

Johannes Ockeghem

Missa

Cuiusvis toni

primi toni e tertii toni

a cura di Carlo Marengo

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

Johannes Ockeghem: la *Missa Cuiusvis toni*

La *Missa Cuiusvis toni* di Johannes Ockeghem (c.a. 1420/25 - c.a. 1496) appartiene a quel filone della letteratura polifonica della seconda metà del Quattrocento in cui i compositori amavano cimentarsi, in virtù dell'alto livello raggiunto dalla pratica contrappuntistica del tempo, nell'ideazione di complesse e intricate strutture musicali, nella fattispecie un intero ciclo dell'*Ordinarium* trasponibile, per il tramite di sofisticati artifici, in tutti e quattro i modi autentici. Animate da presupposti analoghi sono pure le numerose *Missae Prolationum*, di cui una celeberrima dello stesso Ockeghem, fertile terreno per la sperimentazione delle tecniche del canone mensurale e proporzionale. Contrariamente al repertorio comune, questi esemplari necessitano, oltre alla riscrittura in notazione moderna, di una ulteriore fase: la decodifica del testo originale (*resolutio*), dato alle stampe con la massima economicità dei mezzi grafici.

La presente edizione non si prospetta pertanto di redarre una ennesima "copia" delle più importanti fonti in cui questa Messa compare,¹ quanto piuttosto di proporla per esteso la *resolutio* nei rispettivi quattro modi autentici (*primi toni*, *tertii toni*, *quinti toni* e *septimi toni*) al fine di analizzarne più compiutamente la struttura finalizzata tanto all'analisi della partitura in sé quanto a scopi puramente esecutivi.

Il principale se non l'unico punto di riferimento preso in esame è la versione pubblicata per la prima volta da Dragan Plamenac nel 1927² e riedita nel 1959 dall'American Musicological Society,³ versione in cui la partitura del maestro fiammingo è riprodotta nella veste originale con l'aggiunta di sommari cenni di *resolutio* espressi per il tramite di quattro gruppi di chiavi.⁴ Ad essa sono state apportate lievi modifiche sia per quanto concerne la sottoposizione del testo alla musica, che Plamenac attinge da una copia del *Liber quindecim Missarum* di Petreius, corretta da Glareano ed ora conservata presso la Biblioteca dell'Università di Monaco, l'omissione delle *ligaturae*, delle *longae*, sostituite per comodità grafica con semibreve recanti un punto coronato, delle linee verticali tratteggiate tra una unità metrica e l'altra, convertite in vere e proprie stanghette di battuta, oltre ovviamente alla chiave originaria, espressa nei codici antichi sotto forma di cerchio con punto interrogativo ad indicare la mobilità delle quattro *inales*,⁵ e di alcune correzioni in senso "consonante" della condotta melodica.⁶ Si è optato infine per il mantenimento del terzo e del

¹ 1) Roma, Biblioteca Vaticana, Cappella Sistina, Codice 35;

2) Roma, Biblioteca Vaticana, Codice Chigi, C.VIII.234.

3) Petreius, Liber quindecim Missarum, Norimbergae, MDXXXIX

4) Sonnleithner-Forkel, Geschichte der Musik in Denkmählern (principalmente Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. 15.182; Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fond Fétis No. 1807).

Oltre a queste fonti vanno citati pure Glareano che in *Dodecachordon* (Basilea 1547) propone una trascrizione del *Kyrie* e del *Benedictus*, e Ambrosius Wilphlingseder il quale in *Erotemata musices practicae* (Norimberga 1563) si cimenta nella *resolutio* del *Kyrie* I, rispettivamente *ex ut* (letto come una sorta di fusione (siamo verso la metà del Cinquecento) del Lidio, Misolidio e Ionico su Fa in *cantus mollis*), *ex re* (trasposto a sol in *cantus mollis*) ed *ex mi* (sempre in *cantus mollis* trasposto a la), toni del resto precedentemente prospettati dallo stesso Glareano.

² D. Plamenac, *Johannes Ockeghem, Collected Works I I*, 1927, Breitkopf & Härtel.

³ *Johannes Ockeghem, Collected Works* edited by Dragan Plamenac, First volume, Masses I-VIII, 1959, American Musicological Society.

⁴ Re dorico: mezzosoprano, tenore, baritono e basso; Mi frigio trasposto a la con si \flat in armatura: chiave di sol, mezzosoprano, contralto e tenore; Fa lidio con si \flat tra parentesi in chiave: soprano, contralto, tenore e baritono; Sol misolidio trasposto a do con si \flat in armatura: chiave di sol sul primo rigo, soprano, mezzosoprano, contralto.

⁵ "... nulla initio clavi adposita, sed circulo duntaxat cum virgula interrogatoria vel lineam vel spacium notante." (Glareano, *Dodecachordon*, Basilea 1547, p. 454).

⁶ Ad es. nella stesura *Tertii Toni* (e conseguentemente nelle tre rimenenti): *Kyrie*. Contratenor: d.m. 1: re semim. in luogo di do; d.m. 4: si-la crome in luogo di la semim. *Gloria*. Superius: d.m. 20: mi min. in luogo di fa; d.m. 51: sol semibr. in luogo di mi. Contratenor: d.m. 1: re semim. in luogo di do. Bassus: d.m. 25: re semim. in luogo di do; d.m. 56: do semim. in luogo di si. *Credo*. Superius: d.m. 18: fa semim. in luogo di sol; dd.mm. 48-49: do-la-si in

settimo modo, come già il primo e il quinto, nell'ambito originale, rispettivamente mi, sol, re in *cantus durus* (senza si^b in armatura) e fa, per i motivi che si diranno più avanti, in *cantus mollis* (con si^b in armatura), laddove il Plamenac, all'incipit del *Kyrie I* (cfr. la nota 4), suggerisce per il terzo e settimo modo un trasporto a la e a do in *cantus mollis*, trasporto che se ineccepibile e coerente per quanto concerne l'ordine progressivo delle chiavi⁷ e il conseguente impiego delle debite alterazioni, da un punto di vista strettamente esecutivo⁸ comporterebbe una tessitura assai impervia per le parti superiori, soprattutto nel caso del tetrardus autentico.

Della principale fonte di riferimento sono stati mantenuti i valori ritmici e i rispettivi segni proporzionali: O per il *tempus perfectum* con *prolatio minor*, costituito da tre semibreve a loro volta suddivise in due minime; ☿ per il *tempus imperfectum diminutum* con *prolatio minor*, composto da una breve a sua volta ripartita in due semibreve aventi durata dimezzata rispetto a quelle del tempo precedente per effetto della diminuzione, e infine C, *tempus imperfectum* con *prolatio minor*, sempre del valore di una breve ma con semibreve corrispondenti a quelle dell'*integer valor*.

L'alternanza di tempi ternari e binari è puntualmente riscontrabile nei luoghi ormai canonici delle singole parti dell'Ordinario. Nel *Kyrie*: *Kyrie I* (*tempus perfectum*), *Christe* (*tempus imperfectum diminutum*), *Kyrie II* (*tempus perfectum*); nel *Gloria*: *Et in terra pax* (*tempus perfectum*), *Qui tollis* (*tempus imperfectum diminutum*); nel *Credo*: *Patrem omnipotentem* (*tempus perfectum*), *Et incarnatus est* (*tempus imperfectum diminutum*), *Et vitam* (*tempus perfectum*); nel *Sanctus*: *Sanctus* (*tempus perfectum*), *Osanna* (*tempus imperfectum diminutum*), *Benedictus* (*tempus imperfectum*) e nell'*Agnus*: *Agnus I* (*tempus perfectum*), *Agnus II* (*tempus imperfectum diminutum*), *Agnus I* "ut supra".

La tecnica compositiva segue i moduli del contrappunto fiorito con assenza di melodia preesistente a valori larghi al Tenor. Le quattro parti (*Superius*, *Contratenor*, *Tenor* e *Bassus*) si snodano per lo più attraverso linee liberamente concepite con fugaci cenni imitativi se non con veri e propri frammenti canonici come ad esempio alle parole "sub Pontio Pilato" nel *Credo* (divisioni metriche 56 sgg.), "Qui venit" nel *Benedictus* (divv. metr. 87 sgg.) ecc.

Anche se con riferimenti non sempre espliciti, i cinque movimenti sono accomunati da un *incipit* riconducibile ad una identica formula melodico-ritmica in *tempus perfectum* (tecnica del "motto iniziale"), formula che in protus autentico si esplica attraverso la successione re - fa - sol - la, contratta nel *Credo* e nel *Sanctus* nel tetracordo re - mi - fa - sol. Questo motivo-base è costantemente introdotto dal *Superius* e contrappuntato dal *Contratenor*, mentre le due voci inferiori pausano per entrare successivamente secondo l'ordine Tenor - *Bassus*.

In conseguenza dell'esecuzione *cuiusvis toni*, il decorso compositivo, più che evidenziare la specificità dei suoni di struttura dei singoli modi, prospetta un ventaglio di cadenze piuttosto articolato comprendente quasi tutti i gradi delle quattro scale ad eccezione del II, soddisfacendo così le caratteristiche primarie di ciascun gruppo. Tuttavia l'intelaiatura modale complessiva tende principalmente a coagularsi tra la finalis e il IV grado. Ciò è comprensibile se si tien conto che una eventuale polarizzazione attorno alla finalis e alla repercussa, contrassegnata dal rapporto intervallare di quinta giusta, avrebbe da un lato ottemperato alle esigenze del I, V e VII modo, creando, di contro, non poche difficoltà nella trasposizione al deuterus autentico sia per la collocazione della rispettiva repercussa principale una quarta sopra la finalis che per l'insolita cadenza sul V grado. Questo nuovo rapporto, se naturale nel protus autentico (re finalis - sol, IV grado) e nel tetrardus (sol finalis - do, repercussa plagale), risulta tuttavia quantomeno anomalo nel tritus in cui la cadenza sulla corda si (bequadro e bemolle) è ordinariamente evitata per le stesse ragioni del

luogo di la-fa-sol; d.m. 103: mi min. in luogo di fa. *Contratenor*: d.m. 84: la min. in luogo di si; d.m. 86: re semim. in luogo di do; d.m. 103: idem. *Tenor*: d.m. 13: si semim. in luogo di la; d.m. 18: la semim. in luogo di si. *Bassus*: d.m. 57: sol min. in luogo di fa; d.m. 74: re semim. in luogo di do; d.m. 82: idem; d.m. 90: mi semim. in luogo di re. *Sanctus*. *Contratenor*: d.m. 29: si semim in luogo di do e la semim. in luogo di si. *Agnus*. *Tenor*: d.m. 25: si min. in luogo di la.

⁷ L'interpretazione fornita dal Plamenac è in via teorica senz'altro la più corretta in quanto è evidente che l'artificio grafico utilizzato da Ockeghem mirava a proporre i singoli modi attraverso il solo tipo di lettura che contemplasse l'impiego delle chiavi nelle loro forme più usuali (cfr. la nota 4).

⁸ L'organico che si propone è quello tipico della musica sacra del tempo: soprani o controteneri, a seconda del modo, per il *Superius*, controteneri o tenori per il *Contratenor*, tenori per il *Tenor* e bassi per il *Bassus*.

deuterus. Inoltre i frequenti appoggi sul VI grado confermano ulteriormente come Ockeghem fosse preoccupato di conciliare, più che le esigenze dei singoli modi, i tratti fortemente dissimili del dorico, lidio e misolidio nei confronti del frigio il cui VI grado (la reclusa dell'autentico) riveste una importante funzione strutturale. Emerge pertanto dal quadro tracciato come la *conditio sine qua non* per una accettabile esecuzione *cuiusvis toni* risieda essenzialmente in una sorta di compromesso tanto del tessuto modale complessivo che dei moduli cadenzali che ne derivano, dalla clausola Discanto-Tenor allo stilema proprio della metà del Quattrocento con salto di quinta discendente del basso (divv. 64/65 del *Gloria*) per non dire delle numerose conformazioni evitate.

Il nucleo fondamentale della clausola Discanto-Tenor si presenta, a seconda dei gradi implicati, sotto duplice forma:

1- come cadenza "principale": tono discendente al Tenor e semitono ascendente alla parte superiore con Contratenor ascendente di grado e Bassus libero. Essa compare spesso sulle note re, fa, sol, si^b e do di tutti i modi;

2- come cadenza "frigia": semitono discendente al Tenor con tono ascendente alla parte superiore. Oltre che sulla finalis del frigio, questa clausola è applicata ai suoni mi-si e la-re (questi ultimi se preceduti rispettivamente da si^b e mi^b) di tutti i modi.⁹

Sfruttando sia la mobilità del si (si[♮], si^b) che le alterazioni tipiche, ferma restando l'identica intelaiatura polilineare, ogni suono, nella stragrande maggioranza dei casi, tende pertanto a connotarsi, indipendentemente dallo specifico contesto modale, attraverso uno di questi prototipi. Avviene così, ad esempio, che mentre nel protus la cadenza predominante sulla nota re si attua per il tramite della forma "principale", lo stesso procedimento contrappuntistico, trasposto al deuterus si tramuta in cadenza frigia su mi. Tuttavia tale processo non è così automatico come ci si potrebbe aspettare. Essendo questa Messa, come si diceva poc'anzi, frutto di un compromesso modale, non è infrequente che certe clausole, per la loro particolare struttura, possano agevolmente funzionare in alcuni contesti mentre in altri abbisognano di accorgimenti piuttosto complessi.

Le maggiori difficoltà sorte nella redazione della presente *resolutio*, sono principalmente derivate dall'impiego delle alterazioni tanto in sede cadenzale quanto nell'annullamento dei tritoni melodici e verticali generati dai singoli trasporti. Da un punto di vista grafico esse compaiono sopra le note interessate in forma semplice (alterazioni "causa necessitatis" e "pulchritudinis") o tra parentesi tonda (alterazioni in parte "implicite" e in parte di "compendio").

La *resolutio primi toni* mostra una forte polarizzazione attorno ai frammenti scalari re-mi-fa-sol-la-si^b e sol-la-si^b-do-re-mi^b/mi[♮] in conseguenza della citata struttura di base finalis-IV grado, con un massiccio intervento del si^b e, fatto questo piuttosto anomalo, del mi^b (in casi sporadici addirittura del la^b, come alle divv. 96 e 98 del *Sanctus*) al fine di rimuovere i frequenti tritoni tra il III e il VI grado (fa-si, corretto in fa-si^b) e tra il VI bemollizzato e il II (si^b-mi, corretto in si^b-mi^b),¹⁰ per tacere delle formazioni verticali di terza minore e quinta diminuita verificantisi puntualmente tra le stesse combinazioni di suoni (si-fa e mi-si^b). Venendo meno il rapporto finalis-reclusa, si vanificano pertanto le abitudini correnti di questa modalità, osservabili ad esempio nelle stesse messe in protus di Ockeghem *Sine nomine* e *Au travail suis*, in cui la presenza costante della sesta dorica si[♮], saltuariamente corretta in si^b (e non viceversa), è garantita dal frammento scalare della reclusa la-si[♮]-do-re-mi-fa, qui del tutto assente, tant'è vero che le pochissime cadenze su la devono ricorrere alla forma frigia (si^b-la).¹¹ Nonostante ciò si è preferito, come la prassi dell'epoca insegna e come già prospettato da Wilphlingseder prima e da Plamenac dopo, la gamma di re in

⁹ La cadenza "lidia" o "a doppia sensibile", retaggio delle formule trecentesche (tono discendente al Tenor e un duplice moto semitonale ascendente delle due parti superiori), sarebbe in teoria ipotizzabile, oltre che sulla sua sua sede d'origine, il fa, in numerosi altri contesti. Tuttavia per il sapore arcaicizzante e la conseguente disomogeneità dell'insieme che verrebbe a produrre, non è stata presa in considerazione.

¹⁰ Cfr., ad esempio, nel *Kyrie I* le battute iniziali del Contratenor.

¹¹ Nel Codice Chigi C.VIII.234 il *Credo* presenta nella parte del Superius, dalla divisione metrica 94 a 139, un bemolle in chiave che, come afferma il Plamenac, è da riferirsi esclusivamente alla *resolutio* del protus autentico. Altrettanto avviene nella parte del Contratenor e del Bassus (dalla divisione metrica 94 alla fine). Ciò avvalorava l'ipotesi di un massiccio affollamento del si^b non solo all'interno di questa vasta sezione ma anche nel corso dell'intera partitura.

cantus durus, anche se le scarse opportunità di poter intervenire sulla corda si producono di fatto un ambiente in *cantus mollis*. Pertanto l'impiego del si \natural è stato circoscritto, in casi per la verità assai rari, all'eliminazione di taluni tritoni melodici e quinte diminuite verticali mentre il mi \flat , oltre alle già note "causae necessitatis", viene inserito limitatamente a quei contesti in cui palese, sia dalla condotta delle linee che dai suoni cadenzali di riferimento, è il predominio dell'area di sol.

La *resolutio* del terzo modo, trascritto nella gamma originale per motivi di ordine prettamente esecutivo,¹² ha avuto come principale ostacolo la rimozione delle quinte diminuite verticali generate dal si oltre ai tritoni melodici derivati dal rapporto II-V grado (fa-si). In entrambi i casi si è optato per l'utilizzo ora del si \flat ora del fa \sharp senza escludere tuttavia, onde evitare eccessivi stravolgimenti della trama sonora, il mantenimento eccezionale della stessa relazione dissonante (cfr. ad esempio lo spinoso passo finale dell'*Agnus I*).

La stesura del tritus autentico in *cantus mollis*, oltre che da argomentazioni di ordine storico¹³ è principalmente dettata dalla stessa intelaiatura modale della Messa. Di conseguenza, in virtù del ruolo strutturalmente rilevante del si \flat , si è rinunciato alla mobilità del IV grado con conseguente perdita delle specificità coloristiche derivate dall'alternanza del si \flat con la quarta lidia (si \natural), come rilevabile, tra l'altro, nei primi due numeri del *Requiem* dello stesso autore. Si è preferito inoltre, per omogeneità modale, mantenere il si \flat anche in quelle situazioni in cui non sarebbe stato del tutto improprio l'impiego del si \natural . Ciò nondimeno la stabilità del si \flat è causa inevitabile, come già nel primo modo, di frequenti tritoni melodici e aggregati dissonanti sulla subfinalis mi, entrambi corretti per il tramite ora del mi \flat che determina a sua volta la formazione di ulteriori aggregati dissonanti sul III grado la a cui ovvia il la \flat , ora del si \natural ¹⁴ o ancora il mantenimento dei tritoni stessi.

Nel tetrardus autentico, trascritto anch'esso per maggior funzionalità esecutiva nella gamma originaria, la struttura-base finalis-IV grado si attaglia perfettamente alla finalis sol e alla repercussa plagale do senza produrre alterazioni di grande rilievo. Il problema specifico della *resolutio* in questa modalità è essenzialmente rappresentato dagli aggregati dissonanti di terza e quinta diminuita posti sul III grado si, oltre ai numerosi tritoni prodotti tra questo stesso suono e il fa inferiore, risolti per lo più con l'intervento del fa \sharp .¹⁵

Di non facile soluzione sono infine alcuni passaggi che conducono alle clausole sul III e sul VI grado. È il caso questo delle divv. 5 e 6 del *Gloria*. Quattro fa \sharp al Contratenor, oltre ad evitare un discutibile infittimento di bemolli (si \flat , mi \flat , la \flat) consentono una cadenza frigia su si, del tutto eccezionale nella gamma di sol. A div. 25 del *Credo* la clausola a quattro parti su mi presupporrebbe la forma frigia, ostacolata da un si al Bassus che impone al Tenor un fa \sharp per via della quinta diminuita verticale, snaturando così il movimento di semitono discendente del Tenor e di conseguenza, con l'aggiunta di un re \sharp , quello di tono ascendente del Superius. La stessa situazione si ripresenta a tre parti alla div. 101 del *Sanctus*. Da segnalare infine le inevitabili "imperfezioni" volutamente lasciate irrisolte.¹⁶

Carlo Marengo

¹² La lezione originale in la è più consona per una eventuale esecuzione a voci miste (soprani, contralti, tenori e bassi) anche se filologicamente discutibile. Per lo stesso organico sarebbe allora opportuno trasportare la *resolutio* in protus a sol e mantenere quelle del tritus e del tetrardus rispettivamente nelle primitive gamme di fa e di sol.

¹³ Questa scelta, avvalorata dallo stesso Plamenac che pone in armatura il si \flat tra parentesi, trova ulteriori conferme nelle *resolutions* precedentemente citate di Ambrosius Wilphlingseder (cfr. la nota 1).

¹⁴ Si veda ad esempio la div. 14 del *Gloria*: l'utilizzo del si \flat al Tenor avrebbe comportato un mi \flat generante contemporaneamente una quinta diminuita con il la del Bassus e un tritono al Contratenor tra il mi \flat ed il la superiore di poco precedente. La sola alterazione del si risolve invece nel modo più semplice tutti i problemi.

¹⁵ *Credo*. Divv. 147/149: il fa \sharp del Superius, una sorta di terza piccarda adoperata in via del tutto eccezionale, neutralizza la formazione, oltre che di un tritono melodico al Superius, di ben due triadi diminuite quasi in successione; div. 179: l'annullamento della quinta diminuita verticale fa-si ha come contropartita un tritono do-fa \sharp al Contratenor, più che tollerabile in conseguenza dell'immediata risoluzione a sol. *Sanctus*. Quinte diminuite verticali si-fa corrette in si-fa \sharp alle divv. 8, 56 e 113.

¹⁶ *Kyrie*. Div. 14: la quinta diminuita verticale si-fa risulta musicalmente più accettabile di una correzione del Contratenor in fa \sharp (lo stesso dicasi per div. 17 del *Gloria*). *Gloria*. Div. 14: tritoni melodici al Contratenor e al Tenor, entrambi risolvibili per moto contrario; divv. 66/67: al Tenor, con prima nota su parte pari ecc.

**Questa pubblicazione
è scaricabile a pagamento
nella collana Cosa Rara.
Nei Quaderni è riportata
solo la parte introduttiva.**

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 dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei 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 dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco