

GIOVAN DOMENICO MONTELLA

SESTO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI

(1603)

A CURA DI
CARLA CUOMO

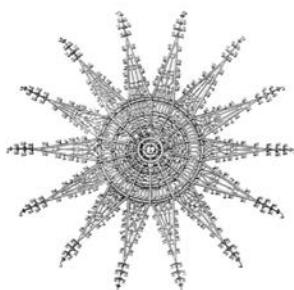
Biblioteca musicale



· 37 ·



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI



Associazione culturale
«Il Saggiatore musicale»

Questo volume è stato realizzato e vede la luce col sostegno
del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
e grazie al contributo del «Saggiatore musicale» su finanziamenti concessi
dal Ministero della Cultura, Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali.

© 2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta,
archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotoco-
piata, registrata o altro senza il permesso scritto dell'editore.

Redazione e layout: Ugo Giani

ISMN 9790705096064

ISBN 9788855431859

GIOVAN DOMENICO MONTELLA

SESTO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI

(1603)

A CURA
DI CARLA CUOMO

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

INTRODUZIONE

Giovan Domenico Montella madrigalista	XI
<i>La fama napoletana del compositore</i>	XI
<i>Storia editoriale e scelte poetiche</i>	XV
Il <i>Sesto Libro de Madrigali a Cinque Voci</i> (1603) di Giovan Domenico Montella	XXIX
<i>Descrizione</i>	XXIX
<i>I testi poetici e i criteri di trascrizione</i>	XXXIII
<i>Il testo musicale: testimoni e criteri editoriali</i>	XXXVIII
<i>Apparato critico</i>	XXXIX

SESTO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI

I. Vaga Amarilli – <i>Prima parte</i>	3
Deh, non t'inganni – <i>Seconda parte</i>	7
II. Mira, ninfa leggiadra – <i>Prima parte</i>	11
Deh, mentre all'alte stelle – <i>Seconda parte</i>	14
III. Deh, dolce vita mia, s'io t'amo tanto	19
IV. Tra bianca neve e tra vermiglie rose	27
V. Partir, dolce ben mio	33
VI. Qui dove il sol non mira – <i>Prima parte</i>	37
Vieni, Clori mia bella – <i>Seconda parte</i>	42
VII. La misera farfalla	47
VIII. Quella bocca di rose	53
IX. Dolce raggio d'amore	61
X. S'io miro i tuoi begli occhi	67
XI. Se vuoi ch'io t'ami	75
XII. Mentr'io sospiro – <i>Prima parte</i>	79
Ah ben vegg'io – <i>Seconda parte</i>	83
XIII. Ride Madonna, e 'l riso	89
XIV. Quasi lampo venisti – <i>Prima parte</i>	95
Se 'l venir fu partita – <i>Seconda parte</i>	98
XV. Cara morte che sei	103
XVI. Gigli, viole e rose	111

RINGRAZIAMENTI. – Questo libro è frutto dell’impulso e degli incoraggiamenti di Giuseppina La Face e Lorenzo Bianconi. A loro va la mia viva riconoscenza, come pure agli altri studiosi che mi hanno fattivamente consigliata e assistita in varie fasi di questo lavoro: menziono in particolare Angelo Pompilio, Cesarino Ruini, Paolo Cecchi. Un ringraziamento sincero rivolgo a chi, con ammirevole acribia e solerzia, mi ha seguita nell’*editing* musicale: Gioele Gusberti, Milena Basili ed Enrico Scavo. Per i dati iconografici mi sono consultata con Daniele Benati, Federica Fabbri e Silvia Urbini, per l’interpretazione del motto con mia sorella Valentina, per l’araldica con Gian Luca Tusini. Beninteso, di ogni residua pecca porto piena responsabilità.

Non avrei potuto realizzare la presente edizione senza il supporto dei bibliotecari. Ringrazio *in primis* Maria Grazia Cupini e Gian Mario Merizzi della Biblioteca di Musica e Spettacolo del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna. Sono poi in debito con la sollecitudine di Caterina Guiducci, David Speranzi e Michaelangiola Marchiaro (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), Cesare Corsi (Biblioteca del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli), Franco Casini (Fondazione Giorgio Cini di Venezia), Francesca Bassi (Museo della musica di Bologna), Rita Corli (Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna) e Pina Guida (Biblioteca del Conservatorio “Giovan Battista Martini” di Bologna). Grazie anche a mia nipote Eloisa Capuzzuto, che dalla Bibliothèque Nationale de France mi ha procurato le copie digitali di altri madrigali e villanelle di Giovan Domenico Montella e di compositori coevi.

Dedico questo volume a mia madre, napoletana nativa, e alla memoria di mio padre: è frutto di tanti frutti. (C.C.)

INTRODUZIONE

GIOVAN DOMENICO MONTELLA MADRIGALISTA

LA FAMA NAPOLETANA DEL COMPOSITORE

Giovan Domenico Montella, nato verso il 1570 e deceduto non oltre il 1607, dal 1590 fece parte della cappella vicereale di Napoli:¹ entrato come «musicista di liuto», com'egli stesso dichiara nella dedica del *Primo libro de madrigali* a cinque voci (1594),² ne divenne poi organista.³

1 La data di nascita non è documentata. L'anno 1570 è stato proposto induttivamente da Ulisse ProtaGiurleo (*La musica a Napoli nel Seicento*, «Samnium», 4, 1928, pp. 69–90: 72) in base alle prime cedole di pagamento di Montella per il servizio a corte (oggi disperse per l'incendio dei depositi di guerra dell'Archivio di Stato di Napoli nel 1943, sono riportate da NUNZIO FEDERICO FARAGLIA, *Bilancio per arbitrio del Real patrimonio de questo regno del anno V. indictionis 1591 et 1592*, «Archivio storico per le province napoletane», A. I, n. 2, fasc. III, 1876, pp. 394–434: 410; Faraglia precisa che i dati si riferiscono all'anno precedente, dunque al 1590). A ritroso, ipotizzando che Montella sia entrato nella corte vicereale non prima dei 18–20 anni, la data di nascita presunta sarebbe intorno al 1570.

Nel 2008, Domenico Antonio D'Alessandro ha pubblicato una registrazione battesimale del 18 maggio 1573 per «Giovan Domenico, figlio di Giovan Simone e di Lucia Scalzo (*Scarza*)», nella circoscrizione parrocchiale di S. Maria a Piazza, nonché la dichiarazione della tonsura clericale per «[...] Io(ann)i Dom(ini)co Montella neap(olita)no» del 26 novembre 1598 (DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella napoletana*, in *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, a cura di Luisa Curinga, Lucca, LIM, 2008, pp. 21–156: 100 e ivi nota 482). È assai probabile che i due documenti si riferiscano allo stesso soggetto: secondo i canoni tridentini l'ordinazione sacerdotale si impartiva appunto non prima dei venticinque anni d'età. Ma è probabile che qui si tratti di un omonimo del musicista. Se i nomi di battesimo Giovanni e Domenico sono tra i più frequenti dell'onomastica nostrana (ricerca del dicembre 2022 sul sito Nomix.it), la diffusione del cognome Montella, noto un po' dappertutto in Italia, tocca picchi elevatissimi in Campania e soprattutto nell'attuale provincia di Napoli (sito Cognomix.it: 1414 in Italia, 1038 in Campania, di cui 729 a Napoli). D'altro canto, non vi è alcun indizio di una condizione clericale del musicista Montella, che anche nelle dediche dei suoi libri di musica da chiesa si firma semplicemente «Ioannes Dominicus Montella Neapolitanus».

Si consideri d'altra parte la data di pubblicazione del primo libro di madrigali, stampato nel 1594. C'è una regola che soffre poche eccezioni: in quest'epoca, nei casi in cui sia certa la data di nascita di un compositore, si osserva che in genere la pubblicazione del primo libro cade nel venticinquesimo anno d'età (per inciso, la stessa età del sacerdozio); ed è perlopiù — anche qui senza molte eccezioni, pure per gli ecclesiastici secolari e regolari — un libro di madrigali, ossia una raccolta di brani che dimostrano l'acquisita maestria nel contrappunto non osservato. Se estendiamo il dato statistico al nostro Giovan Domenico Montella, ne consegue che nel 1594 avrebbe avuto tra i 24 e i 25 anni compiuti. In tal modo la data di nascita cadrebbe nel 1569/70. Il dato è compatibile con la sua precoce assunzione come liutista nella cappella vicereale a fine 1590 (documentata dal Faraglia).

La data di morte, a sua volta, cade tra il settembre 1606 e il gennaio 1607 (cfr., oltre a Prota-Giurleo, KEITH AUSTIN LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples from 1536 to 1654*, PhD Diss., Harvard, 1985, pp. 576–93: 576: un testo fondamentale, questo, per lo studio del madrigale a Napoli tra Cinque e Seicento). Le basi sono le seguenti: l'avvertenza di Giovanni Francesco Benna «a' benigni lettori» nell'edizione del *Secondo libro de madrigali a quattro voci* di Montella, datata 14 maggio 1607, fa riferimento alla morte prematura dell'autore; inoltre l'*Ottavo libro de madrigali a cinque voci*, edito nello stesso anno, contiene una dedica del fratello del compositore, Principio Montella (2 luglio), che allude al suo recente decesso. D'altro canto, il *Quarto libro di villanelle* reca una dedica dell'autore datata 31 agosto 1606.

2 La dedica del *Primo libro* è datata «28 di Giugno 1594» e l'*impressum* sull'ultima pagina di musica lo conferma. In talune pubblicazioni erudite, ivi compreso NV 1881 (EMIL VOGEL, ALFRED EINSTEIN, FRANCOIS LESURE, CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica vocale italiana profana pubblicata dal 1500 al 1700*, nuova edizione, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, denominato *Nuovo Vogel*, da qui in poi NV) si legge invece 1595. Si tratta di una svista del bibliotecario del Liceo musicale di Bologna, Gaetano Gaspari (1807–1881), che nel compilare il catalogo della biblioteca ha equivocato sulla data dell'*impressum*. In effetti, nella parte del Canto oggi conservata nel Museo della musica di Bologna, l'inchiostratura della 'T' nella data — «M. D. LXXXXIV» — è molto sbiadita (difetto tecnico di quello specifico carattere tipografico? Le altre 'T' nel libro sono impeccabili): ma la 'T' qui c'è. Pertanto, la data di stampa è indubbiamente 1594.

3 Montella è menzionato già in questo ruolo in un documento del 1601 dell'Archivio di Stato di Napoli (*Mandatorum*, vol. 64, c. 12) citato in ULISSE PROTA-GIURLEO, *Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo a Napoli*, «L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica», I/1, 1960, pp. 185–95: nota 5, p. 186

Non si sa gran che del compositore di musica strumentale: in tutto e per tutto rimane un'intavolatura d'organo, apparsa postuma, di un famoso madrigale di Domenico Maria Ferrabosco, *Io mi son giovinetta* (1542), realizzata in collaborazione con Ascanio Maione e Scipione Stella.⁴ Abbondante è invece la produzione vocale: nell'arco di una quindicina d'anni scarsa, tra il 1594 e il 1607, vennero in luce diciannove libri di musica vocale, destinati all'uso vuoi ecclesiastico (cinque) vuoi profano (quattordici). Prevale il genere del madrigale, con dieci libri (otto a 5 e due a 4 voci, di cui gli ultimi due apparsi postumi), più quattro libri di villanelle e arie (da 2 a 4 voci). I cinque libri di musica da chiesa constano di mottetti, messe, lamentazioni, responsori, salmi.⁵ Altre musiche sue, e alcune ristampe, videro la luce anche anni dopo la sua morte, nel 1609, 1610, 1611, 1612 e 1613.⁶

Non si sa con certezza quali musicisti ebbe Montella per maestri. Membro della cappella vicereale nell'ultimo decennio del secolo, ebbe presto per collega il fiammingo napoletano Giovanni de Macque: dal 1590 secondo organista nella Santa Casa della Ss. Annunziata, questi fu nominato a corte dapprima come organista nel 1594, indi come maestro di cappella nel 1599. C'è chi ha voluto ipotizzare una formazione di Montella avvenuta a diretto contatto con Macque, fin da prima ch'egli entrasse nella cappella.⁷ Il polifonista oltremontano, attivo a Roma da

e l'elenco degli organisti, p. 192. Cfr. anche *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli e Palogiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2019, *Apparato documentario* a cura di Domenico Antonio D'Alessandro, p. 2 [3] e *Tabella 1*, p. 320.

4 L'intavolatura d'organo figura in ASCANIO MAYONE, *Secondo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli, Gargano e Nucci, 1609, pp. 68–78: il nome di Montella è nelle pp. 68–9, 71 e 74 (edizioni moderne: *Orgue et liturgie*, ed. Macario Santiago Kastner, Paris, Schola Cantorum, vol. 65, 1965, pp. 33–7, e *Neapolitan Keyboard Composers*, ed. Roland Jackson, Corpus of Early Keyboard Music, vol. 24, American Institute of Musicology, 1967, pp. 27–32). Il madrigale di Ferrabosco, a 4 voci, su versi del Boccaccio, era uscito nel *Primo libro di madrigali de diversi eccellentissimi autori a cinque voci*, Venezia, Gardano, 1542 (ed. moderna: DOMENICO MARIA FERRABOSCO, *Opera omnia*, ed. Richard Charteris, Corpus mensurabilis musicae, vol. 102, Neuhausen-Stuttgart, HänsslerVerlag, 1992, pp. 150–2).

5 Per l'elenco completo delle opere, con relativa cronologia, cfr.: NV 1879–94, per la musica vocale profana; JEFFREY KURTZMAN e ANNE SCHNOEBELN, *A catalogue of mass, office and Holy Week music printed in Italy: 1516–1770*, JSCM Instrumenta, 2 (2014) (<<http://scm-jscm.org/instrumenta/vol-2/>>), per la musica vocale sacra; LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 577; cfr. anche i vari profili biografici, *ad vocem*: ANGELO POMPILIO, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* (DEUMM), V, Torino, UTET 1987, p. 159; WILLIAM RICHARD SHINDLE, *Grove Music Online*, 2001; CLAUDIO SARTORI, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Personenteil, XII, Bärenreiter, Kassel, *et alia*, 2004, col. 384–5 (riprende e aggiorna l'analoga voce del 1961, dello stesso autore); GREGORIO MOPPI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, anche on-line.

6 Le opere postume furono: l'intavolatura d'organo di cui qui nella nota 4, del 1609; un manoscritto del 1610, il *Canto di canzonette e madrigaletti spirituali a 2 e 3 voci d'auttori diversi*, copiato da Michele Pario, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, Manoscritti, ms. L. IV.99, ove è menzionato come 'Mico Montella' (cfr. JEFFREY KURTZMAN, *An early 17th-century manuscript of «Canzonette e madrigaletti spirituali»*, «Studi musicali», VIII, 1979, pp. 149–71: 150, 153, 162–4); due madrigali tratti dal suo *Secondo libro a 5 voci*, che furono pubblicati nella raccolta antologica *Madrigali di Luzasco Luzaschi, et altri autori a cinque voci*, curata da Marcello Magnetta ed edita da Carlino nel 1611 (NV 1531 *bis* e in KEITH AUSTIN LARSON e ANGELO POMPILIO, *Cronologia delle edizioni musicali napoletane del Cinque-Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 103–39: 123); infine, le ristampe dei libri di villanelle e arie, del 1612 e 1613: cfr. qui nota 61.

7 Macque (1548/50–1614) mantenne l'incarico di maestro di cappella vicereale sino alla morte (1599–1614). Che questi sia stato maestro di Montella lo sostiene Prota-Giurleo (*Notizie sul musicista belga Jean de Macque*, «International Musicological Society Congress Report», 1, 1930, pp. 191–7: 196), più che altro sulla base di affinità linguistiche e stilistiche. Anche per Alfred Einstein, Giovanni de Macque fu «the teacher of an entire generation of Neapolitan musicians: Trabaci, Francesco Lambardi, Maione, Montella, Spano, Falconieri, and Luigi Rossi»: (*The Italian madrigal*, II, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 697. Sul compositore cfr. anche: FRIEDRICH LIPPMANN *Giovanni de Macque fra Roma e Napoli: nuovi documenti*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 13, 2, 1978, pp. 243–79; LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 392–404 e 688–702; DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella Napoletana*, pp. 21–156, e ID., *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, pp. 71–354: 227, 280, *Apparato documentario*, p. 56 sgg. e *Tabella 1*, p. 317 sgg. Si considerino inoltre: le introduzioni alle due edizioni moderne, del *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1587), a cura di Catherine Deutsch, Roma, Istituto italiano per la Storia della musica, 2015, e del *Primo libro di madrigali a 4 voci*, a cura di Giuseppina Lococo, Lucca, LIM, 2017).

gli anni '70, si era stabilito a Napoli nel 1585, al servizio di Carlo Gesualdo, principe di Venosa.⁸ Come Macque, anche Montella fu esposto al riverbero dello stile peculiarissimo del principe dei madrigalisti: lo dimostra la frequenza di arditi cromatismi e audaci dissonanze, soprattutto nel corpo centrale della sua produzione madrigalistica a cinque voci, che abbraccia i libri dal terzo al sesto (1602–03).⁹ In questa prospettiva, non è certo irragionevole riconoscere se non altro una filiazione ideale da Gesualdo a Macque a Montella. Nondimeno, sul piano complessivo della sua produzione, Montella si dimostra stilisticamente ben più morigerato rispetto ai due maggiori. In tal senso, egli andrà piuttosto collocato nella schiera dei musicisti napoletani di quegli anni, come Scipione Dentice, Giovanni Vincenzo Macedonio di Mutio, Ascanio Maione, Giovanni Maria Trabaci.¹⁰ La ricerca delle affinità stilistiche ha messo in evidenza una particolare vicinanza tra Dentice, Montella e Macedonio, nel senso che il primo, il più anziano, potrebbe essere stato un modello compositivo tanto per Montella — in aggiunta a Gesualdo — quanto per Macedonio, che di Montella fu forse discepolo.¹¹

Montella fu noto e apprezzato dai contemporanei sia come strumentista sia come compositore. Nicolò Tagliaferro, tenore nella cappella reale, ne riconosceva il valore «nell'arti del liuto e nele cose dela musica» fin da «molto giovine». ¹² Scipione Cerreto, compositore, liutista e teorico musicale, agli albori del Seicento lo annoverava tra gli «eccellenti» compositori e suonatori di liuto della città: lo qualificava peraltro espressamente come «napolitano», a testimonianza dell'appartenenza a una cerchia locale di riconosciuti compositori nativi.¹³ Alcune laudi di Montella figurano in collettanee musicali pubblicate in Roma, il *Tempio armonico* (1599) di

8 Carlo Gesualdo (1566–1613) diede in luce sei libri di madrigali, tutti a cinque voci, tra il 1594 e il 1611. Sulla produzione madrigalistica del Seicento, e di Gesualdo in particolare, riferimenti primari sono: LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982, pp. 3–44; LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 457–538; GLENN WATKINS, *Gesualdo. The Man and His Music*, Oxford, Clarendon Press, 1991; LORENZO BIANCONI, voce 'Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza', rivista da Glenn Watkins, in «Grove Music Online», 2001 (aggiornamenti del 2010 e 2015). Dal 2017 l'editore Bärenreiter di Kassel ha avviato la pubblicazione di una *New Gesualdo Edition*.

9 Cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 576–93; e anche CHIH-HSIN CHOU, *Introduction*, pp. IX–XVI: IX, nella sua edizione di GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Primo libro de madrigali a cinque voci*, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2001.

10 Larson, nel suo monumentale studio sul madrigale napoletano tra Cinque e Seicento (*The unaccompanied madrigal in Naples*) distingue in tre gruppi i musicisti attivi a Napoli in quel tempo. La distinzione è condotta in base al rapporto con le innovazioni di Carlo Gesualdo da un lato e con la tradizione dall'altro. Nel gruppo dei musicisti che adottano uno stile più moderato egli colloca Montella con Dentice, Macedonio di Mutio, Maione, Trabaci, ed altri ancora (pp. 539–680). Nel gruppo dei compositori fortemente influenzati da Gesualdo colloca Giovanni de Macque e Pomponio Nenna, fra gli altri (pp. 681–785). Tra i conservatori, Scipione Cerreto, Camillo Lambardi, Scipione Stella, Ascanio Meo (pp. 786–814).

11 È sempre Larson che, analiticamente, rileva le affinità stilistiche tra Dentice, Montella e Macedonio di Mutio. Su Montella in particolare afferma: «Dentice and Gesualdo were Montella's most frequent sources for ideas»: LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 582. Di Macedonio di Mutio ritiene che egli fosse stato allievo di Dentice, perché nel dedicargli il suo *Primo libro di madrigali a cinque voci* (1603) lo loda come esperto musicista (p. 595). Nondimeno, sulla base dell'analisi dello stile musicale di Macedonio e delle sue riprese di testi poetici già utilizzati da Montella, Larson sostiene poi che fu quest'ultimo il maestro del primo (p. 550 e 595).

12 NICOLÒ TAGLIAFERRO, *L'esercitio de Nicolò Taglia Ferro de la Città d'Alatro Cantore dela Regia Cappella di Sua Maestà Cattolica nel Regno di Napoli*, Napoli, Biblioteca dei Gerolamini, ms. SM. XXVIII.1.66, c. 82v: il manoscritto è trascritto, in parte, in LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 927–42: le righe dedicate a Montella sono a p. 932. Larson, in base a diverse informazioni fornite dallo stesso Tagliaferro — tra di esse il riferimento a Trabaci quale organista della Regia Cappella, tra 1601 e 1607: *ibid.*, p. 925–6; cfr. anche D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento*, pp. 488–9, che determina il ruolo di Trabaci come organista dal 1601 al 1614 (in quest'ultimo anno divenne maestro di cappella: cfr. anche *Apparato documentario, Tabella 1*, p. 320) — e alla descrizione datane da Enrico Mandarini in *I codici manoscritti della Biblioteca oratoriana di Napoli*, Napoli, Festa, 1897, pp. 329–30, fa risalire l'origine dell'*Esercittio* agli anni tra il 1599 e il 1605, quando Tagliaferro era tenore nella cappella reale. Su quest'ultimo aspetto cfr. D'ALESSANDRO, *Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella Napoletana*, nota 29 p. 27, in cui l'epoca di stesura del volume viene estesa al 1607, e p. 71.

13 SCIPIONE CERRETO, *Della prattica musica vocale, et strumentale*, Napoli, G. G. Carlino, 1601, Libro Terzo, pp. 154–7: 156–7. L'aggettivo 'napolitano' viene qui usato in due distinti modi: "per antichità napoletano" oppure semplicemente "napoletano". Il primo modo allude ai nativi del Regno (ai regnicoli) stabilitisi nella capitale, il secondo modo allude più esattamente ai "nativi di Napoli". Premesso ciò, per Montella compare solo l'aggettivo.

Giovenale Ancina e le *Nuove laudi ariose* di Giovanni Arascione (1600).¹⁴ Otto anni dopo la morte viene ricordato tra i musicisti «peritissimi» di Napoli da Romano Micheli, compositore romano che intorno al 1594–99 aveva soggiornato a Napoli al servizio di Gesualdo.¹⁵ Probabilmente sulla scorta del Cerreto, il suo nome ricorre poi in libri di storia e di erudizione del pieno Seicento: nel 1634 il letterato Giulio Cesare Capaccio lo menziona tra i cittadini «illustrissimi» di Napoli, mentre l'umanista, giurista e storico Francesco de' Pietri lo colloca tra i «Musicisti napoletani [...] illustri non men nell'arte che nelle voci e ne gli stordimenti etiandio».¹⁶ Ancora mezzo secolo dopo la morte, le *Regole di musica* di Giovanni Piscione d'Avella accomunano Montella ad altri compositori napoletani per la destrezza nell'uso dei cromatismi, i quali «con i sudetti accidenti con bellissimo ordine ed imitazione de' sensi fanno aspri, raddolciscono ed abbelliscono i loro concerti, che a guisa di tanti Orfei ed Anfioni rapiscono il cuore degli uditori».¹⁷ Ai primi del Settecento il nome di Montella compare nelle *Notitie de' contrapuntisti e compositori di musica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, e più avanti nel secolo c'è menzione di 'Mico Montelli' in una lettera del 1746 indirizzata da Girolamo Chiti, allievo del Pitoni, a padre Giambattista Martini a Bologna.¹⁸ Nell'Ottocento lo ascrive alla «scuola musicale di Napoli» Francesco Florimo, il quale ne rammenta pure le doti di arpista.¹⁹

La produzione musicale di Montella va inquadrata storicamente in un momento di particolare sviluppo della città di Napoli. Sin dai primi del Cinquecento il rafforzamento della corte vicereale, con gli Asburgo di Spagna, aveva dato impulso a un massiccio inurbamento dal vasto territorio del Regno, di nobili come di persone della più varia estrazione. I nuovi equilibri

14 Due laudi di Montella erano già comparse, a Napoli, nella raccolta edita da Stigliola nel 1594 curata dall'«abate romano». Queste due laudi confluirono nella raccolta di Padre Ancina. Nelle due raccolte romane, la quantità di laudi del compositore è rispettivamente di sei (1599) e una (1600). In ambo le raccolte, Montella è menzionato come 'Mico' o 'Micco Montelli'. Ancina soggiornò a Napoli tra il 1586 e il 1596 e instaurò rapporti con diversi musicisti napoletani, tra i quali, oltre Montella, Macque, Scipione Dentice, Scipione Calabrese (cfr. ARNALDO MORELLI, *L'Oratorio dei filippini: rapporti tra Roma e Napoli*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 11–14 aprile 1985, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 455–63: 457). Cfr. anche l'imponente studio di D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento*, pp. 207–8.

15 ROMANO MICHELI, *Alli signori virtuosi e curiosi lettori* (prefazione), in *Musica vaga et artificiosa*, Venezia, Vincenti, 1615 (2ª pagina della prefazione; e cfr. l'estratto in LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 960): Micheli colloca la propria permanenza a Napoli «in tempo che erano li signori Bartolomeo Roi maestro di cappella, e Gio. Macque organista nella cappella del vice re» (cfr. anche D'ALESSANDRO, *Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella Napoletana*, p. 91). Sui rapporti di Micheli con Napoli, intensi e duraturi, cfr. GRAHAM DIXON, *Romano Micheli and Naples: The Documentation of a Sixty-Year Relationship*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, pp. 555–65.

16 GIULIO CESARE CAPACCIO, *Il forastiero*, Napoli, G. D. Roncagliolo, 1634, p. 7 (ed. moderna, Napoli, Torre, 1989, p. 23). FRANCESCO DE' PIETRI, *Dell'istoria napoletana. Libri due* (Libro Primo «Armi, e lettere di napoletani» cap. VI), Napoli, G. D. Montanaro, 1634, p. 70: l'autore menziona Montella con Carlo Gesualdo, Fabrizio Dentice, Scipione Stella, Fabrizio Filomarino, Antonio Grisone, Fabrizio Gazzella, Flaminio Caracciolo, Leonardo dell'Arpa, Rocco Rodio.

17 GIOVANNI PISCIONE D'AVELLA, *Regole di musica*, Roma, F. Moneta, 1657, p. 34. Fra i compositori menzionati figurano Carlo Gesualdo, Pomponio Nenna, Simone Crescenzo detto il Simoncino, Scipione Dentice, Scipione Stella. Sull'importanza che l'Avella attribuì alle composizioni di Gesualdo e degli altri napoletani, facendone oggetto d'un vero e proprio culto e analizzandone in particolare i madrigali, cfr. DINKO FABRIS, *Generi e fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, cit., pp. 415–54: 416.

18 GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (1695 e 1730–35), a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, pp. 189–90. Nel carteggio tra Chiti e Martini il musicista è menzionato nella lettera n. 50 del 6 settembre 1746, in cui l'autore descrive il contenuto della raccolta di laudi a cura di Arascione del 1600: cfr. *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745–1759)*, *Settecento musicale erudito: 472 lettere del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, con l'inedita descrizione della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano di Girolamo Chiti*, a cura di Giancarlo Rostirola (et al.), Roma, IBIMUS, 2010, p. 129. Chiti però erroneamente attribuisce a Montella la lauda per la Madonna del Tesoro di Napoli, mentre questa è di Scipione Dentice. Montella è autore della lauda a «Maria Santissima dell'Oratorio di Napoli», a quattro voci (GIOVANNI MARIA ARASCIONE, *Nuove laudi ariose della Beatissima Vergine*, Roma, Muzi, 1600, p. 34 di ciascun libro-parte).

19 FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol. I (*Come venne la musica in Italia ed origine delle scuole italiane*), Napoli, Morano, 1881–82, p. 69. Su Montella arpista cfr. anche D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana*, p. 131 e *Apparato documentario*, p. 2.

di potere suscitarono raffinate esigenze di etichetta, di cultura e di società, tese a consolidare l'immagine signorile, cortigiana e forense di Napoli, luogo del potere regio.²⁰ La città, col suo dinamismo politico, militare, economico e commerciale, attraeva anche molti stranieri.²¹ Soprattutto si distingueva per il lustro concesso alla cultura e all'arte. Sul piano della vita musicale, tra XVI e XVII secolo si registrò una speciale fioritura di produzioni madrigalistiche, che trovò sbocco in un vigoroso rilancio dell'editoria musicale napoletana,²² a partire soprattutto dal 1591 e per tutti i due decenni a cavallo del 1600²³ (prima di quella data i compositori napoletani affidavano perlopiù le loro musiche a editori e stampatori veneziani). Nel rigoglio del madrigale napoletano, il totale delle composizioni di Gesualdo, Macque, Pomponio Nenna, Dentice e Montella ammonta a un terzo dell'intera produzione madrigalistica napoletana tra il 1580 e il 1630.²⁴ Se però Napoli ebbe tra i due secoli un ruolo di spicco tra i centri dell'editoria musicale, non instaurò mai un tessuto di rapporti commerciali stabili e duraturi col resto d'Italia: semmai sempre soltanto con Venezia. Ne conseguì un certo qual isolamento dei compositori che, come Montella, pubblicarono quasi esclusivamente in Napoli. Il che può spiegare perché la sua musica, a quanto ne sappiamo, non sia mai davvero entrata nei circuiti europei.

STORIA EDITORIALE E SCELTE POETICHE

Il *Primo* e il *Secondo libro* a cinque voci videro la luce nell'ultimo decennio del secolo, nel 1594 e nel 1596. Furono ambedue dedicati a Filippo d'Austria (1578–1621), principe ereditario di Spagna, assunto poi al trono nel 1598 come Filippo III. Il compositore Montella esordì dunque collocandosi sotto la protezione ideale della dinastia regnante, gli Asburgo di Spagna: indirettamente, l'omaggio era rivolto alla corte vicereale. I due libri furono pubblicati, rispettivamente, da Colantonio Stigliola a Napoli, nella sua stamperia a Porta Reale, e da Giacomo Vincenti a Venezia. Il primo dei due stampatori-editori, uomo assai colto, era attento a pubblicare opere musicali vicine agli interessi della corte di Madrid. Un anno prima del libro d'esordio di Montella aveva dato fuori il suo primo titolo musicale, il *Libro primo de' madrigali a cinque* di Manilio Caputi, e l'anno dipoi il *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant, quae quaternis, quinis, senis & octonis vocibus concinuntur, liber primus* di Philippe Rogier: si trattava, rispettivamente, di un «continuo» di Filippo II, ossia d'uno dei cento membri della guardia d'onore dei viceré spagnoli a Napoli,²⁵ e del maestro di cappella del re di Spagna. A sua volta Montella doveva essere per l'editore un musicista di rilievo in quanto arruolato nella cappella vicereale: Stigliola gli pubblicò poi anche un primo libro *Motectorum et Missarum cum octo vocibus* del 1600, dedicati a Ottavio (*recte* Ottaviano?) Borgia, nobile siracusano di passaggio

20 Mi limito a rinviare a GIUSEPPE GALASSO, *Breve premessa alla storia civile e sociale di Napoli*, in *Musica e cultura a Napoli*, pp. 13–27. Delle copiose pubblicazioni dello stesso autore su Napoli nell'età moderna si veda anche: *Napoli città e capitale moderna*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, I, Napoli, Electa Napoli, 1998, pp. 23–8.

21 Cfr. sempre GALASSO, *Breve premessa*. La presenza di molti stranieri, dunque il loro contributo alla fama della città, è ben evidenziata dal Capaccio, nel *Forastiero* cit.: cfr. GALASSO, *Napoli città e capitale moderna*, p. 23; inoltre LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 50.

22 Cfr. ANGELO POMPILIO, *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli*, pp. 79–102: «l'editoria musicale napoletana (...) dei primi trent'anni del secolo si fonda sulla netta preminenza della musica profana: madrigale e villanella» (ivi, p. 87). Sull'editoria musicale italiana in generale, anche nel contesto europeo, cfr.: BIANCA MARIA ANTOLINI, *Aspetti dell'editoria musicale in Italia dalle origini alla metà del Settecento*, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura della stessa, Pisa, ETS, 2019, pp. 7–45, e SAVERIO FRANCHI, *L'editoria musicale italiana dalle origini al XVIII secolo nel quadro della storia della stampa e dell'editoria*, ivi, pp. 89–106.

23 La fioritura del madrigale a Napoli nel primo Seicento, affiancata anche dal germogliare di musiche polifoniche religiose e prettamente strumentali, fu tardiva rispetto alla svolta che in altre regioni italiane lo stesso genere manifestava verso la monodia accompagnata (cfr. POMPILIO, *Editoria musicale a Napoli*, pp. 89–91). C'è chi vi ha voluto vedere un riflesso del carattere 'accademico' e 'riservato' che il madrigale mantenne nella Napoli alla svolta del secolo: cfr. RENATO BOSSA, *La musica nella Napoli del Seicento*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, II, pp. 17–26: 17.

24 ANGELO POMPILIO e ANTONIO VASSALLI, *Il madrigale a Napoli nel Cinque-Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, pp. 9–16: 10 e ivi nota 4.

25 ANGELO POMPILIO, *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, p. 92.

a Napoli.²⁶ Il debutto del compositore avvenne dunque negli anni del decollo delle edizioni musicali di Stigliola, che coincise pure con lo sviluppo di un'editoria musicale locale.²⁷ La pubblicazione del secondo libro di madrigali presso un editore veneziano fu invece un episodio che si potrebbe spiegare come segue. I primi due libri di Montella presentano il medesimo formato, frontespizio e fregio: anche il *Secondo libro* sarà stato impostato dalla tipografia di Porta Reale, ma sarà poi stato affidato allo stampatore-editore veneziano in seguito alle vicende giudiziarie che afflissero gli Stigliola padre e figlio.²⁸ In queste prime due edizioni montelliane il maggiore ornamento è dato dalla ricchezza dello stemma sul frontespizio, incorniciato da un fregio, e dai capilettera assai decorati, mentre la lettera dedicatoria e i singoli madrigali non presentano ornamenti nello specchio di scrittura.

Quanto alle scelte poetiche, i primi due libri contengono versi di Manilio Caputi, Torquato Tasso, Giambattista Marino, Giulio Cortese, Cristoforo Castelletti, Cesare Rinaldi, Girolamo Parabosco, fra altri. Tutti poeti fecondi, membri eminenti di accademie coeve, napoletane e no, alcuni insigni (il Tasso!), altri allora all'alba di una fulgida traiettoria, come il Marino. Caputi, il nobile madrigalista cosentino che deteneva incarichi ufficiali nel viceregno, poetava, come risulta dai suoi due libri di madrigali musicali (1592 e 1593).²⁹ Cortese era a capo dell'Accademia degli Svegliati, importante sodalizio letterario napoletano, cui furono ascritti anche il Tasso e il Marino.³⁰ Cristoforo Castelletti, commediografo, risiedeva e operava in Roma. Il bolognese Cesare Rinaldi, spirito inquieto, era attivo negli ambienti artistici e nelle accademie filosofico-letterarie della sua città. Il piacentino Girolamo Parabosco, ingegno versatile e prolifico, musicista e poeta al contempo, gravitava soprattutto su Venezia.³¹ Questi rimatori alimentarono, ciascuno

26 Cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, Appendice C, p. 889, evidenza che Ottavio Borgia, figlio di Giacomo, divenuto barone di Casale e Immacari (in Val di Noto) alla morte del padre (1583), sarebbe stato senatore di Siracusa nel 1558 (cfr. anche DI GREGORIO, *Giovan Domenico Montella e il patrocinio musicale a Napoli*, pp. 5-19: 12 e ivi nota 26, nella sua edizione di GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci*, Firenze, Olschki, 1990). Appare più verosimile che si tratti di un abiatco di costui, a sua volta senatore aretuseo.

27 LARSON e POMPILIO, *Cronologia*, in particolare p. 116 e sgg.

28 Il caso andrà approfondito: Vincenti fu il prestanome per un libro effettivamente stampato in Napoli? Oppure la stampa fu davvero realizzata in Venezia?

Nicola Antonio Stigliola (1546-1623) fu scienziato, medico naturalista e matematico assai noto, per un certo periodo ingegnere municipale a Napoli, aggregato infine all'Accademia dei lincei. La sua bottega fu operativa dal 1592 al 1606. Su questo stampatore cfr. SAVERIO RICCI, *ad vocem* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 94, 2019, anche on-line (qui *DBI*), e DINKO FABRIS, *ad vocem*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 629-30 (qui *DEMI*); cfr. anche POMPILIO, *Editoria musicale a Napoli*, p. 92. Stigliola fu seguace del Campanella e finì sotto l'Inquisizione nel 1595. Il *DBI* riporta che Stigliola, denunciato per 'irreligione' nel 1595, indi incarcerato, fu rilasciato dopo il 10 ottobre 1596 e prima del 16 dicembre dello stesso anno; dice anche che il figlio Felice continuò a occuparsi della tipografia, ma fu sottoposto anch'egli a un'indagine del Sant'Uffizio; non allude a una completa cessazione dell'attività tipografica. La voce del *DEMI*, invece, afferma che la tipografia sperimentò lunghi periodi di totale inattività nel 1596 e nel 1601-02. Il *Secondo libro de madrigali a cinque voci* di Montella reca una dedica del 16 settembre 1596, data che precede di poco il rilascio di Stigliola dal carcere.

29 TURANO, *I madrigali di Manilio Caputi*, pp. 34-5.

30 Sull'Accademia degli Svegliati cfr. CAMILLO MINIERI-RICCIO, *Cenno storico delle accademie fiorite nella città di Napoli*, «Archivio storico per le province napoletane», A. V, fasc. III, 1880, pp. 578-612: 605-6. L'Accademia nacque attorno al 1586, ma fu soppressa nel 1593 da Filippo II per sospetti di congiura contro il governo. Sul Tasso a Napoli e i suoi rapporti con i circoli intellettuali partenopei: SALVATORE FLORO DI ZENZO, *Tasso a Napoli e il soggiorno claustrale*, Napoli, Edizione del Delfino, 1979, pp. 35-7; PAOLO CECCHI, *Le scelte poetiche di Carlo Gesualdo: fonti letterarie e musicali*, in *La musica a Napoli*, pp. 47-75; ELIO DURANTE e ANNA MARTELLOTTI, *Tasso, Luzzaschi e il Principe di Venosa*, in *Tasso, la musica e i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-44. Su Giambattista Marino, che nell'Accademia degli Svegliati aveva il nome di 'Accorto', cfr. ANGELO BORZELLI, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, Artigianelli, 1927, p. 19; ALESSANDRO MARTINI, *ad vocem*, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008, anche on-line.

31 Su Castelletti, Rinaldi e Parabosco rinvio alle rispettive voci di GIORGIO PATRIZI, SALVATORE RITROVATO, DANIELE GHIRLANDA e LUIGI COLLARILE, in *Dizionario biografico degli Italiani*, voll. 21 (1978), 87 (2016), 81 (2014), anche on-line. Su Castelletti, cfr. anche JAMES CHATER, *Castelletti's "Stravaganze d'Amore" (1585): a comedy with interludes*, in «Studi musicali», 8, 1979, pp. 85-148. Su Rinaldi, anche SALVATORE RITROVATO, *Per te non di te canto: i madrigali di Cesare Rinaldi*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, nonché ALESSANDRO MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere Italiane», vol. 33, 1981, pp. 529-48: 531-2.

a modo suo, la tendenza del genere madrigalesco verso una spiccata «brevità» e «acutezza».³² Sono gli anni a ridosso dell'apogeo della fortuna del Tasso rimatoro, mentre dilaga il Guarini e di lì a poco ascende il Marino.³³ È notevole che Montella abbia incluso nei suoi primi due libri rime di un Marino poco più che ventenne, madrigaletti stringati e concettosi, a tutt'allora inediti, che dovettero dunque approdare manoscritti sul suo scrittoio. È una rara, precocissima attestazione della folgorante fortuna musicale delle rime del Marino che sarebbe divampata immediatamente dopo la loro pubblicazione nel 1602.³⁴

Nei due libri, altre due scelte poetiche spiccano: un madrigale di Cortese (*Primo libro*) e uno di Parabosco (*Secondo libro*). Tra i due casi, il primo apre uno spiraglio per cogliere l'incidenza di Montella sui compositori dell'*entourage* partenopeo: pochi anni dopo, lo stesso madrigale viene intonato da Camillo Lambardi e Dattilo Rocca, napoletani appunto come il poeta e come il musicista; non è impossibile che Montella sia stato preso a modello dagli altri due.³⁵ Nel *Primo libro* si può includere tra le scelte interessanti un madrigale che Montella attinge da Manilio Caputi, poeta e musicista di sé stesso, ma che non ebbe altro seguito tra i musicisti.³⁶ In questa prospettiva si collocano anche altre scelte poetiche di Montella, magari più consuetudinarie, che nella cronologia delle intonazioni successive attestano la circolazione ristretta di alcuni componimenti, di poeti noti o ignoti, fra il nostro compositore e altri madrigalisti napoletani quali Gesualdo, Dentice, Macedonio, Maione, Ascanio Meo, Francesco Genuino e, di nuovo, Lambardi.³⁷

32 Come si legge nella dedicatoria di Luzzasco Luzzaschi a Lucrezia Este della Rovere, nel suo *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* del 1596 (stilata per il musicista da Alessandro Guarini: cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, VI: Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-63; 319-20).

33 Cfr. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, pp. 327 sgg.

ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal: zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Berlin-Zürich, Gehlen, 1969, ha introdotto una distinzione di comodo tra tre diversi stadi del madrigale poetico cinquecentesco, nell'arco del suo maggior rigoglio (grosso modo 1544-1611): il madrigale 'discorsivo', contraddistinto dall'ampia estensione, dalla preponderanza dell'endecasillabo sul settenario e dal tono distesa-mente argomentativo (Ariosto, Bembo, Trissino); il madrigale 'melico', tendente a una maggior stringatezza, all'abbondanza dei settenari, alla concentrazione su una *pointe* tematica (Cassola, Tasso); il madrigale 'epigrammatico', caratterizzato dall'estrema concisione e dall'arguzia paradossale (Guarini, Marino). Sui limiti di tale schematizzazione si pronuncia tra altri MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*.

34 I due madrigali del Marino musicati *ante litteram* da Montella nei libri del 1594 e 1596 sono: *Se i lumi vostr'io miro* (*Primo libro*) e *Vivo mio sol, tu giri* (*Secondo libro*). Di questa primizia mariniana ha dato notizia nel 1982 LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, rist. 1991, p. 10. Il testo di *Se i lumi vostr'io miro* è riportato, a fronte della versione apparsa poi nell'edizione delle *Rime* del Marino (Venezia, Ciotti, 1602), *Se gli occhi vostri io miro*, in Id., *Il Cinquecento e il Seicento*, p. 335.

35 Il madrigale di Cortese era tratto dall'edizione di Cacchi delle sue *Rime* del 1588, mentre quello di Parabosco si trova in sue raccolte pubblicate da diversi editori a Venezia tra il 1546 e il 1571: cfr. *RePIM - Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di Angelo Pompilio, on-line (da qui in poi: *RePIM*, al quale tacitamente rinvio, qui e nelle note successive, anche per l'indicazione delle pagine dei madrigali citati). I due madrigali sono *Aventuroso velo* (*Primo libro*; n. 4 nell'edizione a cura di Chih-Hsin Chou) e *Occhi che mi ferite* (*Secondo libro*). Nel percorso di un testo poetico dalle mani del letterato a quelle di un compositore si possono distinguere tre modalità, almeno in astratto: il compositore poteva attingere da una pubblicazione poetica, oppure musicare versi trasmessi manoscritti, o infine desumere un testo poetico da una composizione musicale anteriore (cfr. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, p. 338). Nel caso del madrigale di Cortese, è la compattezza del gruppo dei napoletani, tra poeta e musicisti, a far propendere per questa terza modalità.

36 Il madrigale di Caputi in due parti, nel *Primo libro*, è *Poi che per darlo a voi dal pett' il core e Io son già morto e l'vostr'è van desire* (Prima e Seconda parte): cfr. *RePIM*.

37 In particolare, nel *Primo libro* due rime adespote, *Madonna io ben vorrei* e *Non già con freddo core*, furono intonate rispettivamente da Dentice (1591) e Gesualdo (1594), che precedono Montella, indi da Macedonio (1603); l'altra da Maione (1604), dopo Montella (cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 597 e GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Primo libro de madrigali a cinque voci*, a cura di Chih-Hsin Chou, p. XIX e p. 90; la trascrizione del madrigale di Macedonio è qui a pp. 87-9). Nel *Secondo libro*, un madrigale del cavalier de' Rossi, *Baci amorosi e cari*, conobbe un'altra intonazione di Meo (1608) dopo quella di Montella; un madrigale adespoto, *Vidi a l'aura spiegar due chiome d'oro*, fu poi intonato da Genuino (1605); infine due testi di Parabosco, *Deh qual prova maggior, donna, volete e O crude pene mie*, furono musicati dopo Montella rispettivamente da Dentice (1598) e Lambardi (1609), e da Dentice (apparso postumo, 1640).

Un'avvertenza è d'obbligo. Qui e di seguito le 'concordanze testuali' (se così è lecito chiamarle) tra le scelte poetiche di Montella e quelle di altri musicisti napoletani sono registrate sulla sola base dei dati compendati nel

Sotto il profilo musicale, i primi due libri presentano un ordito polifonico più morigerato di quello che si osserverà poi nei libri successivi: in particolare, l'uso di passaggi cromatici è occasionale, saltuario. La tessitura è contraddistinta da frequenti ripetizioni di sezioni e si presenta più imitativa che accordale, con un lieve incremento degli episodi imitativi tra il *Primo* e il *Secondo libro*, e almeno nel *Primo* un'elevata frequenza di combinazioni di due diverse forme dello stesso motivo.³⁸ L'incidenza del nuovo stile si osserva semmai a livello del ritmo, nell'abbondanza delle note nere, ossia semiminime, crome (*fusae*) e semicrome (*semifusae*), in particolare nei passaggi melismatici.³⁹

A questi primi due libri di madrigali ne seguirono ben altri quattro in un biennio, due all'anno, tutti a cinque voci. Il *Terzo* e il *Quarto* furono pubblicati nel 1602 da Giovanni Giacomo Carlino, il *Quinto* e il *Sesto* nel 1603 rispettivamente da Antonio Pace e da Costantino Vitale. I dedicatari furono, nell'ordine, Nicolò Berardino Sanseverino, principe di Bisignano, noto tanto per la prodigalità quanto per l'incapacità di tutelare i propri interessi;⁴⁰ Antonio Carmignano e Astorgio Agnese, "nobili di seggio";⁴¹ infine Giacomo Buonanno e Colonna, uomo di cultura siciliano appartenente a una nobiltà minore,⁴² al quale il compositore dedicò pure il *Quarto libro di villanelle* a quattro voci (1606), pubblicato da Giovanni Battista Sottile. Il *Terzo* e il *Quarto* libro di madrigali segnano l'avvio di un rapporto continuativo con l'editore Carlino,⁴³ figura emergente nell'editoria napoletana dopo il tramonto dello Stigliola, arrestato dall'Inquisizione. Nello stesso 1602 Carlino pubblicò altri tre libri di Montella: le *Lamentationes et alia ad officium Hebdomadae sanctae* a quattro voci, dedicate a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duca di

RePIM. Beninteso ogni caso particolare necessiterebbe di un esame autoptico del dettato e di un'apposita analisi comparativa, al fine di accertare il grado di coincidenza tanto nel testo verbale quanto nella distribuzione dei brani in seno ai singoli libri di madrigali, oltre che nel rapporto con l'eventuale fonte letteraria. Per non parlare poi delle affinità o difformità nel trattamento musicale di uno stesso componimento da parte di due o più compositori. Peraltro la nostra conoscenza della produzione madrigalistica complessiva di quest'epoca è fatalmente lacunosa, mancando all'appello parecchi titoli, oggi perduti. È ovvio che un siffatto esame analitico minuzioso è fuori dalla portata di uno studio come quello qui tentato. Ma è al contempo evidente che anche il semplice riscontro statistico delle presunte coincidenze nelle scelte poetiche può avere un elevato valore indiziario nell'additare la propinquità tra Montella e altri musicisti coevi. In tal senso ed entro tali limiti esso viene qui presentato.

38 Cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 586–8.

39 Larson evidenzia che, considerando nell'insieme i libri di madrigali di Montella, l'andamento ritmico diventa via via più spedito, come in Dentice, tant'è vero che vi compaiono le semicrome; le quali tuttavia spariscono del tutto nel *Settimo* e nell'*Ottavo libro*. Anche le ripetizioni di sezioni sono molte, nel totale dei libri di madrigali, quantitativamente circa quanto in Dentice. Cfr. anche CHOU, *Introduction*, p. XII. Di un 'nuovo stile' ritmico nel madrigale italiano parla RUTH I. DEFORD, *The Evolution of Rhythmic Style in Italian Secular Music of the Late Sixteenth Century*, «Studi musicali», 10, 1981, p. 43, cit. in CHOU, *ivi* e nota 47 p. XVI.

40 GIUSEPPE CECI, *I feudatari napoletani alla fine del secolo XVI*, «Archivio storico per le province napoletane», XXIV, 1899, fasc. I, pp. 122–38: 124, dice che «non ha arti da principe. È di natura tanto facile che dona tutto quello che gli domandate» (nella sua introduzione, su base documentaria Ceci dichiara che estensore dello scritto è stato Francesco Marcaldo, l'agente di Toscana a Napoli, e che la data dell'elenco è il 1600). Cfr. anche MARIA SIRAGO, *I Sanseverino principi di Bisignano nel Cinquecento e le attività commerciali dei feudi marittimi*, in «Dialoghi Mediterranei», n. 57, settembre 2022, anche on-line.

41 Erano così denominati gli aristocratici non titolati, la cui nobiltà veniva provata dalla ricchezza, dalla genealogia e dall'appartenenza a uno dei cinque 'seggi' o 'piazze' nobili di Napoli (Capuana, Nido, Montagna, Porto e Portanova): cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 51–2, e per Carmignano e Agnese, *ibidem*, note 76 e 77, pp. 578–9. Notizie certe del finanziamento da parte di Agnese del *Quinto libro* di Montella sono in D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana*, pp. 168–9.

42 Cfr. in questo volume, nella descrizione del *Sesto libro*, le pp. xxx–xxxiii.

43 Carlino, attivo a Napoli dal 1579 al 1616, fu editore di importanti opere di letteratura teatrale e religiosa, storia, giurisprudenza, medicina, filosofia e teologia, oltre che di musica. Per i libri di musica collaborò dapprima con Antonio Pace. Nel 1600 diventò «Stampatore della Corte Arcivescovale» e si mise in proprio lavorando da solo sino al 1607. In questo periodo, che coincide con la maggior parte della produzione di Montella, pubblicò, fra altre opere, il trattato di Scipione Cerreto, *Della pratica musica* (1601, qui cit. nella nota 13). Fra i vari compositori, Carlino dedicò la massima attenzione proprio a Montella, del quale nel solo 1602 pubblicò ben cinque libri (cfr. LARSON E POMPILIO, *Cronologia*, pp. 118–21). In seguito, collaborò con Costantino Vitale, che ne sposò la nipote, Vincenza Amodeo: la ditta Carlino & Vitale operò negli anni 1607–10 e fu prevalentemente orientata al repertorio profano. Nel 1611 Carlino divenne lo stampatore personale di Carlo Gesualdo. Egli, inoltre, instaurò numerosi contatti con librai e editori: cfr. ANTONIO DELL'OLIO, *ad vocem*, *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 242–6.

Lerma, *valido* (ossia ministro favorito) di Filippo III;⁴⁴ i *Responsoria Hebdomadae sanctae* a quattro, dedicati al proprio 'datore di lavoro', il viceré Francisco Ruiz y Castro, conte di Lemos; e una ristampa del *Primo libro de Villanelle* a tre e quattro voci, dedicata a fra Nicolò Zumbo, cavaliere gerosolimitano appartenente a un'aristocratica famiglia di Siracusa.⁴⁵ Sia questa ristampa d'un libro di componimenti 'leggeri' altrimenti non pervenuti, sia ancora dieci anni più avanti la ristampa del *Quarto libro di Villanelle* a quattro (1612, senza dedica) furono pubblicate da Carlino ad istanza del libraio Pietro Paolo Riccio.⁴⁶ Sotto il profilo editoriale, i due libri di madrigali montelliani pubblicati da Carlino si dimostrano accurati nelle caratteristiche tipografiche e ricchi di ornamenti, sin dal fregio che decora il frontespizio, la dedica, ciascuna pagina dei madrigali, con i capilettere ornati da motivi floreali, e la Tavola finale. Il *Quinto* e il *Sesto libro* presentano caratteri tipografici in continuità con i due precedenti, giacché i due editori, Pace per il *Quinto* e Vitale per il *Sesto*, lavorarono in collaborazione con Carlino.⁴⁷ Dal punto di vista editoriale il *Sesto libro* è il più ricercato tra tutte le raccolte madrigalistiche di Montella, per via dell'incisione figurata sul frontespizio: se ne parlerà più avanti (pp. xxix–xxx). Nello stesso 1603 Montella pubblicò con Vitale anche il *Motectorum quinque vocibus liber primus*, dedicato al cardinale Ottavio Acquaviva d'Aragona, che in seguito patrocinò due altri libri del compositore, gli *Psalmi* del 1605 e il postumo *Ottavo libro de madrigali a cinque voci* (1607).⁴⁸

A uno sguardo panoramico sulle dediche, si osserva che, se i primi due libri di madrigali puntano ai massimi gradi della dinastia regale spagnola, i successivi, come pure i libri di villanelle, sono indirizzati a patrocinatori di minor rango, vuoi nobili di sangue, vuoi nobili di seggio, e in qualche caso nobili 'stranieri' rispetto al Regno, come nel caso dei siciliani Borgia e Buonanno. Ai ranghi altissimi dell'aristocrazia spagnola e al più eminente porporato napoletano sono rivolti invece ben quattro dei cinque libri di musica sacra.

Per quanto riguarda i madrigali, le scelte poetiche dei quattro libri del 1602–03 dimostrano che ai madrigali epigrammatici e concettosi del Tasso e del Marino dei libri precedenti si aggiungono Battista Guarini — forse il rimatore più abbondantemente sfruttato dai musicisti di questi anni — e Girolamo Casone da Oderzo.⁴⁹ Allo stato attuale delle conoscenze, gli autori della maggior parte dei testi poetici di questi quattro libri non sono identificati. Sul piano generale, le scelte poetiche di Montella appaiono più consuetudinarie, dal momento che nella cronologia delle edizioni madrigalistiche in cui si ritrovano testi musicati da più di un compositore egli si

44 LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, Appendice C, p. 907, non senza ragione qualifica questo grande di Spagna come «the effective head of the Spanish Empire for about 20 years».

45 Non è nota la prima edizione: si tratta, infatti, di una ristampa, come recita il frontespizio. Sul dedicatario, Nicolò, si può aggiungere che assieme al fratello Giaime Zumbo «furono chiari per grandi virtù cristiane e morirono a breve distanza l'uno dall'altro in fama di santità» (così FRANCESCO BONAZZI, *Elenco dei cavalieri del S. M. Ordine di San Giovanni di Gerusalemme*, Parte I, dal 1136 al 1713, Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1897, p. 346).

46 Scipione e Pietro Paolo Riccio appartenevano a una famiglia di editori e librai attivi a Napoli nella prima metà del sec. XVII. Non è chiaro il rapporto di parentela tra i due, ma si sa che il primo era più anziano del secondo. Le loro figure rientrano in quel quadrilatero produttivo-editoriale, e non solo musicale, che includeva gli autori, i committenti, i dedicatari, e gli editori e stampatori, laddove talvolta i librai erano al contempo committenti. Sui due Riccio, cfr. DINKO FABRIS, *ad vocem*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 547–9. Sulle edizioni delle raccolte di villanelle di Montella cfr. qui nota 61.

47 Cfr. DELL'OLIO, voci 'Carlino' (cfr. qui nota 43), 'Pace' e 'Vitale' in *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 483–4 e 688–91.

48 Come scrisse il Capaccio, il cardinale «amò cordialmente Giovan Domenico Montella»: CAPACCIO, *Il forastiero*, p. 719. Cfr. anche D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana*, pp. 103–4 e ivi nota 136.

49 Per il poeta ferrarese, basti il rinvio a Guarini, *la musica, i musicisti*, a cura di Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997. Quanto a Girolamo Casone, medico e lettore di Filosofia nell'Università di Pavia, fu all'epoca assai stimato, fra gli altri dal Guarini e dal Tasso, anche come innovatore, proprio nell'ambiente ferrarese: cfr. ELIO DURANTE e ANNA MARTELOTTO, «Amorosa Fenice». *La vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo (c. 1528–1592)*, Firenze, Olschki, 2015. Del Casone, Montella musica *La misera farfalla* nel *Sesto libro* del 1603; in precedenza l'avevano intonata Girolamo Belli intorno al 1580–82 (in un manoscritto estense, Mus.F.1358), Giovanni Agostino Veggio (in Giacomo Moro, *Gli encomii musicali*, 1585) e Giovanni Croce (*Novi pensieri musicali*, 1594). Dopo Montella, lo intoneranno Maione (*Primo libro a 5*, 1604) e Macedonio (*Secondo libro a 5*, 1606).

colloca dopo altri.⁵⁰ Nondimeno, uno sguardo più concentrato sull'area napoletana permette di cogliere che Montella in molti casi primeggia. Per due madrigali del *Terzo libro* Montella 'precede' Macedonio, Ettore della Marra, Crescenzo Salzilli, Dattilo Roccia e Maione.⁵¹ Nel *Quarto libro* in un madrigale egli si fronteggia con Dentice, che questi pubblica nello stesso anno, il 1602, una sua raccolta contenente il medesimo testo; per tre altri madrigali Montella è seguito dal fedele Macedonio, in un altro ancora da Stella.⁵² Nel *Quinto libro* vi è un solo madrigale in cui Montella primeggi su un compositore napoletano, Maione.⁵³ Nel *Sesto libro*, tre sono i madrigali nei quali il compositore precede gli altri — compreso l'unico di un poeta individuato, *La misera farfalla* di Girolamo Casone —, e in particolare: in uno Maione e Macedonio, nell'altro Macque, nell'ultimo di nuovo Roccia e Maione, ai quali si aggiungono ancora Trabaci e Giovan Battista De Bellis.⁵⁴ Da questo quadro indiziario traspare, oltre la frequente contiguità delle intonazioni di Macedonio a stretto seguito di Montella — una contiguità che corrobora l'idea, già avanzata in base alle affinità stilistiche, di un eventuale rapporto di discepolato tra i due —, anche una potenziale influenza di Montella in particolare su Dattilo Roccia e su Maione.⁵⁵

Quanto all'evoluzione dello stile madrigalistico di Montella, nei quattro libri a cinque del biennio 1602-03 si registra una piccola svolta. Aumenta via via la frequenza e la densità delle dissonanze, fino a culminare nel *Sesto libro*. In questa prospettiva, si fanno dunque più evidenti gli influssi di Gesualdo, ma anche di Dentice, giacché da entrambi Montella prende in prestito materiali — ritmi motivi strutture — e stilemi compositivi, come ad esempio l'aggiunta di soggetti invertiti. Se la condotta contrappuntistica non raggiunge la complessità di Gesualdo e neppure di Dentice, nei quattro libri si osserva, ad esempio, un incremento nell'uso di simultanee combinazioni di due diversi soggetti per due diverse frasi testuali.⁵⁶

Nel 1604 inizia il rapporto, dimostratosi poi durevole, con lo stampatore Giovan Battista Sottile, che fu anche l'editore, fra gli altri, di Pomponio Nenna.⁵⁷ Sottile pubblicò tutte le opere di Montella da lì fino alla morte del compositore: quattro libri di madrigali, di cui due postumi, e tre libri di villanelle, oltre a un libro di salmi. In particolare, fra le raccolte madrigalistiche, nel 1604 esce il *Primo libro* a quattro voci, dedicato a Ferrante di Capua, duca di Termoli e cognato di quel Berardino Sanseverino ch'era stato il dedicatario del *Terzo libro* (secondo un topos ricorrente, nella dedica Montella attribuisce al dedicatario una spiccata competenza musicale).

50 Dallo spoglio del *RePIM* risulta che dei madrigali totali di questi quattro libri solo quattro componimenti sono stati identificati: *Nei vostri dolci baci* (*Terzo libro*) e *Questa vostra pietate* (*Quinto libro*) sono del Tasso, *Occhi stelle mortali* (*Quinto libro*) del Guarini, *La misera farfalla* (*Sesto libro*) di Girolamo Casone.

51 Sono madrigali adespoti: qui come in altri casi consimili, si sarà magari trattato di poeti napoletani che rifornivano Montella delle loro rime manoscritte? Nel *Terzo libro* il madrigale *Lasso, mi parto; or che farò lontano* presenta la seguente cronologia di intonazioni: dopo Montella, Macedonio (1603), Della Marra (1609) e Salzilli (1611); il madrigale *Morir può 'l vostro core*, che prima di Montella era stato musicato anche da altri, ebbe di seguito intonazioni di Roccia (1603) e di Maione (1604).

52 I madrigali, anch'essi tutti adespoti, sono questi: *Dura legge d'amor, non sol ho tema*, in Dentice (1602); *Non è gentil mia donna, Or che leggiadra e bella e Vagheggiava nell'onde* in Macedonio (1603 e 1606); *Liete ninfe e pastori*, anche in Stella (1605).

53 Si tratta del madrigale, di autore ignoto, *Fille gentil piangea*, in Maione (1604).

54 I madrigali sono: *La misera farfalla*, dopo Montella musicato come già detto (nota 49) da Maione (1604) e Macedonio (1606); *Mentr'io sospiro*, musicato anche da Macque (1610); *Quasi lampo venisti*, intonato poi da Roccia (1603), Maione (1604), Trabaci (1606) e De Bellis (1608).

55 In definitiva, dei componimenti inclusi nelle quattro raccolte di Montella del 1602-03, Macedonio ne musica cinque nei suoi primi due libri di madrigali (1603 e 1606), Dattilo Roccia ne utilizza pure due nel suo *Secondo libro* (1603), Maione ne intona quattro nel suo *Primo libro* (1604), tutti sempre a cinque voci.

56 Cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, pp. 586-9. Si vedano ad esempio nel *Sesto libro*, in questo stesso volume, i madrigali I, *Vaga Amarilli*, mm. 9-10, e *Deh, non t'inganni* - Seconda parte, mm. 8-12; V, *Partir, dolce ben mio*, m. 15; VI, *Vieni, Clori mia bella* - Seconda parte, mm. 10-2; IX, *Dolce raggio d'amore*, mm. 2-4; XII, *Mentr'io sospiro*, mm. 2-4, e *Ah ben vegg'io* - Seconda parte, mm. 6-8; XIV, *Se 'l venir fu partita* - Seconda parte, mm. 1-4 e 16-17.

57 Sottile, di origine bresciana, attivo come stampatore a Roma e in Sicilia (forse a Palermo), trasferitosi a Napoli nel 1595, sposò la figlia dell'editore e libraio Mattia Cancer e si mise in proprio. Debuttò sul mercato editoriale napoletano nel 1602 e nell'editoria musicale nel 1603 con il *Quinto libro* di Pomponio Nenna. Il quale, dopo la sua prima raccolta madrigalistica a cinque edita da Gardano a Venezia nel 1582, da allora in avanti pubblicò sempre a Napoli con Sottile fino al 1608: cfr. D'ALESSANDRO, voce 'Sottile', in *Dizionario degli editori musicali italiani*, p. 622.

Accanto a questa raccolta, nello stesso anno Sottile aveva pubblicato il *Secondo libro de villanelle et arie* a due, tre e quattro voci, dedicato a Tomaso Lottieri, barone di Montecoraci.⁵⁸ Le quattro voci del *Primo libro* del 1604 costituiscono un «novo modo» che, dice l'autore, «in quest'ultima fatica mi sono ingegnato di proporre» (andrà accertato in cosa consista questa novità). Seguono il *Settimo* e l'*Ottavo* fra i libri di madrigali a cinque, rispettivamente nel 1605 e nel 1607. Il *Settimo* è dedicato a Francesco Pignatelli, marchese di Spinazzola, genero di Fabrizio Carafa, quel duca d'Andria che fu ucciso da Carlo Gesualdo per lavare l'onta dell'adulterio della moglie, Maria d'Avalos.⁵⁹ (Anche in questo caso la dedica dichiara che il Pignatelli prendeva lezioni di musica da Montella; era dunque anch'egli un intenditore di quest'arte, secondo i canoni delle virtù del buon cortigiano.) Sempre nel 1605 Sottile pubblicò gli *Psalmi quibus ad completorium per totum annum utimur* a quattro e otto voci, dedicati al cardinale Ottavio Acquaviva, divenuto allora arcivescovo di Napoli, e il *Terzo libro di villanelle a quattro et arie a due voci*, dedicato a Girolamo Carafa, duca di Cerza Maggiore (l'odierna Cercemaggiore),⁶⁰ che conobbe poi una ristampa postuma, nel 1613, per opera di Gargano e Nucci. Nel 1606 Sottile pubblica il *Quarto libro di Villanelle* a quattro voci, dedicato a Giacomo Buonanno e Colonna, il già menzionato dedicatario del *Sesto libro*.⁶¹

Furono queste le ultime pubblicazioni di Montella in vita. Dal punto di vista editoriale, si osserva che i libri di madrigali sono piuttosto sobri, ad onta del rango dei loro dedicatari. Entrambi i libri, il *Primo* a quattro voci e il *Settimo* a cinque, presentano un semplice fregio nel solo frontespizio, non nelle pagine della dedica o dei singoli madrigali o della Tavola. I capitellati sono ornati da fitti disegni di foglie in mezzo alle quali talvolta spuntano puttini. Nel *Primo* compare una marca tipografica raffigurante una coppa da cui traboccano fiori. Nel *Settimo* è presente uno stemma sormontato da una corona reale, mentre all'interno vi sono simboli araldici della famiglia Pignatelli, come le tre pignatte.

Le due raccolte madrigalistiche postume sono il *Secondo libro* a quattro voci e l'*Ottavo* a cinque, entrambe pubblicate nel 1607 da Scipione Bonino, che si avvaleva dell'officina di Sottile.⁶² Promotori delle due pubblicazioni furono, nell'ordine, un non meglio identificato Giovan Francesco Benna che nel *Secondo libro* si rivolge ai lettori lamentando che questi madrigali, «a pena nati», fossero rimasti «privi inaspettatamente del padre che li aveva generati», e Principio Montella, fratello del compositore, che li indirizza al cardinale Acquaviva, il presule di Napoli. L'«avvertenza» di Benna lascia intendere la morte prematura e improvvisa del compositore, confermata dalla dedica di Principio Montella al porporato, sia perché il primo rammenta le

⁵⁸ Il *Secondo libro* di villanelle reca la data del 1° giugno per la dedica, mentre il *Primo libro de' madrigali a quattro voci* porta la data del 10 giugno: fu dunque questo l'ordine di pubblicazione. Su Di Capua, che sposò la sorella di Bernardino Sanseverino, Vittoria, cfr. SCIPIONE AMMIRATO, *Delle famiglie nobili napoletane*, Firenze, Marescotti, 1580, p. 72; CECI, *I feudatari napoletani alla fine del secolo XVI*, p. 130; LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, nota 75, p. 578; per Lottieri, cfr. *ibid.*, pp. 41-2 e, *ivi*, note 96 e 97.

⁵⁹ Su Pignatelli, cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, nota 72 p. 576, e DI GREGORIO, *Giovan Domenico Montella e il patrocinio musicale a Napoli*, nota 33 p. 14. Di Gregorio (p. 23) suppone che le nozze di Pignatelli con Porzia Carafa, figlia di Fabrizio, celebrate il 26 maggio 1605, abbiano fornito a Montella l'occasione per la dedica della stampa (datata 2 agosto di quell'anno).

⁶⁰ Su Girolamo Carafa, cfr. DI GREGORIO, *Giovan Domenico Montella e il patrocinio musicale a Napoli*, nota 34, p. 14.

⁶¹ I quattro libri di villanelle di Montella conobbero cinque ristampe, una in più rispetto alle raccolte. In particolare, il *Primo libro*, edito da Carlino nel 1602 (che era già una ristampa) e il *Secondo* e il *Terzo libro*, editi rispettivamente nel 1604 e nel 1605 da Sottile, furono tutti ristampati da Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci: nel 1612, il *Primo libro* e il *Secondo*; nel 1613, il *Terzo*; tutti a istanza di Pietro Paolo Riccio. Del *Quarto libro* esistono due edizioni di Carlino, entrambe del 1612: una nota da tempo, conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Mus. Ant. 226, che possiede i libri-parte del Tenore e del Basso, senza dedica e pubblicata a istanza di Pietro Paolo Riccio; l'altra scoperta da Agostino Ziino nella Biblioteca Universitaria di Pavia, che conserva il libro parte del Tenore. Questa presenta un frontespizio diverso dall'esemplare della BNCF, è dedicata (in data 1° marzo 1612) a Francesco Ruffo, ed è edita ad istanza di Scipione Riccio, che firma pure la dedica. Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Un'aggiunta alle "Villanelle" di Gian Domenico Montella*, in «Fonti musicali italiane», anno 22, 2017, pp. 7-16.

⁶² Su Scipione Bonino, cfr. ANTONIO DELL'OLIO, *ad vocem*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 200-1.

esecuzioni pregresse degli stessi brani davanti all'Acquaviva sia per la seguente affermazione: «Fu il parto poco felice, poiché fu a lui annunzio di morte». Le caratteristiche tipografiche di questi due libri sono le medesime già sopra illustrate per le precedenti edizioni di Sottile, con l'eccezione di un più ricco fregio nel frontespizio dell'*Ottavo libro*, contraddistinto da tre giri di tre distinti disegni ornamentali (il primo dei quali, quello più esterno, ricorda le cornici fregiate di Vitale), e dalla presenza dello stemma cardinalizio.

Nelle rime musicate da Montella negli ultimi suoi libri ricompaiono spesso Marino, Guarini e Tasso. Vi si aggiungono, fra altri, Ansaldo Cebà, Luigi Groto, Orazio Ariosto nipote di Ludovico, Gabriello Chiabrera, Antonio Ongaro, Ottavio Rinuccini, Michelangelo Buonarroti il giovane, e anche il pugliese Daniele Geofilo Piccigallo. In particolare, il *Primo libro* a quattro (1604) è eminentemente 'mariniano', giacché include dodici madrigali del poeta, sul totale dei consueti ventuno, dunque più della metà; inoltre, essi sono disposti continuativamente nella raccolta, a testimonianza di una scelta peculiare del compositore. In ben cinque casi Montella è il primo a intonare questi componimenti. Tenendo d'occhio le prossimità con i musicisti del Golfo, in un caso Montella è seguito da Salzilli e da Nunzio Ciccarello,⁶³ in un altro caso (su versi adespoti) da Stella.⁶⁴ Nello stesso libro, le altre scelte poetiche, su testi mariniani o no, seguono la consuetudine, e se in tre casi è Montella a intonare il testo dopo Nenna, a sua volta egli è seguito da Francesco Lambardi, Dentice, Macedonio e Giuseppe Del Puente; in un altro caso precede invece Dattilo Roccia.⁶⁵ Anche il *Settimo libro* contempla madrigali del Marino, quattro, e ancora una volta Montella è il capofila.⁶⁶ Vi sono inoltre due componimenti, uno del Guarini e l'altro di Orazio Ariosto, che vengono entrambi messi in musica, a ruota di Montella, da Crescenzo Salzilli, il quale deve evidentemente aver tenuto il musicista di palazzo ad esempio; uno degli stessi madrigali ricompare anche in Stella.⁶⁷ In definitiva, si avvalora — e sia pur sulla mera base del dato repertoriale di tali 'concordanze' nelle scelte poetiche — la percezione di una certa qual compattezza nel sodalizio di questi madrigalisti di città.

Se in questi due libri la predilezione di Montella è per il Marino, negli altri due postumi, il *Secondo libro* a quattro voci e l'*Ottavo libro* a cinque, il rapporto si ribalta a favore del Guarini. Nel *Secondo libro* ben diciassette madrigali su ventuno sono del Guarini, contro uno solo del Marino. Anche in tal caso i brani del Guarini sono collocati in successione. Le scelte poetiche, a questo punto invero più consuetudinarie, rivelano comunque sempre un certo legame di Montella con i colleghi napoletani: per cinque testi (quattro del Guarini e uno del Marino) Montella precede Dattilo Roccia, Alessandro Scialla, Salzilli, Nenna; e in un solo caso va a rimorchio di Gesualdo.⁶⁸ L'*Ottavo libro* a cinque presenta solo due componimenti del Guarini, nessuno del Marino, e per il resto un ampio ventaglio di poeti tra quelli già più sopra menzionati. Solo per due di essi si riscontra che Montella è il primo a intonarli: uno di Ongaro, ripreso anche da Scipione Lacorcia, e uno di Piccigallo, che ha trovato maggior seguito con Donato Antonio Spano

63 Nel *Primo libro a quattro voci* i madrigali del Marino che qui compaiono per la prima volta in musica sono: *Non ha la bionda aurora*; *Lidia, ti lasso, ah lasso*; *Non già con ghiaccio algente*; *Mi saluta costei*; *L'odio ch'hai tu nel core*. Di questi, il secondo è quello poi musicato da Salzilli (1607) e da Ciccarello (1611).

64 È il madrigale *Lasso, io languisco e moro, e voi, mio sole*, che Stella riprende l'anno dopo.

65 I madrigali in cui Montella segue Nenna (1603) sono: *Vita mia, di te privo*, dopo Montella intonato da Francesco Lambardi (1607) e da Dentice (1616); *Giunto è pur, Lidia, il mio*, musicato anche da Macedonio (1606); *Alma afflitta, che fai*, poi in Del Puente (1606). Il madrigale in cui Montella precede Roccia è *Riede la primavera*, che Roccia musicò quattro anni dopo (1608).

66 Essi sono *Che fai Tirsi gentile, O ninfa o tigre o sasso* (prima parte) e *Odi come gl'augelli* (seconda parte), *Canta, Tirsi, di quella* (nn. XI, XIII, XIV, XVII nell'edizione a cura di Di Gregorio).

67 Questi madrigali sono i seguenti: *Ch'io non t'ami, cor mio* e *Se lontana voi sete*, musicati da Salzilli in due diverse raccolte (1607 e 1611), il secondo intonato anche, ben prima di Salzilli, da Stella (1605).

68 I madrigali guariniani sono questi: *O che soave bacio*, musicato da Roccia (1608) e da Scialla (1610); *Pur venisti cor mio*, messo in musica da Salzilli (1611); *Dolcissimo usignolo*, intonato da Scialla (1610); *Dolce spirito d'amore*, intonato per primo da Gesualdo (1595), poi da Montella in questo libro e infine da Roccia (1608). Il madrigale mariniano è *Temer, donna, non dei*, musicato da Nenna nello stesso anno (1607) e poi da Scialla (1610).

e Macque.⁶⁹ Altre due rime, una ancora di Ongaro e un'altra adespota, furono musicate anche da Nenna, nello stesso 1607.⁷⁰

In conclusione, dai dati qui riportati sui dieci libri di madrigali, e allo stato attuale delle ricerche, al di là delle preferenze per Marino e Guarini, si ricava l'immagine di un compositore spesso intraprendente nelle proprie scelte poetiche, e di sicuro influente tra i compositori partenopei.

Per quanto riguarda le caratteristiche musicali, le ultime raccolte madrigalistiche di Montella — il *Settimo* e l'*Ottavo* a cinque voci, unitamente ai due libri a quattro voci — adottano uno stile in prevalenza omofonico, e non scevro da frequenti alterazioni di metro, secondo lo stile delle villanelle e delle canzonette.

⁶⁹ Le intonazioni di Ongaro e Piccigallo realizzate per primo da Montella sono *Ridea la ninfa mia*, intonato anche da Lacorcia (1616), e *Cantan gl'augelli a la fresc'aur'il giorno*, messo poi in musica da Spano (1608) e Macque (1609 e 1613).

⁷⁰ Questi altri madrigali sono *Filli mentre ti bacio* (Ongaro) e *Che non mi date aita*, messi in musica da Nenna (rispettivamente 1607 e 1608).



GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Sesto libro de madrigali a cinque voci*. Parte del Canto: frontespizio.
(Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

A D. G I A C O M O
B V O N A N N O,
E T C O L O N N A.
S I G. D I M O N T' A L B A N O, & C.



EL passaggio, che V. S. fe per Napoli, lasciò così nobili vestigi della grandezza, e della virtù sua nell'animo mio, che all'obbligo di hauerne eterna memoria, son fatto anco debitore di hauerle ad esser tributario di me stesso. Che perciò hora faccio questa picciola dimostrazione di quel, ch'è poco in vero al suo merito, ma molto rispetto alla suiscerata volontà, con che le comparisco innanzi con le fatiche del sesto Libro de' miei Madrigali, sicuro, che dalla generosità di V. S. riceueranno spirito à cose maggiori; e dalla sua virtù faranno acquisto d'infinita melodia, non solo per esser riconosciuti cari quanto all'affetto del donatore, ma anco quanto all'istessa professione di Musica, che oltre all'altre virtù, riluce nella sua casa con chiarissimo lume à tutti i virtuosi. Riceuali con quella volontà, con che suole fauorire i doni de' suoi seruidori, acciò ch'io conosca, che la mia seruitù hà loco appresso di lei. A cui per fine facendo riuerenza le priego dal cielo colmo di felicità, e grandezza. Di Napoli il dì 22. d' Ottobre. 1603.

Gio. Domenico Montella.

GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, parte del Canto: lettera dedicatoria.
(Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

CANTO I

Vaga Ama ril li Vaga Ama ril li
A che ti sta i Co sì ri tro fa
Ne cogli homai la va ga ro fa ij.
la va ga ro fa Hor che no uella Nei pri m'al-
bo ri De'tuoi verd'an ni ij.
spiega si bel la I suoi te so ri spiega si bella I
suoi te so ri.

A 2

GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, parte del Canto: I. *Vaga Amarilli*.
(Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

TAVOLA			
V	Aga Amarilli,	Prima Parte.	1
	Deh non t'inganni	Seconda Parte.	2
	Mira Ninfa leggiadra	Prima Parte. * *	3
	Deh mentre all' alte stelle	Seconda Parte.	4
	Deh dolce vita mia		5
	Tra bianca neve		6
	Partir dolce ben mio	* *	7
	Quì dou' il Sol non mira	Prima Parte.	8
	Vieni Clori mia bella	Seconda Parte.	9
	La misera Farfalla	* *	10
	Quella bocca di rose	*	11
	Dolce raggio d' Amore		12
	S' io miro i tuoi begli occhi		13
	Se vuoi ch' io t'ami		14
	Mentr' io sospiro	Prima Parte.	15
	Ah ben vegg' io	Seconda Parte.	16
	Ride Madonna, e' l'riso		17
	Quasi lampo	Prima Parte	18
	Se' l'venir fu partita	Seconda Parte.	19
	Cara morte che sei.		20
	Gigli viole e rose.		21

Con Licenza de' Superiori.

IN NAPOLI, Per Costantino Vitale. MDCIII.

GIOVAN DOMENICO MONTELLA, *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, parte del Canto: Tavola.

(Su concessione del Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

IL SESTO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI (1603) DI GIOVAN DOMENICO MONTELLA

DESCRIZIONE

L'edizione napoletana di Costantino Vitale datata 1603 è l'unica nota. Non si ha notizia di manoscritti né di eventuali ristampe. Gli esemplari, quattro, sono tutti incompleti: la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Musica Antica 168) custodisce le parti di Canto, Alto, Basso e Quinto; la Biblioteca del Conservatorio di Napoli (39.1.18/11-12-13), le parti di Canto, Tenore e Quinto; la Bibliothèque Nationale de France (site Richelieu, Département de la musique, RES VM7-616), le parti di Tenore e Quinto; l'Archivio di Stato dell'Aquila (Fondo Dragonetti de Torres 139/14), la parte del Basso.

La presente edizione si basa sugli esemplari di Firenze e Napoli. Dalla collazione dei libri-parte, effettuata su riproduzione digitale, non risultano differenze.¹ Nella seconda parte del madrigale XIV *Se 'l venir fu partita*, il Tenore conservato a Napoli presenta una macchia (p. 19, quinto e sesto rigo dall'alto, mm. 13-15 in questa edizione) che rende illeggibili alcune note musicali. La macchia, più lieve, è penetrata nelle carte successive, senza però impedire la lettura, se non della sillaba finale della parola, «Ascolta», a p. 20 (madrigale XV *Cara morte che sei*). Per questi passi è stato dunque messo a frutto l'esemplare parigino.

I libri-parte sono in formato in-4° e constano di 12 carte ciascuno, precedute e seguite da tre carte di guardia, vuote. La prima carta presenta il frontespizio e la dedicatoria; seguono le pagine numerate, da 1 a 21, corrispondenti ciascuna a un intero madrigale ovvero a una delle due parti dei cinque madrigali bipartiti (I, II, VI, XII, XIV). La 'tavola', ossia il sommario, è collocato sul verso dell'ultima carta, che in calce riporta anche l'*impressum* (città, editore e anno). Le 12 carte sono distribuite in tre fascicoli di quattro carte, numerati a registro come segue: [A]-A2-[A3-A4], B-B2-[B3-B4], C-C2-[C3-C4]. La numerazione è identica per ciascun libro-parte. La legatura dei libri-parte di Firenze, moderna, si presenta con piatti in cartone coperti di carta e dorso in pergamena, recante il titolo a inchiostro. I quattro libri-parte sono inseriti in una custodia ricoperta della stessa carta delle legature. Nella carta [A], ossia sulla pagina del frontespizio, in tutti i libri-parte vi è il timbro della Biblioteca Medicea Palatina, e solo nei libri-parte del Canto e dell'Alto vi è anche il timbro della Biblioteca Palatina con stemma sabauda.

I libri-parte conservati a Napoli hanno le medesime caratteristiche dell'esemplare fiorentino. La legatura è moderna, in cartone di color marrone scuro con decorazioni floreali a rilievo. Su di essa, nel fronte, è apposta un'etichetta col titolo dell'opera, manoscritto. La coperta è separata dal frontespizio da un foglio di guardia. Nel frontespizio dei tre libri-parte vi è il timbro dell'Archivio del Real Collegio di Musica. Nella carta A2 di due dei tre libri-parte (Tenore e Quinto) vi è inoltre il timbro della Biblioteca del Regio Conservatorio di Musica di Napoli.

Il frontespizio è riccamente decorato (cfr. p. xxiv). Lo specchio di scrittura, dalla dedicatoria in poi, è incorniciato in ogni pagina da un fregio a stampa. Ciascun brano presenta un capolettera assai ornato.

La cura tipografica e l'incisione firmata nel frontespizio, con la sua illustrazione carica di elementi simbolici e mitologici, nonché i fregi che ne abbelliscono ogni pagina, conferiscono a questa edizione un decoro inusitato nel genere madrigalistico di quest'epoca.

¹ La collazione è stata invero estesa anche all'esemplare di Parigi, disponibile on-line (<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10074758h>>). Anche in questo caso, non si rilevano differenze rispetto agli esemplari di Firenze e Napoli.

Il frontespizio presenta un ricco portale architettonico, con varie raffigurazioni esterne e interne. Nel portale, al centro del timpano spezzato, due putti cantori, che tengono dei libri-parte aperti sulle ginocchia, reggono lo stemma. Esso richiama la genealogia del dedicatario del libro: in questo caso, Giacomo Buonanno e Colonna, nobile siciliano. Lo stemma è inquartato, timbrato da una corona (a causa della rifilatura non si riconosce il numero di punte). La stampa è beninteso in bianco e nero, ma la descrizione che segue tiene conto dei colori propri degli stemmi delle famiglie da cui provengono, dotati di una loro simbologia. Nel primo quarto (d'oro) vi è il gatto passante di nero, proprio dello stemma dei Buonanno (o Bonanno). Nel secondo quarto (rosso), si vede la colonna d'argento con base a capitello d'oro, coronata all'antica: è l'emblema che individua il nome della famiglia. Nel terzo quarto si vede il monte di tre cime al naturale, fondato sulla pianura, portante sulla cima più alta una croce patente, che esprime la devozione ai cavalieri gerosolimitani.² Nell'ultimo quarto, troncato, si riconoscono il simbolo fusato (d'argento e di rosso, col capo d'oro) carico di un leone di nero nascente, proprio della famiglia Gioeni, ma anche il fusato inquartato in decusse, che ricorda il simbolo d'Aragona, con due martelli posti in palo.³

Subito sotto lo stemma, nella testata del portale, figurano — secondo un ordine decrescente nell'altezza dei corpi tipografici — il titolo, indi il nome dell'autore, seguito dal toponimico 'napolitano':

SESTO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI DI
GIO: DOMENICO MONTELLA NAPOLITANO

Nella parte bassa del portale vi è la firma dell'incisore: «Neapoli superioru◀m» permissu | Io: Felix Paduan◀us» incidit | Anno D◀omi◀ni: 1603». La presenza della firma dell'incisore, Giovan Felice Padovano, è un elemento di per sé inconsueto: pur nel ragguardevole sviluppo dell'editoria napoletana tra Cinque e Seicento, l'incisione non era considerata un'arte autonoma, dotata di una propria tradizione tecnica.⁴ Poco sappiamo dell'incisore Padovano, se non che forse proveniva dalla bottega di Agostino Carracci e che a Napoli fu attivo fra il 1601 e il 1604.⁵

2 Nella famiglia Buonanno vi furono vari cavalieri di Malta: cfr. VINCENZO PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia, ossia raccolta araldica*, Palermo, Visconti & Huber, 1871-75, ad vocem 'Bonanno', pp. 103-5: 105.

3 Cfr. GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane*, Pisa, Direzione del Giornale araldico, 1886, ad vocem Bonanno, I, p. 146; Colonna, I, pp. 309-10; PALIZZOLO GRAVINA, *Il blasone in Sicilia*: descrizione dello stemma dei Buonanno, dei Colonna e dei Gioeni alle pp. 105, 154 e 198; VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute del R. Governo d'Italia, compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, 6 volumi, Milano, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1928-32, ad voces Bonanno, I, pp. 113-5, e Colonna, II, 509-14.

4 Cfr. *Incisori napoletani del '600*, Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Villa Farnesina 19 marzo-24 maggio 1981, Istituto nazionale per la grafica, Gabinetto nazionale per le stampe, Roma, Multigrafica, 1981: introduzione.

5 Non si sa se il Padovano fosse di origine veneta, come farebbe pensare il nome, anziché napoletana. GIOVANNI GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, 15 voll., Siena, Onorato Porri, 1808-1816, vol. 3 (1808), p. 5, ipotizza che possa essere napoletano per via delle caratteristiche di una stampa: «PADUANO (Gio. Felice). Da una stampa dal medesimo intagliata, rappresentante Gesù in età puerile, che abbraccia S. Giovanni anch'esso fanciullo, sotto la quale si legge Jo. Felix Paduan. Neap. Incidebat, sembra possa arguirsi che questo intagliatore fosse Napolitano. La predetta stampa è d'invenzione di Gio. Bernardino Siciliano; ed è incisa a bulino con esattezza di contorno sul gusto del celebre Agostino Carracci». Della sua presenza a Napoli negli anni 1601-04 danno notizia PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tipografia ducale, 1823, Parte prima, vol. XIV, p. 207; GEORG KASPAR NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Fleischmann, 1835-52, X, p. 456; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, a cura di Hans Vollmer, Leipzig, E. A. Seemann, 1932, XXVI, ad vocem (p. 133). Altri repertori si limitano a dire che Padovano fu attivo a Napoli nei primi del secolo XVII: CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, seconda parte, Amsterdam, G. W. Hissink, 1971, p. 136. Nei vari repertori bibliografici il cognome è variamente riportato anche come Paduano o Padamo: cfr. *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo*, 11 voll., Torino, Bolaffi, 1975: vol. VIII, p. 250; *Indice biografico italiano*, 3ª edizione corretta ed ampliata, a cura di Tommaso Nappo, München, T. G. Saur, 2002, p. 2586.

C'è chi al suo stile, invero piuttosto semplice, ha voluto riconoscere un «tono napoletano».⁶

In questo frontespizio, secondo una formula collaudata, il Padovano ritrae ai quattro angoli del portale altri quattro putti musicanti, stavolta stumentisti. Ai lati vi sono due figure femminili erette, quasi a guisa di cariatidi, munite di due viole di diversa taglia. Con una soluzione che rimanda vagamente al *Parnaso* di Raffaello nelle Stanze Vaticane, nel riquadro centrale siede Apollo affiancato da Pegaso alato e da due cigni, e circondato dalle nove muse.⁷ Otto di esse tengono in mano uno strumento musicale, ma la nona, in basso a destra, tiene in grembo un'oca. Il motto «aliquando inter olores» allude ai versi 35–36 della IX ecloga nelle *Bucoliche* di Virgilio, genere poetico notoriamente umile. In un ribaltamento ironico, il passo implica un riferimento metapoetico: il poeta paragona il proprio canto a quello di un'oca starnazzante fra i cigni che intonano versi sublimi. Nel contesto del nostro frontespizio, la citazione esalta per antifrasi il compositore Montella nella schiera dei compositori napoletani.⁸ Lo stesso topos ricorre, e non sarà un caso, nella dedica delle *Lamentationes* dell'anno prima, rivolta al duca di Lerma («Quamobrem et inter cygnos me anserem obstrepentem audire non tedeat [...]»)⁹

Questa immagine “parlante”, con i suoi riferimenti classici eruditi, compendia efficacemente i dati di apertura del libro e gli assicura un'eleganza che non ha l'eguale nella produzione di Montella (e comunque piuttosto rara nelle stampe di madrigali musicali).¹⁰

Sul verso del frontespizio compare la lettera dedicatoria:¹¹

A D. GIACOMO

BVONANNO,

ET COLONNA.

SIG. DI MONTALBANO, &C.

Nel passaggio che V. S. fé per Napoli lasciò così nobili vestigi della grandezza e della virtù sua nell'animo mio che, all'obbligo di averne eterna memoria, son fatto anco debitore di averle ad esser tributario di me stesso. Che perciò ora faccio questa picciola dimostrazione di quel ch'è

6 ANNA OMODEO, *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini*, Napoli, Regina, 1981, p. 15. A detta dell'autrice, che peraltro non adduce una documentazione specifica, il Padovano avrebbe avuto un ruolo di spicco nell'arte incisoria napoletana per tutto il secondo decennio del secolo XVII. L'operosità del Padovano a Napoli andrebbe dunque ben oltre il 1604. In merito al «tono napoletano», la stessa spiega che le sue immagini ritraggono «figurette rigide, ingenue, fortemente popolari, un po' statue ed un po' burattini, immagini che ci danno il tono napoletano, precisano una tendenza che si manterrà costante per tutto il secolo.». Le opere del Padovano sono elencate da Omodeo (p. 49). Dato il suo carattere di sguardo panoramico su un ambito in larga parte inesplorato qual è la grafica napoletana del Seicento, il volume di Omodeo non contempla le incisioni nei libri musicali (ammesso e non concesso ch'egli ne avesse realizzate altre). Tra gli editori napoletani che si avvalsero dell'opera di Padovano vi fu Tarquinio Longo, pure moderatamente attivo nell'editoria musicale: cfr. ANTONIO DALL'OLIO, *ad vocem, Dizionario degli editori musicali italiani*, p. 418.

7 Anna Omodeo riporta tra i lavori del Padovano nove incisioni raffiguranti le muse (OMODEO, *Grafica napoletana del '600*, p. 49): si tratta dell'*editio princeps* dell'opera di Marcello Macedonio, *Le nove muse*, Napoli (Tarquinio Longo, 1614), dove le nove figure femminili sono effigiate ad una ad una. Il portale raffigurato nel frontespizio di questa pubblicazione, come pure lo stile delle immagini, ricordano il frontespizio del *Sesto libro* di Montella.

8 Alla IX ecloga di Virgilio viene attribuito un carattere autobiografico. I versi 32–36 recitano: «et me fecere poetam | Pierides; sunt et mihi carmina; me quoque dicunt | vatem pastores, sed non ego credulus illis. | Nam neque adhuc Vario videor, nec dicere Cinna | digna, sed argutos inter strepere anser olores» (anche me le Pieridi fecero poeta; anch'io ho dei versi, anche me i pastori chiamano vate; ma io non do loro retta. Infatti, non mi sembra ancora di cantare versi degni di Vario e di Cinna: strepito come un'oca fra i cigni canori). Virgilio mette questi versi in bocca al pastore Licida, che rappresenta sé stesso come esponente di un genere minore (la poesia pastorale, appunto) a paragone di due poeti sublimi (Vario Rufo e Gaio Elvio Cinna).

9 Cfr. KURTZMAN – SCHNOEBELEN, *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516–1770, ad indicem*.

10 Sulla rielaborazione dell'antico nell'ambito della “stampa d'invenzione” cfr. ERMANN0 BELLUCCI, *Editoria, in Civiltà del Seicento a Napoli*, II, pp. 455–8: 455. Sull'attenzione agli elementi di apertura del libro, come si afferma nella tipografia napoletana all'alba del Seicento, cfr. GIAMPIERO DI MARCO, *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte I)*, «La Bibliofilia», vol. 112, n. 1, 2010, pp. 21–62.

11 Nel trascrivere la dedica, come pure i testi poetici dei madrigali, ho adottato il criterio diplomatico-interpretativo.

poco invero al suo merito, ma molto rispetto alla sviscerata volontà con che le comparisco innanzi con le fatiche del sesto libro de' miei madrigali, sicuro che dalla generosità di V. S. riceveranno spirito a cose maggiori; e dalla sua virtù faranno acquisto d'infinita melodia, non solo per esser riconosciuti cari quanto all'affetto del donatore, ma anco quanto all'istessa professione di musica che, oltre all'altre virtù, riluce nella sua casa con chiarissimo lume a tutti i virtuosi. Ricevali con quella volontà con che suole favorire i doni de' suoi servidori, acciò ch'io conosca che la mia servitù ha loco appresso di lei. A cui per fine facendo riverenza le priego dal cielo colmo di felicità e grandezza. Di Napoli il dì 22 d'ottobre 1603.

Gio. Domenico Montella.

Giacomo Buonanno (o Bonanno) e Colonna, signore di Montalbano (1580 ca. – 1636), era il primogenito di Filippo II Bonanno La Rocca, barone di Friddani (presso Piazza Armerina) e di Canicattì (nell'Agrigentino), e di Antonia Romano Colonna, che discendeva per via di madre dalla famiglia Gioeni ed era baronessa di Montalbano (l'odierna Montalbano Elicona, in provincia di Messina).¹² Col matrimonio dei genitori e il decesso del fratello di Antonia, Vincenzo (1586 ca.), si congiunsero i due feudi, talché Filippo II divenne "signore di Montalbano"; titolo che passò al primogenito, appunto Giacomo.¹³ I Buonanno e Colonna vivevano a Siracusa, dove già Filippo II ricopriva importanti incarichi governativi. La famiglia Buonanno, di antica nobiltà e solida sul piano economico, già affermatasi socialmente anche grazie a vincoli matrimoniali con altre casate nobili siciliane e romane, come appunto i Colonna, aveva consolidato un cospicuo patrimonio e da tempo ricopriva un ruolo di primo piano nella vita politica della città.¹⁴ Giacomo Buonanno e Colonna s'inserì in questo processo, rinforzando col proprio matrimonio gli agganci politici presso la corte vicereale e negli organismi politici del Regno. Nel 1605 egli impalmò infatti Antonia Balsamo, figlia del barone di Limina, esponente di spicco della nobiltà messinese, in particolare sorella di Pietro, principe di Roccaflorita. Alla morte della madre, Giacomo fu nominato duca di Montalbano, con "privilegio" di Filippo III di Spagna, nel 1623.¹⁵ Si trattava di un titolo che assicurava tre seggi nel parlamento siciliano, anche per via dei possedimenti di Canicattì e di Ravanusa.¹⁶ Persona colta, premurosa dello sviluppo economico, urbanistico e artistico dei propri territori, pubblicò un trattato *Dell'antica Siracusa illustrata* (Messina, Pietro Brea, 1624), dedicato «a Don Francesco di Castro, conte di Lemos». ¹⁷ Il volume aveva un'evidente valenza politica, sotto diversi profili: con la dedica, l'autore ribadiva la fedeltà al governo spagnolo; al contempo, offriva una serie di documenti storici e di materiali simbolici

12 Il padre di Giacomo era a sua volta figlio di Giovan Battista Buonanno e Isabella La Rocca; la madre era figlia di Fabrizio Colonna (fra i tanti omonimi, questi morì nel 1573 ca.) e Giovanna Gioeni. Alla morte della moglie Isabella (1581), il padre di Giacomo sposò Giovanna Gioeni vedova di Fabrizio: così si unirono le tre famiglie, Buonanno, Colonna e Gioeni. Ciò emerge anche dai simboli araldici dello stemma nel frontespizio del *Sesto libro* di Montella. Per questa genealogia cfr.: FILADELFO MUGNOS, *Teatro geneologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte*, 3 voll., Palermo, Coppola, 1647-70, pp. 155-6; POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane*, prima serie, Milano, Giusti et al., 1819-85; seconda serie, Napoli, Richter, 1902-23, III, fasc. 37, p. 12; FRANCESCO SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, 10 voll., Palermo, Boccone del povero, 1924-41, II, pp. 217-8.

13 Per questo fatto, e sulla base delle notizie genealogiche ricavate dalla bibliografia menzionata nella nota precedente, Larson ipotizza che Giacomo avesse ricevuto dalla madre la terra di Montalbano, mentre lei ne conservava quella parte del feudo che costituiva la baronia, e cioè il castello: cfr. LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, nota 78, p. 580.

14 Cfr. FRANCESCA FAUSTA GALLO, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Roma, Viella, 2008.

15 *Ibidem*, p. 134. Il dato è desunto da un manoscritto conservato nella Biblioteca nazionale di Madrid, ms. 7633, cit. ivi in nota 91. Sull'ascesa politico-sociale della famiglia Buonanno cfr. anche, ivi, pp. 64-5.

16 Il matrimonio avvenne un anno dopo che il cognato, Pietro, era diventato deputato del Regno, una prima volta dal 1604 al 1614, una seconda volta dal 1621 al 1626, in anni, cioè, in cui la famiglia Buonanno intensificava l'ascesa: cfr. GALLO, *Siracusa barocca*, p. 87 e ivi nota 14.

17 Ossia Francisco Ruiz y Castro (1579-1637), conte di Lemos, viceré di Napoli dal 1599 al 1601, indi di Sicilia dal 1616 al 1621 (e dedicatario nel 1602 dei *Responsoria* di Montella!): come evidenzia Francesca Fausta Gallo, questi non era più in carica quando Buonanno gli dedicò l'opera. Tuttavia, nella dedica, l'autore afferma: «Questa fatica aveva io già promessa in Palermo a V. E. (com'ella potrà ricordarsi) nell'ultim'anno ch'ebbe il governo di questo regno». Cfr. GALLO, *Siracusa barocca*, p. 162.

per riallacciare le origini della città aretusea all'età greca e rilanciare l'idea della grandezza di Siracusa così come, di riflesso, il prestigio della propria famiglia.¹⁸

Giacomo Buonanno e Colonna visitò le principali città d'Italia, per stringere rapporti con nobili di rango e uomini di lettere, o comunque illustri.¹⁹ Montella, che nella dedica, secondo un topos diffuso, gli attribuisce interessi musicali, doveva averlo incontrato di passaggio a Napoli: e non è improbabile che il nobile siciliano, dedicatario di un libro dall'aspetto così ricercato, abbia concorso ai costi della stampa musicale.²⁰

Nel verso dell'ultima carta dell'edizione Vitale è riportata la «tavola» dei madrigali. Sotto a titolo e a un ulteriore fregio decorativo vi è l'elenco delle composizioni e il numero di pagina di ciascuna. Nel riportare qui la Tavola aggiungo in margine la numerazione in cifre romane adottata nella presente edizione:

[I]	Vaga Amarilli	Prima parte.	1
	Deh non t'inganni	Seconda parte.	2
[II]	Mira ninfa leggiadra	Prima parte.	3
	Deh mentre all'alte stelle	Seconda parte.	4
[III]	Deh dolce vita mia		5
[IV]	Tra bianca neve		6
[V]	Partir dolce ben mio		7
[VI]	Qui dov' il sol non mira	Prima parte.	8
	Vieni Clori mia bella	Seconda parte.	9
[VII]	La misera farfalla		10
[VIII]	Quella bocca di rose		11
[IX]	Dolce raggio d'amore		12
[X]	S'io miro i tuoi begli occhi		13
[XI]	Se vuoi ch'io t'ami		14
[XII]	Mentr'io sospiro	Prima parte.	15
	Ah ben vegg'io	Seconda parte.	16
[XIII]	Ride Madonna, e 'l riso		17
[XIV]	Quasi lampo	Prima parte.	18
	Se 'l venir fu partita	Seconda parte.	19
[XV]	Cara morte che sei		20
[XVI]	Gigli viole e rose		21

In calce, l'impressum: «Con Licenza de' Superiori. | IN NAPOLI, Per Costantino Vitale. 1603».

I TESTI POETICI E I CRITERI DI TRASCRIZIONE

Come di consueto in quest'epoca, il *Sesto libro* contiene ventun brani musicali staccati. Poiché, come s'è detto e come risulta dalla Tavola, cinque madrigali sono articolati in due parti, di fatto i componimenti madrigaleschi sono sedici. I versi sono tutti adespoti — sono invero rare le edizioni musicali coeve che rechino i nomi dei rimatori — e di fatto, in linea con l'anonimato

18 Costituiva anzi un vero e proprio manifesto politico, a detta di Francesca Fausta Gallo (*Siracusa barocca*, pp. 150–5: 151).

19 L'unica opera letteraria del Buonanno e Colonna è quella sopra menzionata. A proposito dei viaggi di Giacomo Buonanno e Colonna, nonché del suo amore per le lettere, già Mugnos aveva affermato: «fu costui curioso di riconoscere le Città d'Italia» e «amator de' letterati» (*Teatro genologico*, p. 156). Il Mongitore lo loda assai e dà notizia delle sue perlustrazioni delle principali città d'Italia (ANTONINO MONGITORE, *Bibliotheca sicula, sive De scriptoribus siculis, qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt*, I, Panormi, ex typographia Didaci Bua, 1707–08, p. 297).

20 LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, p. 69. Sul rapporto tra musicisti e committenti, in quell'epoca a Napoli, cfr. anche, dello stesso autore: *Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento*, in *Musica e cultura a Napoli*, pp. 61–77.

della gran parte della produzione poetica confluita nei libri madrigalistici tra Cinque e Seicento, i loro autori non sono stati finora identificati,²¹ con un'unica eccezione, il VII madrigale (*La misera farfalla*), che si legge nelle *Rime* di Girolamo Casone da Oderzo (ca. 1528–1592), pubblicate a Treviso nel 1598 e a Venezia nello stesso anno e nel 1601.²²

La trascrizione dei testi poetici,²³ effettuata sulla base della stampa musicale, è l'esito della collazione tra i libri-parti del *Sesto libro* negli esemplari di Firenze e di Napoli. Constatata la totale identità dei testi in tutti i libri-parti, al di là di qualche insignificante discrepanza, la trascrizione ha assunto la parte del Canto come testo base.

Sono state normalizzate secondo l'uso moderno le iniziali maiuscole, mantenute soltanto nei casi di personificazione o di particolare risalto retorico di un dato termine. Le lettere *u* e *v* sono state distinte, così come è stata utilizzata un'unica forma breve di *i* al posto di *j* o *y*. Come di consueto è stata eliminata la *h* etimologica, sono stati sostituiti *ti*, *titi* e *ci* con *zi* davanti a vocale, *et* (oppure *ē*) con *e* davanti a consonante e con *ed* davanti a vocale. Accenti e apostrofi sono stati pure ridotti all'uso moderno (non compaiono segni di dieresi).

Sono state uniformate le minime discrepanze tra le varie voci del madrigale e sono state sciolte tacitamente le abbreviazioni. Sono state altresì integrate le vocali elise o apocopate, evidenziate mediante l'uso del corsivo nella sola edizione poetica (qui alle pp. xxxv sgg.), non in quella musicale. La punteggiatura, modernizzata, segue il criterio sintattico e non prosodico, con una sola integrazione: le virgolette per evidenziare il discorso diretto (madrigale XIV *Quasi lampo venisti*, prima parte).

Nell'apparato non vengono segnalate eventuali divergenze testuali tra le varie voci relative a omissione o ripetizione di parti del testo, a elisioni, a oscillazioni di grafia, all'uso eventuale di maiuscole prive di qualche significato retorico, alla punteggiatura, agli accenti e agli apostrofi.

Per l'unico madrigale del *Sesto libro* per il quale è nota la possibile fonte letteraria (VII *La misera farfalla*), il dettato è stato riscontrato sulle *Rime* di Girolamo Casone (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601). Le varianti rispetto al testo musicato da Montella vengono indicate come segue:

- il verso interessato dalla variante testuale;
- la parola o il tratto di testo interessato dalla variante testuale seguiti da una parentesi quadrata chiusa;
- le varianti testuali tra le versioni della stessa parola o dello stesso tratto di testo riportate nella fonte letteraria individuata;
- l'indicazione del testo di Casone con la sigla '2015', ripresa da ELIO DURANTE, ANNA MARTELOTTI, «*Amorosa Fenice*». *La vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo* (c. 1528–1592), Firenze, Olschki, 2015, p. 53.

21 Cfr. LORENZO BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, pp. 337–43.

22 Montella potrebbe anche aver attinto il testo poetico da altri musicisti (Girolamo Belli, Giovanni Agostino Veggio, Giovanni Croce) che avevano intonato lo stesso componimento prima di lui; dopo Montella lo misero in musica due napoletani a lui vicini, Ascanio Maione e Giovanni Vincenzo Macedonio (cfr. pp. xix–xx, e ivi note 49 e 54).

23 Per i criteri di trascrizione, delle liriche e delle musiche, sono stati considerati i seguenti testi di riferimento: GIUSEPPINA LA FACE, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», 66, 1994, pp. 1–21; CECILIA LUZZI, CESARINO RUINI, *Criteri di edizione dei testi poetici* e CESARINO RUINI, *Sui criteri di edizione di testi e musiche dell'Archivio "Petrarca in musica"*, in *Archivio Digitale Petrarca in musica*, a cura di Cecilia Luzzi, 2006 (<<http://www.unisi.it/tdtc/petrarca>>, visitato nel giugno 2015); LUCA MARENZIO, *Il nono libro di madrigali a cinque voci*, a cura di Paolo Fabbri, Suvini Zerboni, Milano, 1999, pp. xvii–xxi.

I.

Prima parte

Vaga Amarilli,
a che ti stai
così ritrosa
né cogli omai
la vaga rosa, 5
or che novella

nei primi albori
de' tuoi verdi anni
spiega sì bella
i suoi tesori? 10

Seconda parte

Deh, non t'inganni,
o ninfa stolta,
l'età che fugge,
che, se una volta
tempo distrugge 15
il suo bel verde,
mai più rinverde.

II.

Prima parte

Mira, ninfa leggiadra,
come risplende intorno
di mille faci il ciel vago ed adorno.

Seconda parte

Deh, mentre all' alte stelle
volgi gli occhi, o ben mio, 5
il cielo pur fuss'io,
che le tue luci belle
ond' il cor mi consumi
potessi vagheggiar con mille lumi.

III.

Deh, dolce vita mia, s'io t'amo tanto,
e se con pari ardore
premiar si deve Amore,
amami dunque e non fuggir il nero
di questo viso, anzi l'istesso sia 5
dell'amor che ti porto indizio vero,
che, s'è carbone il volto,
il foco ho dentro accolto.

IV.

Tra bianca neve e tra vermiglie rose,
duo raggi uscian più chiari assai ch' il sole;
tra bei rubini e perle preziose
spirava una dolce aura, come suole
Zefiro alle stagioni desiose 5
spirar tra fresche valli ombrose e sole.
E 'l ciel, l'aer, la terra e 'l mare intenti
stavano al suon de' graziosi accenti.

V.

Partir, dolce ben mio,
convien. Che far mi deggio?
Occhi lassi e dolenti,
disponetevi al pianto ed ai lamenti,
poi che 'l mio fato vuole 5
ch'oggi partir debb'io dal mio bel Sole.

VI.

Prima parte

Qui dove il sol non mira,
ma al suon de' dolci canti
di mille augelli amanti
aura suave ventilando spira,
e tra fior verdi e gialli 5
correno lieti i liquidi cristalli.

Seconda parte

Vieni, Clori mia bella,
tu mia benigna stella,
né temer il mio ardore,
che sta rinchiuso al core. 10

VII.

La misera farfalla,
perché si prende in gioco
volar intorno al foco,
e tante volte scherza
che, si fugge le due, arde la terza, 5
tal io, meschin, che dentr'un chiaro sguardo
volai burlando e da dover or ardo.

- v. 2 perché si prende in gioco] par che si prenda a gioco 2015
v. 3 volar intorno al foco,] Di volar con periglio intorno al foco, 2015
v. 5 si fugge le due] se fugge la prima, 2015
v. 6 tal io, meschin, che dentr'un chiaro sguardo] Anch'io nel foco d'un lucente sguardo 2015
v. 7 da dover or ardo.] da dovero n'ardo. 2015

VIII.

Quella bocca di rose
con tali atti ridenti,
se ben tace, t'invita, e non la senti?
Rispondi al bel silenzio!
Che fai poi quando nega, 5
se ora muto ten stai mentre ti prega?
Parla! E sien le risposte
non concetti vivaci:
bocca che taccia vuol parlar coi baci.

IX.

Dolce raggio d'amore
penetrò nel mio core.
Il mi ferì, ma poi

nel vostro si reflexe e piagò voi.
E se colui sol prova acerbo stato 5
ch'ama non riamato,
cara fu la ferita,
ch'in un punse e diè vita.

X.
S'io miro i tuoi begli occhi,
scende tosto in me fiamma
ch'ardendo mi consuma a dramma a dramma.
Ma se 'l vago aureo crine
copre talor le luci matutine, 5
per lui, benché discinto,
mi sento in mille guise essere avinto,
onde, se seguo quel che 'l cor desia,
arso o legato pur convien ch'io sia.

XI.
Se vuoi ch'io t'ami
come tu brami,
il cor mi rendi
e 'n quello accendi
d'amor il foco, 5
che non ha loco
fiamma d'amore
se non nel core.

XII.
Prima parte
Mentr'io sospiro,
perché piangete
al mio martiro,
se non volete
aita dare 5
al mio penare?
Seconda parte
Ah ben vegg'io
che finto duolo
s'affetta solo
per danno mio;
e 'n darmi spene 10
pur di pietate,
voi m'allettate
in lunghe pene.

XIII.
Ride Madonna, e 'l riso,
che tra perle e rubin serena il cielo,
ne mostra il paradiso,
onde il corporeo velo,
che non basta veder cotanta luce, 5
al morir si conduce.

XIV.

Prima parte

Quasi lampo venisti,
di candor cinto e di bei raggi d'oro;
quasi lampo fuggisti,
che a pena dir potei 'a dio mi moro'.

Seconda parte

Se 'l venir fu partita 5
che mi tolse la vita,
perché col fuggir via
con voi non mi rapisti,
acciò contraria sia
di Ganimede la perdita mia? 10

XV.

Cara morte che sei
riposo ai dolor miei,
vieni, deh vieni ormai;
porgimi priego aita,
deh siati caro il fin de la mia vita. 5
Ascolta i duri lai!
Tu che sai le mie doglie,
col darmi morte sazia le mie voglie.

XVI.

Gigli, viole e rose,
che per fredda stagion giacete ascose,
se il ciel vi facci liete,
al dolce canto mio tutti correte.

IL TESTO MUSICALE: TESTIMONI E CRITERI EDITORIALI

La presente edizione, come s'è detto, si fonda sugli esemplari conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (C, Q, A, B) e nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli (T).²⁴

All'inizio di ogni sistema, salvo il primo, l'indicazione delle voci è abbreviata (Canto = C, Quinto = Q, Alto = A, Tenore = T, Basso = B). Per ciascuna voce, la chiave, gli accidenti in chiave, il segno di mensura e la prima nota della fonte sono riportati fuori dalla prima accollatura. Le chiavi utilizzate nella trascrizione sono quelle di violino, violino tenore e basso.

I segni delle note e delle pause propri della notazione mensurale bianca sono stati adeguati all'uso moderno, mantenendo le proporzioni tra *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *semiminima*, *fusa* e *semifusa*. La *longa* finale viene riprodotta con il suo segno stesso; quando una delle voci raggiunge la nota finale prima delle altre, la *longa* dell'ultima misura è anticipata con tanti valori, ad essa legati, quanti ne occorrono per colmare le misure rispettive. Sono dunque rispettati gli originali valori di durata, con la breve quale unità di misura pari a 8/8. Le stanghette di misura sono state tracciate soltanto nei righi pentagrammati, non però per l'intera accollatura. Tutti i madrigali adottano il *tempus imperfectum* (c); non si riscontra mai l'uso del *tempus imperfectum diminutum* (ϕ). Due soli madrigali presentano modifiche di *color* e *tempus*: il III *Deh, dolce vita mia, s'io t'amo tanto* (nella trascrizione la presenza del *color* alle mm. 22–25 è stata resa con terzine) e il X *S'io miro i tuoi begli occhi* (è stato mantenuto l'originale segno di mensura che introduce la proporzione sesquialtera alle mm. 18–19). Crome e semicrome sono unite mediante travatura soltanto quando si riferiscono a una stessa sillaba.

²⁴ Per il madrigale XIV cfr. qui p. xxix di questo capitolo.

Le alterazioni in chiave sono quelle presenti nella fonte. Nel corso del madrigale sono state mantenute le alterazioni dell'originale, anche se pleonastiche rispetto all'uso moderno; il segno ♯ è trascritto con # o ♯ a seconda del suo equivalente moderno. La presenza del ♯ nell'originale è segnalata in apparato. Sono stati omessi, e pertanto segnalati pure in apparato, i diesis precauzionali (equivalenti al moderno bequadro) davanti a *si* e *mi*, in assenza di alterazioni in chiave e in contesti non equivoci. Ogni alterazione originale è stata considerata valida soltanto per la nota o la serie di note consecutive di eguale altezza (la pausa tra due note eguali annulla l'effetto dell'alterazione). Le alterazioni di cortesia proposte dalla curatrice sono riportate sopra le note, fuori rigo, in corpo minore, e valgono per la sola nota su cui sono poste (o sulle note consecutive di uguale altezza).

Nel testo poetico sotto la musica, l'iniziale maiuscola segnala l'inizio di un verso intero. La ripetizione di un verso, o di una sua porzione, è preceduta sempre da virgola. Come di prassi, sono stati sciolti i segni di ripetizione *ij* (*idem*) riportando in corsivo la porzione di testo immediatamente precedente. In caso di sinalefe è stato inserito il segno della mezzaluna in pedice sotto alle sillabe interessate.

In apparato, i passi investiti dall'annotazione critica sono individuati come segue:

- la numerazione del madrigale, col suo capoverso;
- l'indicazione abbreviata della voce a cui si riferisce l'annotazione;
- il numero della misura;
- il numero della nota entro la misura.

APPARATO CRITICO

III. *Deh, dolce vita mia, s'io t'amo tanto*

Q, m. 15: 4, bequadro.

T, m. 15: 2, bequadro.

IV. *Tra bianca neve e tra vermiglie rose*

C, m. 9: 3, diesis.

A, m. 10: 3, bequadro.

C, m. 10: 7, bequadro.

C, m. 19-20-21: 5, 2-5, 1-4, bequadro.

T, m. 21: 5, bequadro.

VIII. *Quella bocca di rose*

T, m. 22: 2, diesis.

IX. *Dolce raggio d'amore*

Q, m. 17: 4 e 5, ambedue diesis.

X. *S'io miro i tuoi begli occhi*

T, m. 6: 2, bequadro.

C, m. 8: 1, bequadro.

Q, m. 16: 7, *sol* diesis, emendato in *sol* naturale.

B, m. 29: 2, *re* emendato in *do*.²⁵

XIV. *Se 'l venir fu partita* – Seconda parte

Q, m. 19: 7, diesis.

XVI. *Gigli, viole e rose*

T, m. 6: 3, diesis.

²⁵ LARSON, *The unaccompanied madrigal in Naples*, nota 92 p. 588, rileva proprio in questo madrigale due errori di stampa, segnala le misure interessate, ma non dice quali siano gli errori né in quali parti occorran (testualmente: «n. 13 m. 16 and 29»). Le due misure corrispondono appunto a quelle del Quinto e del Basso che hanno qui richiesto l'emendazione.

SESTO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI

I.

Vaga Amarilli

Prima parte

Musical score for the first part of "Vaga Amarilli". The score is written for five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Alto), ALTO (Tenor), TENORE (Bass), and BASSO (Bass). The music is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Va - ga A - ma - ril - li, Va - ga A - ma - ril - li, Va - ga A - ma - ril - li, Va - ga A - ma - ril - li, Va - ga A - ma - ril - li, Va - ga A - ma - ril - li".

Musical score for the second part of "Vaga Amarilli". The score is written for five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Alto), ALTO (Tenor), TENORE (Bass), and BASSO (Bass). The music is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "li, A che ti sta - i Co - sì ri - tro - sa li, A che ti sta - i Co - sì ri - tro - sa li, A che ti sta - i Co - sì ri - tro - sa li, A che ti sta - i Co - sì ri - tro - sa li, A che ti sta - i Co - sì ri - tro - sa li".

5

C Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa,

Q Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa, Né co-gli o-

A Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa, Né co-gli o-

T Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa, Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa,

B Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa,

7

C Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa, La va-ga ro - sa, Or che no-vel - la

Q mai La va-ga ro - sa, Or che no-

A mai La va - ga ro - sa, Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa,

T Né co-gli o-mai La va-ga ro - sa,

B Né co-gli o-mai La va - ga ro - sa,

9

C
Nei pri-mi al-bo - ri De' tuoi ver-

Q
vel - la Nei pri-mi al-bo - ri Nei pri-mi al-bo - ri De' tuoi ver-di an -

A
8
Or che no-vel - la Nei pri-mi al-bo - ri

T
8
Nei pri-mi al - bo - ri Nei pri-mi al-bo - ri

B
Or che no - vel - la Nei pri-mi al-bo - ri

11

C
di an - ni, De' tuoi ver-di an - ni

Q
ni, De' tuoi ver-di an - ni Spie - ga sì bel -

A
8
De' tuoi ver - di an - ni Spie - ga sì bel -

T
8
De' tuoi ver-di an - ni Spie - ga sì bel - la,

B
De' tuoi ver-di an - ni Spie - ga sì bel - la

13

C Spie - ga sì bel - - - la I suoi te - so -

Q la, Spie - ga sì bel - la I suoi te - so - ri?, *I suoi te -*

A la I suoi te - so - ri?, *I suoi te - so - - -*

T Spie - ga sì bel - la,

B I suoi te - so - ri?, I suoi te -

15

C - ri?, Spie - ga sì bel - la I suoi te - so - ri?

Q so - ri?, I suoi te - so - ri?

A ri?, Spie - ga sì bel - la I suoi te - so - ri?

T I suoi te - so - ri?, I suoi te - so - ri?

B so - ri?, I suoi te - so - ri?

I.

Deh, non t'inganni

Seconda parte

Musical score for the second part of the piece. The score is written for five voices: CANTO (Soprano), QUINTO (Soprano), ALTO (Alto), TENORE (Tenor), and BASSO (Bass). The music is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "Deh, non t'inganni, O nin-fa stol - ta, O nin-fa stol - ta, L'e - tà che fug -".

CANTO
Deh, non t'inganni, O nin-fa stol -

QUINTO
Deh, non t'inganni, O nin-fa stol -

ALTO
Deh, non t'inganni, O nin-fa stol - ta,

TENORE
Deh, non t'inganni,

BASSO
Deh, non t'inganni, O nin-fa stol -

C
ta, O nin-fa stol - ta, L'e - tà che fug -

Q
ta, O nin-fa stol - ta, L'e - tà che fug -

A
O nin-fa stol - ta, L'e - tà che fug -

T
O nin-fa stol - ta, L'e -

B
ta, O nin-fa stol - ta, L'e - tà che

5

C
- - ge, Che, se u-na vol - ta

Q
- ge, Che, se u-na vol - ta

A
ge, Che, se u-na vol - ta Tem - po di-strug -

T
- tà che fug - ge, Che, se u-na vol - ta Tem - po di-strug -

B
fug - ge, Che, se u-na vol - ta Tem - po di-strug -

7

C
Tem - po di-strug - ge Il suo bel ver - de,

Q
Tem - po di-strug - ge Il suo bel ver - de, Mai più rin -

A
- ge Il suo bel ver -

T
- ge, Tem - po di-strug - ge Il suo bel ver -

B
ge Il suo bel

9

C
Il suo bel ver - de, Mai più rin -

Q
ver - de, Il suo bel ver - de, Mai più rin-ver -

A
de, Mai più rin - ver - de, Il suo bel ver - de,

T
- de, Mai più rin-ver - de, Il suo bel ver -

B
ver - de, Mai più rin-ver - de,

11

C
ver - de, Il suo bel ver - de, Mai più rin-ver - de.

Q
- de, Il suo bel ver - de, Mai più rin - ver - de.

A
Mai più rin - ver - de, Mai più rin-ver - de.

T
de, Mai più rin-ver - de, Mai più rin-ver - de, più rin-ver - de.

B
Il suo bel ver - de, Mai più rin-ver - - - de.

II. Mira, ninfa leggiadra

Prima parte

Musical score for the first part of the song "Mira, ninfa leggiadra". The score is written for five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Soprano), ALTO (Soprano), TENORE (Soprano), and BASSO (Soprano). The music is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Italian.

CANTO
Mi - ra, nin - fa leg - gia - dra, Co - me ri -

QUINTO
Mi - ra, nin - fa leg - gia - dra, Co - me ri-splen-de in - tor - no

ALTO
Mi - ra, nin - fa leg - gia - dra, Co - me ri-splen-de in

TENORE
Mi - ra, nin - fa leg - gia - dra,

BASSO
Mi - ra, nin - fa leg - gia - dra,

C
splen-de in - tor - no Di mil-le fa-ci il ciel va - go ed a-dor - no,

Q
Di mil-le fa-ci il ciel, di mil - le fa-ci il ciel

A
tor - no Di mil-le fa-ci il ciel, di mil-le

T
Co - me ri-splen-de in tor - no Di mil-le fa-ci il ciel va - go ed a-dor - no.

B
Co - me ri-splen - de in - tor - no Di mil - le fa-ci il ciel

5

C
va go ed a - dor - no. Mi - ra, nin -

Q
va - go ed a - dor - - - no. Mi - ra, nin -

A
8
fa - ci il ciel va - go ed a - dor - no. Mi - ra, nin -

T
8
Mi - ra, nin -

B
va - go ed a - dor - - - no. Mi - ra, nin -

7

C
- fa leg - gia - dra, Co - me ri - splen - de in - torn - no Di

Q
- fa leg - gia - dra, Co - me ri - splen - de in - tor - no Di mil - le

A
8
- fa leg - gia - dra, Di mil - le fa - ci il ciel

T
8
- fa leg - gia - dra, Co - me ri - splen - de in - tor - no

B
- fa leg - gia - dra, Di mil - le

9

C
mil - le fa - ci il ciel va - go ed a - dor - no, Di mil - le fa - ci il

Q
fa - ci il ciel va - go ed a - dor - no,

A
va - go ed a - dor - no, va - go ed a - dor - no, Di mil - le

T
Di mil - le fa - ci il ciel, di mil - le fa - ci il ciel

B
fa - ci il ciel va - go ed a - dor - no, Di mil - le fa - ci il

11

C
ciel va - go ed a - dor - no.

Q
va - go ed a - dor - no.

A
fa - ci il ciel va - go ed a - dor - no, va - go ed a - dor - no.

T
va - go ed a - dor - no, va - go ed a - dor - no.

B
ciel va - go ed a - dor - no.

II.

Deh, mentre all'alte stelle

Seconda parte

CANTO
Deh, men-tre al-l'al-te stel - le, men-tre al-l'al-te stel -

QUINTO
Deh, men-tre al-l'al-te stel-le, men-tre al-l'al-te

ALTO
Deh, men-tre al-l'al-te stel-le,

TENORE
Deh, men-tre al-l'al-te stel - le

BASSO
Deh, men-tre al-l'al-te

C
le, stel - le

Q
ste - le Vol - gi gli oc-chi, o ben mi - o,

A
men-tre al-l'al-te stel - le Vol - gi gli oc-chi, o ben mi - o,

T
Vol - gi gli oc-chi, o ben mi -

B
stel - le Vol - gi gli oc-chi, o ben

5

C
Vol - gi gli oc - chi, o ben mi - o, Il cie - lo pur fus - s'i -

Q
Vol - gi gli oc - chi, o ben mi - o, Il cie - lo pur fus - s'i -

A
o ben mi - o, Il cie - lo pur fus - s'i -

T
o, o ben mi - o, Il cie - lo pur fus - s'i -

B
mi - - - o, Il cie - lo pur fus - s'i -

7

C
o, Il cie - lo pur fus - s'i - o, Che le tue lu - ci

Q
o, Il cie - lo pur fus - s'i - o, Che le tue lu - ci bel -

A
o, Il cie - lo pur fus - s'i - o, Che le tue lu - ci bel -

T
o, Il cie - lo pur fus - s'i - o,

B
o, Il cie - lo pur fus - s'i - o,

9

C
bel - le On-d'il cor mi con-su -

Q
- le

A
8
le, Che le tue lu - ci bel - le On-d'il cor mi con -

T
8
Che le tue lu - ci bel - le

B
8
Che le tue lu - ci bel - le On-d'il cor mi con -

11

C
mi, On-d'il cor mi con -

Q
On-d'il cor mi con-su - mi, On-d'il cor mi con-su -

A
8
su - mi, On-d'il cor mi con-su - mi

T
8
On-d'il cor mi con-su - mi, On-d'il cor mi con -

B
8
su - mi, On-d'il cor mi con-su -

13

C
su - mi Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi,

Q
mi Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi,

A
Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi, lu - mi,

T
su - mi Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi,

B
mi Po - tes - si va - gheg - giar,

15

C
Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi.

Q
Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi.

A
con mil - le lu - mi, con mil - le lu - mi.

T
Po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi.

B
po - tes - si va - gheg - giar con mil - le lu - mi.

III.

Deh, dolce vita mia, s'io t'amo tanto

CANTO
Deh, dol - ce vi - ta mi - a, deh,

QUINTO
Deh, dol - ce vi - ta mi - a, deh,

ALTO
Deh, dol - ce vi - ta mi - a, deh,

TENORE
Deh, dol - ce vi - ta mi - a, deh, —

BASSO
Deh,

4
C
dol - ce vi - ta mi - a, s'io t'a - mo tan - to, s'io t'a - mo

Q
dol - ce vi - ta mi - a, s'io t'a - mo tan - to, s'io

A
dol - ce vi - ta mi - a, s'io t'a -

T
— dol - ce vi - ta mi - a, s'io t'a - mo tan - to, s'io t'a - mo tan -

B
dol - ce vi - ta mi - a, s'io t'a - mo tan - to, s'io t'a - mo

7

C
tan - to, E se con pa - ri ar - do -

Q
t'a - mo tan - to, E se con pa - ri ar - do -

A
- mo tan - to, E se con pa - ri ar - do -

T
to,

B
tan - to, E se con pa - ri ar - do -

9

C
re Pre - mi - ar si de - ve A - mo - re, Pre - mi -

Q
re Pre - mi - ar,

A
re Pre - mi - ar si de - ve A - mo - re, Pre - mi -

T
Pre - mi - ar si de - ve A - mo - re, Pre - mi - ar,

B
re Pre - mi - ar si de - ve A - mo - re,

11

C
ar, pre - mi - ar si de - ve A - mo - re, A -

Q
pre - mi - ar si de - ve A - mo - - - - re, A -

A
8 ar si de - ve A - mo - re, A -

T
8 pre - mi - ar si de - ve A - mo - re, A -

B
Pre - mi - ar si de - ve A - mo - - - - re,

13

C
- ma - mi dun - que, a - ma - mi dun - que

Q
- ma - mi dun - que, a - ma - mi dun - que

A
8 - ma - mi dun - que, a - ma - mi dun - que

T
8 - ma - mi dun - que, a - ma - mi dun - que

B
A - ma - mi dun - que

16

C
e non fug-gir il ne - ro Di que-sto vi - - so,

Q
e non fug-gir il ne - ro Di que-sto vi - so, an -

A
8
e non fug-gir il ne - ro Di que - sto, di que-sto vi - so,

T
8
e non fug-gir il ne - ro Di que-sto vi - so,

B
e non fug-gir il ne - ro Di que-sto vi - so,

18

C
[Musical notation]

Q
- zi l'i-stes-so si - a Del-l'a-mor che ti por - to in-di-zio ve -

A
8
an - zi l'i-stes-so si - a Del-l'a-mor che ti por - to in-di-zio

T
8
an - zi l'i-stes-so si - a Del-l'a-mor che ti por - to in-di-zio

B
[Musical notation]

20

C
Del-l'a-mor che ti por - to, *del-l'a-mor che ti por - to* in-di-zio ve -

Q
- ro, Del-l'a-mor che ti por-to in-di-zio ve - ro, in-di-zio

A
8 ve-ro, Del-l'a-mor che ti por - to in-di-zio

T
8 ve-ro, in-di-zio ve - ro,

B
Del-l'a-mor che ti por - to in-di-zio ve -

22

C
- - ro, Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

Q
ve - ro, Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

A
8 ve - ro, Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

T
8

B
- - ro, Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

24

C
Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

Q
Che, s'è car - bo - ne il vol - to,

A
8 Che, s'è car - bo - ne il vol - to, Il

T
8 Che, s'è car - bo - ne il vol - to, Il fo -

B

26

C
Il fo - co ho den-tro ac - col - to, ho den-tro ac-col -

Q
ho den-tro ac-col - to, Il fo - co

A
8 fo - co ho den-tro ac-col - to, ho den-tro ac-col - to, Il

T
8 co ho den-tro ac-col - to, Il fo - co,

B
Il fo - co ho den-tro ac-col - to,

28

C
to, Il fo - co ho den-tro ac-col - to,

Q
ho den-tro ac-col - to, ho den-tro ac - col - to, Il fo -

A
fo - co, il fo - co ho den-tro ac-col - to,

T
il fo - co ho den-tro ac-col - to, Il

B
Il fo - co ho den-tro ac-col - to,

30

C
ho den - tro ac - col - to, ac - col - to.

Q
co, Il fo - co ho den-tro ac-col - to.

A
ho den-tro ac-col - to, ho den-tro ac - col - to, ac - col - to

T
fo - co ho den-tro ac-col - to, ho den-tro ac-col - to.

B
Il fo - co ho den-tro ac - col - to.

IV.

Tra bianca neve e tra vermiglie rose

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Tra bian - ca ne -

Tra bian - ca ne - ve e tra ver - mi - glie ro - se,

Tra bian - ca ne - ve e tra ver - mi - glie ro - se,

Duo rag - gi u -

Duo rag - gi u -

C

Q

A

T

B

ve e tra ver - mi - glie ro - se, Duo rag - gi u - scian

Duo rag - gi u - scian, duo rag - gi u - scian

Duo rag - gi u - scian

scian, duo rag - gi u - scian più

scian, duo rag - gi u - scian

5

C
più chia - ri as-sai ch'il so - le; Tra bei ru - bi - ni e per - le pre - zi -

Q
più chia - ri as-sai ch'il so - le; Tra bei ru - bi - ni e

A
più chia - ri as-sai ch'il so - le; Tra bei ru - bi - ni e

T
chia - ri as-sai ch'il so - le;

B
più chia - ri as-sai ch'il so - le; Tra bei ru - bi - ni e per - le pre - zi -

7

C
o - se, Tra bei ru - bi - ni e per - le pre - zi - o - se Spi -

Q
per - le pre - zi - o - se, Tra bei ru - bi - ni e per - le pre - zi - o - se

A
per - le pre - zi - o - se, Tra bei - ru - bi - ni e per - le pre - zi - o - se

T
Tra bei ru - bi - ni e per - le pre - zi - o - se

B
o - se Spi - ra -

9

C ra - va u - na dol - ce au - ra, spi - ra - va u - na dol - ce au - ra, u - na dol - ce au -

Q Spi - ra - va u - na dol - ce au - ra, spi - ra - va u - na dol - ce au - ra,

A Spi - ra - va, spi - ra - va u - na dol -

T Spi - ra - va u - na dol - ce au - ra, spi - ra - va u - na dol - ce au - ra, spi - ra - va u -

B va, spi - ra - va u - na dol - ce au - ra, spi - ra - va u - na dol - ce au - ra,

11

C - ra, co - me suo - le, co - me suo - le Ze - fi - ro al - le sta -

Q co - me suo - le, co - me suo - le Ze - fi - ro al - le sta -

A ce au - ra, co - me suo - le, co - me suo - le Ze - fi - ro al - le sta -

T na dol - ce au - ra, Ze - fi - ro al - le sta -

B co - me suo - le

13

C
gio - ni de - si - o - se Spi - rar, spi - rar,

Q
gio - ni de - si - o - se Spi - rar, Ze - fi - ro al - le sta - gio - ni

A
gio - ni de - si - o - se Spi - rar, Ze - fi - ro al - le sta - gio - ni

T
gio - ni de - si - o - se Spi - rar, Ze - fi - ro al - le sta - gio - ni

B
Ze - fi - ro al - le sta - gio - ni

15

C
spi - rar, spi - rar tra fre - sche val - li om - bro - se e so -

Q
de - si - o - se Spi - rar, spi - rar tra fre - sche val - li om - bro - se e so -

A
de - si - o - se spi - rar

T
de - si - o - se Spi - rar tra fre - sche val - li om - bro - se e so -

B
de - si - o - se Spi - rar tra fre - sche val - li om - bro - se e so -

17

C
le. E'l ciel, l'a - er, la ter - ra e'l ma - re in - ten - ti, e'l ma - re in - ten -

Q
le. E'l ciel, l'a - er, la ter - ra e'l ma - re in - ten - ti

A
8
E'l ciel, l'a - er, la ter - ra e'l ma - re in - ten - ti, e'l ma - re in - ten -

T
8
le. e'l ma - re in - ten -

B
le. E'l ciel, l'a - er, la ter - ra e'l ma - re in - ten - ti

20

C
ti Sta - va-no al suon, sta - va-no al suon de'

Q
Sta - va-no al suon,

A
8
ti Sta - va-no al suon, de'

T
8
ti Sta - va-no al suon, sta - va-no al suon de' gra - zi - o -

B
Sta - va-no al suon de' gra - zi - o -

22

C
gra - zi - o - si ac - cen - ti, Sta - va - no al suon

Q
sta - va - no al suon, sta - va - no al suon de'

A
8
gra - zi - o - si ac - cen - ti, Sta - va - no al suon, sta - va - no al suon de'

T
8
- si ac - cen - ti, Sta - va - no al suon, sta - va - no al suon

B
8
- si ac - cen - ti Sta - va - no al suon

24

C
de' gra - zi - o - si, de' gra - zi - o - si ac - cen - ti.

Q
gra - zi - o - si, de' gra - zi - o - si ac - cen - ti.

A
8
gra - zi - o - si, de' gra - zi - o - si ac - cen - ti.

T
8
de' gra - zi - o - si ac - cen - ti.

B
8
de' gra - zi - o - si ac - cen - ti.

V. Partir, dolce ben mio

Musical score for the first system of "Partir, dolce ben mio". The score is written for five vocal parts: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The time signature is common time (C). The lyrics for each part are: "Par - tir, dol - ce ben mi - o, Par - tir,". The CANTO part is in treble clef with a soprano C-clef. The QUINTO, ALTO, and TENORE parts are in treble clef with soprano, alto, and tenor clefs respectively. The BASSO part is in bass clef with a bass clef. The music consists of a simple melody with some rests and a final note on a sharp.

Musical score for the second system of "Partir, dolce ben mio". The score is written for five vocal parts: CANTO (C), QUINTO (Q), ALTO (A), TENORE (T), and BASSO (B). The time signature is common time (C). The lyrics for each part are: "dol - ce ben mi - o, Con - vien, con - vien. Che ___ far mi deg - gio?, che". The CANTO part is in treble clef with a soprano C-clef. The QUINTO, ALTO, and TENORE parts are in treble clef with soprano, alto, and tenor clefs respectively. The BASSO part is in bass clef with a bass clef. The music consists of a simple melody with some rests and a final note on a sharp. A fermata is placed over the final note of the CANTO part.

6

C
— far mi deg - gio? Oc - chi las - si e do - len - ti,

Q
— far mi deg - gio? Oc - chi las - si e do - len - ti,

A
8
— far mi deg - gio? Oc - chi las - si e do - len - ti,

T

B
8
— far mi deg - gio? Oc - chi las - si e do - len - ti,

9

C
Oc - chi las - si e do - len - ti, Di - spo - ne - te - vi al pian -

Q
Oc - chi las - si e do - len - ti, Di - spo - ne - te - vi al pian -

A
8
Oc - chi las - si e do - len - ti,

T
8
Oc - chi las - si e do - len - ti, Di - spo - ne - te - vi al pian -

B
8
Di - spo - ne - te - vi al pian -

12

C
to ed ai la - men - ti, ed ai la - men - ti, Poi che 'l mio fa - to

Q
to ed ai la - men - ti, ed ai la - men - ti, Poi che 'l mio fa - to vuo -

A
8
ed ai la - men - ti, Poi che 'l mio fa - to

T
8
to ed ai la - men - ti, ed ai la - men - ti,

B
to ed ai la - men - ti,

15

C
vuo - le Ch'og - gi par - tir, ch'og - gi par - tir deb - b'io dal

Q
- le Ch'og - gi par - tir deb - b'io, ch'og - gi par - tir deb - b'io dal

A
8
vuo - le Ch'og - gi par -

T
8
Poi che 'l mio fa - to vuo - le Ch'og - gi par - tir deb -

B
Poi che 'l mio fa - to vuo - le

17

C
mio bel So - le, dal mio bel So - le, dal mio bel So - le,

Q
mio bel So - le, dal mio bel So - le, dal mio bel So - le,

A
8 tir deb - b'io, *ch'og-gi par - tir deb - b'io* dal mio bel So - le,

T
8 b'io dal mio bel So - le, *Ch'og-gi par-tir deb - b'io* dal mio bel So - le,

B
Ch'og-gi par-tir deb-b'io, *ch'og-gi par-tir deb - b'io* dal mio bel So - le,

20

C
dal mio bel So - - - le.

Q
dal mio, dal mio bel So - - - le.

A
8 dal mio bel So - le, dal mio bel So - le.

T
8 dal mio, dal mio bel So - le.

B
dal mio bel So - - - le.

VI. Qui dove il sol non mira

Prima parte

Musical score for the first system, featuring five vocal parts: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: CANTO: Do-ve il sol non mi - ra,; QUINTO: Ma al suon de' dol - ci; ALTO: Qui do-ve il sol non mi - ra, Ma al suon de' dol-ci can -; TENORE: Ma al suon de' dol-ci can -; BASSO: Qui do-ve il sol non mi - ra,

Musical score for the second system, featuring five vocal parts: CANTO (C), QUINTO (Q), ALTO (A), TENORE (T), and BASSO (B). The music continues from the first system. The lyrics are: C: Ma al suon, *ma al suon* de' dol - ci can - ti; Q: can - ti; A: - ti, Ma al suon de' dol - ci can - ti; T: - ti, Ma al suon de' dol - ci can - - - ti; B: Ma al suon de' dol - ci can - - - ti

5

C Di mil-le au-gel - li a - man - ti, Di mil-le au-gel - li a - man - ti

Q Di mil-le au-gel - li a - man - ti, Di mil-le au-gel - li a - man - ti

A Di mil-le au-gel - li a - man - ti, Di mil-le au-gel - li a - man - ti

T Di mil-le au-gel - li a - man - ti, Di mil-le au-gel - li a - man - ti

B Di mil-le au-gel - li a - man - ti, Di mil-le au-gel - li a - man - ti

7

C Au - ra su - a - ve ven-ti-lan-do spi - ra,

Q Au - ra su - a - ve ven-ti-lan-do spi - ra, ven-ti-lan-do spi -

A Au - ra su - a - ve ven-ti-lan-do spi -

T Au - ra su - a - ve ven-ti-lan-do spi - ra,

B Au - ra su - a - ve ven-ti-lan-do spi - ra,

10

C
Au - ra su - a - ve

Q
ra, Au - ra su - a - ve ven - ti - lan - do

A
ra, Au - ra su - a - ve, su - a - ve

T
Au - ra su - a - ve

B
Au - ra su - a - ve

12

C
ven - ti - lan - do spi - ra, E tra fior ver - di e

Q
spi - ra, ven - ti - lan - do spi - ra, E tra fior ver - di e

A
ven - ti - lan - do spi - ra, E tra fior ver - di e

T
ven - ti - lan - do spi - ra,

B
ven - ti - lan - do spi - ra, E tra fior ver - di e

14

C
gial - li, E tra fior ver - di e gial - li Cor - re - no lie -

Q
gial - li, E tra fior ver - di e gial - li Cor - re - no lie -

A
gial - li

T
E tra fior ver - di e gial - li Cor - re - no

B
gial - li, E tra fior ver - di e gial - li

16

C
- - ti, cor - re - no lie - ti i

Q
ti i

A
Cor - re - no lie - ti, cor - re - no lie - ti j

T
lie - - ti, cor - re - no lie - ti i

B
Cor - re no lie - ti i

17

C
li - qui - di cri - stal - li, Cor - re - no lie -

Q
li - qui - di cri - stal - li, Cor - re - no lie - - -

A
li - qui - di cri - stal - li, Cor - re - no

T
li - qui - di cri - stal - li,

B
li - qui - di cri - stal - li,

18

C
- - ti i li - qui - di cri - stal - li.

Q
ti i li - qui - di cri - stal - li.

A
lie - ti i li - qui - di cri - stal - li.

T
i li - qui - di cri - stal - li cri - stal - li.

B
Cor - re - no lie - ti i li - qui - di cri - stal - li.

VI. Vieni, Clori mia bella

Seconda parte

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Vie - ni, Clo - ri mia bel - la, Clo - ri mia
Vie - ni, Clo - ri mia bel - la, Clo - ri mia
Vie - ni, Clo - ri mia bel - la, Clo - ri mia
Vie - ni, Clo - ri mia bel - la, Clo - ri mia
Clo - ri mia

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. Each staff is labeled with a voice part: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The music is written in treble clef for the first four parts and bass clef for the Bass part. The time signature is common time (C). The lyrics are: 'Vie - ni, Clo - ri mia bel - la, Clo - ri mia' for the first four parts, and 'Clo - ri mia' for the Bass part.

C

Q

A

T

B

bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,
bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,
bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,
bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,
bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,

Detailed description: This system contains the next five staves of the musical score, labeled C, Q, A, T, and B. The music continues from the previous system. The lyrics are: 'bel - la, Clo - ri mia bel - la, Tu mia be - ni - gna stel - la,' for all parts. A fermata is placed over the word 'Tu' in the Tenor part.

6

C
Tu mia be - ni - gna stel - la, Né te - mer il mio ar do - re,

Q
Tu mia be - ni - gna stel - la,

A
8
Tu mia be - ni - gna stel - la, Né te - mer il mio ar - do - re,

T
8
Tu mia be - ni - gna stel - la, Né te - mer il mio ar - do - re,

B
Tu mia be - ni - gna stel - la,

9

C
Né te - mer il mio ar - do - re, Che sta rin - chiu - so al

Q
Né te - mer il mio ar - do - re, Né te -

A
8
Né te - mer il

T
8
Né te - mer il mio ar - do - re,

B
Né te - mer il mio ar - do - re,

11

C
co - re, Né te

Q
mer il mio ar - do - re, Che sta rin - chiu - so al co - re, Che sta rin -

A
8 mio ar - do - re, Che sta rin - chiu - so al co - re, Che sta rin -

T
8 Che sta rin - chiu - so al co - re,

B
Che sta rin - chiu - so al co - re,

13

C
mer il mio ar - do - re, Che sta rin - chiu - so al co -

Q
chui - so al co - re, Né te - mer,

A
8 chui - so al co - re, Né te - mer il mio ar - do -

T
8 Che sta rin - chiu - so al co - re, al co -

B
Che sta rin - chiu - so al co - - -

15

C
re, Né te mer il mio ar - do - re, al

Q
né te - mer il mio ar - do - re, Che sta rin-chiu - so,

A
re,

T
re, Che sta rin-chiu - so al co - re, *Che sta rin-chiu - so al*

B
re, Né te - mer il mio ar - do - re, Che sta rin -

17

C
co - re, Che sta rin - chiu - so al co - re.

Q
che sta rin - chiu - - - so al co - re.

A
Che sta rin - chiu - - - so al co - re.

T
co - re, rin - chiu - - - so al co - re.

B
chiu - so al co - - - re.

VII. La misera farfalla

Musical score for the first system of 'La misera farfalla'. It features five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Soprano), ALTO (Soprano), TENORE (Soprano), and BASSO (Bass). The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'La mi - se - ra far - fal - la,'.

Musical score for the second system of 'La misera farfalla'. It features five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Soprano), ALTO (Soprano), TENORE (Soprano), and BASSO (Bass). The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Per - ché si pren - de in gio -', 'Per - ché si pren - de in gio - co,', '- se - ra far - fal - la, Per -', '- se - ra far - fal - la, Per -', and 'La mi - se - ra far - fal - la,'.

5

C
co Vo - lar _____ in -

Q
Per - ché si pren - de in gio - co Vo - lar _____

A
ché si pren - de in gio - co Vo - lar _____

T
ché si pren - de in gio - co,

B
si pren - de in gio - - - - co,

7

C
tor - no al fo - co, La mi -

Q
— in - tor - no al fo - co,

A
— in - tor - no al fo - co, La mi - se - ra far - fal - la,

T
La mi - se - ra far - fal - la,

B
La mi - se - ra far - fal - la,

10

C
- se - ra far - fal - la, Per - ché si pren-de in gio - co

Q
La mi - se - ra far - fal - la, Per - ché

A
La mi - se - ra far - fal - la, Per - ché si pren-de in

T
Per - ché si pren-de in gio - co,

B
Per - ché si prend-de in

13

C
Vo - lar _____ in - tor - no al fo -

Q
si pren - de in gio - co

A
gio - - - co Vo - lar _____ in - tor - no al

T
si pren - de in gio - co Vo - lar _____ in - tor - no al

B
gio - - - co

15

C
co, E

Q
Vo - lar in - tor - no al fo - co,

A
fo - co, E

T
fo - co, Vo - lar in - tor - no al fo - co, E

B
Vo - lar in - tor - no al fo - co, E

17

C
tan - te vol - te scher - za, E tan - te vol - te scher - za Che, si

Q
E tan - te vol - te scher - za Che, si fug -

A
tan - te vol - te scher - za, E tan - te vol - te scher - za

T
tan - te vol - te scher - za, E tan - te vol - te scher - za

B
tan - te vol - te scher - za

19

C fug - ge le due, ar - de la ter - za,

Q ge le due, ar - de la ter - za,

A 8 Che, si fug - ge le due, ar - de la ter - za,

T 8 Che, si fug - ge le due, ar - de la ter - za,

B Che, si fug - ge le due, ar - de la ter - za,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 19 and 20. It features five vocal staves: Contralto (C), Soprano (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: 'fug - ge le due, ar - de la ter - za,' for C and Q; 'ge le due, ar - de la ter - za,' for Q; 'Che, si fug - ge le due, ar - de la ter - za,' for A, T, and B. The Alto, Tenore, and Basso staves have an '8' below the first measure. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

21

C Tal io, me - schin, tal io, me - schin, che

Q Tal io, me - schin, tal io, me - schin, che

A 8 Tal io, me - schin, tal io, me - schin, che

T 8 Tal io, me - schin, che

B Tal io, me - schin, che

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 21 and 22. It features five vocal staves: Contralto (C), Soprano (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: 'Tal io, me - schin, tal io, me - schin, che' for C, Q, and A; 'Tal io, me - schin, che' for T; and 'Tal io, me - schin, che' for B. The Alto, Tenore, and Basso staves have an '8' below the first measure. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

23

C
den-tr'un chia-ro sguar - do Vo-lai bur-lan - do e da do-ver or

Q
den-tr'un chia-ro sguar - do Vo-lai bur-lan - do e da do-ve - ro or ar -

A
8 den-tr'un chia-ro sguar - do e da do-ver or ar -

T
8 den-tr'un chia-ro sguar - do e da do-ver or ar -

B
den-tr'un chia-ro sguar - do

25

C
ar - do, e da do-ver or ar - do.

Q
do, Vo-lai bur-lan - do or ar - do.

A
8 do, Vo-lai bur-lan - do e da do-ver or ar - do.

T
8 do, Vo-lai bur-lan-do e da do-ver or ar - do, or ar - do.

B
Vo-lai bur-lan - do e da do-ver or ar - do.

VIII. Quella bocca di rose

CANTO
Que - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri -

QUINTO
Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri -

ALTO
8
Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri -

TENORE
8
Que - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri - den -

BASSO
8
Con ta - li at - ti ri - den -

3
C
den - ti, Con ta - li at - ti ri - den -

Q
den - ti, Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri - den -

A
8
den - ti, Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri - den -

T
8
- ti, Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri - den -

B
- ti, Quel - la boc - ca di ro - se Con ta - li at - ti ri - den -

6

C
ti, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, t'in - vi - ta, e non la

Q
- ti, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, t'in - vi - ta, e non la

A
8
ti, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, e non la

T
8
- ti, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, e non la

B
- ti, t'in - vi - ta, e non la

9

C
sen - ti?, e non la sen - ti?, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, t'in -

Q
sen - ti?, e non la sen - ti?, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta, t'in -

A
8
sen - ti?, e non la sen - ti?, Se ben ta - ce, t'in - vi - ta,

T
8
sen - ti?, e non la sen - ti?, Se ben ta - ce, t'in - vi -

B
sen - ti?, e non la sen - ti?, Se ben ta - ce, t'in -

12

C
vi - ta, e non la sen - ti?, e non la sen - ti? Ri - spon - di al bel si -

Q
vi - ta, e non la sen - ti?, e non la sen - ti? Ri - spon - di al bel

A
8
e non la sen - ti?, e non la sen - ti? Ri -

T
8
ta, e non la sen - ti?, e non la sen - ti?

B
8
vi - ta, e non la sen - ti?, e non la sen - ti?

14

C
len - zio! Che fai poi quan-do ne - ga, Che fai

Q
si - len - zio!, si - len - zio! Che fai poi quan-do ne - ga, Che fai

A
8
spon - di al bel si - len - zio! Che fai poi quan-do ne - ga, Che fai

T
8
Ri - spon - di al bel si - len - zio! Che fai poi quan-do ne - ga, Che fai

B
8
Ri - spon - di al bel si - len - zio! Che fai

17

C
poi quan - do ne - ga, Se o - ra mu - to

Q
poi quan - do ne - ga, Se o - ra mu - to

A
8
poi quan - do ne - ga, Se o - ra mu - to

T
8
poi quan - do ne - ga, Se o - ra mu - to

B
poi quan - do ne - ga, Se o - ra mu - to

20

C
ten stai men - tre ti pre - ga?

Q
ten stai men - tre ti pre - ga?

A
8
ten stai men - tre ti pre - ga?, men - tre ti pre - ga?

T
8
ten stai men - tre ti pre - ga?, men - tre ti pre -

B
ten stai men - tre ti pre - ga?, men - tre ti pre - ga?

23

C
E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi -

Q
Par - la! Non con-cet - ti vi - va - ci:,

A
E sien le ri-spo - ste Non con - cet - ti vi - va -

T
ga? E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi - va -

B
Non con - cet - ti vi - va -

26

C
va - ci:, E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi -

Q
E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi - va -

A
- ci:, E sien le ri-spo - ste Non con - cet - ti vi - va - ci:

T
- ci:, E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi -

B
ci:, Par - la! E sien le ri-spo - ste Non con-cet - ti vi - va -

29

C
va - ci: Boc - ca che tac - cia vuol par - lar

Q
- ci: Boc - ca che tac - cia vuol par - lar

A
Boc - ca che tac - cia vuol par - lar

T
va - ci: Boc - ca che tac - cia vuol par -

B
ci: Boc - ca che tac - cia vuol par -

31

C
- coi ba - ci, Boc - ca che tac - cia vuol par -

Q
- coi ba - ci, Boc - ca che tac - cia vuol par -

A
- coi ba - ci, vuol par - lar

T
lar, Boc - ca che tac - cia

B
lar coi ba - ci, Boc - ca che tac - cia

33

C
lar coi ba - ci, vuol par - lar coi ba - ci.

Q
lar coi ba - ci.

A
8
coi ba - ci, vuol par - lar coi ba - ci.

T
8
vuol par - lar coi ba - ci.

B
vuol par - lar coi ba - ci.

IX.

Dolce raggio d'amore

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Dol - ce rag -

Pe - ne - trò nel mio co - re,

Dol - ce rag - gio d'a - mo - re

Dol - ce rag - gio d'a - mo - re Pe - ne - trò nel ___

C

Q

A

T

B

- gio d'a - mo - re, Dol - ce rag -

Pe - ne - trò nel mio co - re,

Dol - ce rag - gio d'a - mo - re Pe - ne - trò nel ___

Pe - ne - trò nel ___ mio co - re,

___ mio co - re,

5

C
- gio d'a - mo - re Pe - ne - trò nel mio co - re. Il mi fe -

Q
nel mio co - re, Pe - ne - trò nel mio co - re.

A
8 mio co - re, Pe - ne - trò nel mio co - re.

T
8 Pe - ne - trò nel mio co - re.

B
Pe - ne - trò nel mio co - re. ma

7

C
rì, ma po - i Nel vo - stro si re - fles - se e pia - gò

Q
Il mi fe - rì, ma po - i Nel vo - stro si re - fles - se e pia -

A
8 Il mi fe - rì, ma po - i,

T
8 Nel vo - stro si re -

B
po - i Nel vo - stro

9

C vo - i, Il mi fe - rì, ma

Q gò vo - i, Il mi fe - rì, ma po - i, ma po -

A Il mi fe - rì, ma po - i

T 8 fles - se e pia - gò vo - i, Il mi fe - rì, il mi fe - rì, ma po -

B si re - fles - se e pia - gò vo - i, Il mi fe - rì, ma

11

C po - i Nel vo - stro si re - fles - se e pia - gò vo - i, e pia - gò

Q i Nel vo - stro si re - fles - se e pia - gò, e pia - gò

A 8 Nel vo - stro, nel vo - stro si re - fles - se e pia - gò

T 8 i e pia -

B po - i Nel vo - stro si re - fles - se e pia - gò vo -

13

C vo - i. E se co - lui, e se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta -

Q vo - i. E se co - lui, e se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta -

A vo - i. E se co - lui, e se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta -

T gò vo - i. E se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta -

B i. E se co - lui,

16

C to, E se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta - to Ch'a - ma,

Q to, E se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta - to

A to, E se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta - to Ch'a - ma,

T to, Ch'a - ma,

B E se co - lui sol pro - va a - cer - bo sta - to Ch'a - ma,

19

C
ch'a - ma non ri - a - ma - to, Ca - ra fu la fe -

Q
ch'a - ma non ri - a - ma - to, Ca - ra fu la fe -

A
8
ch'a - ma non ri - a - ma - to, Ca - ra fu la fe -

T
8
ch'a - ma non ri - a - ma - to, Ca - ra fu la fe -

B
ch'a - ma non ri - a - ma - to,

22

C
ri - ta, Ca - ra fu la fe - ri - ta,

Q
ri - ta, Ca - ra fu la fe - ri - ta, Ch'in un pun - se e diè

A
8
ri - ta, Ca - ra fu la fe - ri - ta, Ch'in un pun -

T
8
ri - ta, Ca - ra fu la fe - ri - ta, Ch'in un

B
Ca - ra fu la fe - ri - ta, Ch'in un

24

C
Ch'in un pun - se e diè vi - ta.

Q
vi - ta, e diè vi - ta.

A
se e diè vi - - - ta.

T
pun - se, ch'in un pun - se e diè vi - ta.

B
pun - se e diè vi - ta.

X.

S'io miro i tuoi begli occhi

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

S'io mi - ro i tuoi be - gli oc - chi, Scen - de

S'io mi - ro i tuoi be - gli oc - chi, Scen - de to-sto in me

S'io mi - ro i tuoi be - gli oc - chi, Scen -

S'io mi - ro i tuoi be - gli oc - chi, Scen - de

S'io mi - ro i tuoi be - gli oc - chi, Scen -

4

C

Q

A

T

B

to - sto in me fiam - ma Ch'ar - den-do mi con-su - ma

fiam - - - ma Ch'ar - den-do mi con-su - ma

- de to-sto in me fiam - ma

to - sto in me fiam - - - ma Ch'ar - den-do mi con-su - ma

de to - sto in me fiam - ma Ch'ar - den-do mi con-su - ma a

6

C
a dram - ma a dram - ma.

Q
Ma

A
a dram - ma a dram - ma.

T
a dram - ma a dram - ma.

B
dram - ma a dram - ma.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 6, 7, and 8. It features five vocal staves: Contralto (C), Soprano (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: C: a dram - ma a dram - ma.; Q: Ma; A: a dram - ma a dram - ma.; T: a dram - ma a dram - ma.; B: dram - ma a dram - ma.

9

C
Co - pre ta - lor le lu - ci ma - tu - ti - ne, le

Q
— se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci ma -

A
Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci

T
Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le

B
Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 9, 10, and 11. It features five vocal staves: Contralto (C), Soprano (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: C: Co - pre ta - lor le lu - ci ma - tu - ti - ne, le; Q: — se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci ma -; A: Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci; T: Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le; B: Ma se 'l va - go au-reo cri - ne Co - pre ta - lor le lu - ci.

11

C
lu - ci ma - tu - ti - ne, Per lui, ben - ché di - scin - to, Per lui, ben - ché di -

Q
tu - ti - ne, Per lui, ben -

A
8
ma - tu - ti - ne, Per lui, ben - ché di - scin - to,

T
8
lu - ci ma - tu - ti - ne, Per lui, ben - ché di - scin - to, Per lui, ben -

B
ma - tu - ti - ne, Per lui, ben - ché di -

14

C
scin - to, Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

Q
- ché di - scin - to, Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

A
8
Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

T
8
- ché di - scin - to, Mi sen - to in mil - le

B
scin - to, Mi sen - to in mil - le gui - se,

16

C
gui - se, mi sen - to in mil - le gui - se es - se - re a - vin -

Q
gui - se, mi sen - to in mil - le gui - se es - se - re a -

A
gui - se, mi sen - to in mil - le gui - se es - se - re a -

T
gui - se, mi sen - to in mil - le gui - se,

B
mi sen - to in mil - le gui - se,

18

C
- to, Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

Q
vin - to, Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

A
vin - to, Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

T
Mi sen - to in mil - le gui - se, mi sen - to in mil - le

B
Mi sen - to in mil - le

20

C
gui - se

Q
gui - se On - de, se se - guo quel che 'l cor de - si -

A
gui - se es - se-re a - vin - to, On - de, se se - guo quel che 'l cor de - si -

T
gui - se es - se-re a - vin - to, On - de, se se - guo quel che 'l cor de - si -

B
gui - se es - se-re a - vin - to,

23

C
Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io si - a,

Q
- a,

A
- - a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io si -

T
- - a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io si - a,

B
Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io si -

25

C On - de, se se - guo quel — che 'l cor de - si -

Q On - de, se se - guo quel che 'l cor de - si -

A a,

T On - de, se se - guo quel che 'l cor, che 'l cor de - si -

B a, On - de, se se - guo quel che 'l cor de - si -

27

C - a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien —

Q a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien,

A Ar -

T - a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io

B - a, Ar - so o le - ga - to pur con - vien ch'io

29

C
— ch'io si - a, Ar - so o le - ga - to

Q
Ar - so o le - ga - to pur con-vien ch'io si - a,

A
so o le - ga - to, ar - so o le - ga - to, ar - so o le - ga - to

T
si - a, Ar - so o le - ga - to pur con-vien ch'io si - a,

B
si - a, Ar - so o le - ga - to pur con-vien ch'io si -

31

C
pur con - vien ch'io si - - - a.

Q
pur con - vien ch'io si - - - a.

A
pur con - vien ch'io si - - - a.

T
pur - con - vien ch'io si - a.

B
a.

XI.

Se vuoi ch'io t'ami

CANTO
Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi Co - me tu

QUINTO
Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi Co - me tu

ALTO
Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi Co - me tu

TENORE
Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

BASSO
Se vuoi ch'io t'a - mi Co - me tu

³
C
bra - mi, Co - me tu bra - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

Q
bra - mi, Co - me tu bra - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

A
bra - mi, Co - me tu bra - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

T
Co - me tu bra - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

B
bra - mi, Se vuoi ch'io t'a - mi

6

C
Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi,

Q
Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi, Il

A
8
Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi,

T
8
Co - me tu bra - mi,

B
Co - me tu bra - mi, Co - me tu bra - mi,

9

C
Il cor mi ren - di E 'n quel - lo ac - cen - - di,

Q
cor mi ren - di E 'n quel - lo ac - cen - di, E 'n quel - lo ac - cen - di

A
8
Il cor mi ren - di E 'n quel - lo ac - cen - di, Il

T
8
Il cor mi ren - di E 'n quel - lo ac - cen - di, Il

B
E 'n quel - lo ac - cen - di,

11

C
Il cor mi ren - di E 'n quel-lo ac - cen - di D'a - mor il

Q
E 'n quel-lo ac - cen - di D'a - mor il fo - co, D'a -

A
8 cor mi ren - di E 'n quel-lo ac - cen - di D'a - mor il fo - co,

T
8 cor mi ren - di E 'n quel-lo ac - cen - di D'a - mor il fo -

B
Il cor mi ren - di E 'n quel-lo ac - cen - di D'a - mor il

13

C
fo - co, Che non ha lo - co

Q
mor il fo - co, Che non ha lo - co Fiam - ma d'a - mo - re,

A
8 D'a - mor il fo - co, Che non ha lo - co Fiam - ma d'a - mo - re, Che non ha

T
8 co, Che non ha lo - co Fiam - ma d'a - mo - re,

B
fo - co, Che non ha

15

C Fiam - ma d'a-mo - re Se non nel co - re, nel

Q Fiam - ma d'a-mo - re Se non nel co -

A lo - co Se non nel

T Fiam - ma d'a-mo - re Se non nel co -

B lo - co Fiam - ma d'a-mo - re Se non

17

C co - re, nel co - re.

Q re, Se non nel co - re, nel co - re.

A co - re, nel cor - re.

T re, Se non nel co - re.

B nel co - re.

XII. Mentr'io sospiro

Prima parte

Musical score for the first system of "Mentr'io sospiro". It features five vocal parts: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: CANTO: Men - tr'io so - spi - ro, Per - ché pian - ge - te, Per - ; QUINTO: Men - tr'io so - spi - ro, so - spi - ro, Men - tr'io ; ALTO: Men - tr'io so - spi - ro, ; TENORE: Per - ché pian - ge - te, Men - ; BASSO: Men -

Musical score for the second system of "Mentr'io sospiro". It features five vocal parts: CANTO (C), QUINTO (Q), ALTO (A), TENORE (T), and BASSO (B). The music continues from the first system. The lyrics are: C: ché pian - ge - te, Per - ché pian - ge - te, Per - ; Q: so - spi - ro, Per - ché pian - ge - te, Per - ché pian - ge - te, ; A: Men - tr'io so - spi - ro, Per - ché pian - ge - te ; T: tr'io so - spi - ro, Per - ché pian - ge - te, ; B: tr'io so - spi - ro, Per - ché pian - ge - te,

7

C
ché pian - ge - te, pian - ge - te Al mio mar - ti -

Q
Per - ché pian - ge - te Al mio mar - ti - ro, Al

A
Al mio, al mio mar - ti - ro,

T
Per - ché pian - ge - te

B
Per - ché pian - ge - te Al

10

C
ro, Al mio, al mio mar - ti -

Q
mio mar - ti - ro, Al mio, al mio mar - ti - ro, mar -

A
Al mio mar - ti - ro, Al mio mar - ti -

T
Al mio mar - ti - ro, Al mio mar - ti - ro,

B
mio mar - ti - ro, Al mio mar - ti -

14

C
ro, Se non vo - le - te A - i - ta da - re, Se non vo - le -

Q
ti - ro, Se non vo - le - te A - i - ta da - re, Se non vo - le -

A
8
ro, Se non vo - le - te A - i - ta da - re, Se non vo - le -

T
8
Se non vo - le -

B
ro, Se non vo - le - te A - i - ta da - re,

17

C
te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Se non vo -

Q
te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Al mio pe - na - re?, Se non vo -

A
8
te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Se non vo -

T
8
te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Se non vo -

B
Se non vo -

20

C
le - te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Al mio pe -

Q
le - te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?,

A
8
le - te A - i - ta da - re Al mio pe - na - re?, Al mio pe - na -

T
8
le - te A - i - ta da - re Al mio pe - na -

B
le - te A - i - ta da - re Al mio pe -

24

C
na - re?

Q
Al mio pe - na - re?

A
8
re?, Al mio pe - na - re?

T
8
re?, Al - mio pe - na - re?

B
na - - - - - re?

XII.

Ah ben vegg'io

Seconda parte

Musical score for the first system of "Ah ben vegg'io". It features five vocal parts: CANTO (Soprano), QUINTO (Alto), ALTO (Tenor), TENORE (Bass), and BASSO (Bass). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are: Ah, ah ben veg - g'i - o, Ah ben veg - g'i - o, Ah, ah ben veg - g'i - o, Ah ben veg - g'i - o, Ah, ah ben veg - g'i - o.

Musical score for the second system of "Ah ben vegg'io". It features five vocal parts: C (Soprano), Q (Alto), A (Tenor), T (Bass), and B (Bass). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are: o Che fin - to duo - o Che fin - to duo - lo S'af - o Che fin - to duo - lo S'af - fet - ta so - lo, o Che fin - to

7

C
lo, duo - lo S'af - fet - ta so - lo

Q
fet - ta so - lo, S'af - fet - ta so - lo

A
8 S'af - fet - ta so - - - lo, S'af - fet - ta so - lo

T
8 Che fin - to duo - lo S'af - fet - ta so - lo

B
duo - - - lo S'af - fet - ta so - lo

10

C
Per dan - no mi - o, Per dan - no mi - o;

Q
Per dan - no mi - o, Per dan - no mi - o;

A
8 Per dan - no mi - o; E'n dar - mi spe - ne Pur

T
8 Per dan - no mi - o; E'n - dar - mi spe - ne Pur di pie -

B
Per dan - no mi - o, Per dan - no mi - o; E'n dar - mi spe - ne Pur di pie -

13

C
E 'n dar - mi spe - ne Pur di pie - ta - te, E 'n dar - mi

Q
E 'n dar - mi spe - ne Pur di pie - ta - te,

A
8 di pie - ta - te, E 'n dar - mi spe - ne Pur di pie -

T
8 ta - te, E 'n dar - mi spe - ne Pur

B
ta - te, E 'n dar - mi spe - ne, E 'n dar - mi spe -

16

C
spe - ne Pur di pie - ta - te, Pur di pie - ta - te,

Q
Pur di pie - ta - te, Pur di pie -

A
8 ta - te, Pur di pie - ta - te, Pur

T
8 di pie - ta - te, Pur di pie - ta - te,

B
ne Pur di pie - ta - te, Pur

19

C
Voi m'al - let - ta - te, Voi m'al - let - ta - te

Q
ta - te, pie - ta - te, Voi m'al - let - ta - te, Voi m'al - let - ta - te

A
di pie - ta - te, Voi m'al - let - ta - te, Voi m'al - let - ta - te

T
Pur di pie - ta - te, Voi m'al - let - ta - te, al - let - ta - te

B
di pie - ta - te, Voi m'al - let - ta - te, Voi m'al - let - ta - te

22

C
In lun - ghe pe - ne, In lun - ghe pe -

Q
In lun - ghe pe -

A
In lun - ghe pe -

T
In lun - ghe pe - ne,

B
In lun - ghe pe - ne,

25

C
ne, Voi m'al - let - ta - te

Q
ne, Voi m'al - let - ta - te

A
8
ne, Voi m'al - let - ta - te In lun -

T
8
Voi m'al - let - ta - te

B
— Voi m'al - let - ta - te In — lun - ghe

Detailed description: This block contains the musical score for measures 25 to 27. It features five vocal staves: Contralto (C), Contralto (Q), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B). The music is in 3/2 time. The lyrics are: 'ne, Voi m'al - let - ta - te' for C, Q, and T; 'ne, Voi m'al - let - ta - te In lun -' for A; and '— Voi m'al - let - ta - te In — lun - ghe' for B. The Alto staff has an '8' below it, and the Tenore staff has an '8' below it. The Bass staff has a long horizontal line under the first measure.

28

C
In lun - ghe pe - ne.

Q
In lun - ghe pe - ne.

A
8
- ghe pe - - - - - ne.

T
8
In lun - ghe pe - ne.

B
pe - - - - - ne.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 28 to 30. It features the same five vocal staves. The lyrics are: 'In lun - ghe pe - ne.' for C, Q, and T; '- ghe pe - - - - - ne.' for A; and 'pe - - - - - ne.' for B. The Alto staff has an '8' below it, and the Tenore staff has an '8' below it. The Bass staff has a long horizontal line under the first measure.

XIII.

Ride Madonna, e 'l riso

Musical score for the piece "Ride Madonna, e 'l riso". The score is written for five vocal parts: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Ri - - de Ma - don - na, e 'l ri - - de Ma - don - na, e 'l ri - - so, don - na, e 'l ri - - so,".

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Ri - - de Ma - don - na, e 'l ri - -

Ri - - - - de Ma -

2

C

Q

A

T

B

Ri - - - - de Ma - don - na, e 'l ri - -

e 'l ri - - - - so,

so,

don - na, e 'l ri - - - - so,

3

C
- so, Che tra per - le e ru - bin, *che tra per - le e ru -*

Q
e 'l ri - - so, Che tra per - le e ru -

A
8
ri - so, Che tra per - le e ru - bin

T
8
e 'l ri - - so, Che tra per - le e ru - bin

B
Che tra per - le e - ru - bin

5

C
bin se-re-na il cie - lo, Ne mo-stra il pa-ra-di -

Q
bin se-re-na il cie - lo, Ne mo-stra il pa-ra-di -

A
8
se-re-na il cie - lo, Ne mo-stra il pa-ra-di - so, il pa-ra-di -

T
8
se-re-na il cie - lo,

B
se-re-na il cie - lo, Ne mo-stra il pa - ra - di - - -

7

C
so, On - de il cor-po-reo ve - lo, On - de il cor - po-reo ve - lo, Che non ba -

Q
so, On - de il cor-po-reo ve - lo, On - de il cor - po-reo ve - lo, Che non

A
so, On - de il cor - po-reo ve - lo, Che non

T
On - de il cor-po-reo ve - lo, On - de il cor - po-reo ve - lo,

B
so, On - de il cor-po-reo ve - lo,

10

C
- sta ve - der co-tan-ta lu - ce,

Q
ba - sta ve - der co-tan-ta lu - ce, co - tan - ta lu - ce,

A
ba - sta ve - der co-tan-ta lu - ce, co - tan - ta lu - ce,

T
co - tan - ta lu - ce,

B
co - tan - ta lu - ce,

12

C
Al mo - rir, *al mo - rir* si con - du - ce, Al mo - rir, —

Q
Al mo - rir si con - du - ce, Al mo - rir,

A
8 Al mo - rir si con - du - ce, Al mo - rir, al mo -

T
8 Al mo - rir, *al mo - rir* si con - du - ce, Al mo - rir si con -

B
Al mo - rir si — con - du - ce, Al mo - rir si —

15

C
— *al mo - rir*, al mo - rir, *al mo - rir*,

Q
al mo - rir, al - mo - rir, *al mo - rir*

A
8 rir, al — mo - rir, al — mo - rir si —

T
8 du - ce, Al — mo - rir,

B
— con - du - ce, Al mo - rir

18

C
al mo - rit si con - du - ce.

Q
si con - du - ce.

A
con - du - ce.

T
al mo - rit si con - du - ce.

B
si con - du - ce.

XIV. Quasi lampo venisti

Prima parte

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Qua - si lam - po ve - ni - sti, Qua - si

Qua - si lam - po ve - ni - sti, Qua - si

Qua - si lam - po ve - ni - sti, Qua - si

Qua - si

Qua - si lam - po ve - ni - sti,

C

Q

A

T

B

3

lam - po ve - ni - sti, Di can - dor cin - to e di bei rag -

lam - po ve - ni - sti, Di can - dor cin - to e di bei

lam - po ve - ni - sti, Di can - dor cin - to

lam - po ve - ni - sti, Di can - dor cin - to

Di can - dor cin - to e di bei

5

C
- gi d'o - ro; Qua - si lam - po fug - gi - sti, Qua - si

Q
rag - gi d'o - ro; Qua - si lam - po fug - gi - sti, Qua - si

A
8 e di bei rag - gi d'o - ro; Qua - si lam - po fug - gi - sti, Qua - si

T
8 e di bei rag - gi d'o - ro; Qua - si

B
rag - gi d'o - ro; Qua - si lam - po fug - gi - sti, Qua - si

8

C
lam - po fug - gi - sti, Che a pe - na dir po - tei 'a dio mi mo -

Q
lam - po fug - gi - sti, Cha a pe - na dir po - tei 'a dio mi mo - ro, mi

A
8 lam - po fug - gi - sti, Che a pe - na dir po - tei 'a dio mi mo - ro, a dio

T
8 lam - po fug - gi - sti, Che a pe - na dir po - tei 'a dio, a dio

B
lam - po fug - gi - sti, Che a pe - na dir po - tei 'a dio mi mo -

11

C
ro', Che a pe - na dir po - tei 'a

Q
mo - ro, mi mo - ro', Che a pe - na dir po - tei 'a dio mi mo -

A
8 mi mo - ro', Che a pe - na dir po tei 'mi mo - ro,

T
8 mi mo - ro', Che a pe - na dir po - tei 'a dio,

B
ro', Che a pe - na dir po - tei 'a dio

14

C
dio mi mo - ro'.

Q
ro'.

A
8 a dio, a dio mi mo - ro'.

T
8 a dio mi mo - ro'.

B
mi mo - ro'.

XIV.

Se 'l venir fu partita

Seconda parte

Musical score for the first system, featuring five vocal parts: CANTO, QUINTO, ALTO, TENORE, and BASSO. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: CANTO: Che mi tol - se la; QUINTO: Se 'l ve - nir fu par -; ALTO: Se 'l ve - nir fu par - ti - ta Che mi tol -; TENORE: Se 'l ve - nir fu par - ti - ta,; BASSO: Che mi tol - se la vi - ta,

Musical score for the second system, featuring five vocal parts: C, Q, A, T, and B. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: C: vi - ta, Se 'l ve - nir fu par - ti - ta Che mi; Q: ti - ta Che mi tol - se la vi - ta,; A: se, che mi tol - se la vi - ta, Che mi tol - se la vi - ta, Che mi; T: Se 'l ve - nir fu par - ti - ta Che mi tol - se la vi - ta, Che mi tol - se la vi -; B: Se 'l ve - nir fu par - ti - ta Che mi tol - se la vi -

6

C
tol - se la vi - ta, *Che mi tol - se la vi - ta,*

Q
Che mi tol - se la vi - ta, *Che mi tol - se la vi - ta,*

A
8
tol - se la vi - ta, *Che mi tol - se la vi - ta,* la vi - ta,

T
8
ta, *Che mi tol - se la vi - ta,* *Che mi tol - se la vi - ta,*

B
- ta, *Che mi tol - se la vi - ta,*

9

C
Per - ché, *per - ché* col fug - gir vi - a

Q
Per - ché, *per - ché* col fug - gir vi - a

A
8
Per - ché, *per - ché* col fug - gir vi - a

T
8
Per - ché, *per - ché* col fug - gir vi - a

B
Per - ché col fug - gir vi - a

11

C
Con voi, con voi non mi ra - pi - sti, Con voi, con

Q
Con voi, con voi non mi ra - pi - sti, Con voi, con

A
8
Con voi, con voi non mi ra - pi - sti, Con voi, con

T
8
Con voi, Con voi, con

B
Con voi, con voi non mi ra - pi - sti,

13

C
voi non mi ra - pi - sti, Con voi non mi ra - pi - sti, Ac - ciò con-tra-ria

Q
voi non mi ra - pi - sti, Con voi non mi ra - pi - sti, Ac -

A
8
voi non mi ra - pi - sti, Con voi non mi ra - pi - sti, Ac - ciò

T
8
voi non mi ra - pi - sti, Con voi non mi ra - pi - sti, Ac - ciò

B
Con voi non mi ra - pi - sti, Ac - ciò con-tra-ria

15

C
si - a Di Ga - ni - me - de la per - di - ta

Q
ciò con - tra - ria si - a Di Ga - ni - me - de,

A
8 con - tra - ria si - a Di Ga - ni - me - de, di Ga - ni - me - de

T
8 con - tra - ria si - a Di Ga - ni - me - de,

B
si - a, con - tra - ria si - a Di Ga - ni - me - de, di Ga - ni - me -

17

C
mi - a?, Di Ga - ni - me - de, di Ga - ni -

Q
di Ga - ni - me - de la per - di - ta mi - a?, Di Ga - ni - me -

A
8 la per - di - ta mi - a?, Di Ga - ni - me -

T
8 di Ga - ni - me - de, di Ga - ni - me - de

B
de la per - di - ta mi - a?,

19

C
me - de, di Ga-ni-me - de la per - di-ta mi - a?

Q
de, di Ga-ni-me - de la per - di-ta mi - a?

A
- - de, di Ga-ni-me - de la per - di-ta mi - a?

T
la per - di-ta mi - a?, Di Ga-ni-me - de la per - di-ta mi - a?

B
Di Ga-ni-me - de la per - di-ta mi - a?

XV.

Cara morte che sei

CANTO  Ca - ra mor - te che se -

QUINTO 

ALTO  Ca - ra mor - te che se -

TENORE  Ca - ra mor - te che se - i

BASSO  Ca - ra mor - te che se -

4

C  i Ri - po - so ai do - lor mie - i,

Q 

A  i Ri - po - so ai do - lor mie - i, Ri -

T  Ri - po - so ai do - lor mie - i,

B  i Ri - po - so ai do - lor mie - i,

8

C
Ri - po - so ai do - lor mie - i, Vie - ni,

Q
Ri - po - so ai do - lor mie - i, Vie - ni,

A
po - so ai do - lor mie - i, Vie - ni,

T
Vie - ni,

B
Ri - po - so ai do - lor mie - i, Vie - ni,

12

C
deh vie - ni or - ma - i, deh vie - ni or - ma - i; Por - gi - mi

Q
deh vie - ni or - ma - i, deh vie - ni or - ma - i; Por - gi - mi

A
deh vie - ni or - ma - i, deh vie - ni or - ma - i; Por - gi - mi

T
deh vie - ni or - ma - i, deh vie - ni or - ma - i;

B
deh vie - ni or - ma - i; Por - gi - mi

15

C
prie - go a - i - ta, a - i - ta, Por - gi-mi prie - go a - i -

Q
prie - go a - i - ta, a - i - ta, Por - gi-mi prie - go a - i -

A
prie - go a - i - ta, a - i - ta, Por - gi-mi prie - go a - i -

T
Por - gi-mi prie - go a - i -

B
prie - go a - i - ta, a - i - ta,

18

C
ta, a - i - ta, Deh sia - ti ca - ro il fin _____

Q
ta, a - i - ta, Deh sia - ti ca - ro il fin de

A
ta, a - i - ta, Deh sia - ti ca - ro il fin

T
ta, a - i - ta, Deh sia - ti

B
Deh, _____

21

C
de la mia vi - ta, de la mia vi - ta, de la mia
Q
la mia vi - ta, de la mia
A
de la mia vi - ta, de la mia vi - ta, de
T
ca - ro il fin, il fin de la mia vi - ta, de
B
deh sia - ti ca - ro il fin de la mia vi -

25

C
vi - ta. A-scol - ta, a-scol - ta
Q
vi - ta. A-scol - ta
A
la mia vi - ta. A-scol - ta, a-scol - ta i du - ri la -
T
la mia vi - ta. A-scol - ta, a-scol - ta i du - ri
B
- - ta. A-scol - ta, a-scol - ta i du - ri

29

C
i du - ri la - i!

Q
i du - ri la - i!

A
8 i, i du - ri la - i! Tu che

T
8 la - i! Tu che sai

B
la - - - - - i! Tu che

32

C
Tu che sai le mie do - glie,

Q
Tu che sai le mie do - glie,

A
8 sai le mie do - glie, Tu che sai le mie

T
8 le mie do - glie, Tu che sai le mie do - glie, le mie

B
sai le mie do - glie, Tu che sai le mie do -

35

C
Col dar - mi mor - te, *col dar - mi mor - te*

Q
Col dar - mi mor - te, *col dar - mi mor - te*

A
do - glie, Col dar - mi mor - te, *col dar - mi mor - te*

T
do - glie, Col dar - mi mor - te, *col dar - mi mor - te*

B
glie, Col dar - mi mor - te, *col dar - mi mor - te*

38

C
sa - zia le mie vo - glie, Col dar - mi mor - te

Q
le mie vo - glie, Col dar - mi mor - te

A
sa - zia le mie vo - glie, sa -

T
sa - zia le mie vo - glie, Col dar - mi mor - te

B
sa - zia le mie vo - glie, Col - dar - mi mor - te

41

C
sa - zia le mie vo - glie.

Q
sa - zia, sa - zia le mie vo - glie.

A
zia le mie vo - glie, sa - zia le mie vo - glie.

T
sa - zia le mie vo - glie.

B
sa - zia le mie vo - glie.

XVI.

Gigli, viole e rose

CANTO

QUINTO

ALTO

TENORE

BASSO

Gi - gli, vi - o - le e ro - se, Gi - gli, vi -

Gi - gli, vi - o - le e ro - se, Gi - gli, vi -

Gi - gli, vi - o - le e ro - se, Gi - gli, vi -

Gi - gli, vi - o - le e ro - se, Gi -

Gi - gli, vi - o - le e ro - se, Gi - gli, vi -

C

Q

A

T

B

o - le e ro - se, Che per fred - da sta -

o - le e ro - se, Che per fred -

o - le e ro - se, Che per fred -

- gli, vi - o - le e ro - se, _____

o - le e ro - se,

5

C gion - - - - - gia - ce - te a - sco -

Q - da sta-gion gia - ce - te a - sco - se, gia - ce - te a - sco -

A - da sta-gion, *che per fred* - da sta-gion gia - ce - te a - sco - se,

T Che per fred - da sta-gion gia - ce - te a - sco - se, a - sco -

B Che per fred - da sta-gion gia - ce - te a - sco -

8

C se, Che per fred - da sta - gion - - - - - gia - ce - te a - sco -

Q se, Che per fred - da sta-gion gia - ce - te a - sco -

A Che per fred - da sta-gion gia - ce - te a - sco -

T se, Che per fred - da sta - gion gia - ce - te a - sco -

B se, Che per fred - da sta - gion gia - ce - te a - sco -

11

C
se, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci

Q
se, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci

A
8
se, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci

T
8
se, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci

B
se, Se il ciel vi fac - ci lie - te, Se il ciel vi fac - ci

14

C
lie - te,

Q
lie - te, Al dol - ce can - to mio tut - ti cor - re -

A
8
lie - te, Al dol - ce can - to mio tut - ti cor - re -

T
8
lie - te, Al dol - ce can - to mio tut - ti cor - re -

B
lie - te

16

C
tut - ti cor - re - te, Al dol - ce can - to mio, al dol - ce can - to

Q
te, tut - ti cor - re - te, Al dol - ce can - to mio, al dol - ce can - to

A
8
te, tut - ti cor - re - te, Al dol - ce can - to mio, al dol - ce can - to

T
8
te, Al dol - ce can - to

B
tut - ti cor - re - te, Al dol - ce can - to mio, al dol - ce can - to

19

C
mio tut - ti cor - re - te.

Q
mio tut - ti cor - re - te.

A
8
mio tut - ti cor - re - te.

T
8
mio tut - ti cor - re - te.

B
mio tut - ti cor - re - te.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXIII ·
· MMDCCCLXXVI AUC ·