

Orazio Vecchi

# *Madrigali*

## *a sei voci*

prima parte

edizione critica di Mariarosa Pollastri

I Quaderni di *Musicaaaa!*

I Quaderni di *Musicaaa!*  
a cura della redazione di *Musicaaa!*

*Musicaaa!*

periodico di cultura musicale

direttore Fiorenzo Cariola

redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

## Orazio Vecchi. Madrigali a sei voci

Il primo libro di madrigali di Orazio Vecchi fu pubblicato nell'anno 1583: si tratta dei *Madrigali a sei voci* (Venezia, A. Gardano).<sup>1</sup>

Alla raccolta, che rimarrà la sola per quest'organico, seguirà l'edizione, anch'essa unica, dei *Madrigali a cinque voci* (Venezia, A. Gardano), nel 1589.

Due raccolte in tutto che non danno assolutamente la misura della vastissima produzione madrigalistica di Vecchi, racchiusa in antologie ed in stampe dal carattere eterogeneo (e vasta al punto da far riflettere su come la fama di Vecchi autore principalmente di canzonette e madrigali rappresentativi sia da rivedere).<sup>2</sup>

Il 1583 è un anno particolare per svariati motivi che riguardano Vecchi, ma non solo; lo si può considerare un preciso punto di riferimento nel tempo che permette di osservare Vecchi anche nelle sue relazioni, nei suoi interessi, nelle sue città di riferimento, in una sorta di viaggio intorno al personaggio e alla sua musica.

Come già detto, il 1583 è innanzi tutto l'anno della sua prima edizione di madrigali, una stampa molto interessante perché, come vedremo dettagliatamente, ha già un'impostazione composita (nonostante il titolo unificante *Madrigali a sei voci*), che anticipa lavori successivi; è anche l'anno della nomina di Vecchi a Maestro di Cappella del Duomo di Modena, sua città natale, incarico che ricoprì (a parte un'interruzione negli anni 1586-93, in cui operò a Correggio) fino alla morte, avvenuta nel 1605.

I *Madrigali a sei voci* recano la dedica ad Alberto Radzwill, Duca di Polonia, che recita così:

All'Illustrissimo / et eccellentissimo sig: / Il Sig. Alberto Radzvil Duca in Olica, / Et Niesfisz, Marsalcho del Serenissimo Re di Polonia nel gran Ducato di Lituania, e Capitano in Corno, / et gratissimo mio Signore.

Sapendo io quanto prenda gusto Vostra Eccel. di questa scienza della musica, e quanto felicemente la ne dia giuditio, come né restai chiaro all'hor che col mezzo del Signor Claudio da Correggio fui fatto degno della gratia di lei, non sdegnando la mia servitu, e come gratiosamente ella se humiliasse ad udir queste mie volontarie fatiche, mostrandone segno che gradite le fossero; ho preso per questo ardire di consercarle a Vostra Eccel. per una picciola capparra della molta riverenza che le porto; E se bene molti Musici anzi canori Cigni si sono sforzati, e tutt'ora si sforzano d'arrichire il mondo di tanti e così vari componimenti, (talche gli stampatori non ponno pur respirare) non perciò havranno per avventura tanto premuto il Torchio della invention che ancor per me non vi sia restato (si come non me ne dispero in tutto) tanto di suco che basti per refrigerare la mente di lei, all'hor che ella sarà dell'alte, e Heroiche attioni rimosse, e con questo humilmente le bacio la mano con le labbra del core, e con quelle dello spirito la prego da nostro Signore il compimento de suoi Illustri pensieri. Di Venezia il dì primo di Settembre.1583/  
Di V.S. Illustrissima, e Eccellentissima / Umilissimo Servitore / Horatio Vecchi.

<sup>1</sup> Ringrazio per i preziosi suggerimenti Angelo Pompilio, Massimo Privitera e la Prof. Rossana Dalmonte; il presente lavoro è una rielaborazione della mia tesi di diploma della Scuola di Paleografia Musicale di Cremona (relatrice Prof. Maria Caraci).

<sup>2</sup> L'importanza di Vecchi come autore di canzonette è ribadita da R.I. DE FORD, curatrice dell'edizione critica delle canzonette a 4 voci di Vecchi *The four voices canzonettas*, Madison, A. R. Editions, 1993, 2 voll. («Resent Researches in Music of the Renaissance», 92-93). A p.1 si legge: «He was the originator of the canzonetta genre and the distinctive poetic and musical style associated with it».

Per quanto riguarda la presenza delle musiche di Vecchi nelle antologie si segnala lo studio che apre il volume di F. PIPERNO, *Gli "Eccellentissimi musici della città di Bologna" con uno studio sull'antologia madrigalistica del cinquecento*, Firenze, Leo. S. Olschki, («Historiae Musicae Cultores. Bibliotheca», XXXIV), pp. 1-40. Piperno include Vecchi nel numero degli autori con presenze particolarmente costanti nelle antologie; è errata la sua indicazione (p. 29) di un brano di Vecchi a sei voci presente nella raccolta del 1575 *V libro delle Muse* e poi ristampato nei *Madrigali a sei voci* (infatti non si tratta di un madrigale della raccolta in esame). A p. 38 viene discussa la fama di Vecchi, con valutazioni basate su un esame solo parziale della sua produzione. Poiché il saggio si occupa della gran parte delle antologie che verranno qui citate, ad esso si rimanda per ulteriori informazioni sulle stesse.

La dedica manca nella prima ristampa, realizzata nel 1588 per i tipi di Francesco ed eredi di Simon Tini di Milano ed è invece riproposta quasi identica nella successiva ed ultima ristampa, per i tipi di Gardano come l'edizione principe, nel 1591, anch'essa perciò rivolta al nobile polacco.<sup>3</sup>

Il Duca Alberto Radzwill era fratello del più famoso Duca Nicola Cristoforo e figlio di Nicola il Nero.

Secondo Tiraboschi, autore della *Bibliotheca Modenese*,<sup>4</sup> Vecchi era in rapporto diretto col duca.

Sembra in effetti che la Polonia sia stata la prima nazione alla quale Vecchi si rivolse nella speranza di allargare la sua fama (in seguito rivolgerà le sue dediche ad illustri personaggi austriaci, tedeschi, danesi, ecc.).<sup>5</sup>

Gli scambi tra musicisti italiani e polacchi si stavano intensificando in quegli anni e stavano diventando sempre più proficui. Ci dà testimonianza di ciò lo studioso Jan Waconwski, che in un suo saggio<sup>6</sup> documenta l'influenza della musica italiana sui compositori polacchi, in particolare per quel che riguarda l'uso di temi vocali italiani (e cita Striggio, Merulo, G. Gabrieli e Palestrina) come spunti di elaborazioni strumentali.

Nel 1585 inoltre il Cardinale Montalto, divenuto 'Cardinale Protettore di Polonia', avrebbe assicurato un buon impiego ai musicisti italiani emigrati in Polonia, grazie al controllo sulla concessione dei benefici annessi alle chiese polacche.

Non si può quindi dar torto a Vecchi se nel 1583 guardava con interesse alla Polonia; con ogni probabilità la sua attenzione fu sollecitata da una cerchia di amici padovani, anch'essi interessati alla Polonia, in particolare Giovanni Battista Mosto e Angelo Barbato.

Nello stesso 1583 fu edita un'altra raccolta con dedica ad Alberto Radzwill: si tratta dell'antologia *De floridi virtuosi d'Italia. Il Primo Libro di Madrigali a cinque voci*, la cui dedica è a firma di Angelo Barbato<sup>7</sup> e in cui si trovano due composizioni di Vecchi e due di Mosto. Ecco il testo della dedica:

All'Illustrissimo / et eccellentissimo signore / Il Sig. Alberto Radzvil / Duca in Olica, et Niesfiz et Capitano in Couno et gratis / simo mio Signore.

Havendo io fatto raccolta d'alcune leggiadre compositioni de Floridi Musici d'Italia con questo fermo pensiero di darle in luce, e conoscendo io quanto sia vaga V.S. Illustrissima di udire, e gustare simil compositioni per esserne intelligentissima, ornata di tutte quelle lodi, e virtù che ad Illustre Signore, e nobilissimo spirito si convengano, alla quale essendo io appresso non solamente servitore per obbligo di natura, e libertà di elettione, ma anco obligatissimo per la molta affetione mercè della sua molta benignità verso me, ho voluto donarle, e dedicarle quest'opera nonorandola con l'illustrissimo suo nome. Piaccia adunque a V.S. Illustrissima di riceverla con la solita sua humanità, per certissimo pegno dell'amore e

<sup>3</sup> L'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (Kassel, Baerenreiter, 1966, vol. XIII, p. 1350) e il *Quellen-Lexicon* di R. EITNER (Leipzig, Breitkopf e Haertel, 1904, vol X, p. 40) citano un'edizione del 1587, per i tipi di A. Gardano, che sarebbe conservata, secondo Eitner, presso la Proscheske Musikbibliothek di Regensburg, mancante della parte di Basso. Da un'indagine svolta nella biblioteca in questione è risultato che l'edizione citata non è quella dei *Madrigali a sei* bensì quella delle *Canzonette a sei voci*.

<sup>4</sup> Modena, La Società Tipografica, 1784, vol. V, p. 355. Si legge:

«Convien dire che anche al Re di Polonia si facesse nota la virtù di Vecchi e che avendo per avventura composta per ordine di esso qualche Opera Musicale, ne ricevesse in premio una bella medaglia d'oro, perciocché nel suo secondo testamento fatto in Correggio à 30 Settembre 1592, lasciò per legato a D. Giannantonio Zanotti detto ancora Corsini "unam medaliam auream cum effige excell. Ducis Poloniae"».

<sup>5</sup> La fama di Vecchi dovette effettivamente consolidarsi all'estero, a giudicare dalle numerose ristampe oltralpe e anche considerando le copie manoscritte straniere. I *Madrigali a sei voci*, assieme ad altri brani di Vecchi, furono ristampati a Norimberga da Gerlachi. Significativo il caso del madrigale a cinque voci di Vecchi *Il bianco e dolce cigno*, che è compreso in stampe antologiche inglesi di N. Younge e T. Morley ed è presente in due versioni manoscritte in un codice della Bodleian Library di Oxford ed in un codice della Huntington Library di S. Marino in California. Inoltre la fama di Vecchi durò nel tempo, se C. Burney, nella sua *General History of music* (1789), cita le sue raccolte di madrigali a cinque e a sei voci.

<sup>6</sup> *La musica sacra polacca nel seicento: problemi, osservazioni, ricerche*, «A.M.I.S. Bollettino», V, 1987, pp. 5-13 e nota 8.

<sup>7</sup> Sulla figura del 'curatore' v. F. PIPERNO, *op. cit.*, p. 26 e sgg.

riverenza ch'io le porto, e chiaro testimonio della mente mia a lei sempre devota, che di tanto io ne la prego humilmente di buon core.  
Di Venetia il di primo di Settembre 1583 / Di V.S. Illustrissima, et Eccellentissima, / Humilissimo Servitore / Angelo Barbato.

Come si può notare la dedica è stata compilata curiosamente lo stesso giorno della dedica dei *Madrigali a sei voci*: il 1° settembre 1583!

Angelo Barbato lavorava in quell'anno presso la Cattedrale di Padova, all'organo positivo. Era compositore di canzonette: due sono contenute nel libro *Canzonette a tre voci di diversi eccellentissimi musici. Libro primo*, Venezia, Amadino, 1587 (la raccolta comprende anche due brani di Mosto).

Giovanni Battista Mosto dedicò a sua volta il suo secondo libro di madrigali a cinque voci (Venezia, Vincenti e Amadino), l'anno successivo, al fratello di Alberto, Nicola Cristoforo Radzwill, sottolineando l'affettuosa servitù che lo legata al duca Alberto.

Mosto, durante gli anni '80, lavorava anch'egli nel Duomo di Padova. Nella dedica al nobile polacco lascia trapelare un grande desiderio di lasciare l'Italia per mettersi al servizio di qualche corte straniera di prestigio: nel 1590 Mosto vedrà realizzato il suo sogno, trovando impiego definitivo nella Corte di Transilvania, presso il Principe Sigismondo.<sup>8</sup>

Mosto era allievo di Claudio Merulo da Correggio, che aveva messo in contatto Vecchi con Alberto Radzwill, come si legge nella prefazione dei *Madrigali a sei* e fu probabilmente Merulo il riferimento anche per Barbato e Mosto.

Merulo gravitava in quegli anni tra Venezia e Mantova ed è spesso presente in antologie comprendenti musiche di Vecchi e di Mosto<sup>9</sup>. Nel 1579 aveva partecipato ai festeggiamenti musicali per le nozze del Granduca di Toscana, il cui esito fu, nello stesso anno, la raccolta *Trionfo di musica di diversi a 6 voci* (Venezia, Scotto, 1579) dove compaiono, assieme a brani di Merulo, due composizioni di Vecchi (e ci si chiede se il festoso madrigale n. 9 della raccolta a sei voci, *L'onde lascia*, con l'invocazione all'Arno, non fosse già stato pensato per l'occasione fiorentina) e, in seguito, il libro *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla Gran Duchessa di Toscana. A cinque voci* (Venezia, A. Gardano, 1586) che comprende musiche di Merulo, Vecchi e Mosto.

Claudio Merulo inoltre è presente anche in ambiente ferrarese, ambiente vicino, attorno al quale gravita anche Vecchi.

L'anno 1583 ci fa ricordare, a proposito di Ferrara, tre prestigiose antologie a cui lavorarono entrambi, tutte in onore delle nozze della mantovana Laura Peperara, soprano leader del 'Concerto delle Dame' ferrarese.

Per il suo matrimonio, avvenuto a Ferrara nel 1583, col conte Annibale Turco, vennero appunto composte tre sillogi, di cui una, a cinque voci, rimasta manoscritta.<sup>10</sup>

La prima è il *Lauro secco* (Ferrara, Baldini, 1582) e sia Vecchi sia Mosto sono presenti con due brani su testi di Tasso, la seconda è *Lauro verde* (Ferrara, Baldini, 1583), alla quale Vecchi partecipa con *Lascian le fresche Ninfe*, la terza è il manoscritto 220 della Biblioteca Capitolare di Verona, databile anch'esso 1583, dove Vecchi presenta *Passa il pensier che rio monte* (seconda parte: *Indi mill'alme*), affiancato da madrigali di Merulo, Striggio, A. e G. Gabrieli, ecc.

Tre anni più tardi Vecchi parteciperà ad un'altra raccolta ferrarese: *I lieti amanti. Primo libro de madrigali a cinque voci, di diversi eccellentissimi musici* (Venezia, Vincenti e Amadino, 1586), in cui

---

<sup>8</sup> Informazioni su Mosto e sulla Corte Transilvana in G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, W.W. Norton, 1954, pp. 725-727. Che Mosto fosse allievo di Merulo risulta dalla prefazione di una delle raccolte antologiche da lui curate: si tratta di *Primo Fiore della Ghirlanda Musicale. A Cinque voci*, Venezia erede G. Scotto, 1577, in cui si legge che «escono in luce le presenti da me scielte composizioni e dall'Eccellente M. Claudio da Correggio già mio precettore».

<sup>9</sup> La vita musicale a Mantova è studiata in I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992.

<sup>10</sup> Cfr. V. G. TURRINI, *Catalogo descrittivo dei manoscritti musicali antichi della Società Accademica Filarmonica di Verona*, («Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. V. vol. XV, 1937), p. 194 e sgg. e A. NEWCOMB, *The three antologies for Laura Peperara*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 329-345.

compare il madrigale a cinque voci *Cara mia Dafne*, che verrà incluso nella sua raccolta dei *Madrigali a cinque voci*.<sup>11</sup>

Il rapporto di Vecchi con Ferrara, confermato anche dalla sua partecipazione al citato libro *De floridi virtuosi*, antologia per Ferrara del 1583, è avvalorata anche da considerazioni strettamente musicali che scaturiscono dall'esame dei *Madrigali a sei voci*.

Come noto, le musiche 'pensate' per il 'Concerto delle Dame' ferrarese si distinguono per una tessitura vocale alta e ben 8 brani compresi nella raccolta vecchiana dei *Madrigali a sei voci* impiegano voci acute, come mostra lo schema seguente della tessitura vocale dei 17 madrigali della raccolta (non sono incluse *L'hore di recreatione*, i tre pezzi finali, che verranno trattati a parte)<sup>12</sup>

Madr. nn.	1, 2, 3, 4, 5, 6	:	S I e II, A, T I e II, B
Madr. n.	7	:	G, S, Ms, A I e II, Bar
Madr. n.	8	:	G, G, S, A I e II, Bar
Madr. n.	9	:	G, G, Ms I e II, A I e II, Bar
Madr. nn.	10, 11, 12, 13	:	G, G, Ms, A I e II, Bar
Madr. n.	14	:	G, S, Ms, A I e II, Bar
Madr. nn.	15, 16, 17	:	A I e II, A, T I e II, B

Il madrigale 8 è per tre soprani, mentre i nn. 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14 sono per due soprani e mezzosoprano, sacrificano le voci dei tenori e sostituiscono al basso la voce di baritono, in una tessitura protesa all'acuto.

Alcuni madrigali in esame inoltre sottolineano, attraverso i loro testi, il rapporto intercorso tra Vecchi e Mosto. Quattro testi di Vecchi sono stati messi in musica nuovamente da Mosto: si tratta del ciclo *Amor di propria man, La ninfa allor, Così con lieto gioco* (G. B. Mosto, *Il secondo libro de Madrigali a cinque voci*, Venezia, Vincenti e Amadino, 1584, ovvero il libro dedicato a Nicola Cristoforo Radzwill: a ciascuno dei fratelli Radzwill fu destinata la breve storia erotica tra Tirsi e Galatea!<sup>13</sup> e del madrigale *Dolce cantava*, solo nei primi quattro versi (G. B. Mosto, *Primo libro dei madrigali a sei voci*, Venezia, A. Gardano, 1594). Il testo è stato utilizzato da Mosto solo nei primi versi, ai quali segue un 'discorso diretto' del pastore protagonista che è sì più collegato alla 'cornice' – cioè all'alba indicata come momento dell'invocazione – ma è molto più faticoso nella versificazione rispetto alla versione di Vecchi. Anche musicalmente in verità si rileva una certa differenza tra i due compositori: Mosto usa un tactus ternario per l'endecasillabo iniziale (v. trascrizione del testo a p. ) al contrario di Vecchi e procede in modo imitativo e non omoritmico; le iterazioni testuali sono differenti e l'unico tratto in comune tra le due versioni è la pausa evidenziatrice del settenario «dicea queste parole» (v. trascrizione del madrigale di Vecchi a p. 59).<sup>14</sup>

I *Madrigali a sei voci* della presente edizione sono trascritti dall'edizione principe, nelle parti di C, T, Q, S, B conservate al Civico Museo Bibliografico di Bologna e nella parte di A dello Stadtisches Archiv di Augsburg. Come già detto l'edizione ebbe due ristampe (Milano, F. e S. Tini, 1588 e Venezia, A. Gardano, 1591) che sono state collazionate assieme alla antologia che li contiene *Più e diversi madrigali [...]*, Norimberga, Gerlachii, 1594.

<sup>11</sup> La raccolta è edita da M. GIULIANI, *I lieti amanti. Madrigali di venti musicisti ferraresi e non*, Firenze, Leo S. Olschki, 1990 («Studi e testi per la Storia della Musica», 9); il madrigale di Vecchi è a p. 38 (testo poetico) e alle pp. 53-54 (la trascrizione).

<sup>12</sup> Si sono usate le abbreviazioni per le chiavi: G = Sol, S = Soprano, Ms = Mezzosoprano, A = Contralto, T = Tenore, Bar = Baritono, B = Basso.

<sup>13</sup> Il testo del ciclo ricorda una poesia che Vecchi musicherà nella sua terza raccolta di Canzonette a quattro voci (*Con voce dai sospiri*, v. R.I. De Ford, *op. cit.*) e rimanda a certe composizioni poetiche del modenese F.M. Molza (Cfr. F. M. MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, Bergamo, Lancellotti, 1747, p. 77, sonetto CXLVVI).

<sup>14</sup> Mosto compare in ulteriori antologie assieme a Vecchi: *Musica spirituale composta da diversi eccellentissimi musici*, Anversa, Phalesa e Bellerio, 1591; *Madrigali pastorali [...]* *Il Bon Bacio*, Venezia, A. Gardano, 1600; *Nervi d'Orfeo. Di eccellentissimi autori*, Leide, H. L. de Haestens, 1605 e *Madrigals to five voices*, London, T. Este, 1598.

Inoltre i primi due madrigali sono contenuti rispettivamente in *Fatiche spirituali di Simone Molinaro. Libro primo. A sei voci*, Venezia, Amadino, 1610 e *Fatiche spirituali di Simone Molinaro. Libro secondo. A sei voci*, Venezia, Amadino, 1610, entrambi con testo latino. Anch'essi sono stati collazionati e il testo latino è riportato sotto l'originale (v. p. XII). Si tratta di una specie di 'travestimento' sacro, come si usava all'epoca (si pensi ai travestimenti sacri di madrigali di Monteverdi ad opera di Aquilino Coppini), indice della popolarità di questi due brani.

Nella versione latina sono un po' variati melodicamente, per adattare la polifonia ad un testo diverso, che si ricollega in parte all'originale.<sup>15</sup>

Entrambi presentano l'introduzione della voce bassa strumentale, il 'basso seguente', come prescriveva la prassi esecutiva dell'epoca. A questo proposito si segnala come, ancora nel 1657, fosse in catalogo della stamperia veneziana di Alessandro Vincenti il *Basso Continuo delle Canzonette, e Madrigali Oratio / Vecchi a 6. Voci* che comprova la perdurante fama delle musiche vecchiane, accomodate secondo i cambiamenti del gusto.<sup>16</sup>

I testi poetici dei 17 madrigali che compongono l'opera (come già detto *L'hore di recreatione* richiedono un discorso a parte) sono: madrigali (due di G.B. Guarini e uno di T. Tasso) e sonetti; questi ultimi musicati in due parti (nn. 4-5 e 15-16) e in un caso il sonetto è limitato alla sua prima quartina (n. 7, sonetto di Petrarca).

Sono presenti tre poesie a rima baciata (nn. 2, 3 e 6), una a rima baciata e alternata (n. 14), una strofa monorima che inizia con un verso irrelato (n. 1) costituita da quattro settenari e da un endecasillabo finale 'a maggiore' ove la cesura, dopo la 7a sillaba appunto, crea una rima interna col primo verso irrelato. Nella versione latina di Simone Molinaro al posto dell'endecasillabo compaiono due versi, un settenario e un quinario e questa diversa sistemazione evidenzia la rima, anche in latino costituita dalla ripetizione della stessa parola, «Aurora».

I due sonetti (nn. 4 e 5 e nn. 15 e 16) e la quartina di sonetto hanno la struttura: rima incrociata per le quartine e rima alternata per le terzine.

Il madrigale 10 equivale, nella struttura poetica, ai madrigali 11 e 12, insieme ai quali forma il breve ciclo che narra l'unione degli amanti Tirsi e Galatea, per 18 versi complessivi.

L'intera poesia ripartisce i versi in modo irregolare (9+6+3) e ha una struttura a rima baciata + incrociata per la prima parte, che si ripete uguale per la seconda e la terza considerate insieme.

L'unica differenza è data dallo scambio tra un verso settenario e un verso endecasillabo ai versi 2 e 6 della prima e della seconda parte.

Il madrigale 13 ha identica struttura.

Il madrigale 8 è il più articolato, arricchito da *enjambement* e suddiviso concettualmente in due parti (AbcBbc-cDD); i due "c" legano le due parti.

Il madrigale 9 è a rima ripetuta e baciata; il madrigale 17 è più complesso perché presenta un testo 'a cornice', introdotto da quattro versi a rima incrociata, che presentano il pastore innamorato, cui segue l'invocazione dello stesso, a rima alternata e baciata.

Ecco il quadro generale:

1	a b b b B	
2	irr-a a b B c C	Guarini stessa struttura
3	irr-a a b B c C	Tasso
4	ABBAABBA - 5 CDCDCD	sonetti: stessa struttura
15	ABBAABBA - 16 CDCDCD	
7	ABBA	Petrarca
6	a a b B c c d D	

<sup>15</sup> v. F. PIPERNO, *op. cit.*, p. 42 e nota 42: qui i madrigali in versione latina vengono assimilati ai madrigali in qualche misura 'manipolati' da autori diversi dagli originali e considerati alla stregua di 'riduzioni' o 'arrangiamenti'. Per i *contrafacta* delle canzonette di Vecchi v. R.I. DE FORD, *op. cit.*, pp. 6-11 in particolare.

<sup>16</sup> O. MISCHIATI, *Indici, Cataloghi e Avvisi degli editori e librai musicali italiani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1984 («Studi e Testi per la Storia della Musica», 2), p. 221.

8	A b a B b C c D D	
9	a b C a b C D D d	
10	A B b A C c c D D	Ciclo Amor di propria man
11 e 12	A b b A C C c D D	
13	a b B a C C	
14	a a B c B c D d E E	
17	A b b a, a b A b c c d D	

I madrigali che avevano già una precedente veste musicale sono: *Non veggio ove*, musicato cinque anni prima da Paolo Bellasio (*Primo libro de Madrigali a cinque voci*, Venezia, G. Scotto, 1578), e che verrà poi di nuovo musicato da Nanino (1586) e P. Tristabocca (1586); *Che fia lasso di me*, musicato nel 1579 da A. Feliciani (*Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1579); *Tu dolce anima mia*, musicato quattro anni prima da Jean de Macque, a cinque voci (*Madrigali a quattro, a cinque et sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1579) e in seguito messo in musica anche da G. Eremita (1584) e da G. D. Rognoni Taegio (1619).

Gli altri testi sono stati invece musicati per la prima volta da Vecchi e alcuni di essi si ritrovano in raccolte posteriori, di altri autori.

Piuttosto clamoroso è il caso delle due poesie *Ardo sì ma non t'amo* e *Ardi e gela*, la prima di Guarini e la seconda, la 'risposta', di Tasso, che hanno avuto veste musicale per la prima volta proprio nel 1583, nella raccolta dei *Madrigali a sei voci* di Orazio Vecchi ed in seguito hanno conosciuto un numero elevatissimo di versioni musicali.<sup>17</sup>

Vorrei di nuovo soffermarmi sul madrigale 17, *Dolce cantava*, perché le caratteristiche della versificazione danno spunto ad ulteriori considerazioni. Il testo rimanda, nella sua struttura, alle poesie del *Bon Bacio*<sup>18</sup> e la situazione descritta è simile a quella della trilogia monteverdiana *Fumia la pastorella*, dove però il discorso diretto della protagonista occupa un brano a se stante.<sup>19</sup>

*Dolce cantava* conclude degnamente la serie dei madrigali veri e propri, anticipando nella sua struttura di dramma embrionale *L'hore di recreazione* che seguono e che sono la prima compiuta realizzazione del Vecchi giocoso 'narratore'. Gli ultimi due versi del madrigale presentano inoltre un espediente tecnico, un 'effetto d'eco', che viene realizzato anche musicalmente. Questo procedimento è caro a Vecchi come a molti altri autori del periodo, che lo utilizzano sia nei madrigali veri e propri (magari con la specificazione *in echo*), sia nei madrigali dialogici.

A questo proposito si segnala che, proprio nel 1583, venne stampata a Ferrara la raccolta *Il Nuovo Echo a cinque voci. Libro Terzo* (Baldini) di Lodovico Agostini, 'Cappellano e Musicò' del Duca di Ferrara, che segue di due anni un'altra edizione dello stesso compositore, anch'essa tutta incentrata sulla tecnica dell'eco musicale.<sup>20</sup>

*L'hore di recreatione* si compongono di tre parti; la forma poetica è molto articolata e unisce ai settenari e agli endecasillabi versi di 5 e 6 sillabe.

Si tratta di un breve quadro *en plein air* a sette voci, che si aggiunge ai 17 madrigali e rende la raccolta particolarmente significativa nella produzione musicale di Vecchi, perché l'inclusione di questa 'comedia harmonica' in miniatura nei *Madrigali a sei voci* realizza per la prima volta la commistione tra 'grave' e 'faceto' tanto auspicata da Vecchi, in una combinazione di 'humori' che costituisce il 'teatro del mondo' (si veda la prefazione alla *Selva*, per esempio).<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Cfr. G. SCHUETZE, *Settings of "Ardo si" and its related texts*, Madison, A. E. Editions, 1990. Sono ben 66 i compositori che misero in musica il testo e qui si suppone «perhaps stimulated by the apparance of Vecchi's popular version» (p. X). Le diverse versioni sono messe in relazione, in un confronto molto interessante. Prima di Schuetze: E. DORHN, *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigal Komponist*, Hannoverscher Anzeiger Madsack, 1936, pp. 50-59 elencò tutti i compositori che utilizzarono i due testi.

<sup>18</sup> V. M. GIULIANI, *Madrigali pastorali [...]. Intitolati IL BON BACIO*, Trento, Paganella, 1993.

<sup>19</sup> *Madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde. Libro I*, Venezia, A. Gardano, 1587. Lo stesso libro contiene le versioni moteverdiane di *Ardo sì ma non t'amo* e *Ardi e gela*.

<sup>20</sup> *Echo et Enigmi musicali a 6 voci [...]. Libro 2°*, Venezia, A. Gardano, 1581. G. Croce e Vecchi stesso qualche anno più tardi metteranno in musica uno dei più famosi testi 'in eco', ovvero *O gramo Pantalon*.

<sup>21</sup> *Selva di varia recreatione [...]* à 5 à 4 à 5 à 6 à 7 à 8 à 9 e à 10 voci, Venezia, A. Gardano, 1590. Nella prefazione



*L'hore di recreatione* seguono questa trama: in una raffinata cornice di stampo madrigalístico (quasi per evitare la frattura con le musiche precedenti), tra fiori e uccellini, belle e amorse dame cantano insieme. Un incalzante dialogo definisce la ripartizione delle parti vocali per cantare una canzonetta, che altro non è che un'autocitazione di Vecchi, la canzonetta *Chi mira gli occhi tuoi*, originariamente a 4 voci e qui destinata invece ad un quintetto. La rielaborazione della canzonetta (già contenuta nel *Primo libro di Canzonette* del 1580) è estremamente rispettosa della versione originale, sia nell'avvicendamento omoritmico-contrappunto, sia nella struttura melodica; viene eseguita solo la prima strofa.

Alla richiesta di un 'da capo' si replica che è meglio ballare. La frase testuale e melodica «Un'altra volta» è modellata sull'incipit del madrigale di Cipriano De Rore *Un'altra volta la Germania strida*, composizione molto nota, di argomento politico.<sup>22</sup>

La citazione è assolutamente umoristica se si pensa alla sproporzione tra il testo cui s'allude e le intenzioni dell'allegra brigata!

Il ballo si risolve in due battute in dialetto veneto, prima esposte in forma dialogata e poi realizzate da tutte le voci: il dialetto e la malizia delle battute anticipano la giustiniana che segue.

Una risata impedisce di continuare il ballo e si riprende così a cantare, questa volta *Or va Canzona mia*, una villanella di G. Ferretti, che viene troncata al primo verso. La villanella era già apparsa, anonima, nel 1565, per essere poi ripresa da Ferretti nel 1568;<sup>23</sup> Vecchi la rielabora ancora, con una breve citazione.

La brigata passa ad intonare un altro brano, una giustiniana, che si conclude, con soddisfazione di tutti, con l'intenerita esclamazione «Doh, via l'amore!».

L'ultima parte delle *Hore* consiste nella descrizione di una partita a pallone, gioco che Vecchi praticava, molto in voga anche in quell'epoca.

Prima viene decisa la posta in gioco, pattuita per un 'Giulio' (ciò rende la partita più simile ad un gioco d'azzardo che ad un cimento sportivo!), poi di nuovo gli amici tirano a sorte i ruoli, questa volta non di cantori, ma di battitori, attraverso il gioco della 'morra'. Non sembra qui

---

si legge:

Et havendo altresì giunto lo stil serio col famigliare, il grave col faceto, e col danzevole, dovrà nascerne quella varietà, di che tanto il mondo gode [...] al Musico sta bene alcuna volta col canto grave il famigliare inserire, prendendosi l'esempio dei Poeti.

Su questi temi in particolare ed in genere sulla poetica di Orazio Vecchi si consiglia la lettura di due testi di M. PRIVITERA: si tratta di *Hospitale de 'pazzi' e 'Comedia Harmonica'*. *Musica e letteratura democritea in Emilia Romagna alla fine del Cinquecento*, Ravenna, Longo, 1990 (estratto dal vol. *Tomaso Garzoni, uno zingaro in convento*) e l'interessante tesi di Dottorato e Ricerca in Musicologia (Bologna, Dipartimento di musica e Spettacolo, a. accademico 1989-90) *Democrito a Teatro. Le poetiche di Orazio Vecchi e le allegorie malinconiche*.

Riguardo *L'hore di recreatione* v. in particolare le pp. 218 e 219.

<sup>22</sup> C. DE RORE, *Il secondo libro de' Madrigali a quattro voci*, Venezia, A. Gardano, 1557. La citazione caricaturale è una caratteristica di Vecchi: la parafrasi comica di *Ancor che col partire* dello stesso Cipriano è un brano famoso dell'*Amfiparnaso* e il celebre madrigale conosce versioni analoghe scritte per esempio da A. Gabrieli e Ludovico Balbi. Balbi in particolare è un musicista molto coinvolto in queste operazioni parodistiche ed è un personaggio in rapporto diretto con Vecchi: venne infatti incaricato, assieme a Vecchi e A. Gabrieli, della revisione del Graduale Romano, pubblicato nel 1591 da Gardano. L'anno precedente l'avventura veneziana, Balbi aveva pubblicato presso lo stesso editore, *Musicale essercitio [...] a cinque voci*, che consiste nell'invenzione di nuovi contrappunti sottoposti a temi famosi di Cipriano, A. Striggio, A. Gabrieli, Archadelt.

<sup>23</sup> *Primo libro delle villotte alla Napolitana. A tre voci. Di diversi eccellentissimi autori*, Venezia, Scotto, 1565; *Canzoni alla Napolitana a cinque voci dell'eccellentissimo musico Giovan Ferretti*, Venezia, Scotto, 1568. Su Ferretti v. C. ASSENZA, *Giovan Ferretti tra canzonetta e madrigale. Con l'edizione critica del Quinto Libro di Canzoni alla Napolitana a cinque voci*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989 («Historiae Musicae Cultores. Biblioteca», LVI).

M. PRIVITERA, *Democrito*, cit., tratta tra l'altro i temi del 'corteggiamento con danza' e della 'citazione caricaturale'; menziona anche la raccolta *Villotte mantovane a 4 voci*, probabilmente di Guglielmo Gonzaga, pubblicata anch'essa nel 1583, che alterna scene pastorali e citazioni popolari e che fu in un primo tempo attribuita a Vecchi stesso.

trattarsi del sistema in uso ancora oggi, quanto piuttosto di un conteggio basato sul lancio di alcuni dadi.<sup>24</sup>

Le fasi della partita a pallone che segue risultano essere molto movimentate, con contestazione di fallo e baruffa.

La conclusione vede una rappacificazione generale, in cui tutti tornano lietamente a cantare insieme e questa volta scelgono *Ben venga Maggio*, da tempo una delle più gioiose affermazioni della voglia di vivere.

L'analisi musicale dei *Madrigali a sei voci* evidenzia innanzi tutto una peculiarità che li avvicina alla successiva raccolta di *Canzonette a sei voci*:<sup>25</sup> si tratta della ripetizione della sezione finale di molti brani effettuata con lo scambio tra le voci uguali (i 2 S, i 2 T, ecc.). Ciò sottintende la volontà dell'autore di ricercare varietà attraverso un procedimento dell'effetto molto intimo e sottile; tale ripetizione non sempre avviene nei madrigali più brevi o nei madrigali costituiti da un maggior numero di versi settenari e sembrerebbe dettata piuttosto dal desiderio di dar risalto ad uno o più versi in una sorta di 'figura d'enfasi'.

Come si è visto dalla tabella comparativa delle voci impiegate nei madrigali, la polifonia è generalmente propensa all'acuto e non mancano sezioni completamente affidate alle sole tre voci acute (v. *Occhi soavi*, batt. 31-43, per S I, II e A).

Per quanto riguarda la scelta del modo di ogni brano, Vecchi stesso può spiegarci il suo pensiero, che ha tramandato ai posteri attraverso il suo breve trattato *Mostra delli Tuoni*.<sup>26</sup>

Ecco la tavola sinottica dei madrigali con l'indicazione della finalis, della trasposizione (definita dalla presenza del bemolle) e del modo presumibile di ciascun brano:

	Finalis	Prop. di B	Modo
1	sol	b	II trasp.
2	sol	b	II trasp.
3	sol	b	II trasp.
4	re	b	II trasp.
5	sol	b	"
6	sol	b	II trasp.
7	la	-	IX
8	la	-	IX
9	re	-	I
10	do	b	XI trasp.
11	do	b	"
12	fa	b	"
13	sol	b	I trasp.
14	sol	b	I trasp.
15	do	b	XII trasp.
16	fa	b	"

<sup>24</sup> Gli esempi di giochi messi in musica sono molto numerosi: si va da un 'Gioco di Primera' a 5 voci di A. Striggio nel 1569 al 'Gioco dell'Oca' di G. Croce nel 1596, che si conclude con la stessa festosa acclamazione 'Viva l'amore' che suggella *L'hore di recreatione*, seguito, nella stessa raccolta, *Triaca musicale*, dall' 'Incanto della Schiava' che rimanda a sua volta al 'Lotto amoroso' della *Selva* di Vecchi e si potrebbe continuare con un nutrito elenco. v. J. HAAR, *Giocchi musicali del Cinquecento*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 141-156.

<sup>25</sup> Cfr. R. DALMONTE, M. PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, ("Madrigalisti dell'Italia centro-settentrionale", 7), Firenze, Leo S. Olschki, 1996. La prefazione del vol. presenta un'analisi molto approfondita delle musiche e dei testi secondo metodologie innovative; per la forma del madrigale in genere v. *l'Introduzione*, di P. FABBRI al vol. da lui curato *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 9-36.

<sup>26</sup> *Mostra delli Tuoni della Musica. Trattato inedito di Orazio Vecchi*, a cura di M. Pollastri, Modena, Aedes Muratoriana, 1987.

17	re	-	I
18	fa	b	XII trasp.
19	fa	b	"
20	fa	b	"

I madrigali legati tra loro, lo sono anche nell'impianto modale: il n. 4 ha per finalis re, che è dominante del sol conclusivo del n. 5; il ciclo *Amor di propria man* (10, 11, 12) conclude con do i primi due brani per finire poi col fa; il sonetto musicato ai nn. 15 e 16 ha le stesse caratteristiche.

C'è una netta predominanza di modi trasportati, rispetto ai «tuoni naturali», come li chiamava Vecchi ed in particolare sono molto presenti gli ultimi quattro modi, quelli rinascimentali cioè i più 'moderni', sanciti da Glareano, Zarlino e Vecchi stesso.

I madrigali assegnati al II modo trasp. sono stati così definiti in considerazione dell'ambitus polifonico, ma com'è noto non mancano perplessità nell'attribuzione all'autentico o al plagale. Vecchi ci conforta nel suo trattato, scrivendo a proposito del II tuono che

«è poco differente dal primo tuono, formandosi anch'esso con l'istesse spetie et ha le sue cadenze nelle istesse corde, e benché questo tuono rappresenta come dicono mestitia, miseria, calamità, ciò avviene forse nel primo esempio per la depressione o bassezza d'esso [...] (fa riferimento al 'tuono naturale') [...] tutti i tuoni, sian pur mesti quanto esser si vogliano, come il terzo e il quarto, sempre si possono colorire con l'allegro» (pp. 12-13).

Vecchi ritiene che il mezzo per realizzare un affetto giocoso, anche usando modi tristi in se stessi, sia quello di elevare in un ambito più acuto il tessuto polifonico attraverso il trasporto una quarta in alto: nell'esempio proposto nel suo trattato per il II modo reso più gioioso si trova un ambitus che va dal re acuto per il S al sol grave per il B. I madrigali in II modo trasportato, i primi sei, hanno un ambitus ancora più acuto: il S giunge al mi b!

Il 7° e l'8° madrigale sono nel IX modo e *Non veggio ove* è acutissimo, si spinge fino al la sopra il rigo, come nell'esempio di *Mostra delli Tuoni* a p. 27: questo modo «molto usato» è «atto alle parole severe e miste con l'allegria».

Il madrigale 9 è probabilmente nel I modo, «misto con l'allegrezza e con la gravità» (p. 2), mentre il ciclo *Amor di propria man* sembra essere nell'XI trasportato ed il soggetto si conforma particolarmente bene alla descrizione del modo fatta da Vecchi, che lo definisce «atto a' soggetti danzevoli e giocosi».

I madrigali 13 e 14 sono nel I modo trasportato ed «i compositori sono rapiti dalla natura di questo tuono moltissime volte più degl'altri» (p. 2); il sonetto in due parti (nn. 15 e 16) è nel XII modo trasportato, il modo «atto al trionfo», in omaggio al tema natalizio del sonetto.

Il n. 17 è di nuovo in I modo e *L'hore di recreatione* sono nel XII modo trasportato e presentano lo stesso ambitus dei nn. 15 e 16.

L'aderenza tra testo e melodia è molto forte nella musica di Vecchi e questo libro non fa eccezione. C'è soltanto qualche lieve scorrettezza nella simbiosi ritmo musicale-ritmo testuale nei madrigali *Occhi soavi* (alle batt. 44-45 e 56-57 nelle voci superiori si canta «désio» invece di «desio» e *Tu dolce anima mia* (che presenta nella sezione finale un'emiolia che sfasa la corretta accentazione del testo).

In alcuni casi, come in *Dolce cantava*, ogni verso corrisponde ad una frase melodica suggellata da cadenza, in un effetto generale abbastanza frammentato; in altri casi, come nel madrigale n. 16, è ogni singola immagine poetica ad essere musicata in sezioni ben distinte tra loro. Molto fluido l'incipit di *Non veggio ove* che musica i primi due endecasillabi attraverso un flusso contrappuntistico che si appoggia alla ben nota tecnica di 'sfuggir la cadenza'.

Una caratteristica di questo libro di madrigali è l'uso di pause per evidenziare alcune parole, pause che talvolta interrompono il verso: (a volte anche laddove è prevista una sinalefe) nel madrigale 5 la pausa evidenzia «sospiri ardenti» e ne racconta il significato spezzando un endecasillabo; nel n. 9 la parola «cantando» è seguita da una pausa che la stacca dal contesto, così come all'inizio del n. 10 per il soggetto «Amor», occulto artefice dell'unione tra Tirsi e Galatea. A

proposito di questo ciclo si può rilevare come anche un preciso movimento delle parti della polifonia indichi in termini musicali la situazione descritta nel testo. Qui abbiamo una triplice rappresentazione simbolica dell'unione degli amanti: attraverso l'uso di due coppie di voci (due come i protagonisti), con le stesse note («fidelì») che procedono a moto contrario, l'una verso l'altra («amanti»);<sup>27</sup>

Talvolta Vecchi usa la stessa frase melodica per due versi differenti: in questo caso l'unione musica-testo viene messa in secondo piano dall'esigenza di esprimere due concetti diversi ma complementari (è il caso dell'inizio del n. 14, nei versi «Se più t'amassi ingrato-t'avrei già poco amato»).

Nel madrigale 8 è interessante la sovrapposizione di due situazioni affettive vissute nel testo come simultanee: alle batt. 22 e 23 coesistono le affermazioni «or mi sdegnà», «or mi brama», a scapito dell'intelligibilità, ma non dell'effetto.

Anche dal punto di vista melodico-armonico non mancano espedienti a fini descrittivi, come il cromatismo su «soave» (n. 15, batt. 21-22) e l'accordo con la 4<sup>a</sup> eccedente su «desio» del n. 10 (batt. 26).<sup>28</sup>

Le proporzioni delle composizioni sono legate a parole e concetti espressi nelle poesie: *Così con lieto gioco* nasce esclusivamente per esaltare il concetto di «mille volte ancora insieme»; il madrigale n. 2 utilizza ben 22 battute per esprimere il verso 'chiave', che invece appare trascurato nella versione monteverdiana della stessa poesia, «E s'ardo, ardo di segn'e non d'amore».

Anche la suddivisione in gruppi di voci, al di là delle considerazioni già fatte sulla preminenza della tessitura acuta, si carica di un significato descrittivo: si veda nel n. 15 la polifonia acuta per gli «Angeli alati» e grave per «miti».

Pur nell'ovvietà di molti procedimenti di descrizione musicale del testo nei *Madrigali a sei voci*, sembra che Vecchi vada maturando la sua personale concezione di 'seconda prattica', che anticipa la celebre definizione di Monteverdi. Si legge infatti in *Mostra delli Tuoni* (p. 4) che si possono ammettere licenze e trasgredire norme, nella musica da camera e «cio torna bene, o per la lascivia del canto, o per l'immitazione delle parole», anche perché la musica da camera va eseguita con «voce sommessa».

## FONTI

1583: MADRIGALI / A SEI VOCI / D'HORATIO VECCHI / Nuovamente stampati. / LIBRO PRIMO. / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / MDLXXXIII  
Ogni parte: 21 pp, segue la *Tavola*

1588: MADRIGALI / A SEI VOCI, / D'HORATIO VECCHI. / Di nuovo ristampati, & corretti. / LIBRO PRIMO, / IN MILANO / Appresso Francesco, & gl'heredi di Simon Tini. / M.M.LXXXVIII.  
Ogni parte: 21 pp, segue la *Tavola*. Senza dedica.

---

<sup>27</sup> Si legge in R. DALMONTE, *Camillo Cortellini, madrigalista bolognese*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980 («Historiae Musicae Cultores. Biblioteca», XXXIV), pp. 48 e 49:

Per madrigalismi astratti si intendono quei procedimenti che dipingono la parola al di là del suo significato codificato caricandola di sensi 'reservati' e che hanno come destinatari una ristretta cerchia di amatori; gli spunti possono provenire da doppi sensi del testo, da riferimenti numerici, da indicazioni spaziali o da altro ancora, ma si tratta di solito di procedimenti più chiari all'occhi che all'ascolto.

v. anche le note 178 e 181.

<sup>28</sup> Per una disamina sui tipi di cromatismo v. M. PRIVITERA, *Malinconia e acedia. Intorno a Solo e Pensoso di Luca Marenzio*, «Studi Musicali», XXIII, n. 1, 1994, p. 35 sgg.

Il dualismo contrappunto-armonia nella musica del '500 invece viene esaminato in H. MAYER BROWN, *Verso una definizione dell'armonia nel sedicesimo secolo: sui «madrigali ariosi» di Antonio Barré*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV, n. 1, 1990, pp. 18-60.

- 1591: MADRIGALI / A SEI VOCI / D'HORATIO VECCHI / Nuovamente ristampati. / LIBRO PRIMO. / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / M.D.LXXXI. Ogni parte: 21 pp, segue la *Tavola*. Dedicata uguale a 1583.
- 1594a: DI / HORATIO VECCHI DA / MODENA. / più è diversi Madrigali è Canzonette / à 5.6.7.8.9.&10. voci, per avan / ti separatamente iti in luce, & ora in / sieme raccolti / IN NORIMBERGO, nella Stamperia delli Gerlachii / M.D.XCIII
- 1610a': FATICHE / SPIRITUALI / DI SIMONE MOLINARO / MAESTRO DI CAPPELLA Del Duomo di Genova / LIBRO PRIMO / A Sei Voci. / IN VENETIA, / Appresso Ricciardo Amadino. 1610.
- 1610a'': FATICHE / SPIRITUALI / DI SIMONE MOLINARO / MAESTRO DI CAPPELLA / Del Duomo di Genova / LIBRO SECONDO / A Sei Voci. / IN VENETIA, / Appresso Ricciardo Amadino. 1610.

Le date (anche con la specificazione delle antologie) sono il riferimento dell'edizione antica. I numeri in arabo dell'apparato critico si riferiscono alle battute della trascrizione.

#### CRITERI DI EDIZIONE DEI TESTI POETICI

La trascrizione si basa sulla stampa del 1583, in quanto si suppone che l'edizione principe venisse controllata personalmente dall'autore. Si è poi effettuata la collazione con le fonti successive.

Ecco i criteri seguiti:

- La punteggiatura è assente nella stampa antica: è stata aggiunta per una migliore comprensione del testo (la parola «lasso» nel madrigale n. 7 è tra parentesi nell'originale).
  - Si sono aggiunti e tolti accenti, adeguando il testo alle convenzioni moderne.
  - Le maiuscole sono state mantenute come nell'originale, sia nel caso indichino la parola d'inizio del verso, sia nel caso si riferiscano a personificazioni («Amor», «Tesoro», ecc.).
  - Le ripetizioni testuali indicate nell'originale *ij* sono state sciolte e racchiuse tra parentesi tonde.
  - Non è stata riprodotta l'alternanza *u* e *v*, per facilitare la lettura.
  - Si sono sciolte le rare abbreviature, indicanti sia la lettera *n* sia la lettera *m* immediatamente successiva alla lettura sulla quale è posto il segno di abbreviatura.
  - La congiunzione *et* (spesso & nella fonte) non è stata mantenuta, sostituita da *e*.
  - Non si fa cenno dell'alternanza tra *s* e *f* della stampa antica e si è usata sempre la "s" in forma moderna.
  - Sono state corrette alcune vocali finali di parola, palesamente inesatte («feristi-frenasti» in *Alte parole* p. es.9).
  - Sono state tolte le *h* etimologiche iniziali e interne («Echo=Eco»), «homai=omai», ecc.).
  - Si è modernizzata la lezione di parole contenenti la "t" col significato di "z" (prezioso = prezioso, ecc.) e si sono unificate parole come «ogn'or», ecc.
  - L'apostrofo è stato usato con frequenza, rispettando quanto possibile le scelte dell'autore, che però non sono costanti, in quanto spesso in uno o più libri-parte compare la versione non elisa.
- Tutti questi interventi non sono indicati in nota, a parte qualche caso particolare (p. es. *Alte parole*: «involto» in alcune parti è scritto «in volto», con senso diverso nel contesto della poesia).

Si sono segnalati i casi in cui la collazione abbia evidenziato varianti anche appena consistenti ed errori, ma solo nei casi che queste/i appaiano nella prima enunciazione del testo.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Le varianti di piccola entità, riscontrabili confrontando le diverse edizioni, i singoli libri-parte di ogni edizione e quelle addirittura all'interno di uno stesso libro-parte, nelle ripetizioni testuali, non sono

Ogni discrepanza nell'uso delle maiuscole all'interno dei versi è stata segnalata, inoltre si sono indicati i casi in cui la prima parola di ciascun verso non rechi la lettera maiuscola.<sup>30</sup>

L'apparato critico è così concepito: numero del verso in cui si trova la variante o l'errore, indicazione della variante o dell'errore, sigla delle voci interessate e anno di edizione delle voci in questione (per l'antologia *Più e diversi madrigali* si è usata la sigla 1594a; le due antologie del 1610 non sono state ovviamente considerate, in quanto i due madrigali che contengono presentano i testi tradotti in latino, che sono comunque riportati sotto ai corrispondenti originali; si è inoltre effettuata la collazione con i testi originali di Tasso, Guarini e Petrarca).<sup>31</sup>

Le sigle delle voci:

C = Canto T = Tenore S = Sesto B I Basso I A = Alto B II = Basso II Q = Quinto

## I TESTI

1.  
*O che vezzosa Aurora,  
Che con la vaga luce  
Così bel sol n'adduce!  
Titon, sia con tua pace:  
Ch'una più bella Aurora il cor mi sface.*  
1-5 aurora C S A Q T B 1588

*O quam iocunda aurora  
Est, o virgo, que luce  
Tam pulchrum Solem portat;  
Crede mihi, o mortalis,  
Hec tam iocunda aurora  
Vere nos amat.*

### 3) Risposta

*Ardi e gela a tua voglia  
Perfido e impudico,  
Or' Amante, or nemico.  
Che d'incostant'ingegno  
Poco l'amor'istimo e men lo sdegno.  
E se l'amor fu vano,*

2.  
*Ardo sì, ma non t'amo,  
Perfida e dispietata,  
Indegnamen'amata  
Da un sì leale Amante.  
Né sarà più che del mio duol ti vante,  
Perc'no giù sano il core  
E s'ardo, ardo di sdegn'e non d' Amore.*  
4 amante C S A T B 1588  
4 Da sì leale Guarini  
5 Più non sarà Guarini  
6 Ch'i'ho Guarini  
7 amore C S A T B 1588, S B 1594a

*Amo te, me non amas  
O anima superba,  
Me sponsum tuum linquis,  
Qui pro te sustinui ne afferas  
Tibi dolorem mortis;  
Nam si me pietas vincis  
In rinem iram ardebo et non amore.*

### 4. Prima parte

*Occhi soavi che m'avete il core  
Ne i cari fochi vagamente involto,  
Trecchie di lucid'oro e gentil volto  
Ch'i lampi annod'al prezioso ardore,  
Rose del ciel che coronate Amore,  
Candide perle a cui talor m'involto,*

---

segnalate (p. es. in *S'ammirano i Pastor*, voce di C, ed. 1583 la parola «mugglian» è ripetuta come «mughian» in *La Ninfa allor* nella voce di C la parola «speranza» è scritta erroneamente «spranza» nella quarta ripetizione e ciò non è stato evidenziato perché avviene in una iterazione).

<sup>30</sup> *L'hore di recreatione* presentano una suddivisione in versi più elastica; si sono segnalate le maiuscole mancanti secondo la versione proposta, in modo da evidenziare altre possibili suddivisioni.

<sup>31</sup> *Ardo sì ma non t'amo* è contenuto in *Rime del molto illustre Cavalier Battista Guarini*, Venezia, Ciotti, 1598, c. 108; *Ardi e gela*, segue nello stesso volume alla c. 108 v. col titolo "Risposta del Tasso"; *Non veggio ove* è contenuta nella raccolta petrarchesca *Canzoniere*, testo critico di G. Contini, Torino, G. Einaudi, 1964, p. 143, sonetto n. CVII; *Se più t'amassi ingrato* nelle *Rime* cit. di Guarini, c. 109 v.

*Van fia lo sdegno del tuo cor'insano.*

3 hor C A T 1588

3 amante S 1588

3 Hor T Q 83, T Q 1594a

5 poco C S A 1588

5 io stimo Tasso

5 foco S 1594a

6 se'l tuo amor Tasso

#### 5. Seconda parte

*Alte parole e leggiadrett'accenti,*

*Grazie celesti e mansueto viso*

*Che fate servi i miei sospiri ardenti.*

*Voi feriste il mio sen, frenaste il riso,*

*Ma'l puro avorio de le man cocenti*

*M'ha fra suoi lacci dolcemente ucciso.*

2 celeste B 1583, C T B 1588, B 1591, B 1594a

3 che A 1588.

#### 7.

*Non veggio ove scampar mi poss'omai:*

*Sì lunga guerra i begl'occhi mi fanno*

*Ch'io temo (lasso) no'l soverchio affanno*

*Distrugga il cor, che triega non ha mai.*

2 longa C B 1583, C S A T 1588, C S A Q T B 1591, C 1594a

3 lasso C S A Q T B 1588,

4 tregua S A Q 1583, C S A Q T 1591,

S A B 1594a

#### 9.

*L'onde lascia e gli scogli,*

*Le selv'e le fontane,*

*De le sempre atre, nubilose rive,*

*Arno, deh, tu l'accogli!*

*Ninfe vagh'e sovrane*

*Ghirlarnd'al vago crin di verd'olive*

*E di lauro e di mirto ognor tessete*

*E Virginia, splendor di quest'etate,*

*Cantando, al Ciel'alzate!*

4 Deh B 1588, T 1591

7 Lauro C S A T 1588,

7 Mirto C S A T 1583, idem 1588, idem 1594a

8 Splendor A Q T 1588, Q 1594a

9 cantando C 1583, C S A Q T 1588

9 ciel C S A Q T B 1588.

*Coloriti rubini ove, sepolto,*

*Il desio si rallegra e il duol si muore.*

2 focchi C T 1588

2 in volto C T 1588, C S T 1594a

3 viso B 1583, C T 1588, C B 1591, C B 1594a

5 coronato C 1583, C S A 1588, C 1591

5 amore C S A 1588

6 tall'hor C S A 1591

7 colororiti C S A 1588.

#### 6.

*Sciogliet la voce umile*

*Volea Damon gentile*

*Innanzi al suo bel sole.*

*Ma vaga essendo più ch'ella non suole,*

*L'occupò sì il diletto,*

*Confuso avend' il petto,*

*Che dal troppo desio*

*Le disse sol: "Dolcissimo ben mio!"*

3 Inanti C S A Q T B 1588

5 l'occupò C S A Q T B 1583, idem 1588,

idem 1591 e 1594s

8 le C S A Q T 1583, idem 1588, idem 1594a.

#### 8.

*Che fia lasso di me? Dolc'or mi chiama*

*Amor, crud'or mi scaccia,*

*Or mi sdegna, or mi brama,*

*Or foco tutto fammi e or m'agghiaccia;*

*E ben par che si sfaccia*

*Il cor, da tanto variar anciso.*

*Ma deh! Se'n quel bel viso*

*Regnar sì poco dev'un bel sereno,*

*Ch'io mai no'l veggia più turbat'almeno.*

4 fuoco S B 1594a

#### 10. Prima parte

*Amor di propria man congiunti avea*

*In loco chiuso duo fedeli Amanti,*

*Per dar fine a lor pianti.*

*L'uno era Tirsi e l'altro Galatea,*

*E perch'ognun di lor avea desire*

*Di provare il morire,*

*Fu'l primo Tirsi a dire,*

*La sua Ninfa gentil stringendo forte:*

*"Vita mia cara, io son vicino a morte!"*

2 fideli C 1583, C 1588, C S Q T 1591

2 amanti C S Q T 1588

3 per S A Q 1583 C S A Q T 1594a

4 l'uno C S 1583 C S T 1594a

6 di C S A Q 1583, idem 1588, idem 1594a

8 la C S A Q B 1583, Q B 1588, B 1591,

C S A Q B 1594a

9 Io B 1594a

11. Seconda parte

*La Ninfa allor con voc'ebra d'Amore,*

*Stringendoselo al petto,*

*Piena d'alto diletto,*

*Disse: "Non far, speranza del mio core,*

*Non mi far consumar a poco a poco,*

*sia'l colpo eguale poich'egual'è'l foco".*

1 Al hor C A B 1594a

1 amore C S A B 1583, C S A 1591

2 stringendoselo C S A B 1583, C S A T 1588,

B 1591, C S A B 1594a

3 piena C 1583, C S Q T B 1588, C S Q T 1594a

4 disse C S A Q T B 1588

5 non A 1583, A 1588, S A Q 1591

6 sia C T B 1583, S A Q T B 1588,

B 1591, C A T 1594a

6 fuoco C A B 1583, B 1591, A 1594a

13.

*Tu dolce anima mia,*

*A la tua dipartita,*

*Teco portasti il cor'e la mia vita.*

*Ond'io, come si sia*

*Non so, qui mi rimasi a pianger sempre*

*E strugger l'alm'in amorose tempore.*

5 non C A 1583, C A Q T B 1588, C A 1594a

15. [Prima parte]

*S'odon le Gierarchie nel ciel cantare:*

*Gli Angeli alati nel celeste coro*

*Fanno soave melodia tra loro*

*E pien di fuoco il firmamento appare.*

*Segna la stell'errante il mondo e'l mare*

*E le coroni Oriental con l'oro.*

*Umili innanzi al virginal Tesoro*

*Vedon la terra e'l ciel lieti avampare.*

2 angeli C A 1588

4 fuochi A 1583, S A Q B 1588, A 1594a

4 fuocho B 1594a

4 fochi S Q 1583, A Q 1591, S Q 1594a

4 foco S T B 1591

6 oriental S 1588

7 inanti B 1583, Q T B 1588

7 thesoro Q T B 1588

8 lieto B 1583, B 1594a

16. Seconda parte

*S'ammirano i Pastor, mugglian gl'armenti,*

*Fermansi i fiumi e si riposan l'onde*

*E l'aria tace e si fan muti i venti.*

*Alza il tenero Re le chiome bionde*

*E a l'apparir, commossi gli elementi,*

12. Ultima parte

*Così con lieto gioco*

*L'uno e l'altro morio, con viva speme*

*Di gioir mille volte ancor'insieme*

2 l'uno C S A Q B 1583, C S A Q T B 1588,

idem 1594a

2 morio C S A Q T B 1588

3 ancor insieme C S A Q T B 1588

14.

*Se più t'amassi, ingrato,*

*T'avrei già poco amato:*

*Giustamente t'amai mentr'eri mio,*

*Or che mi ti sei tolto*

*Ben è ragion che mi ti tolg'anch'io.*

*Già nel sereno volto*

*Non vidi, ohimè, l'insidioso core,*

*Che me l'aspose Amore*

*Tra finti sguardi e placidi sembianti;*

*Ma ciechi non son sempr'i ciechi Amanti!*

1 ingrata Guarini

2 amata Guarini

3 mia Guarini

4 Or, che'l tuo amore m'hai tolto Guarini

5 Anch'io mi tolgo a te perfida, e ria Guarini

5 raggion C S A Q T B 1588

7 invidioso C A B 1583, idem 1588, B 1591,

C A B 1594a

8 cuore C A T 1588, S 1591

9 suardi C 1591

10 amanti T 1583, S A Q T B 1588,

C S A Q T B 1591

17.

*Dolce cantava a l'apparir del sole,*

*Un giovine Pastore*

*Che, ferito d'amore,*

*Dicea queste parole:*

*"Flora, sol perché nido*



*Per sempr' il serpe rio nel centr' asconde.*

1 pastor C S A Q T B 1588

1 mugghiam A 1594a

3 Et si A Q 1583, A Q B 1588, A 1594a

4 bionde chiome C S A T B 1588

*Sei de la mia Fenice,*

*Vola'l tuo nom' al ciel con chiaro grido,*

*E tu, Arno felice,*

*Tu le rive superbe*

*Orni di fiori e d'erbe*

*Sol perch' ella le onora!"*

*Qui tacque e gli rispose Eco: "Leonora!"*

2 pastore C S T B 1588

5 perché'l nido S 1583, S 1591

6 sei C S T 1583, C S T 1588, C S T 1591,

C 1594a

7 ciel T 1588

8 Felice C S T 1588

9 tu T 1588

10 orni C 1583, C A Q T B 1588, C 1591

11 sol C S A Q T B 1583, idem 1588, idem 1591,  
idem 1594a

11 l'onora C 1591

12 qui C Q T 1583, idem 1588, idem 1591

#### *L'hore di recreatione*

18.

*Or che le piaggie ridon d'ogn'intorno*

*E spuntan fuor viole e gigl'e rose*

*E gl'augelletti per le vall' ombrose*

*Cantan' in stile adorno*

*Leggiadre Canzonette e amorose*

*Donne e donzelle leggiadrette e belle*

*Ch'in gioia a tutte l'ore*

*Con gran piacer in voi s'annid' Amore.*

*Deh, tutti uniti insieme:*

*Cantiam qualche ballata o Canzonetta!*

*"Chi farà il Basso?" "Io!"*

*"Chi farà il canto?" "Eccomi qua!"*

*"Chi farà l'Alto?" "Io!"*

*"Del Tenor ve n'è coppia, or commenciamo!"*

*"Chi mira gli occhi tuoi*

*E non sospira poi*

*Credo che non sia vivo,*

*O di giudizio privo!"*

4 cantano B II 1588

5 canzonette S 1588

5 leggiadre C S A Q 1583, idem 1588, idem 1591, idem 1594a

8 amore S 1583, C S A Q T B II 1588, S B 1591, Q T B B II 159

12 eccovi Q 1588

14 tenor C T 1583, C 1594a

14 cominciamo S A Q T B 1588,

18 o C S A Q T B B II 1583, idem 1588, idem 1594, idem 1594a

18 giudicio S Q 1583

## 19. Seconda parte

"Un'altra volta, senz'altr'intervallo!"

"Non più, facciam'un ballo!"

"Ballarestu fantina,

Da la farza turchina?"

"Ballarave ben mi, sa sapesse con chi!"

"Non più, frenate il riso!"

E, poiché dolcemente

Cantano gl'Augelletti ai nostr'accenti,

Piacciavi di cantare

Quella che s'è diletta a mio compare."

"Come si chiama, che n'abbiam ben cento?"

"Non mi soviene."

"Or stia ciascun'attento:"

"Or va Canzona mia, non dubitare ..."

"Fermatevi! Perché quella ch'io voglio

È una Iustiniana!"

Sì s'è gliè ver, or dite allegramente:

"Tutto il dì ti te spampoli

Che mi son un petogolo

E che paro un coruogolo

Con la coa tutta toccoli ..."

"Or io mi sento raddolcito il core,

Doh, viva l'amore!"

4 De T 1594a

5 se B 1583

8 augelletti C S A Q T B B II 1583, idem 1588

8 gl'Augelletti nostr'accenti Q 1594a

8 al nostr'accenti C 1594a

10 Compare S B 1583, S B 1588, T B B I 1594a

11 come C 1588

11 habbian T 1594a

14 canzona C S A Q T B B II 1591

16 è S A B II 1583, idem 1588, idem 1591, idem 1594a

17 sì C A Q T 1583, idem 1588, idem 1591, idem 1594a

## 20. Terza parte.

"Ormai poniamo fine al nostro canto

E a la palla facciam'una partita!"

"Noi giocarem, ma diteci di quanto."

"D'un Giulio al gioco."

"È troppo poco!"

"Facciam d'un quarto e che non vadi il marzo!"

"Ci contentiamo!"

"Orsù, chi batter vuole?"

"A l'amora giochiam, come si suole."

"Cinque, nove!"

"Otto, cinque!" "Tutti sei!"

"Sette, quattro!"

"Or tocca a voi, diamo principio al gioco!"

"Chi ha la palla di voi?"

"Eccola qua! Facciam'a duoi a duoi."

"Battete!" "A voi!"

"Gliè fal la prima volta!"  
 "Non già, ch'io non l'ho colta!"  
 "Voi v'ingannate, che gliè fallo marzo!"  
 "Non dite il vero!"  
 "Fuor di qui ci parleremo!"  
 "Signori, non gridate,  
 Ma piuttosto a cantar voi ritornate (noi ritorniamo)  
 A l'ombra di quel faggio:  
 "Ben venga Maggio!"  
 5 è A Q T 1583, A Q T 1591, A Q T 1594a  
 8 horsu C S B II 1583, idem 1588, idem 1591, idem 1594a  
 9 come suole T 1588  
 11 hor Q B 1588  
 14 battete A Q B 1588  
 21 fuor C S A Q T B B II 1583, idem 1588, idem 1591  
 22 Signori S A Q B 1583, idem 1591, idem 1594a  
 24 a C S A Q T B B II 1583, idem 1588, idem 1591  
 24 Faggio C A Q T B II 1588  
 24 Fagio B 1588

#### I CRITERI DI EDIZIONE DELLE MUSICHE

I brani della raccolta in esame sono in maggioranza regolati dal segno di tactus C. Fanno eccezione *Dolce cantava* e i tre brani de *L'hore di recreatione*, che presentano invece  $\text{C}$ . Nelle edizioni del 1583, 1591 e nell'antologia del 1594, la voce di canto in *Non veggio ove* e, in tutte le edizioni, la voce di Basso in *S'odon le Gierarchie* e la voce di Canto in *S'ammirano i Pastor* recano erroneamente l'indicazione  $\text{C}$  invece del C che compare regolarmente in tutte le altre voci.

L'alternanza tra i due segni di tactus è confermata ulteriormente da altri tre casi che interessano solo la ristampa del 1591. In questa edizione infatti la voce di Quinto presenta  $\text{C}$  invece di C in *Ardo sì ma non t'amo* e *Ardi e gela*, mentre viceversa la voce di Canto presenta C invece di  $\text{C}$  in *Or che le piaggie* (batt. 58-109).

Alla fine del '500 c'è ormai una certa interscambiabilità tra alcuni segni di tactus, che non hanno più il significato preciso che esprimevano prima. I segni C e  $\text{C}$  per esempio non indicano più rigidamente tactus alla semibreve e tactus alla breve, ma segnalano piuttosto due diversi stacchi agogici: il C indica uno stacco più lento (tactus tardior) rispetto al  $\text{C}$  (tactus celerior), come testimoniano molti teorici (e il battito rimane orientativamente ancorato alla semibreve).

Nella successiva raccolta dei *Madrigali a cinque voci* si intravede un senso nell'alternanza tra i due segni che qui assolutamente non si riscontra: C viene usato per la maggioranza dei madrigali ma  $\text{C}$  compare per le poesie più impegnate, quasi ad accrescere l'importanza dei brani con l'utilizzo del tactus legato alla musica sacra.

I teorici ci testimoniano che, "per modo d'abuso convertito in uso", come lamenta Banchieri,<sup>32</sup> C e  $\text{C}$  avevano nella pratica assunto lo stesso significato e si differenziavano solo per un diverso suggerimento sullo stacco agogico.

Il madrigale *S'ammirano i Pastor* si adatta molto bene a riassumere le indicazioni dei teorici: il tactus iniziale C (batt. 1-44) in tutte le voci (meno Canto, ma errore, come già accennato) impronta la pacata descrizione dell'incantata scena natalizia, in cui tutto è immobile; segue una sezione ternaria (batt. 45-50, ripetuta alle batt. 64-69) che fa scorrere il testo più velocemente e infine il  $\text{C}$  (batt. 51-63 e 70-80) simultaneo in tutte le voci descrive, attraverso la crescente velocità, la grande forza della Natura. Oltre a C e  $\text{C}$  compaiono, all'interno di alcuni madrigali, otto per la precisione, altri segni di tactus,  $\phi$  3,  $\phi$  3/2, 3.

<sup>32</sup> A. BANCHIERI, *Cartella Musicale nel canto misurato fermo e contrapunto*, Venezia, G. Vincenti, 1614, p. 29.

Ecco la casistica completa di tutte le indicazioni, per quanto concerne la prima edizione: vengono qui segnalati i madrigali interessati, il tactus di partenza e i successivi cambiamenti di tactus fino alla fine di ogni singola composizione e le battute moderne che racchiudono le varie sezioni con tactus diversi, infine i valori più grandi impiegati dopo la comparsa dei segni di tactus su elencati. Si ricorda che in tutti i casi i cambiamenti di tactus avvengono simultaneamente in tutte le voci:

<i>Ardi e gela</i>	C (1-13) 3 (14-16 ◊ ♭) C (17-55)
<i>Occhi soavi</i>	C (1-43) ϕ 3/2 (44-48 ◊ ♭) C (49-55) ϕ 3/2 (56-60 ◊ ♭) C (61-67)
<i>Sciogliere la voce umile</i>	C 3 (1-3 ◊ ♭) C (4-69)
<i>Tu dolce anima mia</i>	C (1-44) 3/2 (45-49 ◻ ◊)
<i>S'ammirano i Pastor</i>	C (1-44) ϕ 3/2 (45-51 ◻ ◊) C (52-63) ϕ 3/2 (64-69 ◻ ◊) † (70-81)
<i>Or che le piaggie</i>	‡ (1-51) 3 (55-57 ◊ ♭) ‡ (58-109)
<i>Un'altra volta</i>	C (1-16) ϕ 3 (17-28 ◊ ♭) ‡ (29-38) ϕ 3 (39-47 ◊ ♭) ‡ (48-85) 3 (86-101 ◻ ◊) ‡ (102-114)
<i>Ormai poniamo fine</i>	C (1-79) 3 (80-87 ◻ ◊) ‡ (88-103) 3 (104-111 ◻ ◊) C (112-115)

questo schema mostra che ϕ 3 è seguito sempre da ◻ ◊ ϕ 3/2, sia da ◻ ◊ (*S'ammirano i Pastor*) sia da ◊ ♭ (*Occhi soavi*).

L'identità dei valori massimi usati dopo l'indicazione ϕ 3 e dopo ϕ 3/2 (almeno nel caso di *S'ammirano i Pastor*) fa pensare che i due segni di tactus avessero lo stesso significato in questa raccolta, cioè il valore di 'proportio tripla'. La trascrizione moderna, che si avvale della battuta 3/2 in tutte le sezioni interessate, ha operato il dimezzamento dei valori, necessario nel caso di tale proporzione.

Questa interpretazione dei due segni è confortata dalla plausibile velocità a cui viene così scandito il testo.

L'interscambiabilità delle due indicazioni è evidenziata anche dal confronto tra la prima edizione dei madrigali e le due ristampe, come mostra lo schema seguente. Da notare come *Occhi soavi*, l'unico madrigale che fa seguire a ϕ 3/2, come valori massimi, ◊ ♭, presenti il maggior numero di varianti:

#### *Occhi soavi*

1583	Canto	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Canto	C →	ϕ 3/2	idem	ϕ 3/2
1583	Sesto	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Sesto	C →	ϕ 3/2	idem	ϕ 3/2
1583	Alto	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Alto	idem		idem	
1583	Tenore	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Tenore	C →	ϕ 3/2	C →	ϕ 3/2
1583	Quinto	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Quinto	idem	ϕ 3/2	idem	ϕ 3/2
1583	Basso	C	ϕ 3/2	C	ϕ 3/2
1588	Basso	C	ϕ 3/2	C →	ϕ 3/2

#### *Un'altra volta*

1583	Basso	C	ϕ 3	‡	ϕ 3	‡	3	‡
1591	Basso	C	ϕ 3	C	→	‡	3	‡

### *Tu dolce anima mia*

1583	Sesto	C	$\phi$ 3/2
1588	Sesto	C →	$\phi$ 3/2

Quanto al  $\phi$  che si trova unito al 3 e al 3/2, esso in questa raccolta si limita a segnalare il mutamento da un metro binario a un metro ternario, oltre a rendere perfette le pause di breve (le brevi sono sempre imperfette 'a parte ante' o a 'parte post').

Il taglio che attraversa il cerchio ha lo stesso significato che nel  $\phi$ .

Veniamo ora a considerare il 3 isolato: anche ad esso si accompagnano valori diversi, sia  $\square$   $\diamond$  sia  $\diamond$   $\downarrow$  e si trova preceduto indifferentemente da C e da  $\phi$ .

Nei madrigali *Ardi e gela* e *Sciogli la voce umile* (in entrambi i quali il 3 è seguito da  $\diamond$   $\downarrow$ ), non è sembrato opportuno interpretare questo segno come proporzione tripla, soprattutto perché il dimezzamento dei valori avrebbe comportato una scansione del testo eccessivamente veloce. In questi casi quindi si è preferito considerare il 3 come 'proportio sesquialtera', cioè come equivalente a 3/2.

Invece nei tre brani che costituiscono *L'hore di recreatione* il 3 è sempre stato considerato come 'tripla' nei casi in cui si accompagna a valori grandi come nei casi in cui compaiono valori più corti: si è sempre proceduto al dimezzamento.

Inoltre in questi stessi componimenti il 3 deve sicuramente essere considerato un'altra grafia del segno  $\phi$  3: le pause di breve nelle sezioni introdotte dal 3 si debbono certamente considerare perfette e perciò si presuppone l'indicazione  $\phi$ .

Il significato di perfezione insito nel 3 e nel 3/2 è estremamente frequente nella polifonia dei secoli XV e XVI; Banchieri ne fa esplicito riferimento nella sua *Cartella Musicale*.<sup>33</sup>

### *Particolari della trascrizione*

- Le note annerite dal color sono state racchiuse dentro parentesi quadre ridotte a metà, sopra il pentagramma.
- Le poche 'ligature cum opposita proprietate' sono state messe in rilievo attraverso legature quadrate poste sulle note interessate.
- Le note finali, che nella stampa antica compaiono col valore di 'longa', recano nella trascrizione il 'punto coronato', che riproduce le intenzioni dell'originale.
- Le alterazioni presenti nella stampa antica sono state riportate accanto alle note corrispondenti, quelle ritenute indispensabili, anche a causa della moderna suddivisione in battute, sono state aggiunte sopra il pentagramma. Le alterazioni che sono poste sopra il rigo nella trascrizione costituiscono un semplice avvertimento, se poste tra parentesi tonde, un mero suggerimento di chi ha trascritto se poste tra parentesi quadre.<sup>34</sup>

### *Errori*

Nel caso di errori sia nella disposizione delle sillabe sotto le note, sia nella stessa notazione musicale, corretti in almeno una delle ristampe, si è posta la sillaba o la nota esatta tra parentesi angolate.

Le correzioni del trascrittore di errori presenti in tutte le edizioni si sono poste tra parentesi quadre.

<sup>33</sup> A. BANCHIERI, *op. cit.*, p. 168. Soggiungendo appresso tra gli moderni compositori alcuni usano avanti gli numeri della proportion il Tempo chiuso semplice overo tagliato e altri pongono gli numeri assolutamente tutti però a mio giuditio fanno bene, poiché quel chiuso (quanto all'atto pratico) aggiunge maggior perfettione alle note corrispondente; che accrescono delle due alle tre: tuttavia quelli ancora che non pongono il tempo chiuso non fanno male, poiché vi si deve intendere, dove parendo superfluo, rende ancor maggior difficoltà al moderno cantore.

<sup>34</sup> Riguardo le alterazioni, le stampe antiche non seguono un criterio unico: talvolta l'alterazione serve per la sola nota che precede, talvolta anche per la nota di uguale altezza che segue. v. W. APEL, voce *Accidentals* in *Harward Dictionary of Music*, Cambridge Massachussetts, Harward University Press, 1969, p. 6: qui si afferma che nella musica antica l'alterazione sia da ritenersi valida sempre, anche per le immediate ripetizioni della nota. Nel caso della trascrizione dei *Madrigali a sei* che segue si è scelto di volta in volta se mantenere o no le alterazioni per le note parigrado.

## APPARATO CRITICO

### 1. *O che vezzosa Aurora*<sup>35</sup>

- 8-9. Q-1610a': La voce di Q corrisponde alla voce di S delle altre edizioni.  
La semiminima al posto della pausa.
9. A-1610a': Il Do è diesis.
11. B-1610a': Il Fa è diesis, a differenza di tutte le altre edizioni.
12. T-1610a': Questa voce corrisponde alla voce di Q delle altre edizioni.  
Si-Fa semiminima invece del Si minima.
12. C-1610a': La semiminima al posto della pausa.
16. A-1610aa': Manca l'indicazione di bequadro prima del Mi.
16. T-1610a': Questa voce corrisponde alla voce di Q delle altre edizioni.
29. S-1610a': Questa voce corrisponde alla voce di T delle altre edizioni. È scritta in chiave di baritono.  
Il Fa è all'ottava inferiore.
35. A-1610a': Anche il secondo Fa è preceduto dal diesis.

### 2. *Ardo sì ma non t'amo*<sup>36</sup>

3. A-1610a'': Il Fa è preceduto dal diesis, solo presupposto dalle altre edizioni.
3. Q-1610'': Questa voce corrisponde alla voce di S delle altre edizioni.  
Il Fa è preceduto dal diesis.
8. Q-1610a'': Anche il 2° Fa è preceduto dal diesis.
10. S-1610a'': Questa voce corrisponde alla voce di T delle altre edizioni. È scritta in chiave di baritono. Il Do non reca il diesis.
14. S-1610a'': Sol invece di Si.
- 15-18 S-1610a'': Questa sezione corrisponde alla voce di Q delle altre edizioni.
- 15-18 T-1610a'': La voce di T corrisponde alla voce di Q delle altre edizioni, meno che in questa sezione, che è effettivamente parte della voce di T.
- 31-33. T-1610a'': Idem come sopra.
- 31-33. S-1610a'': Questa sezione è parte della voce di Q delle altre edizioni.
35. A-1610a'': Il Fa è preceduto da un diesis.
47. S-1610a'': Si ricorda che questa voce corrisponde al T delle altre edizioni.  
Compaiono due Re-croma al posto del secondo Fa.
68. C-1583: Il Si è scritto erroneamente come semiminima.

### 5. *Alte parole*

29. B-1588: Re, errato, invece di Do.
59. B-1588: Manca il diesis davanti al Fa.

### 7. *Non veggio ove*

76. C-1588: Il Si e il Do sono scritti come semiminime, invece che semiminima-punto-croma.  
È errato: lo assicura anche il confronto con la prima esposizione dell'episodio.

### 8. *Che fia lasso*

38. C-1583: Nel testo manca la sillaba «so»
69. S-1591: La seconda nota della battuta è un Mi invece che un Fa. Si tratta di un errore, anche a giudicare dalla ripetizione dell'episodio.

---

<sup>35</sup> *O che vezzosa Aurora* termina, nell'antologia del 1610, alla batt. 36 della trascrizione e presenta una ripetizione finale della sezione compresa tra le batt. 15-36. Inoltre in molti casi alcune note hanno valori diversi da quelli delle altre edizioni: si tratta generalmente di un frazionamento in valori minori causato dal testo latino che presenta ovviamente un diverso numero di sillabe: di queste varianti non si è fatto cenno in questo commentario.

<sup>36</sup> *Ardo sì ma non t'amo* nell'antologia del 1610 termina alla batt. 49: non è presente la ripetizione finale. Anche per questo madrigale vale l'osservazione sulla differenza dei valori di alcune note fatta per *O che vezzosa Aurora*.

9. *L'onde lascia*  
 3. S-1583: Il Sol è erroneamente scritto come seminima.
10. *Amor di propria man*  
 32. C-1583-1588  
 1591-1594a: Tutte le edizioni presentano un Sol, che urta in modo inaccettabile col La della voce di A: Si è corretto questa nota sbagliata ponendo invece un Fa diesis, che sembra probabile dato l'accordo.
11. *L a Ninfa allor*  
 11. C-1583: La sillaba «to» è posta erroneamente sotto il Do minima.  
 53. C-1594a: Fa invece di Re.  
 57. B-1588: Mi invece di Sol.
12. *Così con lieto gioco*  
 39. C-1583: La sillaba «me» è posta erroneamente sotto il secondo Fa..
13. *Tu dolce anima mia*  
 33. S-1588: Il Si non reca l'indicazione di bequadro.  
 38. C-1588: Il diesis è posto davanti al Fa minima, invece che al Fa croma precedente.
14. *Se più t'amassi ingrato*  
 41. S-1588: Compare un diesis anche prima del secondo Fa.  
 43. S-1588: Do invece di Si.
15. *S'odon le Gierarchie*  
 53. S-1588: Il Si è scritto erroneamente col valore di croma invece che di semiminima.
16. *S'ammirano i Pastor*  
 9. C-1594a: Si invece di Do.
17. *Dolce cantava*  
 48. C-1583: Il Fa è scritto erroneamente come una croma col punto invece che una semiminima col punto.
19. *Un'altra volta*  
 104. A-1594a: Non viene ripetuto il bemolle davanti al terzo Mi.
20. *Ormai poniamo fine*  
 80-81. S-1594a: La pausa è posta erroneamente dopo il primo Do.





# O che vezzosa Aurora

1

Canto  
O che vez-zo - sa O che vez-zo - sa Au - ro - ra, O che vez-zo - sa Au -

Sesto  
O che vez - zo - sa Au - ro - ra, O che vez - zo - sa Au - ro - ra,

Alto  
O che vez-zo - sa Au - ro - ra, O che vez-zo - sa Au - ro - - - ra,

Tenore  
O che vez - zo - sa Au - ro - - - ra,

Quinto  
O che vez - zo - sa Au - ro - ra, O che vez -

Basso  
O che vez-zo - sa Au - ro - - - -

5

ro - - - - ra, Che con la va - ga lu - ce Co -

Che con la va - ga lu - - - ce Co - si bel sol

Che con la va - ga lu - - - - - ce Co - si bel sol n'ad -

O che vez-zo - sa Au - ro - ra, Che con la va - ga lu - ce, Che con la va - - ga

zo - sa Au - ro - ra, Che con la va - ga lu - ce,

- - - - ra, Che con la va - ga lu -

11

si bel sol Co - si bel sol n'ad - du - ce! Ti -

Co - si bel sol n'ad - du - - - - ce! n'ad - du - ce! Ti -

du - ce Co - si bel sol n'ad - du - - - ce! Ti - ton, Ti -

lu - ce Co - si bel sol n'ad - du - ce! Ti -

Co - si bel sol Co - si bel sol n'ad - du - ce! Ti -

- - - ce Co - si bel sol n'ad - du - - - ce! Ti -

17

ton, sia con tua pa - ce: Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il cor mi sfa - - - -

ton, sia con tua pa - - - - ce: il cor mi sfa - - - -

ton, sia con tua pa - - - - ce: Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il

ton, sia con tua pa - - - - ce: Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il cor mi

ton, sia con tua pa - - - - ce:

ton, sia con tua pa - - - - ce:

24

ce il cor mi sfa - ce

- - - - ce Ch'u na più bel-l'Au - ro - ra

cor mi sfa - ce Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il cor

sfa - - - - ce il cor mi

Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il cor mi sfa - ce Ch'u-na più

Ch'u - na più bel-l'Au - ro - ra il cor mi sfa - - -

31

Ch'u-na più bel-l'Au-ro - - - ra il cor mi sfa - - - ce Ti -

il cor mi sfa - - - ce Ti -

il cor mi sfa - - - ce il cor mi sfa - - - ce Ti - ton, Ti -

sfa - - - ce il cor mi sfa - - - ce Ti -

bel-l'Au - ro - ra il cor mi sfa - - - ce Ti -

ce il cor mi sfa - - - - - - - ce Ti -

ton, sia con tua pa - - - ce: il cor mi  
 ton, sia con tua pa - ce Ch'u - na più bel - l'Au - ro - - ra il cor mi sfa -  
 ton, sia con tua pa - - - ce: Ch'u - na più bel - l'Au - ro - ra  
 ton, sia con tua pa - - - ce  
 ton, sia con tua pa - - - ce: Ch'u - na più bel - l'Au - ro - ra il  
 ton, sia con tua pa - - - ce:

sfa - - - ce: Ch'u-na più bel-l'Au - ro - -  
 - - - ce il cor mi sfa - ce;  
 il cor mi sfa - ce Ch'u - na più bel - l'Au - ro - ra il cor  
 Ch'u - na più bel - l'Au - ro - ra il cor mi sfa - ce:  
 cor mi sfa - - - ce il  
 Ch'u - na più bel - l'Au - ro - ra il cor mi

ra il cor mi sfa - - - ce.  
 Ch'u-na più bel - l'Au - ro - - ra il cor mi sfa - - - ce.  
 il cor mi sfa - ce il cor mi sfa - - - ce.  
 Ch'u-na più bel - l'Au - ro - ra il cor mi sfa - - - ce.  
 cor mi sfa - - - ce il cor mi sfa - - - ce.  
 sfa - - - ce; il cor mi sfa - - - ce.

# Ardo sì, ma non t'amo

1

Canto  
Ar - do sì, ma non t'a - mo Ar - do sì, ma non t'a -

Sesto  
Ar - do sì, ma non t'a - - - mo Ar - - do sì, ma non t'a

Alto  
Ar - do sì, ma non t'a - mo Ar - do sì, ma non t'a -

Tenore  
Ar - do sì, ma non t'a -

Quinto

Basso

6

mo, Per - fi - da e di - spie - ta - - - ta,

mo, Per - fi - da e di - spie - ta - - - ta Per - fi - da e di spie - ta -

mo, Per - fi - da e di - spie - ta - - - ta,

mo, Per - fi - da e di - spie - ta - - - ta, in -

Per - fi - da e di - spie - ta - ta, Per - fi - da e di - spie - ta -

Per - fi - da e di - spie - ta - ta

13

in - de - gna - men - t'a - ma - ta Da un si le - a - - - le A - man - te.

ta, Da un si le - a - - - le A - man - te. Né sa - rà

in - de - gna - men - t'a - ma - ta Da un si le - a - - - le A - man - te. Né sa - rà

de - gna - men - t'a - ma - ta Da un si le - a - - - le A - man - te.

ta, Da un si le - a - - - le A - man - te. Né sa - rà

in - de - gna - men - t'a - ma - ta Da un si le - a - - - le A - man - te. Né sa - rà

20

Per - ch'ho già sa - no il co -  
 più che del mio duol ti van - - - te, Per - ch'ho già sa - no il  
 più che del mio duol ti van - te, Per - ch'ho già sa - - - no il co -  
 Per - - - ch'ho già sa - no il  
 più che del mio duol ti van - te,  
 più che del mio duol ti van - te,  
 più che del mio duol ti van - te,

27

- - - re. E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re E  
 co - - - re. E s'ar - do, ar - do di sde-gno  
 - - - re. E s'ar - - - do, ar - do di sde-gn'e  
 co - - - re. e non d'A - mo - re.  
 E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re  
 E s'ar - do,

34

s'ar - do, (E s'ar - do) E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e  
 E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, ar - do di sde-gn'e  
 non d'a - mo - - - re E s'ar - do, ar - do di sde gn'e non d'A - mo -  
 ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re,  
 ar - do di sde gn'e non d'A - mo - re. E  
 ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - re E s'ar - do,

40

non d'A - mo - - - - - re. E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e

non d'A - mo - re. E s'ar - do, E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e

re. E s'ar - - - do,

ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re. E s'ar - do,

s'ar - do, E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo -

ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, ar - do di sde-gn'e non d'A -

46

non d'A - mo - - - - - re. Né sa - rà più che del mio duol

non d'A - mo - re.

ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - - - - re. Né sa - rà più che del mio duol

ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - - - - re. Né sa - rà più che del mio duol

re. (ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - re.

mo - re e non d'A - mo - - - - re. Né sa - rà più che del mio duol

53

- ti van - te, Per - ch'ho già sa - no il co - - - re,

Per - ch'ho già sa - no il co - - - re, E

- ti van - te, Per - ch'ho già sa - - - no il co - - - re, E s'ar -

- ti van - te, E s'ar -

Per - ch'ho già sa - no il co - - - re,

- ti van - te,

61

E s'ar - do, ar - do di sde gno, E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e  
s'ar - do, ar - do di sde gn'e non d'A mo - re, E s'ar - do, E  
- do, ar - do di sde gn'e non d'A - mo - - - - re, E  
do, ar - do di sde gn'e non d'A - mo - re, ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - re,  
e non d'A - mo - re, ar - do di sde-gn'e  
E s'ar - do, ar - do di sde - gn'e non d'A - mo - re,

68

non d'A - mo - re, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, E s'ar - do, E  
s'ar - do, E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - - - - - re,  
s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, E s'ar -  
ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, E s'ar - do, E s'ar -  
non d'A - mo - re, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re,  
E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re,

74

s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re.  
E s'ar - do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - - - - - re.  
- do, ar - do di sdegn'e non d'A - mo - - - - re.  
do, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - - - - re, ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re.  
E s'ar - do, ar - do di sdegn'e non d'A - mo - - - - re.  
ar - do di sde-gn'e non d'A - mo - re, e non d'A - mo - - - - re.

# Ardi e gela

## 1 Risposta

Canto  
Ar - di e ge - la a tua vo - - - - - glia Ar - di e ge - la a tua

Sesto  
Ar - di e ge - la a tua vo - - - - - glia Ar - di e ge - la a tua vo -

Alto  
Ar - di e ge - la a

Tenore  
Ar - - - di e ge - la a tua vo - glia a

Quinto  
Ar - di e ge - la a tua vo -

Basso  
Ar - di e ge - la a tua

6  
vo - glia O - r'A - man -

- - - - - glia O - r'A - man -

8  
tua vo - - - - - glia O - r'A - man -

tua vo - - - - - glia Per - - - fi - do e im - pu - di - co, O - r'A - man -

glia Per - fi - do e im - pu - di - co, or

vo - - - - - glia Per - fi - do e im - pu - di - co,

12  
te Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno, Po - - - co l'a - mor i -

te Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno, Po - co l'a - mor i - sti -

8  
te Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno, Po - co l'a -

te or ne - mi - - - co. Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno,

ne - mi - - - - co. Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno,

or ne - mi - co. Che d'in - co - stan - t'in - ge - gno, Po - - - co l'a - mor i -



19

sti - - - mo e men lo sde - - - - gno e

- - # - mo e men lo sde - gno e men lo sde - - - - gno

mor i - sti - - mo e men lo sde - - - - gno (e men lo sde-gno) e

e men lo sde - gno (e men lo sde -

e men lo sde - gno (e men lo sde - gno)

sti - mo e men lo sde - - - - -

25

men lo sde - - - - gno e men lo sde - gno.

e men lo sde - - - - - gno. E se l'a - mor

men lo sde - gno e men lo sde - gno. E se l'a - mor

gno) e men lo sde - - - - gno. E se l'a - mor

e men lo sde - - - - gno, lo sde - gno.

gno e men lo sde - gno.

31

fu va - no, fu va - no, fu va - no,

fu va - no, fu va - no, fu va - no fu va - no,

fu va - no, fu va - no, fu va - no (fu va - no),

fu va - no, E se l'a - mor fu va - no, fu va - no, (fu va - no),

E se l'a - mor fu va - no, fu va - no, fu va - no,

E se l'a - mor fu va - no, fu va - no, fu va - no,

37

Van fia lo sde - gno, van fia lo sde gno, del tuo cor in - sa - no.

Van fia lo sde - gno (van fia lo sde-gno) (van fia lo sde-gno) del tuo cor in -

Van fia lo sde - gno, del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no, Van fia lo

Van fia lo sde - gno del tuo cor in - sa - - - - no. Van fia lo sde - gno del tuo

del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no.

Van fia lo sde gno

43

Van fia lo sde-gno, del tuo cor in - sa - no. Van fia lo sde-gno lo sde - - - gno

sa - no, del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no. Van fia lo sde-gno del tuo cor in -

sde-gno del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - no.

cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - - - - no, del tuo

Van fia lo sde - gno Van fia lo sde - - - - gno,

del tuo cor in - sa - no. Van fia lo sde - - - - gno

49

del tuo cor in - sa - no, del tuo cor in - sa - - - - - no.

sa - no. Van fia lo sde gno del tuo cor in - sa - - - - no.

Van fia lo sde-gno, del tuo cor in - sa - - - - no.

cor in - sa - no. Van fia lo sde-gno, del tuo cor del tuo cor in - sa - - - - no.

Van fia lo sde-gno del tuo cor in - sa - no.

del tuo cor in - sa - - - - - no. (del tuo cor in - sa - no)

# Occhi soavi

## Prima parte

1

Canto  
Oc - chi so - a - vi che m'a - ve - te il

Sesto  
Oc - chi so - a - - - vi che m'a - ve -

Alto  
Oc - chi so - a - - - - vi che m'a - ve

Tenore  
Oc - chi so - a - vi Oc - chi so - a - - - vi che m'a - ve - te il

Quinto  
Oc - chi so - a - vi Oc - chi so - a - - - vi che m'a - ve - te il

Basso  
Oc - chi so - a - vi che m'a - ve - te il

9

co - - - re Nei ca - ri fo - chi va - ga - men - - - te in - vol - to, Trec - cie di

te il co - re Nei ca - ri fo - chi va - ga - men - te in - vol - to, Trec - cie di

- te il co - re Trec - cie di lu -

co - - - re Nei ca - ri fo - chi va - ga - men - te in - vol - - - to,

co - - - re

co - - - re Trec - cie di

16

lu - ci d'o - ro Trec - cie di lu - - - ci d'o - ro e gen - til vol - - - to

lu - ci d'o - ro Trec - cie di lu - ci d'o - ro e gen - til vol - to Ch'i lam -

- ci d'o - ro Trec - cie di lu - - - ci d'o - ro e gen - til vol - - - to

e gen - til vol - - - to Ch'i

Trec - cie di lu - ci d'o - ro e gen - til vol - - - to

lu - ci d'o - ro trec - cie di lu - ci d'o - ro e gen - til vol - - - to Ch'i lam -

23

Ch'i lam-pi an - no - d'al pre - zi - o -  
 - pi an - no - di al pre-zi-o - so ar-do -  
 Ch'i lam-pi an - no - d'al pre - zi - o - so  
 lam pi an-no - d'al pre - zi-o - soar - do-re Ch'i lam-pi an - no - d'al pre - zi - o - so ar -  
 Ch'i lam-pi an - no - d'al pre - zi - o - soar-do - - -  
 pi an-no - d'al pre - zi - o - soar - do - re Ch'i lam-pi an - no - d'al - pre - zi - o - so ar -

29

so ar-do - re, Ro - se del ciel che co - ro - na-te A-mo - - - re, Can-di-de per-le a cui ta -  
 re, Ro - se del ciel che co - ro - na-te A - mo-re, Can-di-de per-le a cui ta - lor  
 Ro se del ciel che co - ro - na-te A - mo-re, Can-di-de per-le a cui ta - lor  
 do - - - re,  
 - - - re,  
 do - - - re,

37

lor m'in-vol - - - to, Co-lo-ri - ti ru - bi - - - ni o-ve, se - pol - - - to,  
 - m'in-vol - - - to, Co-lo-ri - ti ru - bi - - - ni o - ve, se - pol - - - to,  
 - m'in-vol - - - to, Co-lo-ri - ti ru - bi - - - ni o - ve, se - pol - - - to

44

Il de - sio si ral - le - gra, il de - sio si ral - le - gra e il duol -

il de - sio si ral - le - gra, il de - sio si ral - le - gra e il duol

il de - sio si ral - le - gra, si ral - le - gra e il duol -

il de - sio si ral - le - gra, si ral - le - gra e il

il de - sio si ral - le - gra, il de - sio si ral - le - gra e il duol

il de - sio si ral - le - gra, il de - sio si ral - le - gra e il duol

51

si muo - re il de - sio si ral - le - gra

si muo - - - re il de - sio si ral - le - - gra

si muo - - - re il de - sio

duol si muo - - - re il de - sio si ral - le - gra il

si muo - re si muo - re il de - sio si ral - le -

si muo - - - re il de - sio si - ral - le - gra

59

il de - sio si ral - le - gra e il duol si muo - - - re.

il de - sio si ral - le - gra e il duol si muo - - - re.

si ral - le - gra si ral - le - gra e il duol si muo - - - re.

de - sio si ral - le - gra e il duol si muo - re si muo - re. -

gra, si ral - le - gra e il duol si muo - - - re.

il de - sio si ral - le - gra e il duol si muo - - - re.

# Alte parole

## 1 Seconda parte

Canto  
Al - te pa - ro - le e leg - gia - dret - - - - t'ac - cen - ti e

Sesto

Alto  
Al - te pa - ro - le e leg - gia - dret - - - t'ac - cen - ti, ac -

Tenore  
Al - - - - te pa - ro - le

Quinto

Basso  
e leg - gia - dret - t'ac -

7  
leg - gia - dret - - - - t'ac - cen - - - ti,

Al - te pa - ro - le e leg - gia - dret - - - t'ac - cen - ti, Gra -

cen - ti, e leg - gia - dret - t'ac - cen - - - ti,

e leg - gia - dret - t'ac - cen - ti,

Al - - - - te pa - ro - le e leg - gia - dret - t'ac - cen - ti,

cen - ti

13  
Gra - - - zie ce - le - - - sti

- - - zie ce - le - - - sti e man - su - e - - - - to

Gra - - - zie ce - le - - - sti e man - su - e - - - - to

Gra - zie ce - le - sti e man - su - e - - - - to

Gra - - - zie ce - le - - - sti e man - su - e - - - - to

20

Che fa - te ser - vi i miei so - spi - ri ar - den - - - ti i  
 vi - so so - spi - ri ar - den - ti so - spi - ri ar - den -  
 Che fa - te ser - vi i miei so - spi - ri i miei so - spi - ri ar -  
 vi - so  
 vi - so Che fa - te ser - vi i miei so - spi - ri ar - den - ti  
 vi - so

27

miei so - spi - ri ar - den - ti ar - den - - - ti. Voi fe - ri -  
 ti i miei so - spi - ri ar - den - ti.  
 den - ti ar - den - ti. Voi fe - ri -  
 i miei so - spi - ri ar - den - ti, voi fe - ri -  
 i miei so - spi - ri ar - den - ti.  
 miei so - spi - ri ar - den - ti so - spi - ri ar - den - ti. Voi fe - ri -

34

- ste il mio sen, voi fe - ri - - - ste il mio sen, fre - na - ste il ri - - - -  
 Voi fe - ri - - - ste il mio sen, il  
 - ste il mio sen, fre -  
 - ste il mio sen, Voi fe - ri - - - ste il mio sen,  
 Voi fe - ri - - - ste il mio sen, fre - na - ste il ri -  
 - ste il mio sen,

40

so, il ri - - - so, il ri - - - so il ri - - -

ri - - - so, il ri - - - so, il ri - - -

na-ste il ri - so, fre - na-ste il ri - - - so,

fre - na-ste il ri - so, il ri -

so, fre - na - ste i - so, fre - na-ste il ri - so, il ri - - - so,

fre - na-ste il ri - so, il ri - - -

46

so, Ma'l pu - ro a - vo - - - - rio M'ha

so, Ma'l pu - ro a - vo - rio Ma il pu - ro a - vo - rio de le man co - cen - - -

Ma'l pu - ro a - vo - rio de le man de le man co - cen -

so, Ma'l pu - ro a - vo - - - - rio de le man M'ha

Ma'l pu - ro a - vo - - - - rio de le man de le man co - cen -

so, Ma'l pu - ro a - vo - - - - rio de le man co - cen - - -

52

fra suoi lac - - - - ci

ti M'ha fra suoi lac - - - - ci

ti M'ha fra suoi lac - - - - ci M'ha fra suoi lac - - - -

fra suoi lac - - - - ci M'ha fra suoi lac - - - -

ti M'ha fra suoi lac - - - - ci

ti M'ha fra suoi lac - - - - ci M'ha fra suoi lac - - - - ci



57

M'ha fra suoi lac - ci M'ha fra suoi lac - - - - ci

M'ha fra suoi lac - - - - ci M'ha fra suoi lac - ci dol -

- - - ci M'ha fra suoi lac - ci dol -

ci M'ha fra suoi lac - - - - ci dol - ce -

M'ha fra suoi lac - - - - - ci

M'ha fra suoi lac - - - - - ci dol -

63

dol -

- - - ce - men - - - - te uc - ci - - - - so

- - - ce - men - - - - te uc - - - - ci - - - - so

men - - - - te uc - ci - - - - - so

dol -

- - - ce - men - - - - te uc - - - - ci - - - - so

69

- ce - men - - - - te uc - - - - ci - - - - so

dol - - - - ce - men - - - - te uc - - - - ci - - - - so

dol - ce - men - te uc - ci - - - - so

uc - ci - - - - so

- ce - men - - - - te uc - ci - - - - so

dol - - - - ce - men - - - - te uc - - - - ci - - - - so

# Sciogliere la voce umile

1

Canto

Sesto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Vo - lea Da - mon gen -

Vo - lea Da - mon gen - ti -

Vo - lea Da - mon gen -

Sci - glier la vo - ce u - mi - le

Sci - glier la vo - ce u - mi - le

Sci - glier la vo - ce u - mi - le

6

ti - - - le in - nan - zi al suo bel so - le. Ma va - ga es - sen - do più ch'el -

le in - nan - zi al suo bel so - le.

ti - le le in - nan - zi al suo bel so - le. Ma va - ga es - sen - do più ch'el - la non

in - nan - - - zi al suo bel so - le.

le in - nan - zi al suo bel so - le.

in - nan - zi al suo bel so - le.

12

la non suo - - - - le, Ma va - ga es - sen - do più ch'el -

Ma va - ga es - sen - do più ch'el - la non suo -

suo - - - - le, Ma va - ga es - sen - do

Ma va - ga es - sen - do più ch'el - la non suo - le, es -

Ma va - ga es - sen - do più ch'el - la non suo - - - - - - - - - le,

Ma va - ga es - sen - do più ch'el - la non suo - le,

17

la non suo - - - le, L'oc - cu - pò si il di - let - to, L'oc - cu -  
 le ch'el - la non suo - le, L'oc - cu - pò si il di - let - - - to,  
 più ch'el - la non suo - le, L'oc - cu - pò si il di - let -  
 sen - do più ch'el - la non suo - le, L'oc - cu - pò si il di - let - to, L'oc -  
 L'oc - cu - pò si il di - let - - - to, L'oc - cu -

23

pò si il di - let - to, L'oc - cu - pò si il di - let - - -  
 L'oc - cu - pò si il di - let - - - to, Con -  
 - to, il di - let - to, L'oc - cu - pò si il di - let - to, Con -  
 cu - pò si il di - let - to, Con - fu -  
 L'oc - cu - pò si il di - let - to,  
 pò si il di - let - - - to, L'oc - cu - pò si il di - let - to,

29

to, Con - fu - so a - ven - - - d'il pet - to, Che dal trop - po de - si - o  
 - fu - so a - ven - d'il pet - - - to,  
 fu - so a - ven - - - do, a - ven - d'il pet - to, Che dal - trop - po de - si - o  
 - so a - ven - d'il pet - - - to,  
 Che dal trop -  
 Che dal trop - po de - si - o

34

Che dal trop - po de - si - o Le dis - se sol: "Dol - cis - - - si - mo ben  
 Che dal trop - po de - si - o Le dis - se sol: "Dol - cis - - - si - mo ben  
 de - si - o "Dol - cis - - - si - mo ben  
 Che dal trop - po de - si - o Le dis - se sol:  
 - po de - si - o Le dis - se sol: "Dol - cis - - - si - mo ben  
 Le dis - se sol:

40

mi - o!" Le dis - se sol: "Dol - cis - - - si - mo ben mi - o!"  
 mi - o!" Le dis - se sol: Le dis - se  
 mi - o!" "Dol - cis - - - si - mo ben mi - o!" Le dis - se  
 "Dol - cis - - - si - mo ben mi - o!"  
 mi - o!" Le dis - se sol: Le dis - se  
 "Dol - cis - - - si - mo ben mi - o!"

46

"Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
 sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!" Che dal trop -  
 sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!" Che dal trop - po de - si -  
 "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
 sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
 "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!" Che dal trop -

52

Che del trop - po de - si - o Le dis - se sol:  
- po de - si - o Che dal trop - po de - si - o Le dis - se sol:  
- - - o de - si - o "Dol - cis -  
Che dal trop - po de - si - o Le dis - se sol: "Dol - cis -  
Che dal trop - po de - si - o "Dol - cis -  
- po de - si - o "Dol - cis -

58

"Dol - cis - - - si - mo ben  
"Dol - cis - - - si - mo ben  
- si - mo ben mi - o!" Le dis - se sol: "Dol - cis - - - si - mo ben  
- si - mo ben mi - o!" Le dis - se sol:  
- si - mo ben mi - o!" Le dis - se sol:  
- si - mo ben mi - o!" Le dis - se sol:

63

mi - o!" Le dis - se sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
mi - o!" Le dis - se sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
mi - o!" Le dis - se sol: "Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
"Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
"Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"  
"Dol - cis - si - mo ben mi - - - o!"

# Non veggio ove

1

Canto

Alto

Sesto

Tenore

Quinto

Basso

Non veg - gio

Non veg - gio o - ve scam - par mi pos - s'o - ma - - - i o -

Non veg - gio Non veg - - - gioo - ve scam -

Non veg - gio Non veg - - - gio

Non veg - - - gio o - ve scam - par mi

Non veg - gio o - ve scam - par mi pos - s'o - ma - - i:

8

o - ve scam - par mi pos - s'o - ma - i: Non veg - - - gio

ve scam - par mi pos - s'o - ma - i: o ve scam - par mi pos - s'o -

par mi pos - s'o - ma - i: Non veg - - - gio o - ve scam -

o - ve scam - par mi pos - s'o - ma - i: mi

pos - s'o - ma i: o - ve scam - par mi

Non veg - - - gio o - ve scam - par mi pos - s'o - ma - - -

14

Si lun - ga guer - ra i be gli oc - chi mi fan - - - no,

ma - - - i: Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi

par mi pos - s'o - ma - - - i:

pos - s'o - ma - - - i: Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi

pos - s'o - ma - - - i: Si lun - ga guer - ra i be gli oc - chi mi fan - - - -

- - - - i: Si

19



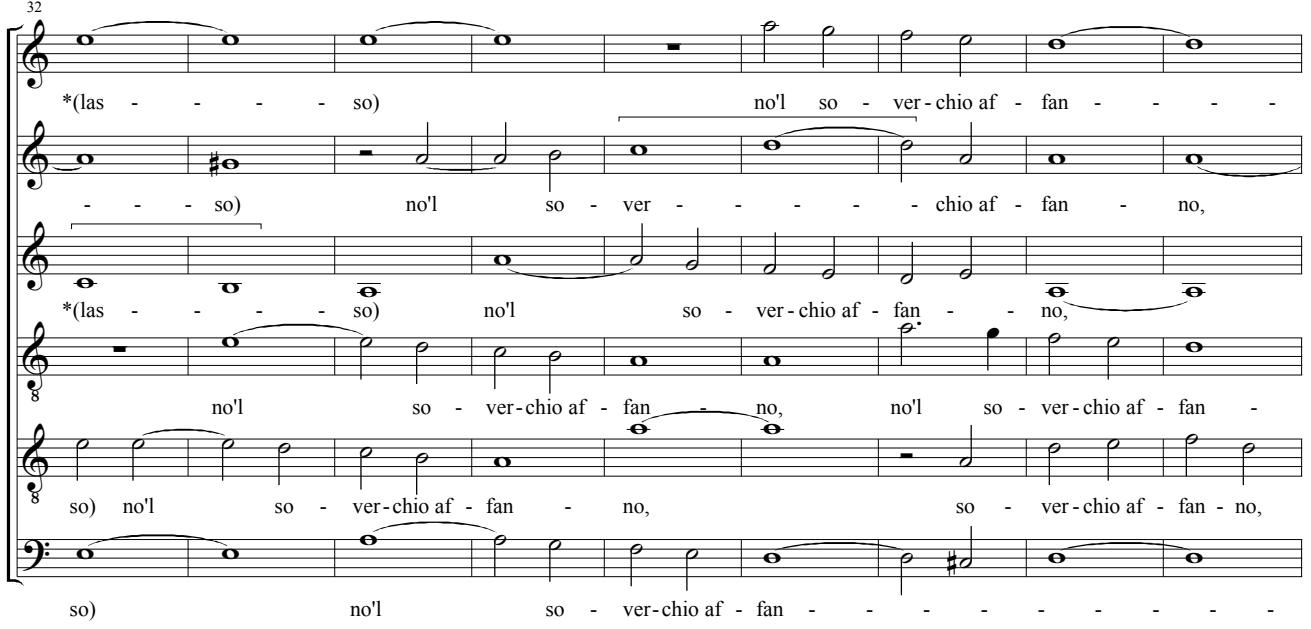
Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - - - - no,  
 fan - no, Si lun - ga guer - ra i be gli oc - chi mi fan - no i be - gli oc - chi mi fan -  
 Si lun - ga guer - ra i be gli oc - chi mi fan - no, Si  
 fan - no Si lun - ga  
 no, [h] Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no,  
 lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan -

24



i be - gli oc - chi mi fan - no, Ch'io te - - - - mo  
 no, Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, Ch'io te - - - - mo \*(las -  
 lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, Ch'io te - - - - mo  
 guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, mi fan no,  
 Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, Ch'io te - - - - mo \*(las -  
 no, Si lun - ga guer - ra i be - gli oc - chi mi fan - no, Ch'io te - - - - mo \*(las -

32



\*(las - - - - so) no'l so - ver - chio af - fan - - - - -  
 - - - - so) no'l so - ver - - - - - chio af - fan - no,  
 \*(las - - - - so) no'l so - ver - chio af - fan - - - - no,  
 no'l so - ver - chio af - fan - no, no'l so - ver - chio af - fan -  
 so) no'l so - ver - chio af - fan - no, so - ver - chio af - fan - no,  
 so) no'l so - ver - chio af - fan -

41

no di - strug - ga il cor, Di - strug - ga il cor, che trie - gua che  
 Di - strug - ga il cor, che trie -  
 Di - strug - ga il cor, (Di - strug - gail cor) che trie - - - gua  
 no, Di - strug - ga il cor, Di - strug - ga il cor, che trie - - -  
 Di - strug - ga il cor, che trie -  
 no, Di - strug - ga il cor, Di - strug - cor, che trie - gua che

48

trie - gua non ha ma - i che trie - gua non ha ma - - -  
 gua che trie - gua non ha ma - i che trie - - - gua non ha ma -  
 che trie - gua non ha ma - - - i che trie - - - gua non ha ma -  
 gua non ha ma - - - i che trie - gua non ha ma -  
 - gua non ha ma - i che trie - gua che trie - gua non ha ma -  
 trie - gua non ha ma - i che trie - gua non ha ma - - -

54

i. Ch'io te - - - mo \*(las - so)  
 i. Ch'io te - - - mo \*(las - - - so) no'l so -  
 i. Ch'io te - - - mo \*(las - - - so) no'l  
 i. Ch'io te - mo \*(las - so) no'l so - ver - chio af - fan -  
 i. no'l so - ver - chio af -  
 i. Ch'io te - - - mo \*(las - so) no'l so -

\* Le parentesi sono nel testo



63

no'l so-ver-chio af-fan-no, Di-strug-ga il  
 ver-chio af-fan-no,  
 so-ver-chio af-fan no, Di-strug-gail cor,  
 no, so-ver-chio af-fan-no, Di-  
 fan-no, no'l so-ver-chio af-fan-no, Di-strug-  
 ver-chio af-fan no, Di-

70

cor, Di-strug-ga il cor, che trie-gua che trie-gua  
 Di-strug-ga il cor, che trie-gua che  
 Di-strug-ga il cor, che trie-gua che trie-gua  
 strug-ga il cor, che trie-gua non ha  
 ga il cor, Di-strug-ga il cor, che trie-gua  
 strug-ga il cor, Di-strug-ga il cor, che trie-gia che trie-gua

76

non ha ma-i che trie-gua non ha ma-i.  
 trie-gua non ha ma-i che trie-gua non ha ma-i.  
 non ha ma-i che trie-gua non ha ma-i.  
 ma-i che trie-gua che trie-gua non ha ma-i.  
 non ha ma-i che trie-gua non ha ma-i.  
 non ha ma-i che trie-gua non ha ma-i.



22

sde - gna, or mi bra - ma, or fo - co  
 - - gna, or mi bra - ma, Or fo - co tut - to fam - mi  
 or mi bra - ma, Or fo - co tut - to fam - mi, Or fo - co  
 sde - gna, or mi bra - ma, Or fo - co tut - to fam - mi  
 sde - gna, or mi bra - ma, Or fo - co  
 sde - gna, or mi bra - ma, Or fo - co

28

tut - to fam - mi e or m'ag - ghiac - - - cia; E ben par che si sfac -  
 e or m'ag - ghiac - - - - cia; E ben par che si sfac -  
 tut - to fam - mi e or m'ag - ghiac - - - - - cia;  
 e or m'ag - ghiac - - - - - cia; E ben par che si sfac -  
 tut - to fam - mi e or m'ag - ghiac - - - - - cia;  
 tut - to fam - mi e or m'ag - ghiac - - - - - cia;

35

cia; Il cor, da tan - to va - ri - ar an - ci - so. Il cor, (da) tan - to va - ri - ar an - ci - so.  
 cia; Il cor, da tan - to va - ri - ar an - ci - so. Il cor, da tan - to va - ri -  
 Il cor, da tan - to va - ri - ar va -  
 cia; il cor, da tan - to va - ri - ar an - ci - so. da tan - to  
 Il cor, da tan - to va - ri - ar an - ci - so.  
 il cor, da tan - to va - ri -

42

Ma deh! Se'n quel bel vi - so Re - gnar sì po - co  
 ar an - ci so. Se'n quel bel vi - so Re - gnar sì po - co  
 ri - ar an - ci - so. Ma deh! Se quel bel vi - so Re - gnar sì po - co  
 va - ri - ar an - ci - so. Ma deh! Re - gnar sì po - co  
 ar an - ci - so. Ma deh! Se quel bel vi - so Re - gnar sì po - co

49

de - v'un bel se - re - no, Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l  
 de - v'un bel se - re - no, Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg -  
 de - v'un bel se - re - no, Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg - gia  
 Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io  
 de - v'un bel se - re - no, Ch'io mai no'l veg - - - - - gia Ch'io  
 de - v'un bel se - re - no, Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io

55

veg - gia) Ch'io mai no'l veg - - - - - gia più tur -  
 gia) (Ch'io mai no'l veg - gia) Ch'io mai no'l veg - gia più tur - ba -  
 Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg - gia) più tur - ba -  
 mai no'l veg - gia più Ch'io mai no'l veg - gia più tur - ba - - -  
 (Ch'io mai no'l veg - gia) Ch'io mai no'l veg - gia più tur -  
 mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg - - - - - gia più tur - ba -

61

ba - t'al - me - - - no. Ma deh! Se'n quel bel vi - so Re - gnar si po-co de-v'un bel se -  
 t'al - me - - - - no. Ma deh! Se'n quel bel vi - so Re - gnar si po-co de-v'un bel se -  
 - t'al - me - - - no. Ma deh! Se'n quel bel vi - so Re - gnar si po-co de-v'un bel se -  
 - t'al - me - - - no. Ma deh! Re - gnar si po-co de-v'un bel se -  
 ba - t'al-me - - - - no. Ma deh!  
 - t'al - me - - - no. Ma deh! Se'n quel bel vi - so Re - gnar si po-co de-v'un bel se -

70

re - no, Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg - gia) Ch'io  
 re - no, Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg - gia) Ch'io mai no'l veg - gia  
 re - no, Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg - gia  
 re - no, Ch'io mai no'l veg - - - - - gia (Ch'io mai no'l  
 Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg -  
 re - no, Ch'io mai no'l veg - gia Ch'io mai no'l veg -

76

mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg - gia) più tur-ba - t'al - me - - - - no.  
 Ch'io mai no'l veg - - - - gia più tur - ba - t'al - me - - - no.  
 Ch'io mai no'l veg - gia (Ch'io mai no'l veg - gia) più tur - ba - t'al - me - - - no.  
 veg - gia) Ch'io mai no'l veg - gia più tur - ba - t'al-me - - - - no.  
 gia più (Ch'io mai no'l veg - gia) più tur - ba - - - - t'al - me - - - no.  
 gia Ch'io mai no'l veg - - - - gia più tur - ba - - - - t'al - me - - - no.

# L'onde lascia

1

Canto L'on - - - - de la - scia e gli sco - gli,

Sesto L'on - de la - scia e gli sco - - - - gli, Le

Alto L'on - de la - scia e gli sco - - - -

Quinto L'on - de la - - - - scia e gli sco - gli, Le

Tenore L'on - - - - de la - scia e gli

Basso L'on - de la - - - - scia e gli sco -

6

Le sel - v'e le fon - ta - ne, Le sel - v'e le fon - ta - ne,

sel - v'e le fon - ta - ne, Le sel - v'e le fon - ta - ne, (Le sel - v'e le fon -

gli, Le sel - v'e le fon - ta - ne, (Le sel - v'e le fon -

sel - v'e le fon - ta - ne, Le sel - v'e le fon - ta - ne,

sco - gli, Le sel - v'e le fon - ta - ne,

gli,

11

De le sem - pre a - tre, nu - bi - lo - se ri - - - -

ta - ne,) De le sem - pre a - tre, nu - bi - lo - se ri - - - -

ta - ne,) De le sem - pre a - tre nu - - - bi - lo - - - se ri - - -

De le sem - pre a - tre, nu - bi - lo - - - - se ri -

De le sem - pre a - - - - - - - - tre, nu - bi - lo - se ri - - - -

De le sem - pre a - - - - - - - - tre, nu - bi - lo - se ri - - - -

16

ve, Ar - - - no, deh, tu l'ac - co - gli! deh,

ve, Ar - no, deh, tu l'ac - co - gli! deh, deh,

ve, Ar - - - no, deh, tu l'ac - co - - - gli! deh, deh,

ve, Ar - no, deh, deh,

ve, deh, deh,

ve, deh, deh,

22

tu l'ac - co - gli! Nin - fe va - - - gh'e so - vra - - -

tu l'ac - co - gli! Nin - fe va - - - gh'e so - vra - - -

tu l'ac - co - gli!

tu l'ac - co - gli! Nin - fe va - gh'e so - vra - ne Nin -

tu l'ac - co - gli! Nin - - - fe va - - - gh'e so - vra - - -

tu l'ac - co - gli!

28

ne Nin - fe va - gh'e so - vra - ne Ghir - lan - d'al

ne Nin - fe va - - - gh'e so - vra - - - ne Ghir -

Nin - - fe va - - - gh'e so - vra - - - - ne

fe va - gh'e so - vra - ne va - gh'e so - vra - - - - ne

ne Nin - fe va - gh'e so - vra - - - - ne Ghir -

Nin - - fe va - gh'e so - vra - - ne

va - go crin di ver-d'o - li - ve E di lau - ro e di mir - to  
 lan - d'al va - go crin di ver-d'o - li - ve E di lau - ro e di mir - to o  
 Ghir - lan - d'al va - go crin di ver-d'o - li - ve E di lau - ro e di mir - to  
 lan - d'al va - go crin di ver-d'o - li - ve E di lau - ro e di mir - to o -

o - gnor tes - se - te tes - se - te o -  
 gnor tes - se - te o - gnor tes - se - te tes - se -  
 o - gnor tes - se - te o - gnor tes - se - te  
 gnor tes - se - te o - gnor  
 o - gnor tes - se - te

gnor tes - se - te o - gnor tes - se - te E Vir - gi - nia, Vir - gi -  
 te o - gnor tes - se - te E Vir - gi -  
 tes - se - te  
 tes - se - te tes - se - te E Vir - gi - nia,  
 tes - se - te tes - se - te E  
 tes - se - te E Vir - gi - nia,



49

nia, E Vir - gi - nia, splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - tan -  
 nia, E Vir - gi - nia, splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - tan - do, Can -  
 E Vir - gi - nia, splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - tan - do,  
 splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - tan - - -  
 Vir - gi - - - nia, splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - tan -  
 E Vir - gi - nia, splen - dor di que - st'e - ta - te, Can - - -

55

- do, Can - tan - - - do, al Cie - l'al - za - - te Can - - - -  
 tan - - - do, Can - tan - - - do al Cie - l'al - za - - te Can - tan -  
 Can - tan - - - do, Can - tan - - - do, Can - tan - - - do,  
 do, Can - tan - - - do, Can - tan - - - do, Can -  
 - do, Can - tan - - - do, al Cie - l'al - za - - - te can - tan -  
 tan - - - do al Cie - l'al - za - - te Can - tan - - - do,

60

tan - - - do al Cie - l'al - - - za - - - te!  
 - do, Can - tan - - - do, al Cie - l'al - za - - - te!  
 Can - tan - - - do al Cie - - - - l'al - za - - - - te!  
 tan - - - do, al Cie - - - - l'al - za - - - - te!  
 - do, Can - tan - - - do al Cie - l'al - za - - - - te!  
 Can - tan - - - do al Cie - - - - l'al - za - - - - te!

## I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marenco
- 3 - **Gian Paolo Ferrari** - *Per eseguire Frescobaldi*
- 4 - **Luca Marenzio** - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio** - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco
- 6 - **Gastone Zotto** - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa*
- 7 - **Enzo Fantin** - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi*
- 8 - **Gian Paolo Ferrari** - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia*  
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 9 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)*
- 10 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)*  
a cura di Alberto Iesuè
- 11 - **Guillaume Dufay** - *Missa Caput*  
a cura di Carlo Marenco
- 12 - **Gian Paolo Ferrari** - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania*
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)*
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)*  
a cura di Alberto Iesuè
- 15 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (seconda parte)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli** - *Sonate fugate*  
a cura di Roberto Becheri
- 18 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (terza parte)
- 19 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (prima parte)
- 20 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (seconda parte)  
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 21 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (quarta parte)
- 22 - **Luca Marenzio** - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio** - *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* (seconda parte)  
a cura di Carlo Marenco