

⁷⁸ Cfr. Donato Bono, *Meditazioni sul Cantico dei Cantici: dal bacio al sigillo impresso nel cuore*, Edizioni Sant'Antonio, 2016, <https://nuovozenith.files.wordpress.com/2016/07/meditazioni-sul-cantico-dei-cantici1.pdf> (ultimo accesso: 22/06/2022).

⁷⁹ Ct. 5, 11.

In questa atmosfera resa affascinante dalla descrizione della natura e dei dirupi delle rocce e dei monti, ai versi 10-14 lo sposo parla per la prima volta.

La prima parola, che lo sposo utilizza e rivolge all'amata, è l'imperativo *Alzati* (in ebraico *qûm*): il verbo della risurrezione.

L'amore è un tutt'uno con l'esperienza della Pasqua, è esso stesso Pasqua e non c'è esperienza pasquale senza l'amore. Qui, pertanto, il verbo viene utilizzato come "risorgi", "vieni su", "elevati". È l'invito a "uscire dal sonno, dalla notte, dalla freddezza", e si presenta come una sorta di ritornello, che risuona a più riprese all'interno del Cantico (Ct 2,13; 4,8; 7,12; 8,14).

A questo primo verbo fa seguito un secondo, che ritroviamo più volte nei vari mottetti della raccolta, sempre all'imperativo: Vieni. È l'invito ad andare dallo sposo, a rivolgersi a lui, per incontrarlo e vivere l'esperienza dell'amore. Quel "Vieni" indica che a muoversi è la sposa, mentre il diletto rimane fermo in un atteggiamento di attesa. È l'attesa dello sposo che qui sembra alquanto significativa, perché di solito chi gusta e rende più intensa l'esperienza d'amore è esattamente l'attesa. Ma l'attesa dice anche trepidazione, tensione e, a volte, persino noia, a motivo della lunghezza temporale. Ma se ad attendere la sposa è lo sposo, questa attesa si riveste di gioiosa sensazione.

L'amante, infine, chiama la sposa con due essenziali appellativi, che sono: "amica mia", "colomba mia" e "bella mia", tre appellativi densi di intimità, pronunciati all'interno di due cornici naturali, che rendono questo momento dell'incontro al contempo profondo e altamente sconcertante. A questi appellativi se ne aggiunge un altro: "perfetta mia", la perfezione che esprime l'integrità di tutto ciò che partecipa al culto: integrità delle persone, degli oggetti, degli offerenti, delle vittime e che allude a quella capacità di corrispondere all'intenzione del diletto di cui lo sposo è alla ricerca.

La terza simbologia caratterizzante del Cantico dei Cantici è quella del giardino che non è affatto nuova all'interno nel testo biblico; la si ritrova, infatti, come allusione al giardino paradisiaco da cui ha inizio la storia dell'umanità; ed è ancora nel giardino giovanneo che si compie il mistero della risurrezione del Cristo, dove la passione nel vangelo di Giovanni inizia e termina nel giardino (Gv 18,1.26; 19,41; 20,15).

Nella Bibbia questo giardino diventa idealmente la terra promessa, dove scorre latte e miele (Ger 2,7; cfr anche Es 3,8.17; 13,5; 33,3; Lv 20,24; Nm 13,28; 14,8; 16,13.14; Dt 6,3; 11,9; 26,9.15; 27,3; 31,20; Gs 5,6; Ger 11,5; 32,22; Bar 1,20; Ez 20,6.15; cfr Gl 3,18); e nello stesso tempo viene paragonato alla vigna, chiamata a produrre i frutti buoni e genuini della salvezza (cfr Is 5,1-7; 27,2-5; Os 10,1; Ger 2,21; 5,10; 6,9; 12,10; Ez 15,1-8; 17,3-10; 19,10-14; Sal 79,9-10; Mt 21,33-44; Gv 15,1-7).⁸⁰

Il giardino paradisiaco allude, inoltre, al grembo fecondo, inteso come rifugio di pace e come oasi che offre frutti e bevande.

⁸⁰ Ibidem. pag. 3.

L'apprendimento e la conoscenza dei molteplici significati che si nascondono dietro le parole del testo, di cui ho qui riportato solo una minima parte, sono una premessa fondamentale per comprendere le scelte fatte dai compositori nel momento della loro messa in musica.

I tre casi di simbologie sopracitati sono tutti esempi di concordanza tra il testo letterario e quello musicale.

In primo luogo, per quanto concerne l'importanza dei profumi, questa viene messa in musica mediante la parola *aromata* nei *Veni in hortum meum* e *Vulnerasti cor meum* e si trova in entrambi i casi in una posizione di particolare rilevanza: è l'ultima parola, quella che conclude il concerto.

Una scelta evidentemente non casuale di Biumi e di Casati in quanto, tale collocazione pone maggiore attenzione sul termine e ne permette una maggiore comprensione da parte dell'ascoltatore, in quanto meglio scandita. A sottolinearne l'importanza vengono adoperate altre due tecniche: l'intonazione ripetuta e/o con variazioni e uno stile di canto melismatico che ne ricalca, attraverso le sfumature di suoni, la varietà di odori degli aromi.

Nel caso della stagione prescelta, la primavera, questa è resa musicalmente da Biumi attraverso un'accelerazione del tempo del mottetto al momento dell'intonazione del verso *iam enim hiems transiit imber abiit et recessit* dipinge musicalmente – espediente chiamato madrigalismo – l'avvento della primavera.

Abbiamo poi porzioni dei testi di alcuni Salmi come il 107, 1-4; il 149, 1-2 e il 91, 1-3.

Il primo dei tre, fonte del mottetto *Paratum cor meum*, è un canto di celebrazione della benignità del Signore e in cui si esortano i fedeli a festeggiarlo e cantare la sua gloria.

Il Salmo 149, invece, è la fonte scelta da Sant'Angelo per il suo *Cantate Domino*; il testo è una lode a Dio, inno di gioia per l'avvento del Messia, esultanza per la sua gloriosa resurrezione, e per il suo ingresso trionfale in Cielo e di letizia. È l'inno all'amore che si sostituisce a quello della giustizia: il cantico della fratellanza in Cristo, fratellanza che supera ogni differenza di razza o di condizione sociale in cui è chiamata in causa anche la danza nel suo originario valore di azione sacra, di levitazione spirituale del corporeo, innalzato all'Altissimo in pienezza di lode.

Il testo assume qui, la forza profetica del trionfo finale del Re vittorioso, della definitiva sconfitta del male, chiamato anch'esso in causa a proclamare a suo modo le lodi del Signore.

Il Salmo 91, infine, fonte del mottetto *Bonum est confiteri*, è un canto di contemplazione davanti all'opera della Creazione del governo della provvidenza divina, ma è anche un inno – come nel caso precedente – di lode al Signore stesso.

Da un punto di vista musicale, tutti i tre testi trovano un corrispettivo nelle tecniche adoperate dai compositori: infatti, anche se differenti tra loro, i Salmi a cui ci riferiamo sono essenzialmente canti di gioia e di trionfo e trovano una coerenza di significati grazie alle variazioni e alle ripetizioni delle singole parole o dei versi.

Indubbiamente tali scelte conferiscono dinamicità al testo musicale, una dinamicità che rispecchia perfettamente l'atmosfera di devozione e grazia al Signore, sentimenti che le ripetizioni di Deus e Domino contribuiscono a sottolineare.

4.10. Considerazioni conclusive

La tabella che segue consente di gettare uno sguardo complessivo alle principali caratteristiche dei mottetti a due e tre voci della silloge presa in esame. Ciò è particolarmente utile, trattandosi di una raccolta collettiva, in cui convergono opere di compositori di diversa provenienza e di diverso orientamento. Pare significativo anche riflettere sulle analogie dovute alla generale condivisione di un sistema di regole, ma anche sulle differenze dovute alle diverse modalità con cui ogni compositore ha declinato queste stesse regole in conformità ai propri gusti individuali.

La tabella consente dunque un confronto immediato delle scelte compositive dei suddetti compositori e delle caratteristiche formali dei mottetti.

Legenda:

T.i. = Tempo imperfetto

T.p. = Tempo perfetto

Valori estremi in T.i. = figure di durata più breve e figura di durata più lunga nelle sezioni di tempo imperfetto

Valori estremi in T.p. = figure di durata più breve e figura di durata più lunga nelle sezioni di tempo perfetto

Tabella 12. Sintesi delle caratteristiche dei mottetti

	V.	Voci	Chiavi	Tempo	Valori estremi in T.i.	Valori estremi in T.p.	n.v. in part.
1 Biumi – Veni	2 + Bc	S/T I, S/T II	C1, C1, F4	C, 3/2, C		semicroma (1/16) breve	S/T I, S/T II + Bc
2 Casati – Vulnerasti	2 + Bc	S/T I, S/T II	C1, C1, F4	C		semibiscroma (1/32) breve	S/T I, S/T II + Bc
3 Sant'Angelo – Paratum	2 + Bc	C, B	G, C4	C		croma (1/8) breve	C + Bc
4 Sant'Angelo – Cantate	2 + Bc	C, B	C1, F4	C, 3/1, C	minima (1/2) lunga	croma breve	C + Bc
5 Bottaccio – Vidi	2 + Bc	C, A	C1, F4	C		semicroma breve	C + Bc
6 Pellegrini – Sana	3 + Bc	C, T, B	C1, F4	C tagliata		semicroma lunga	C + Bc
7 Comanedo – Bonum	3 + Bc	C, A, B	C2, C3, F3	C, 3/2 precedu to da cerchio tagliato, C		croma lunga	C, A + Bc
8 Cantone – Non vos	3 + Bc	C, T, B	C1, C4, F4	C tagliata, 3/2		croma breve	C, T + Bc

I mottetti della prima parte della raccolta sono otto; come si evince dalla tabella descrittiva, i primi cinque sono a due voci con basso continuo mentre gli ultimi tre sono a tre voci con basso continuo.

Anche nei mottetti per lo stesso numero di voci, queste sono combinate diversamente tra loro nei vari mottetti: il primo e il secondo mottetto sono a due soprani, il terzo e il quarto a Canto e Basso, il quinto a Canto e Alto, il sesto e l'ultimo a Canto, Tenore e Basso e il quinto a Canto, Alto e Basso.

La chiave utilizzata più frequentemente è quella di Do che, in base alla voce presente nel mottetto, si trova sul primo, secondo, terzo o quarto rigo; in un solo caso – nel mottetto *Paratum cor meum* – troviamo la chiave di violino. Per la parte di Basso o Basso continuo, invece, viene utilizzata la chiave di Fa posizionata sul quarto rigo, come quella modernamente utilizzata e solo nel caso di *Bonum est confiteri* la si trova sul terzo rigo.

Anche le indicazioni di tempo sono abbastanza omogenee nei mottetti: troviamo il tempo principalmente in C con alcune variazioni in 3/1 come in *Cantate Domino* o in 3/2 come in *Veni in hortum meum*, *Bonum est confiteri* e in *Non vos me elegistis*. Inoltre quest'ultimo mottetto e *Sana me domine* sono notati in C tagliato.

Vi è omogeneità anche nei valori delle note: nella maggior parte dei mottetti si va dalla croma alla breve, ma troviamo anche la semicroma come in *Veni in hortum meum*, *Vidi speciosam* e *Sana me Domine* o la semibiscroma in *Vulnerasti cor meu*; in alcuni casi è inoltre presente nel mezzo del brano anche la longa: è il caso di *Cantate Domino*, *Sana me Domine* e *Bonum est confiteri*.

Infine, si evidenzia l'assenza, nella maggior parte dei mottetti – *Paratum cor meum*, *Cantate Domino*, *Vidi speciosam*, *Sana me Domine*, *Bonum est confiteri* e *Non vos me elegistis* – di tutte le voci in partitura. Per questo motivo si è ritenuto opportuno trascrivere i mottetti in una duplice versione: la prima in cui sono presenti unicamente le parti presenti in partitura, la seconda in cui compaiono tutte le parti prese dai libri parte.

Soltanto nei primi due concerti si trovano entrambe le parti vocali; negli altri vi è sempre la voce più acuta che è quella de Canto e solo negli ultimi due vi è anche un'altra voce che è quella dell'Alto per *Bonum est confiteri* e quella del Tenore per *Non vos me elegistis*.

CONCLUSIONI

La presente ricerca giunge qui a termine. La focalizzazione sulla specifica area del repertorio mottettistico della Milano dei primi decenni del Seicento ci ha permesso di ripercorrere le tappe fondamentali di una città che, a cavallo tra XVI e XVII secolo, era all'avanguardia nella sperimentazione di questo genere. Sono stati presi in considerazione quei compositori minori in quanto rappresentano perfettamente le modalità attraverso le quali si svolgeva la vita di un comune musicista di musica sacra che si doveva continuamente spostare da una chiesa all'altra per riuscire a guadagnarsi da vivere.

Il repertorio, inserito nell'aggiunta di Lomazzo qui portato alla luce, è testimonianza della vivacità e del fermento che caratterizzava la città ambrosiana, soprattutto nel periodo post-tridentino, durante il quale la cultura e l'attività musicale erano riflessi di una situazione storica intricata a mosaico e dove ogni tessera era fondamentale nella definizione di un'immagine globale. Questa visione ci permette anche di cogliere quella rete di rapporti, contatti e coincidenze che rappresenta il tessuto connettivo della realtà seicentesca, in cui emergono i circuiti di diffusione dei vari generi e stili musicali, della loro circolazione e contaminazione.

La realtà milanese è importante anche considerando il genere mottettistico che, proprio in quel periodo, stava ricevendo numerose innovazioni espressive e linguistiche dovute al passaggio al nuovo secolo; basti pensare all'introduzione di un basso continuo autonomo, erede dell'antico basso strumentale che rese le parti vocali più libere e, quindi, consentendo nuove sperimentazioni.

Nei primi decenni del Seicento, si riscontra un'evoluzione anche al livello dei testi intonati che, nel repertorio del concerto sacro, si basavano principalmente sulla Bibbia ma che erano oggetto di revisione, centonizzazione e ridefinizione da parte del compositore secondo i propri gusti.

Attraverso lo studio approfondito dei mottetti a due e a tre voci e basso continuo della *Seconda aggiunta di diversi Eccellenti Autori, Novamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo*, si sono potute osservare le analogie e le differenze dei singoli mottetti tra di loro, indice da un lato dell'influenza che il periodo storico e il luogo ebbe su di loro, dall'altro dell'autonomia che i compositori avevano e che gli permetteva di rendere le proprie composizioni dei capolavori originali e personali.

Nella presente ricerca, attraverso le biografie dei compositori, abbiamo notato come tutti loro fossero musicisti molto attivi e autori di composizioni presenti in altre raccolte dell'epoca.

Questa edizione critica e analisi, adoperata sugli otto mottetti, ha permesso di far emergere le partiture, facendo riferimento alla copia del manoscritto presente a Bologna. Essenza dell'edizione critica è: dare ordine alle contraddizioni del manoscritto; eliminare le incoerenze e i comportamenti ritenuti dubbi; riportare le correzioni effettuate nell'apposito apparato critico. Nella raccolta di Lomazzo il lavoro è stato agevolato dall'assenza di parti mancanti o mottetti lacunosi e dalla scarsa necessità di modifiche.

Inoltre, l'analisi ha permesso di analizzare i concerti in modo approfondito in modo da evidenziarne le caratteristiche armoniche, formali e testuali, che hanno come presupposto essenziale la comprensione delle forme e delle strutture originali.

Alla base di questo lavoro vi sono, quindi, una moltitudine di aspetti culturali che devono essere presi in considerazione; la ricerca critica è, infatti, una ricerca che parte dalla filologia e arriva ai problemi interpretativi.

Il campo sondato è solo una millesima parte di ciò che il genere mottettistico ha rappresentato nell'Italia del Cinquecento e del Seicento e, quindi, tanto questo genere di musica quanto la scelta dei testi intonati rimangono un terreno da esplorare ed approfondire, tenendo in considerazione la loro collocazione nell'ambito delle singole realtà locali e delle decisioni a livello delle sinodi locali.

Parte seconda

Edizione critica dei mottetti a due e tre voci
della *Seconda aggiunta* (Milano, 1617)

Descrizione della stampa

La raccolta si presenta abbastanza pulita, sono stati necessari pochi interventi e non si rilevano parti mancanti né integrazioni. Nel complesso la raccolta è in uno stato di conservazione buono. Nei mottetti non si riscontrano annotazioni manoscritte.

Apparentemente, a giudicare da un esame della riproduzione fotografica dell'esemplare conservato nel museo internazionale di Bologna, sembra vi siano alcune correzioni mediante l'apposizione di frammenti di fogli applicati sulla partitura.

Sui frontespizi dei vari fascicoli vi sono i numeri di collocazione, scritti in alto a sinistra del manoscritto:

- V 123/1 sulla copertina del fascicolo contenente la partitura dei mottetti della *Seconda aggiunta*
 1. pagina 1, recto: frontespizio della raccolta con il titolo, il dedicatario, lo stemma della casa editrice e, in basso a destra, il nome del curatore – Filippo Lomazzo – e la data di stampa – 22 marzo 1617;
 2. pagina 2, verso: primo mottetto;
 3. pagina 3, recto: in basso a destra, dalla presente pagina in poi, su ogni recto vi è una lettera di identificazione che affianca il numero di pagina, funzionale all'indicazione dell'ordine con cui i diversi fascicoli dovevano essere stampati;
 4. pagina 164 verso: ultima del primo fascicolo contenente la tavola dei concerti;
 5. numerazione delle pagine: 1-164 in alto al centro di ogni pagina, in basso a destra su ogni recto numeri preceduti da lettere che vanno dalla A alla K. Ognuna indica un fascicoletto composto da otto pagine.
- V 123/2: sulla copertina che introduce il fascicolo del Canto
 1. pagina 1, recto: frontespizio con titolo della raccolta;
 2. pagina 2, recto: dedica a Don Sigismondo Bescapè;
 3. numerazione delle pagine: 1- 60 in alto al centro di ogni pagina, in basso a destra su ogni recto numeri preceduti da lettere che vanno dalla A alla CC. Ognuna indica un fascicoletto composto da otto pagine.
 4. indicazione della parte a cui si riferiscono gli spartiti;
- V 123/3: sulla copertina che introduce il fascicolo dell'Alto
 1. pagina 1, recto: frontespizio con titolo della raccolta;

2. pagina 2, recto: dedica a Don Sigismondo Bescapè;
 3. numerazione delle pagine: 11- 60 in alto al centro di ogni pagina, in basso a destra su ogni recto numeri preceduti da lettere che vanno dalla D alla Ee. Ognuna indica un fascicoletto composto da otto pagine.
 4. indicazione della parte a cui si riferiscono gli spartiti;
- V 123/4: sulla copertina che introduce il fascicolo del Tenore
 1. pagina 1, recto: frontespizio con titolo della raccolta;
 2. pagina 2, recto: dedica a Don Sigismondo Bescapè;
 3. numerazione delle pagine: 3- 60 in alto al centro di ogni pagina, in basso a destra su ogni recto numeri preceduti da lettere che vanno dalla F alla H. Ognuna indica un fascicoletto composto da otto pagine.
 4. indicazione della parte a cui si riferiscono gli spartiti;
 - V 123/5: sulla copertina che introduce il fascicolo del Basso
 1. pagina 1, recto: frontespizio con titolo della raccolta;
 2. pagina 2, recto: dedica a Don Sigismondo Bescapè;
 3. numerazione delle pagine: 7- 59 in alto al centro di ogni pagina, in basso a destra su ogni recto numeri preceduti da lettere che vanno dalla I alla L. Ognuna indica un fascicoletto composto da otto pagine.
 4. indicazione della parte;

Criteria di edizione dei testi

Nella trascrizione dei testi dei mottetti della *Seconda aggiunta* sono state riportate fedelmente tutte le parole; inoltre:

- tutte le abbreviazioni sono state sciolte;
- tutte le ripetizioni non presenti per esteso nella partitura originale sono state integrate in corsivo;
- la punteggiatura è moderna così come i criteri per l'uso di iniziali maiuscole;
- Le parole scritte in lettere capitali sono riprodotte con le maiuscole;
- I testi dei mottetti sono stati composti con gli “a capo”, seguendo la struttura delle fonti da cui ogni testo deriva;

Edizione dei testi

Giacomo Filippo Biumi, *Veni in hortum meum*⁸¹

Veni in hortum meum formosa mea, dilecta mea,
veni amica mea, columba mea, electa mea, veni
iam enim hiems transiit imber abiit et recessit.

Veni quia amore tuo langueo⁸²,
veni quaeso formosa mea,
veni et videamus si floruerunt lilia,
si floruerunt punica, si floruerunt vineae,
si floruerunt omnia aromata.⁸³

Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*⁸⁴

Vulnerasti cor meum.
Vulnerasti cor meum
soror mea sponsa, soror mea.
In uno oculorum
tuorum et in uno crine
colli tui, quam pulchrae
sunt mammae tuae, soror mea sponsa.
Pulchriora sunt,⁸⁵
ubera tua vino et odor unguentorum tuorum,
super omnia aromata.

⁸¹ Ct. 5, 1-2; 2, 5-10-11; 6, 11; 7, 13; 6, 11.

⁸² Verso ripetuto tre volte da S1 e due volte da S2; vedi batt. 28-36.

⁸³ L'intero verso viene ripetuto due volte sia da S1 che da S2; *aromata*, invece, viene ripetuto altre due volte sia da S1 che da S2.

⁸⁴ Ct. 4, 9-10.

⁸⁵ Ripetizione del verso per due volte da S1 e due volte da S2.

Giacomo da Sant'Angelo, *Paratum cor meum*⁸⁶

Paratum⁸⁷ cor meum Deus,
cantabo e psalmum dicam Domino,⁸⁸
exsurge⁸⁹ gloria.
Exsurge psalterium cum cithara
exurgam diluculo
confitebor tibi in populis, Domine,⁹⁰
et psalmum dicam tibi in gentibus⁹¹
quoniam magnificentia et magnificentia⁹² usque
ad coelos misericordia tua.
Et veritas tua usque ad nubes.

Giacomo da Sant'Angelo, *Cantate Domino*⁹³

Cantate⁹⁴ Domino
canticum novum laus eius⁹⁵
in Ecclesia Sanctorum
Lætetur Israel in eo,⁹⁶
Qui facit eum
e filix Syon exultent in Rege suo.
Laudent nomen eius
in choro,⁹⁷ in cordis et organo.⁹⁸

⁸⁶ Ps- 107, 1-4.

⁸⁷ Ripetizioni della parola per due volte sia da S che da B.

⁸⁸ La seconda parte del verso viene ripetuta per due volte da A.

⁸⁹ Parola ripetuta per due volte sia da S che da B.

⁹⁰ Ripetizione dell'espressione *in populis Domine* per due volte sia da S che da B.

⁹¹ Ripetizione dell'intero verso per tre volte sia da S che da B.

⁹² Ripetizione dell'espressione *et magnificentia* per due volte da B.

⁹³ Ps. 149, 1-2.

⁹⁴ Ripetizione per quattro volte sia da S che da B.

⁹⁵ Ripetizione di *laus eius* per tre volte sia da S che da B.

⁹⁶ Ripetizione del verso due volte da B e tre volte da S.

⁹⁷ Ripetizione per due volte da S.

⁹⁸ Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte da S e per tre volte da B; ripetizione di *e organo* per due volte da B.

Paolo Bottaccio, *Vidi speciosam*

Vidi speciosam

sicut columbam ascendentem

desuper rivos aquarum:

Cuius inaestimabilis odor

erat nimis in vestimentis eius.⁹⁹

Et sicut dies verni,

circumdabant eam flores rosarum.

Et sicut dies verni,

circumdabant eam flores rosarum¹⁰⁰

et lilia convallium.

Alleluja, alleluja¹⁰¹.

Vincenzo Pellegrini, *Sana me Domine*¹⁰²

Sana me, Domine, et sanabor¹⁰³,

salvum me fac

salvum me fac, e salvus ero¹⁰⁴

quoniam¹⁰⁵ laus mea tu es.¹⁰⁶

Sana me Domine¹⁰⁷ et sanabor.¹⁰⁸

⁹⁹ ripetizione della seconda parte del verso per tre volte da S e due volte da A.

¹⁰⁰ Ripetizione del verso per tre volte da C e due volte da A;

ripetizione di *flores rosarum* per tre volte da A.

¹⁰¹ ripetizione del verso due volte da C e cinque volte da A.

¹⁰² Geremia 17, 14.

¹⁰³ Ripetizione di *e sanabor* per due volte sia da C che da T e da B.

¹⁰⁴ Ripetizione della seconda parte del verso per due volte da C e due da T.

¹⁰⁵ Ripetuto per due volte da B.

¹⁰⁶ Ripetizione della seconda parte del verso per tre volte da B, tre volte da C e tre volte da T.

¹⁰⁷ Ripetizione della prima parte del verso per due volte da T.

¹⁰⁸ Ripetizione di *e sanabor* per quattro volte da C e quattro da T;

ripetizione di tutto il verso per due volte da B.

Flaminio Comanedo, *Bonum est confiteri*¹⁰⁹

Bonum est confiteri, Domino,¹¹⁰
et psallere¹¹¹ nomini tuo, Altissime.¹¹²
Ad adnuntiandum¹¹³ mane misericordiam tuam¹¹⁴
et veritatem tuam per noctem
in decacordo, psalterio,¹¹⁵
cum cantico¹¹⁶ incitara,
Alleluja.¹¹⁷

Serafino Cantone, *Non vos me elegistis*¹¹⁸

Non vos me elegistis,¹¹⁹
sed ego elegi vos¹²⁰
et posui vos,¹²¹
ut eatis¹²² et fructum afferatis,¹²³
et fructus vester maneat,¹²⁴
alleluia alleluia¹²⁵

¹⁰⁹ Ps. 91, 1-3.

¹¹⁰ Ripetizione del versoper due volte da A e due volte da C;
ripetizione della seconda parte del verso per due volte da B.

¹¹¹ Ripetizione per sei volte da C, sei volte da A e quattro volte da B.

¹¹² Ripetizione del verso per tre volte da C, per due volte da A e due da B.

¹¹³ Ripetuto per cinque volte da A, cinque da C e cinque da B.

¹¹⁴ Verso ripetuto per due volte da A, due volte da C e due volte da B.

¹¹⁵ Verso ripetuto per due volte da C e due volte da B.

¹¹⁶ Ripetuto per tre volte da, tre da C e tre da B.

¹¹⁷ Ripetuto per dodici volte da C, tredici volte da A e undici da B.

¹¹⁸ Giovanni 15, 16.

¹¹⁹ Ripetizione del verso per due volte da C e due da T.

¹²⁰ Ripetizione del verso per due volte da C e due da T.

¹²¹ Verso ripetuto per quattro volte da T, quattro volte da B e tre volte da C.

¹²² Ripetuto per quattro volte da C, due volte da T e due volte da B.

¹²³ Ripetizione della seconda parte del verso per quattro volte da C, quattro volte da B e cinque volte da T.

¹²⁴ Verso ripetuto per due volte da C, due da T e due da B.

¹²⁵ Verso ripetuto per otto volte da C, sei volte da T e quattro da B.

Criteria di edizione delle musiche

Della raccolta oggetto della presente edizione si conservano i seguenti esemplari:

- I-Bc, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna V.118/1-3 [ATB] V.119 [Bc]
- I-PCd, Piacenza, Biblioteca e Archivio capitolare del Duomo
- I-Tn, Torino, Biblioteca nazionale universitaria
- PL-Kj, Kraków, Biblioteka Jagiellońska Mus.ant.pract. L 1050

La presente edizione si basa sull'esemplare conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

Nella trascrizione sono state fedelmente riprodotte le alterazioni in chiave.

Laddove ritenuto opportuno, le indicazioni di tempo sono state adattate all'uso moderno, mantenendo le indicazioni originali al di sopra del rigo della voce superiore.

La grafia musicale è stata invece conformata agli usi moderni nei seguenti casi:

- si è fatto uso delle sole chiavi di violino e di basso in sostituzione delle chiavi originali, indicando queste ultime in apparato;
- eventuali cambiamenti di chiave sono stati riportati in apparato;
- le diverse voci sono state messe in partitura;
- pur riportando tutte le alterazioni indicate nella stampa originale, l'uso delle alterazioni è stato reso conforme alla prassi odierna: il valore di un'alterazione si mantiene per tutte le note della stessa altezza presenti nella misura in cui essa compare;
- tutte le correzioni introdotte dal curatore sono state riportate in apparato;
- i segni di raggruppamento delle note sono frutto di un'operazione critica.

Apparato critico

Legenda

b./bb. = battuta/e

B= breve

SB= semibreve

M= minima

SM= semiminima

C= croma

SC= semicroma

part. S I = parte del primo soprano in partitura

part. C = parte del Canto in partitura

part. A = parte dell'Alto in partitura

part. T = parte del Tenore in partitura

part. B = parte del Basso in partitura

part. Bc = parte del Basso continuo in partitura

tr = trillo

(tr) = trillo aggiunto dal curatore dell'edizione critica

1. Giacomo Filippo Biumi, *Veni in hortum meum*

Per due Canti e Basso continuo.

Il Canto I si trova nel fascicolo del Canto; il Canto II si trova nel fascicolo del Tenore.

In Partitura si trovano le parti di Canto I, Canto II e B.c.

b.16	part. S I	III	minima
b.17	S I	I	punto riferito alla minima precedente
b.39	part. S I	II-III-IV	legatura che comprende tre note

2. Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*

Per due Canti e Basso continuo.

Il Canto I si trova nel fascicolo del Canto; il Canto II si trova nel fascicolo del Tenore.

In Partitura si trovano le parti di Canto I, Canto II e B.c

bb. 10-11	C/T I	X-I	no legatura
b. 10	C/T I	VIII	no bemolle
b.10	C/T I	X	no bemolle
b. 11	C/T I	VII	no bemolle
b.12	C/T II	XIII	manca il trillo
b. 14	part. C/T I	IV	no trillo
b. 15	part. C/T I	X	no trillo
b. 15	part. C/T II	XI	no trillo
b. 17	part. C/T I	III	no trillo
b. 17	part. C/T II	VII	no trillo
b. 18	C/T II	IV	minima con punto
b. 19	C/T I	IV	minima con punto di valore
b. 19	part. C/T I	II	no trillo
b. 20	part. C/T I	X-XI	no legatura
b. 25	part. C/T II	III	no trillo
b. 27	part. C/T II	V	no trillo

b. 36	part. C/T II	I	no trillo
b.36	C/T II	I	minima
b. 38	part. C/T I	VII	Mi
b. 39	part. C/T I	VI	no trillo
b. 41	part. C/T I	VII	no trillo
b. 43	part. C/T II	VII	no trillo
b. 44	part. C/T I	III-IV	no legatura
b. 45	part. C/T I	III-IV	no legatura
b. 45	part. C/T I	XIII	no trillo
b. 45	part. C/T II	XIII	no trillo
b. 46	part. C/T II	IV-V	no legatura
b. 47	part. C/T II	VIII-IX	no legatura
bb. 48-49	part. C/T II	XVI-I	no legatura
b. 49	part. C/T II	XVI-XVII	no legatura
b. 49	part. C/T II	XVIII-XIX	no legatura
b. 49	part. C/T II	XIX	no trillo

3. Giacomo da Sant'Angelo, *Paratum cor meum*

Per Canto, Basso e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto e B.c.

b. 5-6	part. C	VI-I	no legatura
b. 9	part. C	V	Do semiminima
b.11	part. C	VI	semiminima legata a semiminima
b. 16	part. C	III	Re
b. 37	part. C	VI	semiminima
b.41	C	IV	breve
b.43	B	III	minima

b. 45	part. C	I-VI	due crome + semiminima + minima + semiminima+ minima
b.48	part. C	VII	no diesis
b. 55	part. C		minima con punto + due minime + pausa di semiminima
b. 56	part. C	V	minima

4. Giacomo da Sant'Angelo, *Cantate Domino*

Per Canto, Basso e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto e B.c.

b.8	part. C	V	semiminima
b. 8	part. C	VI	minima
b. 25	part. C	I	breve
b.32	part. Bc	IV	semiminima
b. 33	part. C	VIII	minima
b.42	B	XIV	minima
b. 37	part. C	IV-V-VI	minima + semiminima + minima
b. 38	part. C	I-II-III	due semiminime + minima

5. Paolo Bottaccio, *Vidi speciosam*

Per Canto, Alto, Basso e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; l'Alto si trova nel fascicolo dell'Alto; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto e B.c.

b. 3	part. C	I	Re
------	---------	---	----

b. 12	part. C	I	Re
bb. 12-15	part. C		no pausa
bb. 37-38	part. C		no pausa
b. 39	part. C	I-II	minima + minima di Fa
batt. 44	part. C		semiminima di Sol +semiminima di Si + minima di La + semiminima di Sol+ croma di Re + croma di Mi + semiminima di Fa +semiminima di Mi
batt. 45	part. C		minima di Re +diminuzione di crome (Mib+ Fa + Sol +La) +semiminima di Si +semiminima di La +minima di Sol
batt. 46	part. C		minima di Fa +semiminima di Mi +semiminima di Re +minima di Do +semiminima di Re +semiminima di Re
batt. 49	part. C		minima di Sol+ breve di Mib+ minima di Re
batt. 50	part. C	I- II	semiminima di Mi b + semiminima di Do

6. Vincenzo Pellegrini, *Sana me Domine*

Per Canto, Tenore, Basso e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; il Tenore si trova nel fascicolo del Tenore; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto e B.c.

batt. 43	part. C	IX	semiminima di Re
bb. 44-45	part. C	III-I	no legatura

7. Flaminio Comanedo, *Bonum est confiteri*

Per Canto, Alto, Basso e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; l'Alto si trova nel fascicolo dell'Alto; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto, Alto e B.c.

b. 5-6,	part.C	II-I	breve + breve.
b.12	B	IV	Mi diesis
b.41	C	I	diesis
appendice 2			
b.45	C	I	diesis
b. 45	part. C	I II-III	no diesis
b. 75	part. C	IV-VII	no diesis
b. 16	part. A	IV	no diesis
b. 48	part. A	I	no diesis
b. 79	part. A	I	no diesis

8. Serafino Cantone, *Non vos me elegistis*

Per Canto, Tenore e Basso continuo.

Il Canto si trova nel fascicolo del Canto; il Tenore si trova nel fascicolo del Tenore; il Basso si trova nel fascicolo del Basso.

In Partitura si trovano le parti di Canto, Tenore e B.c.

b.26	part.C	I	diesis
b.38	part. C	I	bemolle
b. 48	part. C	I	no bemolle

Confronto tra partitura e parti staccate

5.1. Francesco Casati, *Vulnerasti cor meum*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 9, II	C/T II	bequadro	no bequadro
batt. 10-11, X-I	C/T I	no legatura	legatura
batt. 12, XIII	C/T II	no trillo	trillo
batt. 13	C/T I	pausa di semiminima e due semiminime	pausa di minima e una semiminima
batt. 14, IV	C/T I	no trillo	trillo
batt. 15, X	C/T I	no trillo	trillo
batt. 15, XI	C/T II	no trillo	trillo
batt. 16, XII	C/T II	legatura	no legatura
batt. 17, III	C/T I	no trillo	trillo
batt. 17, VII	C/T II	no trillo	trillo
batt. 17, VII-VIII	C/T II	due minime	breve (VIII)
batt. 18, I-II-III-IV	C/T II	semiminima con punto + croma + minima legata a semiminima	pausa di minima + minima legata a semiminima con punto di valore+ croma + minima
batt. 19, II	C/T I	no trillo	trillo
batt. 19-20, IV-I	C/T I	legatura	no legatura
batt. 20, X-XI	C/T I	no legatura	legatura
batt. 25, III	C/T II	no trillo	trillo
batt. 27, III-IV	C/T II	due semiminime con legatura	minima (III)
batt. 27, V	C/T II	no trillo	trillo
batt. 32, II	C/T II	bequadro	no bequadro
batt. 32, V	C/T II	bequadro	no bequadro
batt. 33, XIX-XX	C/T II	semiminima legata a semiminima con punto di valore	minima legata a croma
batt. 35, I-II	C/T II	doppia minima	doppia semiminima
batt. 35-36, IV-I	C/T II	minima legata a breve	breve (IV)
batt. 36, I	C/T II	no trillo	trillo
batt. 38, VII	C/T I	Mi	Do
batt. 38, VII-VIII	C/T I	legatura	no legatura
batt. 38, VII-VIII	C/T II	legatura	no legatura
batt. 39, III-IV	C/T I	semiminima legata ad un'altra semiminima	minima
batt. 39, VI	C/T I	no trillo	trillo

batt. 40, V-VI	C/T I	legatura	no legatura
batt. 41, VII	C/T I	no trillo	trillo
batt. 43, VII	C/T II	no trillo	trillo
batt. 44, III-IV	C/T I	no legatura	legatura
batt. 45, III-IV	C/T I	no legatura	legatura
batt. 45, XIII	C/T I	no trillo	trillo
batt. 45, XII-XIII	C/T II	minima	semiminima legata a semiminima
batt. 45, XIII	C/T II	no trillo	trillo
batt. 46, III-IV	C/T I	croma con punto di valore e semicroma	due crome
batt. 46, IV-V	C/T II	no legatura	legatura
batt. 47, VIII-IX	C/T II	no legatura	legatura
batt. 48-49, XVI-I	C/T II	no legatura	legatura
batt. 49, XVI-XVII	C/T II	no legatura	legatura
batt. 49, XVIII-XIX	C/T II	no legatura	legatura
batt. 49, XIX	C/T II	no trillo	Trillo

5.2. Giacomo da Sant'Angelo, *Paratum cor meum*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 5-6, VI-I	C	no legatura	legatura
batt. 8, I-VI	C	semiminime con punto alternate a crome + minima	diminuzione di crome + minima (I- XII)
batt. 9, V	C	Do semiminima	pausa di semiminima
batt. 16, III	C	no diesis	Fa diesis
batt. 37, VI	C	semiminima	crome (VI-VII)
batt. 40, V-VI	C	minime	semiminime (V-VII)
batt. 41, I-II	C	semibreve e minima	minima con punto di valore e semiminima
batt. 45, I-VI,	C	due crome + semiminima + minima+ semiminima + minima	diminuzione di crome (I-IX)
batt. 45, VII	C	diesis	no diesis
batt. 48, VIII	C	no diesis	diesis
batt. 55	C	minima con punto + due minime + pausa di semiminima-	pausa di semiminima + due semiminime + due crome + due semiminime + minima
batt. 56, V	C	minima	semiminima

5.3. Giacomo da Sant'Angelo, *Cantate Domino*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 8, V	C	semiminima	due crome (V-VI)
batt. 8, VI	C	minima	quattro crome (VII-VIII- IX- X)
batt. 25, I	C	breve	due semiminime e una minima (I- II- II)
batt. 33, VIII	C	minima	due semicrome alternate a due crome con punto (VIII- IX- X- XI)
batt. 37, IV-V-VI	C	minima + semiminima + minima	breve
batt. 38, I-II-III	C	due semiminime + minima	pausa di minima + pausa di semiminima + semiminima

5.4. Paolo Bottaccio, *Vidi speciosam*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 2, X-XI	C	minima + semiminima	semiminima con punto + due semicrome e due crome (X-XI-XII-XIII-XIV)
batt. 3, I	C	Re	La
batt. 4	C	breve + semiminima + minima + semiminima	diminuzioni di crome
batt. 11, III-IV-V	C	minima + due semiminime	diminuzione di crome (da III a XI)
batt. 12, I	C	Re	Sol
batt. 12-15	C	no pausa	pausa
batt. 19	C	due minime + semiminima con punto + croma + due semiminime	diminuzione di crome + minima + breve
batt. 20, I-II	C	minima e semiminima	pausa di minima e pausa di semiminima
batt. 21	C	due minime + semiminima con punto + croma + due semiminime	diminuzione di crome + due minime + pausa di semiminima + semiminima
batt. 35, I- II- II	C	due semiminime	pausa di un quarto e due crome
batt. 37-38	C	no pausa	pausa
batt. 39, I-II	C	minima + minima di Fa	pausa di minima e minima di La
batt. 40, I	C	minima	diminuzione di crome
batt. 42, II	C	pausa di semiminima+ semiminima+ minima	pausa di minima
batt. 43, I- II-III-IV	C	due semiminime + una minima + semiminima	pausa di minima + pausa di semiminima
batt. 43, VI	C	minima	diminuzione di crome
batt. 44	C	semiminima di Sol + semiminima di Si + minima di La + semiminima di Sol + croma di Re + croma di Mi + semiminima di Fa + semiminima di Mi	due semiminime di La + minima di Sol + pausa di minima + pausa di semiminima + semiminima di Sol
batt. 45	C	minima di Re + diminuzione di crome (Mib + Fa + Sol +La) + semiminima di Si + semiminima di La + minima di Sol	diminuzione di crome (Mib + Fa + Sol + La + Si + Do + La + Si) + due semiminime di Sol + minima di Fa
batt. 46	C	minima di Fa + semiminima di Mi + semiminima di Re + minima di Do +	pausa

		semiminima di Re + semiminima di Re	
batt. 47	C	diminuzione di crome + due minime (Do e Si)	pausa di semiminima + semiminima di Re + diminuzione di crome + due semiminime di Do
batt. 48, XI	C	minima	due semiminime
batt. 49	C	minima di Sol+ breve di Mi b+ minima di Re	breve di Sol+ pausa di minima+ minima di Sol
batt. 50, I- II	C	semiminima di Mi b+ semiminima di Do	due semiminime di Sol

5.5. Vincenzo Pellegrini, *Sana me Domine*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 17, I	C	breve con punto	breve e pausa di minima
batt. 19, II	C	breve (Re)	pausa
batt. 20	C	due minime e una breve (Do, Do, Re)	pausa
batt. 33	C	due minime e una breve (Re, Re, Do)	pausa
batt. 34	C	pausa di un intero, breve e minima legata a semiminima della battuta successiva (Re, Do)	pausa
batt. 35, I-II	C	quattro semiminime e una minima (Do, La, Re, Do, Sol)	pausa di un intero e di semiminima
batt. 41	C	due minime + una semiminima + una minima + una semiminima (Re, Re, Do#, Re, Do#)	pausa
batt. 42, I	C	minima	pausa di minima
batt. 43, IX	C	semiminima di Re	semiminima di Fa
batt. 44, I-II-III-IV- V-VI	C	quattro crome (Do, Re, Do, Si) e due minime (La)	pausa di un intero
batt. 44-45, III-I	C	no legatura	minima legata a minima

5.6. Flaminio Comanedo, *Bonum est confiteri*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 5-6, II-I	C	breve + breve	breve legata a minima
batt. 15, V	C	minima	semiminime
batt. 45, I, II-III	C	no diesis	diesis
batt. 59-60, VI-I	C	minima e pausa di semiminima	minima legata a semiminima
batt. 69, III-VI-IX	C	diesis	no diesis
batt. 75, IV-VII	C	no diesis	diesis
batt. 6, V	A	diesis sopra la nota	diesis nel rigo
batt. 11-12, VI-I	A	legatura	no legatura
batt. 16, IV	A	no diesis	diesis
batt. 42, I-II-II-IV	A	Si, Si, La, Sol	trasposizione delle note di una terza sopra: Re, Re, Do, Si
batt. 48, I	A	no diesis	diesis
batt. 57-58, VI-I	A	minima e pausa di semiminima	minima legata a semiminima
batt. 79, I	A	no diesis	diesis

5.7. Serafino Cantone, *Non vos me elegistis*

Battuta, note	Voce/i	Partitura	Parti staccate
batt. 38, I	C	bemolle	no bemolle
batt. 48, I	C	no bemolle	bemolle

Edizione delle musiche:

1. Veni in hortum meum

Veni in hortum meum

A 2 Soprani, o Tenori

Giacomo Filippo Biumi

Soprano 1

Ve- ni in hor-tum me- um for- mo- sa me- a,

Soprano 2

Bc

4

S 1

di-le

S 2

Ve- ni in hor-tum me- um for- mo- sa me- a,

B

7

S 1

cta me- a. Ve- ni a-

S 2

di- le cta me- a.

B

10

S 1 mi-ca me- a, co- lum- ba me- a.

S 2 Ve- ni a mi- ca me- a, co-

B

13

S 1 E- le- cta

S 2 lum- ba me- a.

B

15

S 1 me- a, ve- ni, ve- ni.

S 2 E- le- cta me- a, ve-

B

18

S 1
Iam e-nim hi-ems

S 2
ni, ve-ni.

B

20

S 1
tran-si-it im-ber a-bi-it et re-

S 2

B

22

S 1
ces-sit.

S 2
Iam e-nim

B

24

S 1

S 2

B

hi- ems tra- si- it im- ber a- bi- it

26

S 1

S 2

B

Ve- ni

et re- ces- sit. Ve -

28

S 1

S 2

B

qui- a a- mo- re tu- o lan- gue- o.

ni qui- a a- mo- re tu- o lan- gue- o.

31

S 1
Ve- ni qui- a a- mo- re tu- o, a- mo- re tu- o lan- gue- o, a- mo- re

S 2
Ve- ni qui- a a- mo- re tu- o, a- mo- re tu- o lan- gue- o, a- mo- re

B

34

S 1
tu- o lan- gue- o, a- mo- re tu- o lan- gue- o. Ve-

S 2
tu- o lan- gue- o, a- mo- re tu- o lan- gue- o.

B

37

S 1
ni quae- so, for- mo-

S 2

B

39

S 1 sa me- a, ve- ni, ve- ni.

S 2 for- mo sa me- a, ve- ni, ve-

B

42

S 1 Ve- ni, et vi- de- a- mus si flo- ru- e- runt li- li- a, si flo- ru- e- runt

S 2 ni.

B

45

S 1 pu- ni- ca, si flo- ru- e- runt vi- ne- ae.

S 2 Ve- ni, et vi- de- a- mus si flo- ru- e- runt

B

48

S 1

S 2

B

li- li- a, si flo- ru- e- runt pu- ni- ca, si flo- ru- e- runt

50

S 1

S 2

B

si flo- ru- e- runt om- ni- a a- ro- ma- ta, si flo- ru- e- runt

vi- ne- ae, si flo- ru- e- runt om- ni- a a- ro- ma- ta, si flo- ru- e- runt

53

S 1

S 2

B

o- mni- a a- ro- ma- ta, a- ro-

o- mni- a a- ro- ma- ta, a- ro-

55

S 1 ma-

S 2 ma-

B

Detailed description: This system covers measures 55 and 56. The Soprano 1 (S1) part begins with a half note G4, followed by a melodic line of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Soprano 2 (S2) part follows a similar pattern, starting with a half note G4 and then eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Bass (B) part has a single half note G2 in measure 55 and a half note G2 in measure 56.

56

S 1 ta, a- ro-

S 2 ta, a- ro-

B

Detailed description: This system covers measures 56 and 57. The Soprano 1 (S1) part continues from measure 56 with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Soprano 2 (S2) part follows a similar pattern, starting with a half note G4 and then eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Bass (B) part has a single half note G2 in measure 56 and a half note G2 in measure 57.

57

S 1 ma- ta.

S 2 ma- ta.

B

Detailed description: This system covers measures 57 and 58. The Soprano 1 (S1) part continues from measure 56 with eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Soprano 2 (S2) part follows a similar pattern, starting with a half note G4 and then eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The Bass (B) part has a single half note G2 in measure 57 and a half note G2 in measure 58.

2. Vulnerasti cor meum

Vulnerasti cor meum

Duei Soprani, o Tenori

Francesco Casati

Canto/Tenore I

Vul-ne- ra- sti cor me- um, vul- ne-

Canto/Tenore II

C/T I

ra- sti cor me- um, vul-ne- ra-

C/T II

C/T I

sti cor me- um,

C/T II

Vul-ne-ra- sti cor me- um, vul-ne-ra- sti cor

Bc

©

8

C/T I

C/T II

Bc

me- um, vul-ne-ra- sti cor me-

10

C/T I

C/T II

Bc

so- ror me- a spon- sa,

um, so- ror

12

C/T I

C/T II

Bc

me- a spon- sa,

so-ror me- a

Detailed description: The image shows a musical score for three parts: C/T I, C/T II, and Bc. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (8, 10, and 12). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The C/T I part is in treble clef, C/T II is in treble clef, and Bc is in bass clef. The lyrics are written below the C/T II staff. The first system (measures 8-9) has lyrics: 'me- um, vul-ne-ra- sti cor me-'. The second system (measures 10-11) has lyrics: 'so- ror me- a spon- sa,' and 'um, so- ror'. The third system (measures 12-13) has lyrics: 'me- a spon- sa,' and 'so-ror me- a'. There are various musical notations including rests, notes, and trills (tr) in the C/T II part.

14

C/T I spon- sa, so- ror me- a spon-

C/T II so- ror me- a spon-

Bc

16

C/T I sa so- ror me- a spon- sa.

C/T II sa, so- ror me- a spon- sa.

Bc

18

C/T I Vul- ne- ra-

C/T II Vul- ne- ra- sti cor me- um

Bc

20

C/T I

sti cor me- um in u- no o- cu- lo- rum tu-

C/T II

Bc

22

C/T I

o- rum, in u- no o- cu- lo- rum tu- o- rum, et in u- no cri- ne

C/T II

in u- no o- cu- lo- rum tu- o- rum, et in u- no cri- ne

Bc

25

C/T I

col- li tu- i, *tr* et in

C/T II

col- li tu- i, *tr* et in u- no cri- ne col- li tu-

Bc

27

C/T I

C/T II

Bc

u- no cri- ne col- li tu- i quam pul- chrae

i col- li tu- i

Detailed description: This system contains measures 27 and 28. The C/T I part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a dotted quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. Measure 28 starts with a whole note G4, followed by a quarter rest, then quarter notes A4 and Bb4. The C/T II part (middle staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a quarter rest, then quarter notes A4 and Bb4. The Bc part (bottom staff) has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a dotted quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. Measure 28 starts with a whole note G3, followed by a quarter rest, then quarter notes A3 and Bb3. The lyrics are: "u- no cri- ne col- li tu- i quam pul- chrae" for C/T I, "i col- li tu- i" for C/T II, and "i col- li tu- i" for Bc.

29

C/T I

C/T II

Bc

sunt. Mam-

quam pul- chrae sunt.

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The C/T I part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note run: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The C/T II part (middle staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note run: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The Bc part (bottom staff) has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a dotted quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. Measure 30 starts with a whole note G3, followed by a quarter rest, then quarter notes A3 and Bb3. The lyrics are: "sunt. Mam-" for C/T I, "quam pul- chrae sunt." for C/T II, and "sunt." for Bc.

30

C/T I

C/T II

Bc

mae tu- (tr)

Mam-

Detailed description: This system contains measures 30 and 31. The C/T I part (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a sixteenth-note run: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Measure 31 starts with a dotted quarter note G4, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note run: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The C/T II part (middle staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a quarter rest, then a sixteenth-note run: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The Bc part (bottom staff) has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a dotted quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. Measure 31 starts with a whole note G3, followed by a quarter rest, then quarter notes A3 and Bb3. The lyrics are: "mae tu- (tr)" for C/T I, "Mam-" for C/T II, and "Mam-" for Bc.

31

C/T I

C/T II

Bc

ae,

mae tu-

32

C/T I

C/T II

Bc

mam-

ae, mam-

33

C/T I

C/T II

Bc

mae tu- ae, so- ror

mae tu- ae, so- ror

35

C/T I

C/T II

Bc

me- a spon- sa,

me- a spon- sa,

37

C/T I

C/T II

Bc

pul-chri-o-ra sunt, pul-chri-o- ra sunt, pul-chri-o- ra sunt u- be- ra

pul-chri- o-ra sunt, pul- chri-o- ra-sunt, pul-chri-o-ra sunt u- be- ra

39

C/T I

C/T II

Bc

tu- a vi- no, et o- dor

tu- a vi- no,

41 un-guen-to- rum tu- o- rum
et o- dor

43 su- per om- ni-
un-guen-to -rum tu- o- rum su- per om - ni- a

45 a a- ro- ma- ta, su- per om- ni- a
a- ro- ma- ta, su- per om- ni-

Detailed description: The image shows three systems of a musical score for 'Vulnerasti cor meum'. Each system consists of three staves: C/T I (Cantata/Tenor I), C/T II (Cantata/Tenor II), and Bc (Bass). The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The first system (measures 41-42) has lyrics 'un-guen-to- rum tu- o- rum' on C/T I and 'et o- dor' on C/T II. The second system (measures 43-44) has lyrics 'su- per om- ni-' on C/T I and 'un-guen-to -rum tu- o- rum su- per om - ni- a' on C/T II. The third system (measures 45-46) has lyrics 'a a- ro- ma- ta, su- per om- ni- a' on C/T I and 'a- ro- ma- ta, su- per om- ni-' on C/T II. The Bc staff provides a bass line throughout. Trills (tr) are marked above certain notes in measures 41, 43, and 45.

47

C/T I

a- ro-

C/T II

a a- ro-

Bc



48

C/T I

C/T II

Bc



49

C/T I

ma- ta.

C/T II

ma- ta.

Bc



3. Paratum cor meum

Paratum cor meum

Canto & Basso

Giacomo da Sant'Angelo

Canto

Basso

Basso continuo

Pa- ra- tum cor me- um, De- us, pa- ra- tum cor

Pa- ra- tum cor me- um, De- us, pa-

C

B

Bc

me- um, De- us, pa- ra-

ra- tum cor me- um, De- us, pa-

C

B

Bc

tum, pa- ra- tum cor me- um, De- us, can-

ra- tum, pa- ra- tum cor me- um, De- us,

10

C ta- bo,

B can-

Bc

12

C et psal- mum di- cam Do- mi-

B ta- bo,

Bc

14

C no, et psal- mum di- cam

B et psal- mum di- cam Do- mi- no,

Bc

16

C Do- mi- no, can- ta- bo, *can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do- mi- no. Ex-

B *can- ta- bo, can-ta-bo, can-ta-bo* et psal-mum di-cam Do- mi- no.

Bc 16

19

C ur- ge glo- ri- a me- a, ex- ur- ge glo- ri- a

B Ex- ur- ge glo- ri- a me- a, ex- ur- ge glo-

Bc 19

22

C me- a, ex- ur-

B ri- a me- a, ex- ur-

Bc 22

25

C

ge, ex- ur- ge psal- te- ri- um, et ci- tha-

B

ex- ur ge psal- te- ri- um, et ci- tha-

Bc

27

C

ra, ex-

B

ra, ex- ur- gam di- lu- cu-

Bc

29

C

ur- gam di-lu- cu- lo.

B

lo. Con-fi-te- bor

Bc

31

C Con-fi-te-bor ti- bi in po-pu-lis Do- mi- ne, in po- pu- lis

B ti- bi in po- pu-lis Do- mi- ne, in po- pu- lis Do-

Bc

34

C Do- mi- ne, et psal-mum di-cam ti- bi in gen- ti- bus, et

B mi- ne, et psal-mum di-cam ti- bi in gen- ti-

Bc

37

C psal-mum di-cam ti- bi in gen- ti- bus, et

B bus, et psal-mum di-cam ti- bi in gen- ti- bus, et psal-mum di-cam ti- bi in

Bc

40

C psal-mum di-cam ti- bi in gen- ti- bus. Quo- ni- am ma- gni- fi-

B gen- ti- bus. Quo- ni- am ma- gni- fi- cen- ti- a, est

40

Bc

43

C cen- ti- a, et ma- gni- fi- cen- ti- a, et us- que ad

B ma- gni- fi- cen- ti- a, et ma- gni- fi- cen- ti- a,

43

Bc

45

C coe- los mi-se- ri- cor- di- a tu- a,

B et us- que at coe- los mi-se- ri- cor- di- a tu- a, mi-

45

Bc

48

C *mi-se-ri- cor- di-a tu- a,* *et ve-ri-tas tu- a*

B *se- ri- cor- di-a tu- a,* *et ve-ri-tas tu- a us-que ad nu- bes,* *et*

Bc *48*

51

C *us- que ad nu- bes,* *et ve- ri-tas tu- a us- que ad nu-*

B *ve- ri-tas tu- a us- que ad nu- bes,* *et*

Bc *51*

53

C *bes,* *et ve-ri-tas tu- a us-que ad nu- bes,* *et ve-ri-tas tu- a us-*

B *ve- ri- tas tu- a us-que ad nu- bes,* *et ve- ri- tas tu- a us- que ad nu-*

Bc *53*

56
C que ad nu- bes, et ve- ri- tas tu- a us- que ad nu- bes.

B
8
56 bes, et ve- ri- tas tu- a us- que ad nu- bes.

Bc
56

4. Cantate Domino

Cantate Domino

Canto & Basso

Giacomo da Sant'Angelo

Canto

Basso

Basso continuo

Can- ta- te, can-ta- te, can- ta- te, can-ta- te Do- mi-

C

B

Bc

no, can- ti-cum no- vum. Laus e- ius in ec-cle-si-a san-cto- rum, laus e-

C

B

Bc

ius in Ec-cle-si- a san-cto- rum, laus e-

rum, in Ec-cle-si- a san-cto- rum, laus

8

C
ius, laus e- ius in ec- cle-si- a san- cto- rum,

B
e- ius, laus e- ius, in ec-cle-si- a san-cto-

Bc
8

10

C
in ec-cle- si- a san- cto- rum, in ec-cle-si- a san-

B
rum, in ec-cle-si- a san- cto- rum,

Bc
10

12

C
cto- rum, in ec-cle-si- a san-cto- rum.

B
in ec-cle-si-a san-cto- rum.

Bc
12

15

C

Lac- te- tur Is- ra- el in

B

Lac- te- tur

Bc

17

C

e- o, lac- te- tur

B

Is- ra- el in e- o,

Bc

20

C

Is- ra- el in e- o,

B

lac- te- tur Is- ra- el in e-

Bc

23

C
 lac- te- tur Is- ra- el in e- o. Qui fe-

B
 o. Qui

Bc
 23

26

C
 cit e- um, et fi- lix Sy-on e- xul- tent in re- ge su- o,

B
 fe- cit e- um, et fi- lix

Bc
 26

29

C
 et fi- lix Sy-on e- xul- tent in re- ge su-

B
 Sy- on e- xul- tent in re- ge su- o,

Bc
 29

32

C o, et fi-lix Sy-on ex-ul-tent in re-ge su-o. Lau-

B et fi-lix Sy-on ex-ul-tent in re-ge su-o. Lau- dent

Bc

35

C dent no-men e-ius, in cho-ro,

B no-men e-ius, in cho-

Bc

38

C in cho-ro, in

B

Bc ro,

40

C cor- dis et or- ga- no,

B in cor- dis et or-

Bc

42

C in cor- dis et or- ga- no,

B ga- no, in cor- dis et or- ga-

Bc

44

C in cor- dis et or- ga- no, in cor- dis et or- ga- no,

B no, in cor- dis et or- ga- no, in cor- dis et or- ga-

Bc

46

C in cor- dis et or- ga- no.

B no, et or- ga- no.

46

Bc

5. Vidi speciosam

Vidi speciosam

Canto & Alto

Paolo Bottaccio

Canto

Vi- di spe-ci- o-

Alto

Basso continuo

C

sam, si- cut co-lum- ba,

A

Vi- di spe- ci-

B

C

A

o- sam, si- cut co-

B

8

C

A

B

lum- ba,

a- scen- den- tem de su-per ri-

11

C

A

B

vos ac-qua- rum.

a- scen- den- tem de su-per ri-

14

C

A

B

vos ac-qua- rum. Cu- ius i- ne- sti- ma- bi- lis o-

Cu- ius i- ne- sti- ma- bi- lis

17

C

o- dor e- rat ni- mis, in ves- ti- men- tis

A

17

B

dor e- rat ni- mis,

19

C

e- ius, in ves- ti- men- tis

A

19

B

in ves- ti- men- tis e- ius,

21

C

e- ius, in ves- ti- men- tis e- ius, et

A

21

B

in ves- ti- men- tis e- ius,

24

C

si- cut di- es ver- ni cir-cun-da-bant e- am flo- res ro- sa- rum, cir-cun-

A

cir-cun- da-bant e- am flo-

B

27

C

da-bant e- am flo- res ro- sa- rum, *cir-cun-da-bant e- am flo-*

A

res ro- sa- rum, cir-cun- da-bant e- am flo- res ro- sa- rum, flo-

B

30

C

res ro- sa- rum, et si- cut di- es ver- ni cir-cun-da-bant e-

A

res ro- sa- rum, et si- cut di- es ver- ni,

B

33

C
am flo- res ro- sa- rum, cir-cun-da-bant e- am, cir-cun-da-bant e- am flo-

A
cir-cun-da-bant e- am flo- res ro- sa- rum, cir-cun-da-bant e- am flo-

B
33

36

C
res ro- sa- rum,

A
res ro- sa- rum, et li- li- a con-val- li-

B
36

39

C
et li- li- a con- val-

A
um, et li- li- a con- val-

B
39

41

C

li- um.

A

li- um. Al- le-

B

43

C

Al- le- lu- ia,

A

lu- ia, al- le-

B

45

C

al- le- lu- ia, al-

A

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

B

Vidi speciosam

47

C

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

A

al-le- lu- ia, al-

B

47

50

C

le- lu- ia.

A

le- lu- ia.

B

50

6. Sana me Domine

Sana me Domine

Canto, Tenore e Basso

Vincenzo Pellegrini

Musical score for the first system of "Sana me Domine". It features four staves: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Cello/Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics for the first system are: Canto: Sa- na me Do-; Tenore: Sa- na me Do- mi-; Basso: (rest); Basso continuo: (rest).

Musical score for the second system of "Sana me Domine". It features four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Cello/Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics for the second system are: C: mi- ne, sa- na me; T: ne,; B: Sa- na me Do-; Bc: (rest).

8

C Do- mi- ne, sa-

T sa- na me Do- mi-

B mi- ne, sa-

Bc

11

C na me Do- mi- ne, et sa-

T ne, et sa- na- bor,

B na me Do- mi- ne, et

Bc

14

C

na- bor, et sa- na-

T

8

et sa- na-

B

sa- na- bor, et sa- na-

Bc

14

17

C

bor, sal- vum me fac,

T

8

bor, sal-

B

bor,

Bc

17

20

C

T

B

Bc

sal-
vum me fac,
sal-

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 20 and 21. It features four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Bassoon). The C staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 20 and a sixteenth-note melody in measure 21. The T staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note 'vum' in measure 20, a half note 'me' in measure 20, a half note 'fac,' in measure 20, and a whole rest in measure 21. The B staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 20 and a half note 'sal-' in measure 21. The Bc staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a half note 'vum' in measure 20, a half note 'me' in measure 20, a half note 'fac,' in measure 20, and a whole note in measure 21.

22

C

T

B

Bc

vum me fac, et sal- vus
sal- vum me fac,
vum me fac,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 22 and 23. It features four staves: C (Soprano), T (Tenor), B (Bass), and Bc (Bassoon). The C staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a half note 'vum' in measure 22, a half note 'me' in measure 22, a half note 'fac,' in measure 22, and a whole note 'et sal- vus' in measure 23. The T staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a whole rest in measure 22, a sixteenth-note melody in measure 23, a half note 'sal-' in measure 23, a half note 'vum' in measure 23, a half note 'me' in measure 23, and a half note 'fac,' in measure 23. The B staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a half note 'vum' in measure 22, a half note 'me' in measure 22, and a half note 'fac,' in measure 22. The Bc staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a half note 'vum' in measure 22, a half note 'me' in measure 22, and a half note 'fac,' in measure 22.

24

C
e- ro,

T
8
et sal- vus e-

B

Bc
24

26

C
et sal- vus e- ro. Quo- ni-

T
8
ro, et sal- vus e- ro. Quo- ni-

B
et sal- vus e- ro. Quo- ni- am,

Bc
26

29

C
am laus me-a tu es, laus me- a tu es, la-

T
8 am laus me-a tu es, laus me- a tu es, laus me- a tu es,

B
quo- ni- am laus me-a tu es, laus me- a tu es,

Bc
29

32

C
us me- a tu es.

T
8 la- us me- a tu es. Sa- na

B
32 la-us me- a tu es. Sa- na me

Bc
32

35

C Sa- na me Do- mi- ne,

T me Do-mi- ne, sa- na me

B Do- mi- ne,

Bc 35

38

C et sa- na-

T Do- mi- ne,

B

Bc 38

40

C
bor,

T
8
et sa- na-

B

Bc
40

42

C
et sa- na- bor, et sa- na- bor, et

T
8
bor, et sa- na- bor, et sa- na- bor,

B
et sa- na- bor, et sa- na- bor, et sa-

Bc
42

45

C sa- na- bor.

T 8 et sa- na- bor.

B na- bor.

45 Bc

Detailed description: This musical score segment covers measures 45 to 48. It features four vocal parts: Contralto (C), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc). The music is in a minor key, indicated by a single flat (Bb) in the key signature. The vocal lines are in a 4/4 time signature. The lyrics are: C: sa- na- bor.; T: et sa- na- bor.; B: na- bor.; Bc: (no lyrics). The score includes a fermata over the final note of each vocal line in measure 48. The bassoon part (Bc) has a measure rest in measure 45 and then plays a simple accompaniment.

7. Bonum est confiteri

Bonum est confiteri

Canto, Alto e Basso

Flaminio Comanedo

First system of the musical score. It consists of four staves: Canto (Soprano), Alto, Basso, and Basso continuo. The Canto staff has the lyrics "Bo- num est con-fi-te- ri Do- mi- no,". The Alto staff has the lyrics "Bo- num est". The Basso staff is empty. The Basso continuo staff has a bass line. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb).

Second system of the musical score. It consists of four staves: C (Soprano), A (Alto), B (Basso), and Bc (Basso continuo). The C staff has the lyrics "bo- num est". The A staff has the lyrics "con-fi-te- ri Do- mi- no, bo- num est con- fi-". The B staff has the lyrics "Bo- num est con-fi-te- ri Do- mi- no,". The Bc staff has a bass line. The music continues in the same common time signature and key signature as the first system.

7

C con-fi-te-ri Do-mi-no, et psal-le-re, et psal-le-re no-

A te-ri Do-mi-no, et psal-le-

B con-fi-te-ri Do-mi-no,

Bc con-fi-te-ri Do-mi-no,

10

C mi-ni tu-o al-tis-si-me,

A re, et psal-le-re no-mi-ni tu-o al-tis-si-me,

B et psal-le-

Bc et psal-le-

13

C et psal- le- re, et psal- le-re no- mi- ni tu- o al-

A

B 13 re, et psal- le- re no- mi- ni tu- o al- tis- si- me,

Bc 13

16

C tis- si- me, et psal- le- re, et psal- le- re no-

A et psal- le- re, et psal- le- re, et psal- le- re, et psal- le-

B 16 et psal- le-

Bc 16

19

C mi- ni tu- o al- tis- si-

A re no- mi- ni tu- o al- tis- si-

B 19 re, et psal- te- re no- mi- ni tu- o al- tis- si-

Bc 19

22

C me.

A me. Ad an- nun- ti- an- dum,

B 22 me.

Bc 22

25

C

A

B

Bc

ad an-nun-ti-an-dum, ma-nae mi-se-ri-

28

C

A

B

Bc

Ad an-nun-ti-

cor-di-am tu-am,

31
C an- dum, ad an- nun- ti- an- dum,
A
31
B Ad an- nun- ti- an- dum, ad an- nun- ti-
31
Bc

34
C ma- nac mi- se- ri- cor- di- am
A
34
B an- dum, ma- nac mi- se- ri-
34
Bc

36

C

tu-

A

B

36

cor- di- am tu-

Bc

36

38

C

am, ad an- nun- ti-

A

ad an- nun- ti- an- dum,

B

38

am, ad an- nun- ti-

Bc

38

40

C
an- dum, ad an- nun- ti-

A
ad an- nun- ti- an- dum,

B
40
an- dum, ad an- nun- ti-

Bc
40
an- dum, ad an- nun- ti-

42

C
an- dum, ad an- nun- ti-

A
ad an- nun- ti- an- dum

B
42
an- dum, ad an- nun- ti-

Bc
42
an- dum, ad an- nun- ti-

44

C

an- dum ma- nae mi- se- ri-

A

ma- nae mi- se- ri- cor- di- am

B

44

an- dum ma- nae mi- se- ri-

Bc

44

46

C

cor- di- am tu- am,

A

tu- am,

B

46

cor- di- am tu- am,

Bc

46

49

C

et ve- ri- ta- tem

A

et ve- ri- ta- tem tu-

B

49

et ve- ri- ta- tem

Bc

49

52

C

tu- am per no- ctem.

A

52

am per no- ctem.

B

52

tu- am per no- ctem. In de- ca-

Bc

52

55

C In de- ca- cor- do psal- te- ri- o,

A In de- ca- cor- do

B cor- do psal- te- ri- o,

Bc

58

C in de- ca- cor- do

A psal- te- ri- o,

B in de- ca- cor- do psal- te-

Bc

60

C
psal- te- ri- o, cum

A
cum can- ti-

B
60
ri- o, cum

Bc
60

62

C
can- ti-co, cum can- ti-co, cum can- ti-co in- ci- tha- ra.

A
62
co, cum can- ti- co, cum can- ti- co in- ci- tha- ra. Al-

B
62
can- ti-co, cum can- ti- co, cum can- ti-co in- ci- tha- ra.

Bc
62

65

C

A

B

Bc

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

Al- le- lu- ia, al- le-lu-ia, al- le-lu-

68

C

A

B

Bc

Al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- le-lu-ia, al- le- lu- ia,

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

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

71

C

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

A

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

71

B

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

71

Bc

73

C

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

A

al- le- lu-

73

B

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

73

Bc

75

C
le-lu- ia, al- le-lu- ia, al- le-lu- ia, al- le- lu-

A
ia, al- le-lu- ia, al- le-lu- ia, al- le- lu-

B
75 le-lu- ia, al- le-lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

Bc
75

77

C
ia, al- le- lu- ia.

A
ia, al- le- lu- ia.

B
77 ia, al- le- lu- ia.

Bc
77 ia, al- le- lu- ia.

8. Non vos me elegistis

Non vos me elegistis

Canto, Tenor e Basso

Serafino Cantone

Musical score for the first system, featuring four staves: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Cello/Bass). The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: "Non vos me e- le- gis-".

Musical score for the second system, featuring four staves: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Basso continuo (Cello/Bass). The music continues from the first system. The lyrics are: "tis, non" (Canto), "tis, non vos me e- le- gis- tis," (Tenore), "Non vos me e- le- gis- tis," (Basso), and "tis, non" (Basso continuo).

8

C
vos me e- le- gis- tis, sed e- go e- le- gi

T
8
sed e- go e- le- gi

B

Bc
8

12

C
vos, sed e- go e- le- gi vos, e-

T
8
vos, sed e- go e-

B
sed e- go e- le- gi vos,

Bc
12

15

C
le- gi vos, et po- su- i vos,

T
8
le- gi vos, et po- su- i vos, et po- su- i

B
et po- su- i vos, et po- su- i

Bc
15

18

C
et po- su- i vos, et po- su- i vos. Ut

T
8
vos, et po- su- i vos, et

B
vos, et po- su- i vos, et po- su- i

Bc
18

21

C e- a- tis,

T po- su- i vos. Ut

B vos. Ut e- a- tis,

Bc 21

24

C ut e- a- tis, ut

T e- a- tis,

B ut

Bc 24

27

C *e- a- tis, ut e- a- tis,*

T *ut e- a- tis,*

B *e- a- tis, et*

Bc *e- a- tis, et*

30

C *et fru-ctus af-fer- ra- tis, et fru-ctus af-fer-*

T *et fru-ctus af-fer- ra- tis, et fru-ctus af-fer- ra- tis,*

B *fru-ctus af-fer- ra- tis, et*

Bc *fru-ctus af-fer- ra- tis, et*

33

C *ra- tis, et fru- ctus af- fer- ra- tis,*

T *et fru- ctus af- fer- ra- tis, et fru- ctus*

B *fru-ctus af- fer- ra- tis, et fru- ctus af- fer-*

Bc *33 fru-ctus af- fer- ra- tis, et fru- ctus af- fer-*

35

C *et fru-ctus af-fer- ra- tis, et fru- ctus*

T *af- fer- ra- tis, et fru-ctus af- fer- ra- tis, et fru- ctus*

B *ra- tis, et fru-ctus af-fer- ra- tis, et fru- ctus*

Bc *35 ra- tis, et fru-ctus af-fer- ra- tis, et fru- ctus*

38 *b*

C
ves- ter ma- ne- at, et fru- ctus ves- ter ma- ne- at.

T
8
ves-ter ma- ne- at, et fru- ctus ves- ter ma- ne- at.

B
38
ves- ter ma- ne- at, et fru- ctus ves- ter ma- ne- at.

Bc
38
ves- ter ma- ne- at, et fru- ctus ves- ter ma- ne- at.

42

C
Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu-

T
8
Al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,

B
Al- le- lu-

Bc
42
Al- le- lu-

46 b

C *ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,*

T *al- le- lu- ia, al- le- lu- ia,*

B *ia, al- le- lu- ia,*

Bc *ia, al- le- lu- ia,*

51

C *al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.*

T *al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.*

B *al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.*

Bc *al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.*

APPENDICE 1:
Trascrizione della partitura

1. Veni in hortum meum

Veni in hortum meum

A 2 Soprani, ò Tenori

Giacomo Filippo Biumi

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for Soprano 1, the middle for Soprano 2, and the bottom for Tenors. The music is in common time (C) and G major. The first system (measures 1-3) shows the Soprano 1 part with a melodic line, Soprano 2 with rests, and Tenors with a supporting bass line. The second system (measures 4-6) features a vocal entry for Soprano 2 in measure 4, while Soprano 1 and Tenors continue their parts. The third system (measures 7-9) shows Soprano 1 and Tenors with melodic lines, while Soprano 2 has rests. The score concludes with a final cadence in measure 9.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 10: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 11: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 12: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half).

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 14: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 15: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half).

15

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 16: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 17: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half). Measure 18: Treble (quarter, quarter, quarter, half), Middle (quarter, quarter, quarter, half), Bass (quarter, quarter, quarter, half).

18

Musical score for measures 18-19. Measure 18 features a vocal line with a whole note G4, a piano accompaniment with a half note G3 and a whole note G4, and a bass line with a whole note G2. Measure 19 features a vocal line with a whole note A4, a piano accompaniment with a whole note chord (F#4, A4, C5), and a bass line with a half note A2 and a whole note A3.

20

Musical score for measures 20-21. Measure 20 features a vocal line with a half note B4, a piano accompaniment with a whole note chord (B4, D5, F#5), and a bass line with a half note B2 and a whole note B3. Measure 21 features a vocal line with a half note C5, a piano accompaniment with a whole note chord (C5, E5, G5), and a bass line with a half note C3 and a whole note C4.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 features a vocal line with a half note D5, a piano accompaniment with a whole note chord (D5, F#5, A5), and a bass line with a half note D3 and a whole note D4. Measure 23 features a vocal line with a half note E5, a piano accompaniment with a whole note chord (E5, G5, B5), and a bass line with a half note E3 and a whole note E4.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) with whole rests, a piano accompaniment line (treble clef) with a melodic line, and a bass line (bass clef) with a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#).

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) with whole rests, a piano accompaniment line (treble clef) with a melodic line, and a bass line (bass clef) with a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#).

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) with a melodic line, a piano accompaniment line (treble clef) with a supporting bass line, and a bass line (bass clef) with a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#).

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: a vocal line in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and rests. Measure 33 ends with a double bar line.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Measure 36 ends with a double bar line.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a quarter rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment is mostly silent in the middle staff, while the bass line has a melodic line with eighth notes. Measure 39 ends with a double bar line.

39

Measures 39-41 of the musical score. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a melodic phrase in measure 39 and ending with a whole note in measure 41. The second staff (treble clef) contains a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

42

Measures 42-44 of the musical score. The first staff (treble clef) continues the vocal line with a melodic phrase in measure 42 and a more active line in measure 43. The second staff (treble clef) is mostly empty, indicating a rest for the piano accompaniment. The third staff (bass clef) continues the bass line with a steady eighth-note accompaniment.

45

Measures 45-47 of the musical score. The first staff (treble clef) continues the vocal line with a melodic phrase in measure 45 and a more active line in measure 46. The second staff (treble clef) contains a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) continues the bass line with a steady eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-49. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The vocal line has a whole rest in measure 48 and begins in measure 49 with a melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active right hand.

50

Musical score for measures 50-51. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment maintains a consistent rhythmic pattern with eighth notes.

53

Musical score for measures 53-54. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The vocal line has a melodic line with a fermata at the end of measure 54. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line in the left hand.

55

Musical score for measures 55-56. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. Measure 55 features a vocal line with a slur over a series of eighth notes, a piano accompaniment with a similar eighth-note pattern, and a bass line with a single half note. Measure 56 continues the vocal and piano lines with eighth notes, while the bass line has a single half note.

56

Musical score for measures 56-57. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. Measure 56 features a vocal line with eighth notes, a piano accompaniment with eighth notes, and a bass line with a single half note. Measure 57 continues the vocal and piano lines with eighth notes, while the bass line has a single half note.

57

Musical score for measures 57-58. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. Measure 57 features a vocal line with eighth notes, a piano accompaniment with eighth notes, and a bass line with a single half note. Measure 58 continues the vocal and piano lines with eighth notes, while the bass line has a single half note.

2. Vulnerasti cor meum

Vulnerasti cor meum

Duoi Soprani, ouer Tenori

Francesco Casati

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the first voice, the middle for the second, and the bottom for the basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece. The second system starts with a measure number '3' above the first staff, indicating a triplet of eighth notes. The third system starts with a measure number '5' above the first staff, indicating a triplet of eighth notes. The score is written in a clear, standard musical notation style.

8

Musical score for measures 8-9. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. Measure 8 shows a whole rest in the grand staff and a half note in the single staff. Measure 9 features a complex melodic line in the single staff with a trill (tr) and a grand staff accompaniment.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves. Measure 10 shows a grand staff accompaniment and a single staff with a half note. Measure 11 features a complex melodic line in the single staff with a trill (tr) and a grand staff accompaniment.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves. Measure 12 shows a grand staff accompaniment and a single staff with a half note. Measure 13 features a complex melodic line in the single staff with a trill (tr) and a grand staff accompaniment.

14

Musical notation for measures 14-15. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure 14 shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. Measure 15 continues the melodic line with a trill-like figure.

16

Musical notation for measures 16-17. The system consists of three staves. Measure 16 features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. Measure 17 continues the melodic line with a trill-like figure.

18

Musical notation for measures 18-19. The system consists of three staves. Measure 18 shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. Measure 19 continues the melodic line with a trill-like figure.

20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line starting with a sixteenth-note triplet, a middle treble clef staff with a whole rest, and a bass clef staff with a melodic line.

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a melodic line.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a melodic line.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of three staves: a top treble staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. Measure 27 features a melodic line in the top staff with a grace note on the second eighth note, and a bass line in the bottom staff. Measure 28 continues the melodic line in the top staff and the bass line in the bottom staff.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of three staves: a top treble staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. Measure 29 has a melodic line in the top staff with a sixteenth-note run at the end, and a bass line in the bottom staff. Measure 30 continues the melodic line in the top staff with a sixteenth-note run and the bass line in the bottom staff.

30

Musical notation for measures 30-31. The system consists of three staves: a top treble staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. Measure 30 features a complex melodic line in the top staff with sixteenth-note runs and a grace note, and a bass line in the bottom staff. Measure 31 continues the melodic line in the top staff with a sixteenth-note run and the bass line in the bottom staff.

31

System 1: Measures 31-32. The first staff (treble clef) has a whole rest in measure 31 and a whole note in measure 32. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note pattern in measure 31, followed by a quarter rest in measure 32. The third staff (bass clef) has a whole note in measure 31 and a quarter note in measure 32.

32

System 2: Measures 32-33. The first staff (treble clef) has a quarter rest in measure 32, followed by a continuous eighth-note pattern in measure 33. The second staff (treble clef) has a whole note in measure 32 and a continuous eighth-note pattern in measure 33. The third staff (bass clef) has a whole note in measure 32 and a quarter note in measure 33.

33

System 3: Measures 33-34. The first staff (treble clef) has a whole note in measure 33 and a quarter note in measure 34. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note pattern in measure 33, followed by a quarter note in measure 34. The third staff (bass clef) has a whole note in measure 33 and a quarter note in measure 34.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure 35 features a melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note. Measure 36 continues the melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note.

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure 37 features a melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note. Measure 38 continues the melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note.

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure 39 features a melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note. Measure 40 continues the melodic line in the first treble staff with a sixteenth-note run, followed by a whole note. The second treble staff has a whole note with a sharp sign. The bass staff has a whole note.

41

Musical score for measures 41-42. The system consists of three staves: a treble clef staff, a vocal line staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 shows a vocal line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 42 shows a vocal line with a whole rest. The piano accompaniment in the bass staff consists of a sequence of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

43

Musical score for measures 43-44. The system consists of three staves: a treble clef staff, a vocal line staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 43 shows a vocal line with a whole rest. Measure 44 shows a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass staff consists of a sequence of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a treble clef staff, a vocal line staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 45 shows a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 46 shows a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass staff consists of a sequence of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

47

48

49

3. Paratum cor meum

Paratum cor meum

Canto & Basso

Giacomo da Sant'Angelo

4

7

10

Musical notation for measures 12-13. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 12 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 13 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4.

Musical notation for measures 14-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 14 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 15 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4.

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 16 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 17 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 18 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4.

Musical notation for measures 19-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 19 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 20 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4.

Musical notation for measures 21-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 21 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 22 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4. Measure 23 shows a treble staff with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass staff has a whole note chord: G3, B3, D4.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 25 shows a treble staff with quarter notes and a bass staff with quarter notes. Measure 26 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with a whole note.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 27 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a whole note. Measure 28 has a treble staff with a whole rest and a bass staff with quarter notes.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 29 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 30 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with a whole note.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 31 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 32 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with a whole note. Measure 33 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with a whole note.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 34 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a whole note. Measure 35 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with quarter notes. Measure 36 has a treble staff with quarter notes and a bass staff with quarter notes.

37

Musical notation for measures 37-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 37: Treble clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 38: Treble clef has a half note G5, quarter notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 39: Treble clef has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

40

Musical notation for measures 40-42. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40: Treble clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 41: Treble clef has a half note G5, quarter notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 42: Treble clef has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

43

Musical notation for measures 43-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43: Treble clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 44: Treble clef has a half note G5, quarter notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

45

Musical notation for measures 45-47. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 45: Treble clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 46: Treble clef has a half note G5, quarter notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 47: Treble clef has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

48

Musical notation for measures 48-50. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 48: Treble clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 49: Treble clef has a half note G5, quarter notes F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4; Bass clef has a half note G4, quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 50: Treble clef has a half note G4, quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; Bass clef has a half note G3, quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

51

Musical notation for measures 51-53. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 51: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 52: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has quarter notes D4, C4, B3, A3. Measure 53: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G3, A3, B3, C4.

54

Musical notation for measures 54-56. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 54: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 55: Treble has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass has quarter notes D4, C4, B3, A3. Measure 56: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G3, A3, B3, C4.

57

Musical notation for measures 57-58. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 57: Treble has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 58: Treble has a whole note G4; Bass has a whole note G3. Both notes are marked with a fermata.

4. Cantate Domino

Cantate Domino

Canto & Basso

Giacomo da Sant'Angelo

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system features a '3' above the first measure of both staves. The third system features a '6' above the first measure of both staves. The fourth system features a '9' above the first measure of both staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a vocal and basso accompaniment.

12

Musical notation for measures 12-14. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 12: Treble staff has a whole note G4; Bass staff has a whole note G3. Measure 13: Treble staff has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; Bass staff has a whole note G3. Measure 14: Treble staff has a whole note G4; Bass staff has a whole note G3. The system ends with a double bar line and repeat signs.

15

Musical notation for measures 15-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 15: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3. Measure 16: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3. The system ends with a double bar line and repeat signs.

17

Musical notation for measures 17-19. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 17: Treble staff has a whole note G4, whole note A4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 18: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 19: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3. The system ends with a double bar line and repeat signs.

20

Musical notation for measures 20-22. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 20: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 21: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 22: Treble staff has a whole rest; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. The system ends with a double bar line and repeat signs.

23

Musical notation for measures 23-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 23: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 24: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. Measure 25: Treble staff has a whole note G4, whole note A4, whole note B4; Bass staff has a whole note G3, whole note A3. The system ends with a double bar line and repeat signs.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 26 starts with a treble clef staff containing a whole note G4 and a bass clef staff containing a whole note G2. Measure 27 continues with a treble clef staff containing a half note A4 and a bass clef staff containing a half note G2. Measure 28 contains a treble clef staff with a half note B4 and a bass clef staff with a half note F2. A circled '0' is written above the treble clef staff at the beginning of measure 26.

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 29 has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a whole note G2. Measure 30 has a treble clef staff with a whole note A4 and a bass clef staff with a whole note G2. Measure 31 has a treble clef staff with a half note B4 and a bass clef staff with a half note F2.

32

Musical notation for measures 32-34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 has a treble clef staff with a half note B4 and a bass clef staff with a half note F2. Measure 33 has a treble clef staff with a half note C5 and a bass clef staff with a half note E2. Measure 34 has a treble clef staff with a whole note D5 and a bass clef staff with a whole note D2.

35

Musical notation for measures 35-37. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 35 has a treble clef staff with a half note E5 and a bass clef staff with a half note C2. Measure 36 has a treble clef staff with a half note F5 and a bass clef staff with a half note B1. Measure 37 has a treble clef staff with a half note G5 and a bass clef staff with a half note A1.

38

Musical notation for measures 38-39. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 has a treble clef staff with a half note A5 and a bass clef staff with a half note B1. Measure 39 has a treble clef staff with a half note B5 and a bass clef staff with a half note C2.

Musical notation for measures 40-41. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 41 continues the melodic line and bass line.

Musical notation for measures 42-43. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 42 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 43 continues the melodic line and bass line.

Musical notation for measures 44-45. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 45 continues the melodic line and bass line.

Musical notation for measures 46-47. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 46 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 47 continues the melodic line and bass line.

5. Vidi speciosam

Vidi speciosam

Canto & Alto

Paolo Bottaccio

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note Bb3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The bass line starts with a half note Bb3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note Bb3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note Bb3, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

12

Musical notation for measures 12-14. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 12: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G3. Measure 13: Treble clef has quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. Measure 14: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G3.

15

Musical notation for measures 15-17. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 15: Treble clef has a whole rest, bass clef has a whole note G3. Measure 16: Treble clef has quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. Measure 17: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

18

Musical notation for measures 18-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 18: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 19: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 20: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 21: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 22: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 23: Treble clef has a whole note G4, bass clef has a whole note G3.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 25: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 26: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 28: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2. Measure 29: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

30

Musical notation for measures 30-32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 30: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2. Measure 31: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 32: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2.

33

Musical notation for measures 33-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 33: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 34: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2. Measure 35: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

36

Musical notation for measures 36-38. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2. Measure 37: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 38: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 39: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 40: Treble clef has quarter notes D5, C5, B4, A4; Bass clef has quarter notes D3, C3, B2, A2. Measure 41: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes G3, A3, B3, C4.

Musical score for measures 42-44. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 42: Treble clef has a whole rest, Bass clef has a whole note G. Measure 43: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G. Measure 44: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G.

Musical score for measures 45-47. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 45: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G. Measure 46: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G. Measure 47: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G.

Musical score for measures 48-50. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 48: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G. Measure 49: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G. Measure 50: Treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G; Bass clef has a whole note G.

Musical score for measures 51-52. The system consists of two staves, Treble and Bass clef. Measure 51: Treble clef has a whole note G, Bass clef has a whole note G. Measure 52: Treble clef has a whole note G, Bass clef has a whole note G.

6. Sana me Domine

Sana me Domine

Canto, Tenore e Basso

Vincenzo Pellegrini

The musical score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score begins with a piano introduction in the bass line. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, and 11 indicated at the beginning of their respective systems.

14

Musical notation for measures 14-16. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a more active melody with eighth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a complex, fast-moving melody with many sixteenth notes, while the bass staff has a simpler accompaniment.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with a fast, intricate melody, and the bass staff provides a supporting accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a more relaxed melody with longer note values, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

44

Musical notation for measures 44-46. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 44: Treble staff has a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter rest, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Bass staff has a half note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 45: Treble staff has a half note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass staff has a half note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 46: Treble staff has a half note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass staff has a half note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2.

47

Musical notation for measures 47-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 47: Treble staff has a half note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass staff has a half note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 48: Treble staff has a half note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass staff has a half note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2.

7. Bonum est confiteri

Bonum est confiteri

Canto, Alto e Basso

Flaminio Comanedo

The image displays a musical score for the piece "Bonum est confiteri" by Flaminio Comanedo, intended for Canto, Alto, and Bass. The score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the Canto (Soprano), the middle for the Alto, and the bottom for the Bass. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the beginning of the piece, with the Canto staff starting with a whole rest, followed by the Alto and Bass staves. The second system begins at measure 4, and the third system begins at measure 7. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes tied across measures.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 10: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 11: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 12: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 13: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 14: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 15: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 16: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 17: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Measure 18: Vocal line has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Piano accompaniment has notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass line has notes G3, A3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: Treble, Alto (marked with an 8), and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 19: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 20: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 21: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter).

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves: Treble, Alto (marked with an 8), and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 22: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 23: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 24: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter).

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: Treble, Alto (marked with an 8), and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 26: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter). Measure 27: Treble (quarter, quarter, quarter, quarter), Alto (quarter, quarter, quarter, quarter), Bass (quarter, quarter, quarter, quarter).

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 28: Vocal line has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Piano accompaniment has a whole rest. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 29: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a whole rest. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 30: Vocal line has a dotted half note Bb4. Piano accompaniment has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Bass line has a dotted half note Bb3.

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 31: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a whole rest. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 32: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 33: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 34: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a whole rest. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 35: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3. Measure 36: Vocal line has a whole rest. Piano accompaniment has a dotted half note G4, a quarter note A4, and a dotted half note Bb4. Bass line has a dotted half note G3, a quarter note A3, and a dotted half note Bb3.

36

Musical score for measures 36-37. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 36 shows a vocal rest and piano accompaniment. Measure 37 features a vocal line with a long note and a slur over the next two notes, and piano accompaniment.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 38 shows vocal notes and piano accompaniment. Measure 39 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 40 shows a vocal rest and piano accompaniment.

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 shows vocal notes and piano accompaniment. Measure 42 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 43 shows a vocal rest and piano accompaniment.

43

Musical score for measures 43-44. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef and a '8' below it, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat. Measure 43 features a whole note chord in the top staff, followed by a half note in the middle staff and a half note in the bass staff. Measure 44 features a whole note chord in the top staff, followed by a half note in the middle staff and a half note in the bass staff.

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef and a '8' below it, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat. Measure 45 features a half note in the top staff, followed by a quarter note in the middle staff and a quarter note in the bass staff. Measure 46 features a half note in the top staff, followed by a half note in the middle staff and a half note in the bass staff.

47

Musical score for measures 47-49. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef and a '8' below it, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat. Measure 47 features a whole note chord in the top staff, followed by a whole note chord in the middle staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 48 features a whole note chord in the top staff, followed by a whole note chord in the middle staff and a whole note chord in the bass staff. Measure 49 features a whole note chord in the top staff, followed by a whole note chord in the middle staff and a whole note chord in the bass staff.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 50 shows a vocal line with a half note G4, a piano accompaniment with a half note G4, and a bass line with a half note G3. Measure 51 shows a vocal line with a half note A4, a piano accompaniment with a half note A4, and a bass line with a half note A2. Measure 52 shows a vocal line with a half note B4, a piano accompaniment with a half note B4, and a bass line with a half note B2.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 53 shows a vocal line with a half note C5, a piano accompaniment with a half note C5, and a bass line with a half note C3. Measure 54 shows a vocal line with a half note D5, a piano accompaniment with a half note D5, and a bass line with a half note D3. Measure 55 shows a vocal line with a half note E5, a piano accompaniment with a half note E5, and a bass line with a half note E3.

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 56 shows a vocal line with a half note F5, a piano accompaniment with a half note F5, and a bass line with a half note F3. Measure 57 shows a vocal line with a half note G5, a piano accompaniment with a half note G5, and a bass line with a half note G3. Measure 58 shows a vocal line with a half note A5, a piano accompaniment with a half note A5, and a bass line with a half note A3.

59

Musical score for measures 59-60. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 59 shows the vocal line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4 and a half note A4. The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, and B3, then a dotted quarter note A3 and a half note G3. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2 and a half note A2. Measure 60 shows the vocal line with a whole rest. The piano accompaniment continues with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, and B3, then a dotted quarter note A3 and a half note G3. The bass line continues with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2 and a half note A2.

61

Musical score for measures 61-62. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 61 shows the vocal line with a whole rest. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3 and a half note A3. The bass line starts with a whole note G2. Measure 62 shows the vocal line with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a dotted quarter note A4 and a half note G4. The piano accompaniment continues with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3 and a half note A3. The bass line continues with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2 and a half note A2.

63

Musical score for measures 63-64. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 63 shows the vocal line with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4 and a half note A4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3 and a half note A3. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2 and a half note A2. Measure 64 shows the vocal line with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4 and a half note A4. The piano accompaniment continues with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a dotted quarter note B3 and a half note A3. The bass line continues with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2 and a half note A2.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 66 shows the vocal line with a half note G4, quarter notes A4 and B4, and a dotted quarter note A4. The piano accompaniment has a whole rest. The bass line has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. Measure 67 has a whole rest in the vocal line and piano accompaniment, and a half note G3 in the bass line. Measure 68 has a whole rest in the vocal line and piano accompaniment, and a half note G3 in the bass line.

69

Musical score for measures 69-71. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 69 has a whole rest in the vocal line and piano accompaniment, and a half note G3 in the bass line. Measure 70 has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes A4 and G4, and a dotted quarter note A4 in the vocal line. The piano accompaniment has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. The bass line has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. Measure 71 has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes A4 and G4, and a dotted quarter note A4 in the vocal line. The piano accompaniment has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. The bass line has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3.

72

Musical score for measures 72-74. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 72 has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes A4 and G4, and a dotted quarter note A4 in the vocal line. The piano accompaniment has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. The bass line has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. Measure 73 has a whole rest in the vocal line and piano accompaniment, and a half note G3 in the bass line. Measure 74 has a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, quarter notes A4 and G4, and a dotted quarter note A4 in the vocal line. The piano accompaniment has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3. The bass line has a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a dotted quarter note A3.

75

Musical score for measures 75-77. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Treble Clef with an 8 (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). Measure 75: Treble Clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Middle Treble Clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass Clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 76: Treble Clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Middle Treble Clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass Clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 77: Treble Clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Middle Treble Clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass Clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3.

78

Musical score for measures 78-79. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Treble Clef with an 8 (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). Measure 78: Treble Clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Middle Treble Clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass Clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Measure 79: Treble Clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Middle Treble Clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass Clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3.

9. Non vos me elegistis

Non vos me elegistis

Canto, Tenor e Basso

Serafino Cantone

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-3) shows the vocal line starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the alto and bass staves provides harmonic support. The second system (measures 4-7) features a melodic line in the vocal staff with a slur over measures 4 and 5, and a fermata over measure 6. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The third system (measures 8-11) shows the vocal line with a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment concludes the phrase with sustained chords in the bass staff.

12

Musical score for measures 12-14. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 12: Vocal line has a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. Piano accompaniment has a half note G3, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note G2, quarter rest, and half note Bb2. Measure 13: Vocal line has a half note C5, quarter note D5, and half note E5. Piano accompaniment has a half note A3, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note A2, quarter rest, and half note Bb2. Measure 14: Vocal line has a half note F5, quarter note G5, and half note A5. Piano accompaniment has a half note C4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note C3, quarter rest, and half note Bb2.

15

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 15: Vocal line has a half note Bb4, quarter note C5, and half note D5. Piano accompaniment has a half note E4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note E3, quarter rest, and half note Bb2. Measure 16: Vocal line has a half note E5, quarter note F5, and half note G5. Piano accompaniment has a half note A3, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note A2, quarter rest, and half note Bb2. Measure 17: Vocal line has a half note A5, quarter note Bb5, and half note C6. Piano accompaniment has a half note C4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note C3, quarter rest, and half note Bb2.

18

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 18: Vocal line has a half note D5, quarter rest, and half note E5. Piano accompaniment has a half note F4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note D3, quarter rest, and half note Bb2. Measure 19: Vocal line has a half note G5, quarter note A5, and half note Bb5. Piano accompaniment has a half note C4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note G2, quarter rest, and half note Bb2. Measure 20: Vocal line has a half note C6, quarter note D6, and half note E6. Piano accompaniment has a half note F4, quarter rest, and half note Bb3. Bass line has a half note C3, quarter rest, and half note Bb2.

21

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 21 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The alto staff has a whole note G3. The bass staff has a whole note G2. Measure 22 has a whole rest in the treble staff and a whole note G3 in the alto staff. Measure 23 has a whole rest in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff.

24

Musical score for measures 24-26. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 24 has a whole rest in the treble staff and a whole note G3 in the alto staff. Measure 25 has a whole rest in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff. Measure 26 has a whole rest in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 27 has a whole note G3 in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff. Measure 28 has a whole note G3 in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff. Measure 29 has a whole note G3 in the treble staff, a whole note G3 in the alto staff, and a half note G2 in the bass staff.

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8/8 time signature), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat. Measure 30: vocal line has a whole rest, piano accompaniment has a quarter note G4, and bass line has a quarter note G3. Measure 31: vocal line has a quarter note A4, piano accompaniment has a quarter note G4, and bass line has a quarter note G3. Measure 32: vocal line has a quarter note B4, piano accompaniment has a quarter note A4, and bass line has a quarter note G3.

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8/8 time signature), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat. Measure 33: vocal line has a quarter note C5, piano accompaniment has a quarter note G4, and bass line has a quarter note G3. Measure 34: vocal line has a quarter note D5, piano accompaniment has a quarter note A4, and bass line has a quarter note G3. Measure 35: vocal line has a quarter note E5, piano accompaniment has a quarter note B4, and bass line has a quarter note G3.

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef, 8/8 time signature), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat. Measure 35: vocal line has a quarter note F5, piano accompaniment has a quarter note C5, and bass line has a quarter note G3. Measure 36: vocal line has a quarter note G5, piano accompaniment has a quarter note D5, and bass line has a quarter note G3. Measure 37: vocal line has a quarter note A5, piano accompaniment has a quarter note E5, and bass line has a quarter note G3.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 38: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 39: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 40: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 41: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4).

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 42: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 43: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 44: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 45: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4).

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 46: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 47: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 48: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4). Measure 49: Treble (G4, A4, Bb4, C5), Alto (G4, A4, Bb4, C5), Bass (G3, A3, Bb3, C4).

Musical score for three staves (Soprano, Alto, Bass) in G minor, 4/4 time. The score consists of three staves. The first staff is marked with a *51* above the first measure. The second staff is marked with a *51* above the first measure. The third staff is marked with a *51* above the first measure. The music is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The first staff (Soprano) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, and a half note G5 with a fermata. The second staff (Alto) begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, and a half note F5 with a fermata. The third staff (Bass) begins with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, A3, Bb3, C4, and a half note E4 with a fermata. The piece concludes with a double bar line.

APPENDICE 2:
Trascrizione diplomatica del frontespizio, della dedica e della
tavola delle composizioni

Frontespizio della Partitura

PARTITURA

Della

SECONDA AGGIUNTA

Alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo

DON FRANCESCO LVCINO

A due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori,

Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie

della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare,

Con la Partitura per l'Organo.

IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. 1617.

CON LICENZA DE'SUPERIORI.

Frontespizio del fascicolo del Canto:

CANTO

Della

SECONDA AGGIUNTA

Alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo

DON FRANCESCO LVCINO

A due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori,

Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie

della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare,

Con la Partitura per l'Organo.

IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. 1617.

CON LICENZA DE'SUPERIORI.

Frontespizio del fascicolo dell'Alto:

ALTO

Della

SECONDA AGGIUNTA

~ 272 ~

Alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo

DON FRANCESCO LVCINO

A due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori,

Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie

della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare,

Con la Partitura per l'Organo.

IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. 1617.

CON LICENZA DE'SUPERIORI.

Frontespizio del fascicolo del Tenore:

TENORE

Della

SECONDA AGGIVNTA

Alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo

DON FRANCESCO LVCINO

A due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori,

Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie

della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare,

Con la Partitura per l'Organo.

IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. 1617.

CON LICENZA DE'SUPERIORI.

Frontespizio del fascicolo del Basso:

BASSO

Della

SECONDA AGGIVNTA

Alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo

DON FRANCESCO LVCINO

A due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori,

Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie

della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare,

~ 273 ~

Con la Partitura per l'Organo.
IN MILANO, Appresso Filippo Lomazzo. 1617.

CON LICENZA DE'SUPERIORI.

Alla p.2 dei fascicoli di Canto, Alto, Tenore e Basso si trova la seguente lettera
dedicatoria:

AL REVERENDISSIMO PADRE
SIG. MIO COLENDISSIMO
IL PADRE DON SIGISMONDO BASCAPE
Abbate meritissimo de Santa Maria di Baggio
della Congregatione Oliuetana.

Questa seconda aggiunta alla Raccolta de' Concerti | del M. Reuer. Sig. Don Francesco Lucino,
fatica | de più famosi Musici di questa nostra Città, douendosi produr' alla luce col mezzo delle
mie stampe | per sodisfar à virtuosi, che la bramano, e per honorar
parto di sì nobili compositori, e douendo insieme portar registrato in fronte il nome di qualche
riguardeuole persona, | Non tantosto hebbi questo conceputo nella mente, che subito mi posi in
pensiero di publicarla al mondo sotto i felici auspici de S. P. Reuerēdissima, | come quella, che più
che certo sono, esser sempre stata vaga di quest'arte | tanto liberale, in guisa, che non sdegna
tal'hora con marauigliosa leggiadria e grauità insieme impiegarsi in sì virtuoso trattenimento di
Musica, & à ciò tanto più volentieri mi muouo, quanto che m'aueggio, che comincerò à dargli
qualche capparra della diuotione dell'animo mio verso di lei; E se bene io sia consapeuole che
questo picciola demonstratione nō | pareggia il debito mio, & i meriti suoi, confido però, che
adornata, & | arricchita del suo chiarissimo nome debba esser à lei tanto più grata, | quāto che per
sì nobile frōtispicio so che sarà accetta ad ogn'vno sia. L'acetti | dunque S. P. Reuerendiß. È con
quel amor, che suole la protegga, che proteggerà insieme vn suo fidelissimo è diuotissimo
seruitore, il quale per | fine le rende humile riuerenzia e da N. S. gli priega il compimento de | suoi
honorati desiderij. Da nostre stampe il 22. Marzo 1617. |

D. S. P. Reuerendiß. | Deuotissimo Seruitore | Filippo Lomazzo. |

Alla p. 164 della Partitura si trova la seguente tavola delle composizioni:

Tavola delli Concerti della seconda Aggiunta

Raccolti dal Lomazzo

CONCERTI A DOI.

- 1 *Veni in hortum meum.* A 2. Soprani, ò Ten. Di Iac. Filippo Biumi
- 2 *Vulnerasti cor meū.* A 2. Soprani, ouer Tenori, Di Francesco Casato.
- 3 *Paratum cor meum.* Canto, & Basso, Di Iac. da S. Angelo.
- 4 *Cantate Domino.* Canto, & Basso, Del Sopradetto.
- 5 *Vidi Speciosam.* Canto, & Alto, Di Paolo Bottaccio.

CONCERTI A TRE.

- 6 *Sana me Domine.* Canto Tenore, & Basso. Di Vincenzo Pelegrini.
- 7 *Bonum est confiteri,* Canto, Alto, & Basso. Di Flaminio Comanedo.
- 8 *Non vos me elegistis.* Canto, Ten. & Basso, Di Serafino Cantone.

CONCERTI A QVATTRO.

9. *Vidi coniunctos viros.* Di Vincenzo Pelegrini.
10. *Aue Virgo Gratiōsa.* Di Andrea Cima.
11. *Laudate Dominum.* Di Iacomo Filippo Biumo.
12. *Iubilate gentes.* Di Iacomo da S. Angelo.
13. *Quemadmodum.* Di Serafino Cantone.
14. *Gaudent in Coelis,* 2 Canti, Alto & Basso. Di Paolo Bottaccio.
15. *Ego dilecto meo.* Di Francesco Casato.
16. *Vineam meam.* Di Andrea Cima.
17. *Pater noster.* Di Gio. Dominico Riuolta.
18. *Magnificat Secondo Tono.* Del sopradetto.
19. *Magnificat Ottauo Tono.* Di Flaminio Comanedo.
20. *Letanie della Madonna.* Di Iacomo da Santo Angelo.
21. *Messa di Orfeo Vechij.*

TAUOLA DELLE CANZONI DA SONARE À 4.

1. *Canzone la Pelegrina*. Di Vincenzo Pelegrini.
2. *Canzone la Serafina*. Di Serafino Cantone.
3. *Canzone la Gratiosa*. Di Andrea Cima.
4. *Canzone la Gentile*. Di Andrea Cima.
5. *Canzone la Sacca*. Di Paolo Bottacio.
6. *Canzone l'Odescalca*. Di Paolo Bottacio.
7. *Canzone la Bona*. Di Cesare Ardemanio.
8. *Canzone la Inquieta*. Di Cesare Ardemanio.
9. *Canzone la Pecchia*. Di Francesco Casato.
10. *Canzone la Lomazza*. Di Vincenzo Pelegrini.
11. *Canzone la Biglia*. Di Gio. Dominico Riuolta.
12. *Capricio* di Gio. Paolo Cima.

Collocazione delle composizioni a due e tre voci e basso continuo all'interno dei fascicoli:

CONCERTI A DUE VOCI E BASSO CONTINUO:

TITOLO PARTITURA	PARTITURA	LIBRO PARTE
<i>Veni in hortum meum</i>	2-7	S1: 4-5 S2: 4-5
<i>Vulnerasti con meum</i>	7-13	S1: 6-7 S2: 6-7
<i>Paratum cor meum</i>	13-15	C: 8-9 B: 8-9
<i>Cantate Domino</i>	15-17	C: 10-11 B: 10-11
<i>Vidi speciosam</i>	18-20	C: 11-12 A: 12-13

CONCERTI A TRE VOCI E BASSO CONTINUO:

TITOLO PARTITURA	PARTITURA	LIBRO PARTE
<i>Sana me Domine</i>	20-22	C: 13 T: 13 B: 13
<i>Bonum est confiteri</i>	22-27	C: 14-15 A: 14-15 B: 14-15
<i>Non vos me elegistis.</i>	26-29	C: 16-17 T: 16-17 B: 16-17

BIBLIOGRAFIA

Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli esempi dei tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, Antonio Barre, Roma, 1555;

Pietro PONTIO, *Ragionamento di musica*, Erasmo Viotto, Parma, 1588

Jean Jaques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Collection complète des oeuvres, vol. 9, 1780-1789;

Claude Victor PALISCA, *Marco Scacchi's defense of modern music (1649)*, in *Words and music, the scholar's view: a medley of problems and solutions compiled in honor of A. Tilman Merritt*, ed. by Laurence Berman, Cambridge (MA), Harvard University, 1972;

Margaret Ann RORKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, Music e Letters 65, 1984

James LADEWIG, *Italian instrumental music of the Sixteenth and early Seventeenth Centuries*, vol. 29, Garland Publishing Inc., 1995;

Robert KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002;

COLZANI – Alberto ROVI – Oscar TAJETTI, *Carlo Prati costruttore di organi del Seicento tra Lombardia e Trentino*, Gravedona, Nuova Editrice Delta, 2002;

Daniele TORELLI, *Benedetto Binago e il Mottetto a Milano*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2004;

Carlo FIORE, *Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'epos, 2004;

Claude Victor PALISCA, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*, Urbana [etc.], University of Illinois Press, 2006;

Cesare FERTONANI – Raffaele MELLACE – Claudio TOSCANI (a cura di) *La musica sacra nella Milano del Settecento*, Atti del convegno internazionale, Milano 17-18 maggio 2011;

Alberto COLZANI – Andrea LUPPI – Maurizio PADOAN (a cura di), *Barocco padano e musicisti francescani, II. L'apporto dei maestri conventuali*, Atti del XVII Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII), Padova 1-3 luglio 2016;

Marina TOFFETTI, *Da Milano a Graz compositori milanesi e lombardi nel Parnassus musicus ferdinandaeus*, 2017;

Andrea PONSO, *Cantico dei Cantici*, Milano, Il Saggiatore, 2018;

Maria CARACI-VELA, *La filologia musicale. Istruzioni, storia, strumenti critici*, vol.1, ed. 2, LIM, 2019;

Robert KENDRICK, “*Sonet vox tua in auribus meis*”: *Song of Songs Exegesis and the Seventeenth – Century Motet*;

Galliano CILIBERTI, *Music publishing and Patronage in Milan, Studies on Italian Music History*, vol. 15, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Turhout, Brepols, 2021;

SITOGRAFIA

Marco SALVARANI, *Pellegrini Vincenzo*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 82, [https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 10/03/2022);

RISM Online, <https://opac.rism.info/index.php?id=4&L=1> (ultimo accesso: 30/08/2022);

Printed sacred music database, <http://www.printed-sacred-music.org/> (ultimo accesso: 01/08/2022);

Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna (a cura di), *Seguito della raccolta del Lucino e di Filippo Lomazzo. - Seconda Aggiunta alli Concerti raccolti dal Molto Reuerendo Don Francesco Lucino a due, trè, e quattro voci, di diuersi Eccellenti Autori, Nouamente raccolta, & data in luce da Filippo Lomazzo, con vna Messa, due Magnificat, le Letanie della Beata Vergine, e dodeci Canzoni per sonare, Con la Partitura per l'Organo. - In Milano, Appresso Filippo Lomazzo. 1617. - in 4°. Canto, Alto, Tenore, Basso, e Partitura*, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=5917> (ultimo accesso: 04/08/2022);

David CROOK, *The Exegetical Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68, n. 2, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2015.68.2.255> (ultimo accesso: 22/06/2022);

Luigi COLLARILE, *Sacri concerti. Studi sul mottetto a Venezia nel secondo Seicento*, 2010 (ultimo accesso: 20/08/2022);

Gianni Montefameglio, *Il Cantico- Le interpretazioni tradizionali*, https://www.biblistica.it/?page_id=1920 (ultimo accesso: 29/03/2022);

Alessandro Alfieri, *Il Cantico dei Cantico: Il Simbolo Sacro dell'Amore nella Tradizione Musicale Medioevale e Rinascimentale*, https://www.vitanostra-nuovaciteaux.it/wp-content/uploads/Alfieri_Il_Cantico_dei_Cantici.pdf (ultimo accesso: 30/03/2022);

Enciclopedia online, *Concilio di Trento*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/concilio-di-trento/> (ultimo accesso: 04/04/2022);

Amislombardia (a cura di), *Paolo Bottaccio*, <https://digilander.libero.it/amislombardia/bottaccio.htm> (ultimo accesso: 01/03/2022);

Donato Bono, *Meditazioni sul Cantico dei Cantici: dal bacio al sigillo impresso nel cuore*, Edizioni Sant'Antonio, 2016, <https://nuovozenith.files.wordpress.com/2016/07/meditazioni-sul-cantico-dei-cantici1.pdf> (ultimo accesso: 22/06/2022);

RINGRAZIAMENTI

Ai miei genitori, Davide e Maria Rosa, per essere stati sempre presenti e non aver mai smesso di credere in me.

Siete la mia forza, il mio coraggio e la mia determinazione. Siete la famiglia che desidererei se non vi avessi. Sono orgogliosa di essere vostra figlia.

Papà, io e te condividiamo le stesse passioni e gli stessi difetti: il nostro è un legame speciale fatto di risate, discorsi e musica. Grazie per avermi sempre sostenuta e incoraggiata, grazie perché sei sempre stato un padre premuroso e affettuoso.

Grazie perché sei sempre stato presente e, nei momenti più importanti della mia vita, eri, sei e so che sarai il primo a fare il tifo per me.

Mamma, sei la persona più sensibile, intraprendente e forte che io conosca: ti ammiro molto e spero di diventare, un giorno, almeno la metà di ciò che sei tu.

Noi siamo molto simili, per non dire uguali, e questo ha reso il nostro rapporto speciale: so che con te posso parlare di tutto perché so che mi capiresti. Grazie perché sei la mamma che tutti vorrebbero, grazie perché ci sei sempre, grazie perché sei la cosa più bella che la vita potesse donarmi. Grazie perché è merito tuo se sono diventata quello che sono oggi.

A Gaia, la mia piccola e dolce sorellina; sei la ragione della mia vita e motivo della mia gioia.

Da quando sei arrivata tu la mia vita è diventata a colori. Non è possibile descrivere a parole il bene che ti voglio, è qualcosa che supera la capacità espressiva del linguaggio. Sei la persona senza la quale non potrei vivere; tu sei la mia metà.

Noi viviamo da sempre in simbiosi, sin da quando avevi pochi mesi e questo ci ha rese incredibilmente inseparabili; siamo una sola anima che vive in due corpi.

Grazie per l'amore che mi dai ogni giorno, per essere la migliore sorella che potessi desiderare.

Anche se abbiamo molti anni di differenza, io ti ho sempre vista come una mia coetanea, la mia migliore amica: la tua maturità e saggezza sono sconvolgenti.

Grazie perché anche se avrei dovuto essere io la sorella maggiore, sei stata tu a darmi la forza di vivere lontana da te, perché lo sai, il nostro rapporto è unico, indissolubile e pensare di non vivere più nella stessa casa era terribile. Perciò ti dico grazie, perché la tua presenza anche nella lontananza mi ha permesso di andare avanti.

Tu sei il mio gioiello più prezioso, la sorella che tutti vorrebbero, la persona che mi ha resa ciò che sono, sei il mio tutto.

Ti auguro che tu possa ricevere il meglio che la vita ha in serbo per te, meriti tutto ciò che c'è di bello. Ti auguro di realizzare tutti i tuoi sogni e che la tua vita sia colma di gioia, sempre.

A Raffaele, l'amore della mia vita: sei la cosa più bella che potesse capitarmi.

Sei la certezza in una vita di incertezze, il mio presente e il mio futuro. Sei il mio sole, la mia felicità. Sei il motivo dei miei sorrisi. Non immagino la mia vita senza te.

Grazie perché rendi stupende le mie giornate. Grazie perché con te anche i giorni tristi diventano belli. Grazie perché sei sempre lì ad ascoltarmi, ad aiutarmi e a supportarmi; sei la persona più dolce e romantica che io conosca; sono e sarò sempre grata alla vita per averci fatto conoscere nel modo più poetico e inaspettato.

Grazie perché in te trovo sempre un luogo sicuro in cui rifugiarmi. Tu sei il mio migliore amico, il mio confidente, la mia ancora, la persona che mi comprende e conosce più di tutti; sei il mio "Bimbo gigante", la mia metà.

Con te ho capito cos'è il vero amore, quello incondizionato e sconfinato.

Dal momento in cui abbiamo parlato per la prima volta non ci siamo più lasciati; in quattro anni abbiamo condiviso tutto: gioie, delusioni, traguardi e fallimenti tanto che non ricordo più com'era la mia vita senza te. Grazie perché sei semplicemente TU.

Ai miei nonni, Carmine e Carolina, i miei secondi genitori, perché senza di voi la mia vita non sarebbe così piena d'amore e felicità. Grazie per essermi stati vicini anche quando eravamo lontani e grazie per aver creduto in me in ogni momento. Siete le persone con cui ho trascorso la maggior parte della mia infanzia, nei momenti più tristi e in quelli più felici c'eravate sempre voi, eravate sempre al mio fianco.

Non smetterò mai di ringraziarvi perché siete stati il motivo del mio voler raggiungere la perfezione: ho sempre cercato di rendervi orgogliosi di me. Spero di esserci riuscita. Vi voglio un bene dell'anima.

Ai miei nonni Nicola e Angela, che anche se non hanno potuto condividere con me questo ed altri traguardi, spero che guardandomi da lassù siano orgogliosi di me e della donna che sono diventata. Anche se abbiamo condiviso solo una piccola parte della mia vita voi siete sempre con me, nel mio cuore e in ogni mio pensiero. Vedo i vostri sorrisi e sento la vostra presenza: per me voi non ve ne siete mai andati. Vi voglio un bene infinito.

Ai miei zii Toto e Ziantina, per essere stati sempre un importante punto di riferimento.

Su di voi ho sempre potuto contare e so che potrò farlo sempre.

Ziantina, con te ho trascorso moltissimo tempo sia durante la mia infanzia che durante l'adolescenza: per me sei come una sorella maggiore, sei la mia amica speciale, la confidente alla quale so di poter raccontare tutto. Grazie per avermi sempre ascoltata, supportata e per esserci sempre stata.

Sei una persona dolcissima, sensibile e simpatica, il bene che ti voglio è indescrivibile e mi sento fortunatissima ad avere te come zia.

Toto, o come ti chiamo spesso io “Totino mio”, tu sei uno zio speciale per me. Da quando ti ho conosciuto, mi sono subito affezionata a te; mi è sempre piaciuto trascorrere del tempo insieme a parlare e scherzare. Sei lo zio più affettuoso e dolce che esista.

Grazie per le nostre chiamate infinite, dove mi ascolti, mi consigli e mi capisci. Grazie per essere la persona che sei. Ti voglio un bene infinito.

Alla mia dolcissima e amatissima zia Pasqualina, la persona con cui ho affrontato i discorsi più lunghi della mia vita e con la quale ho condiviso tanto: gioie e dolori. Mi dispiace immensamente che non potrò condividere questa gioia con te e poi festeggiare insieme. Mi manchi tantissimo ma sono grata alla vita per avermi dato una zia tanto fantastica, forte e solare.

Ti penso sempre: sei e sarai nel mio cuore per tutta la mia vita. Ti voglio un bene indescrivibile.

Al mio amato zio Mario, che mi è stato portato via all'improvviso in uno dei momenti che avrebbe dovuto essere tra i più belli della nostra vita: avremmo potuto divertirci e condividere tanto, ma la vita è imprevedibile e ha voluto che tu continuassi a vivere con me, guardandomi da lassù.

Sei stata la persona più simpatica e buona che abbia mai conosciuto e, per questo sei e sarai sempre amato da tutti. Ti voglio un mondo di bene.

Ad Annamaria, la mia migliore amica, la persona che mi sopporta da diciotto anni e con cui ho condiviso tutto: i momenti felici e quelli tristi, quelli imbarazzanti e quelli esilaranti.

Sei una persona speciale per me, l'amica che mi sa ascoltare e consigliare; sei sempre stata al mio fianco e mi hai sempre sostenuta. Tu sei come una sorella per me.

Grazie perché in tutti questi anni sei sempre stata presente; abbiamo trascorso una miriade di “avventure” insieme che per raccontarle servirebbe un libro! Dalla danza, alla recitazione, dalla scuola alle arti marziali, abbiamo condiviso ogni cosa, siamo sempre state inseparabili e abbiamo sempre avuto qualcosa da raccontarci, pur stando continuamente insieme (ben lo sa chi non voleva che noi due stessimo vicine!). Siamo e saremo sempre “le veline”. Ti voglio un bene indescrivibile.

A Francesca, la mia “Fra kit”, l'amica più dolce e sensibile che ci sia. Sei l'amica che tutti vorrebbero al loro fianco, l'amica a cui si può dire tutto e di cui ci si può fidare sempre. Da quando ci siamo conosciute è subito scattata una forte amicizia: da quell'ultimo anno di asilo siamo state sempre insieme e, anche se ora siamo lontane, ogni volta che ci rivediamo è come se non ci fossimo mai separate.

Grazie per tutte le esperienze ed avventure che abbiamo condiviso, grazie perché so che su di te potrò sempre contare, sappi che anche io per te ci sarò sempre. Ti voglio un mondo di bene.

Alle mie “ragazze dorate” Martina, Miriam e Francesca perché senza di voi la mia vita a Lisbona non sarebbe stata la stessa. La nostra amata casetta era diventata il nostro nido, il luogo dove ci sentivamo a casa. Mi mancherà uscire dalla mia camera e non trovare nessuna di voi in cucina e parlare di quanto accaduto la sera precedente. Vi voglio un bene immenso.

Francesca, da quel nostro primo caffè e da quella nostra prima chiacchierata abbiamo condiviso tutto, ogni cosa l’abbiamo fatta insieme. Anche se abbiamo vissuto solo cinque mesi di vita insieme, questi sono stati molto intensi e mi sembra di conoscerti da una vita, sei diventata una delle mie amiche più care. Grazie per le nostre chiacchierate infinite, per le risate, i viaggi e le serate folli, grazie per avermi sempre supportata e incoraggiata.

Non so cosa darei per tornare a vivere anche solo cinque minuti di uno di quei giorni.

Miriam, la mia compagna in cucina e la mia vegetariana preferita. Grazie perché i tuoi “Caroli” urlati dalla tua camera o mentre passavi dalla mia mi hanno sempre fatta sentire a casa. In questi mesi ho avuto la fortuna di conoscere la meravigliosa persona che sei e mi sento grata di averti tra le amiche più importanti. Anche se la tristezza a volte ci farà mancare il fiato dobbiamo sentirci fortunate a poterci considerare una piccola famiglia su cui potremo sempre contare.

Martina, sei una persona fantastica e sensibile. La persona con gli occhiali decisamente più stravaganti della storia. Grazie perché tu e Miriam siete state le prime persone che ho conosciuto e mi avete subito fatta sentire a casa. Con i tuoi “atenção” detti sempre al momento giusto sei diventata il leitmotiv di questo Erasmus. Grazie perché sei sempre stata pronta ad ascoltarmi e a supportarmi. Mi mancheranno i nostri incontri durante la notte dove io andavo in bagno e tu cucinavi la pasta. Mi mancheranno tantissimo.

A Elena, la persona con cui ho fatto per la prima volta le sfiancanti scale del Bairro. Grazie perché sei un’amica fantastica e con la quale ho condiviso il mio Erasmus dall’inizio alla fine. Mi mancheranno i nostri post-serata trascorsi a chiacchierare per ore, prima in cucina e poi sul mio letto. Mi mancherà pensare che ti fermerai a dormire a casa la domenica sera o che andremo a ballare insieme per poi tornare all’alba insieme. Mi mancherà parlare con te, confrontarci e divertirci; so, però, che non ci perderemo mai. Ti voglio tanto bene.

A Giulia, Laura e Ana, le mie tre folli amiche che ho conosciuto troppo tardi. Non so cosa darei per incontrarvi prima e condividere più giorni insieme. Mi mancheranno le nostre serate al Plateau o al Bairro, le nostre cene internazionali e i nostri discorsi. Siete delle persone fantastiche, dolci e simpatiche. Grazie perché siete delle persone vere, di cui so di potermi fidare e su cui poter contare sempre, anche se viviamo in parti diverse d’Italia. Nonostante la mancanza che non passerà mai, sono contenta perché so che durante l’anno ci vedremo sempre appena possibile e il tempo trascorse lontane ci sembrerà non essere mai esistito.

Alle mie stelline, Giusj, Chiara e Federica per essere state da sempre come delle sorelle. Grazie per gli anni trascorsi quasi sempre insieme a supportarci, aiutarci e divertirci. Anche se ultimamente riusciamo a vederci raramente, tutto questo non è cambiato: ogni volta che ci ritroviamo è come se il tempo si fosse fermato a sette anni fa. Siamo sempre noi, a ridere e scherzare e raccontare le nostre vite. Mi manca condividere con voi il mio tempo, ma sono grata per avervi nella mia vita. Vi voglio tantissimo bene.

Alle mie skillate, Ilaria, Francesca e Francesca per essere state le migliori compagne di avventure lisbonesi. Non avrei potuto desiderare delle persone migliori al mio fianco. Mi manca e mi mancherà sempre poter dire “ci vediamo a Rossio alle 22.00” e divertirci insieme a Bairro e al Plateau. Vi voglio bene.

Alle mie adorato “cesse”, Martina e Elena, per essere state le migliori compagne di avventure bolognesi e tra un po' milanesi. Siete state le persone con cui ho condiviso tutta la mia vita universitaria: dalle uscite, allo studio, alle lunghe chiacchierate e, come dimenticare le risate accompagnate dai nostri adorati spritz di Ken! Quanto darei per tornare a quei momenti!

Grazie perché siete diventate e rimarrete sempre la mia piccola famiglia. Grazie perché con voi quegli anni sono stati più belli e grazie perché, anche se lontane, vi sento sempre vicine. Vi voglio tanto bene e mi mancate tanto.

A Rossella, l'amica più dolce, empatica e sorridente che abbia. Sei un'amica speciale per me, una delle migliori amiche che posso vantare di avere. Sono passati già sette anni da quando ci siamo conosciute: sin dalla prima volta che abbiamo parlato, entrambe abbiamo sentito di essere molto simili ed era vero! Grazie perché insieme ci divertiamo, ridiamo e piangiamo; ci raccontiamo tutto, perché entrambe sappiamo di poterci fidare l'una dell'altra e che entrambe ci sosterranno sempre, qualunque cosa accada. È proprio per questo che voglio ringraziarti: per essere l'amica di cui so di potermi fidare e con cui condividere i miei pensieri, timori e le mie gioie. Grazie perché ci sei sempre per me e perché mi capisci sempre, mi ascolti e so che qualunque cosa potrò mai raccontarti, tu non mi giudicheresti mai. Sei una vera amica. Ti voglio tanto, tanto bene.

Alla mia professoressa Marina Toffetti, per essere sempre stata disponibile e per essermi stata accanto durante questo mio percorso di tesi. Grazie per avermi trasmesso sempre tranquillità e serenità, anche inconsapevolmente e per l'assoluta dedizione. Grazie per aver creduto in me.

Non avrei potuto desiderare nulla di meglio.