

Luigi Collarile

Sacri concerti
**Studi sul mottetto a Venezia
nel secondo Seicento**

DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg
(Schweiz)

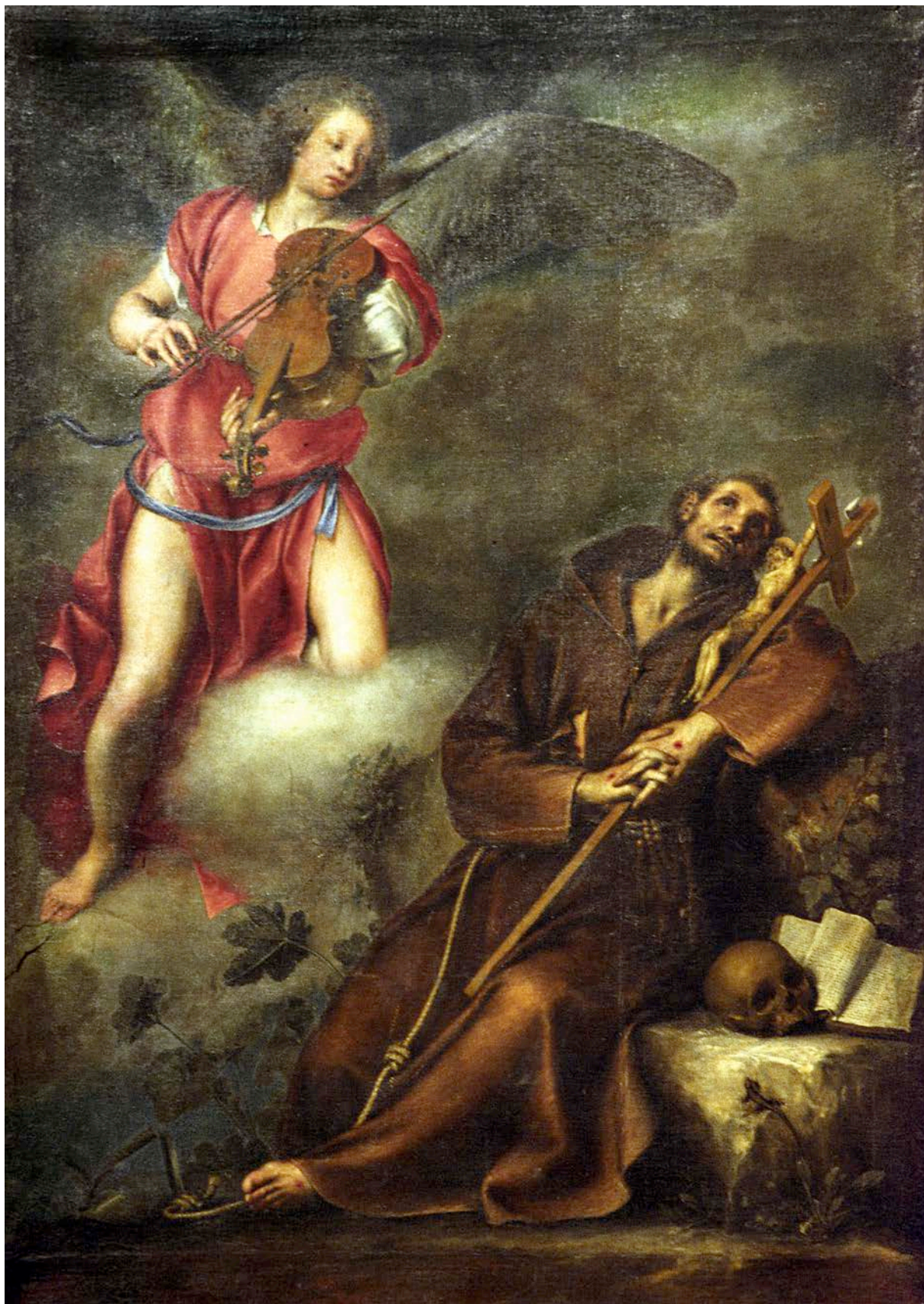
Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Professoren

Prof. Dr. Luca Zoppelli – Universität Freiburg (1. Gutachter)

Prof. Dr. David Bryant – Università Ca' Foscari di Venezia (2. Gutachter)

Freiburg, 8. Juni 2010

Prof. Dr. Thomas Austenfeld, Dekan



Girolamo Forabosco (1605-1679), *Estasi di San Francesco*, metà XVII sec.
(Venezia, Chiesa di S. Nicolò da Tolentino)

Sommario

Volume 1

8 Abbreviazioni e sigle

11 Introduzione

Parte I Coordinate

25 Cap. 1 Cos'è un mottetto nel Seicento?

1.1 Problemi di definizione

1.2 Forma, funzione, contesto

42 Cap. 2 Mottetti nella produzione di Natale Monferrato

2.1 Appunti biografici

2.2 Mottetti in fonti a stampa

2.3 Mottetti in fonti manoscritte

71 Cap. 3 Mottetti nella produzione di Giovanni Legrenzi

3.1 Mottetti in fonti a stampa

3.2 Mottetti in fonti manoscritte

3.3 Mottetti perduti

Parte II Questioni di forma

129 Cap. 4: Testi per musica

4.1 Orizzonti normativi

4.2 Questioni di metodologia

4.3 Tipologie di testo nei mottetti di Monferrato e di Legrenzi

4.4 Metrica e lirica: alcune considerazioni

4.5 Testi e contesti

4.6 Intorno a una produzione devozionale per musica

175 Cap. 5: Forme della musica

5.1 Due produzioni musicali a confronto

5.2 Forma e stile: dal testo alla musica

5.3 Nel segno della *variatio*

Parte III La dialettica della circostanza

195 Cap. 6 Il contesto veneziano

- 6.1 Venezia: città della musica
- 6.2 La cappella ducale di San Marco nel secondo Seicento
- 6.3 All'ombra di San Marco
- 6.4 Questioni di prospettiva

238 Cap. 7: Ad uso della Cappella Ducale di San Marco

- 7.1 Mottetti nel cerimoniale marciano
- 7.2 Tracce di un repertorio disperso
- 7.3 Quale musica a San Marco?
- 7.4 Voci e strumenti: nuove prospettive
- 7.5 La coerenza dello stile

301 Cap. 8: Sacri concerti intorno a San Marco

- 8.1 Mottetti nel repertorio musicale degli ospedali veneziani
- 8.2 Mottetti e oratori: contiguità di esperienze diverse
- 8.3 Musica e devozione a Venezia nel secondo Seicento

Appendici

335 Appendice 1 Natale Monferrato

- App. 1.1 Lista dei mottetti
- App. 1.2 Fonti a stampa
- App. 1.3 Fonti manoscritte

367 Appendice 2 Giovanni Legrenzi

- App. 2.1 Lista dei mottetti
- App. 2.2 Fonti a stampa
- App. 2.3 Fonti manoscritte

399 Appendice 3 Le destinazioni liturgiche

411 Appendice 4 Documenti

467 Appendice 5 Obblighi della cappella ducale di San Marco 1670-1700ca.

475 Appendice 6 Catalogo delle *arie* nei mottetti di Monferrato e Legrenzi

- App. 6.1 Natale Monferrato
- App. 6.2 Giovanni Legrenzi

Volume 2 (CD)

Appendice 7 Testi di mottetti non appartenenti al canone liturgico

7	App. 7.1	Natale Monferrato – Testi dei mottetti
91	App. 7.2	Giovanni Legrenzi – Testi dei mottetti

Appendice 8 Selezione di partiture

189	Indice delle partiture	
191	Criteri editoriali	
194	Apparato critico	
219	Natale Monferrato	(nn. 1-27)
472	Giovanni Legrenzi	(nn. 28-42)
623	Giovanni Domenico Partenio	(nn. 43-44)
645	Giovanni Rovetta	(nn. 45-46)

Abbreviazioni e sigle

ABBREVIAZIONI

A	Alto
B	Basso
Bar	Baritono
bc	basso continuo
C	Canto
c., cc.	carta, carte
cr	croma
fag	fagotto
Ms	Mezzosoprano
org	organo
s.d.	senza data
s.n.	senza nome
T	Tenore
tr	tromba
vl	violino
vla	viola
vlc	violoncello
vlne	violone

ARCHIVI E BIBLIOTECHE (sigle RISM)

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
B-Bc	Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque
B-Br	Bruxelles, Bibliothèque Royale
CH-Zz	Zürich, Zentralbibliothek – Musikabteilung
D-B	Berlin, Staatsbibliothek – Preussischer Kulturbesitz
D-Dl	Dresden, Landesbibliothek
D-F	Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek
D-WD	Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid
F-LYm	Lyon, Bibliothèque Municipale
F-Pc	Paris, Bibliothèque du Conservatoire
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de musique
F-Psg	Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève
F-V	Versailles, Bibliothèque Municipale
GB-Lbl	London, British Library
GB-Lcm	London, Royal College of Music
GB-Lwa	London, Westminster Abbey Library
GB-Ob	Oxford, Bodleian Library
GB-Oc	Oxford, Christ Church Library
I-Baf	Bologna, Accademia Filarmonica di Bologna
I-Bc	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (<i>olim</i> Civico museo bibliografico musicale)
I-FEa	Ferrara, Archivio di Stato
I-Ma	Milano, Biblioteca Ambrosiana
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Md	Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
I-MOe	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria
I-MOs	Modena, Archivio di Stato
I-Nc	Napoli, Biblioteca del Conservatorio <i>San Pietro a Majella</i>

I-Td	Torino, Duomo
I-TVca	Treviso, Biblioteca Capitolare del Duomo
I-Vas	Venezia, Archivio di Stato
I-Vasp	Venezia, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia
I-Vc	Venezia, Biblioteca del Conservatorio <i>Benedetto Marcello</i>
I-Vire	Venezia, Archivio Storico delle Istituzioni di Ricovero ed Educazione
I-Vlevi	Venezia, Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi
I-Vmc	Venezia, Museo Correr
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
I-Voc	Venezia, Archivio Storico degli Ospedali Civili Riuniti
I-Vsm	Venezia, Fondo antico della Procuratoria di San Marco
NL-At	Amsterdam, Toonkunst-Bibliotheek
PL-Kj	Krakow, Bibliotheka Jagiellonska
PL-WRu	Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka
PL-Wu	Warsaw, Biblioteka Uniwersytecka
SL-Ka	Koper (Capodistria), Archiv stolne zupnije
S-Uu	Upsala, Universitetsbibliotheket
US-Wc	Washington, Library of Congress

Introduzione

« La sola musica [...] contiene il segreto importantissimo del separare l'anima da ogni umana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenerla, maneggiando artificiosamente la consonanza, sia delle voci o degli strumenti. »

Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1714-1715)

Il principale oggetto di indagine di questo studio è costituito dalla produzione mottettistica di due compositori attivi a Venezia nella seconda metà del Seicento: Natale Monferrato (1610-1685) e Giovanni Legrenzi (1626-1690). Diversi sono gli elementi che uniscono ma anche che differenziano le loro esperienze artistiche. In periodi contigui, entrambi hanno diretto la cappella ducale di San Marco e il coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti. L'intera attività musicale di Monferrato, veneziano di origine e formazione, si dipana tra le calli della Serenissima, costantemente all'ombra di San Marco. Lombardo di nascita, Legrenzi ricopre invece alcuni incarichi a Bergamo e a Ferrara prima di approdare – dopo diverse vicissitudini – a Venezia. Qui trascorre l'ultimo intenso periodo della propria esistenza, conquistandosi la fama di operista di rango: diversamente da Monferrato, che pare invece non essersi mai occupato se non di musica sacra.

La loro produzione musicale è considerata qui insieme allo scopo di dare vita a un campo d'indagine dinamico, in cui valutare gli esiti formali di un repertorio al di là della politica semantica dettata dal singolo autore. Non avendo un rapporto univoco con una specifica funzione liturgica, il *mottetto* rappresenta un punto di osservazione privilegiato per osservare il funzionamento di quel delicato meccanismo di selezione imposto dagli usi specifici dei diversi contesti nei quali i due compositori hanno operato. Nella sua eterogeneità, questa produzione rispecchia la complessità di quel rapporto tra *forme* e *funzioni* che la musica assume a seconda alle diverse occasioni nelle quali è chiamata a intervenire. Nel determinare le forme, sono infatti soprattutto gli aspetti normativi specifici che regolano il 'fare musica' in un determinato contesto (soprattutto nel caso di un'importante cappella ecclesiastica) ad avere un ruolo di fondamentale importanza.

Sotto diversi punti di vista, questo studio prende le mosse dai risultati di un lavoro sperimentale e innovativo per gli anni in cui è stato concepito: *Vespers at St. Mark's* di James Moore.¹ Apparso nel 1981, esso è diventato una pietra miliare per chiunque si sia occupato di musica sacra veneziana del Seicento. Moore si interroga su quale sia la dimensione liturgica ed esecutiva della produzione vesperale di tre autori legati alla basilica marciana: Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta e Francesco Cavalli. Il suo rappresenta un tentativo titanico, e non solo per la mole di informazioni che vengono elaborate, frutto in larga parte di meticolose ricerche archivistiche. Uno degli ultimi paragrafi del volume porta un titolo emblematico: *Musical style and liturgical function*.² Sono in realtà poche pagine che concludono uno studio densissimo. Esse raccolgono però *in fieri* un'intuizione preziosa. Si scorge infatti la volontà di andare oltre il mero dato storico-archivistico, per cercare di fornire un'immagine più circostanziata della dimensione sonora del fenomeno sulla base di una valutazione delle testimonianze musicali oggi conservate.

Quella avvertita da Moore è una necessità almeno in parte condivisa anche da altri studiosi impegnati in quello stesso periodo in ricerche sulla musica sacra veneziana tra Cinque e Seicento. È questo il caso in particolare di David Bryant, che negli stessi anni affronta la questione del rapporto tra musica e liturgia a San Marco alla fine del Cinquecento, fornendo un'importante chiave di lettura per interpretare il raffinato gioco semantico che la produzione musicale sacra incarna nell'amplificazione del *Mito di Venezia*.³

La coincidenza temporale dei lavori non è casuale. In quegli anni il contesto veneziano rappresenta un campo d'indagine privilegiato sotto diversi punti di vista. Le importanti campagne di ricerche d'archivio compiute da diversi studiosi soprattutto di area anglosassone a partire dalla fine degli anni Cinquanta avevano portato alla luce una preziosa messe di informazioni, sollevando importanti questioni sulla definizione dell'articolato rituale civico veneziano.⁴ Per quanto riguarda la produzione musicale sacra, decisivi appaiono gli impulsi forniti da Denis Arnold.⁵ Essi preludono a una feconda stagione di studi. Conoscono così la luce i lavori di Stephen Bonta,⁶ di Eleanor Selfridge-Field,⁷ di Denis Stevens,⁸ di Jeffrey Kurtzman,⁹ di Jerome

¹ MOORE 1981a.

² MOORE 1981a, vol. 1, pp. 198-208.

³ BRYANT 1979 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁴ Fondamentali appaiono in questo senso le indagini storiche condotte da Edward Muir: si rinvia in part. a MUIR [1984].

⁵ Si rinvia alla bibliografia per uno spoglio (certamente non completo, ma rappresentativo) delle ricerche compiute da Denis Arnold.

⁶ BONTA 1964 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁷ SELFRIDGE-FIELD 1975 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁸ STEVENS 1978 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁹ KURTZMAN 1978 e studi successivi: v. Bibliografia.

Roche,¹⁰ di Martin Seelkopf.¹¹ Una più numerosa generazione di studiosi si affaccia qualche anno più tardi: accanto ai già citati James Moore e David Bryant, è doveroso ricordare Ellen Rosand,¹² Lorenzo Bianconi,¹³ Jonathan Glixon,¹⁴ Silke Leopold,¹⁵ Reinmar Emans,¹⁶ Paolo Fabbri,¹⁷ Giulio Ongaro.¹⁸

Con poche eccezioni, l'interesse nettamente prevalente di questi studi è rivolto all'analisi dell'attività musicale compresa *grosso modo* tra l'arrivo a Venezia di Adrian Willaert (1527) e la morte di Claudio Monteverdi (1643). Ciò rappresenta in realtà ancora il principale orientamento della critica fino al presente, riflesso dell'applicazione di un paradigma storiografico di cui occorrrebbe valutare più attentamente le implicazioni. Il periodo indicato si sovrappone infatti perfettamente alla parabola storica che va dal sacco di Roma (1527) alla fine della guerra fine della Guerra dei Trent'anni (1648), all'interno della quale si è soliti collocare un decisivo discrimine epocale: quello tra 'Rinascimento' e 'Barocco'.¹⁹ In questa fase il contesto veneziano è testimone di una stagione straordinariamente feconda (anche in campo musicale), che si conclude in un periodo compreso tra la profonda crisi generatasi allo scoppio della Guerra dei Trent'anni (1618), la devastante ondata di peste che investe il Norditalia nell'estate del 1630 e l'avvio delle operazioni militari della Serenissima contro gli Ottomani per il possesso di Candia (1645).²⁰ L'applicazione di questo modello storiografico ha contribuito al consolidamento di almeno altri due paradigmi, consuetudinari quanto problematici. Da un lato, l'emblematicità dell'esperienza artistica di Claudio Monteverdi – *creator of modern music*, citando il titolo di una famosa monografia di Leo Schrade.²¹ L'inossidabile 'fortuna' degli studi monteverdiani (che da tempo hanno preso comunque le distanze dalle posizioni assunte da Schrade) deve molto proprio al consolidamento di questo modello.²² Dall'altro, la formazione di un discrimine tra un 'primo' da un 'secondo'

¹⁰ ROCHE 1975a e studi successivi, in part. ROCHE 1984 (che rappresenta una rielaborazione della sua dissertazione dottorale, discussa nel 1968 presso l'università di Cambridge): v. Bibliografia.

¹¹ SEELKOPF 1973.

¹² ROSAND 1977.

¹³ BIANCONI [1991].

¹⁴ GLIXON 1979 e studi successivi: v. Bibliografia.

¹⁵ LEOPOLD 1982 e studi successivi: v. Bibliografia.

¹⁶ EMANS 1984 e studi successivi: v. Bibliografia.

¹⁷ FABBRI 1985 e studi successivi: v. Bibliografia.

¹⁸ ONGARO 1986 e studi successivi: v. Bibliografia.

¹⁹ Per una esaustiva trattazione delle diverse posizioni assunte dalla storiografia moderna in rapporto alla questione del discrimine tra Rinascimento e Barocco, si rinvia in part. a BOUWSMA [2003]. Per quanto riguarda le implicazioni sul versante musicale cfr. in part. HAAR 2006 e CARTER 2006.

²⁰ Cfr. BIANCONI [1991], pp. 29-34.

²¹ SCHRAGE 1951.

²² Per un esaustivo spoglio bibliografico degli studi prodotti fino al 1989 si rinvia a *Monteverdi* 1989.

Seicento, la cui applicazione ha avuto l'esito infelice di relegare il periodo successivo alla morte del *divin Claudio* a un'epoca di epigoni, di passaggio verso una più matura stagione barocca. È questo il concetto che sta alla base della categoria di 'medio barocco', perpetuato dalla storiografia anglosassone almeno a partire dagli studi di Manfred Bukofzer.²³

Non è certo questa la sede per discutere in maniera approfondita le implicazioni legate all'applicazione di simili paradigmi storiografici. Vale però la pena riflettere su quali siano le premesse da cui essi prendono avvio. Si osservi a questo scopo come George Buelow ha strutturato il capitolo riguardante la produzione musicale in Italia tra il 1640 e il 1700 circa nella sua *A History of Baroque Music*.²⁴ Il primo paragrafo è dedicato all'opera veneziana; i due successivi trattano rispettivamente dell'oratorio e della cantata; ai tre ultimi il compito di dare conto della musica strumentale. Non si fa il minimo accenno alla produzione sacra 'ordinaria', quella per intendersi intonata regolarmente in tutte le chiese – grandi e piccole – della penisola italiana. Lo stesso si può notare nella *Oxford History of Western Music* di Richard Taruskin:²⁵ soltanto per citare due importanti studi storiografici recenti. La rinuncia a trattare del vastissimo repertorio d'uso delle chiese si può spiegare in almeno due modi. Da un lato, la difficoltà di inquadrarlo nella metafora della 'transizione' e in una prospettiva attenta a registrare soprattutto le 'nuove' tendenze. La produzione musicale sacra di epoca controriformistica rappresenta infatti un altro tipo di processo: quello della stereotipizzazione di una tradizione, anch'esso dinamico, ma nel senso di una continuità condivisa, che Fernand Braudel avrebbe indicato con il termine di *longue durée*.²⁶

La seconda considerazione riguarda lo stato delle conoscenze. Pochi ambiti della storia della musica occidentale hanno ancora tante ombre come la produzione musicale sacra del secondo Seicento.²⁷ A determinare questa situazione concorrono diversi fattori, frutto spesso di retaggi che ancora si fatica a superare. Oggettiva è però la mancanza di strumenti d'indagine di base – indici del repertorio, cataloghi tematici, studi monografici. Ciò non riguarda soltanto la miriade di autori attivi – non sempre da protagonisti – in una delle molte cappelle ecclesistiche dell'epoca, ma anche compositori di primo piano.

²³ In part. BUKOFZER 1947.

²⁴ BUELOW 2004, pp. 82-115.

²⁵ TARUSKIN 2005, vol. 2.

²⁶ Cfr. BRAUDEL 1958.

²⁷ Un contributo significativo per la conoscenza della produzione musicale sacra di questo periodo, sia dal punto di vista storico che da quello metodologico, è offerto dai risultati di un'importante serie di convegni promossi a partire dal 1989 dall'AMIS di Como, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan: v. *Seicento inesplorato* 1993 e la serie *Barocco padano* in Bibliografia.

Esemplare è il caso dei due autori trattati in questo studio. L'unico studio biografico dedicato a Giovanni Legrenzi è rappresentato ancora dalla monografia di Piero Fogaccia.²⁸ A fronte di importanti indagini sulla repertorio strumentale,²⁹ profano³⁰ e operistico,³¹ la dissertazione di John Alexander McDonald rimane ancora l'unico studio complessivo dedicato alla sua produzione musicale sacra.³² Importanti stimoli ha offerto il convegno *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, tenutosi nel 1990.³³ Pur con diversi limiti, il catalogo tematico pubblicato recentemente a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi fornisce un primo significativo strumento bibliografico.³⁴

Molto più problematica è la situazione che riguarda Natale Monferrato, la cui attività artistica rimane ancora in gran parte da indagare.³⁵ Poiché lo stesso si può dire per la maggior parte dei compositori italiani operanti in ambito sacro nella seconda metà Seicento, appare evidente come ciò rappresenti il limite più grande per la definizione di un fenomeno le cui coordinate principali sono ancora in gran parte da mettere a fuoco, al pari spesso dei percorsi artistici dei singoli compositori e della storia musicale e sociale delle diverse istituzioni in cui essi hanno operato.

La bibliografia riguardante l'attività musicale della cappella ducale di San Marco si è arricchita recentemente di un importante strumento d'indagine: un primo sostanziale spoglio del fondo musicale della procuratoria di San Marco, frutto del meritorio impegno dei già citati Passadore e Rossi.³⁶ Importanti contributi sono stati presentati poi al convegno *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*.³⁷

Le novità più significative riguardanti il contesto veneziano vengono però soprattutto dalle indagini sui contesti diversi dalla basilica marciana. Dopo i pionieristi studi di Kathi Meyer,³⁸ Denis Arnold ha tracciato feconde piste di ricerca sulle attività musicali degli ospedali veneziani,³⁹ battute negli anni successivi soprattutto sulla scia del massiccio interesse per l'esperienza artistica

²⁸ FOGACCIA 1954. Il quadro biografico più aggiornato è fornito dalle voci *Legrenzi* in MGG2, *Personenteil*, vol. 10 (2003), coll. 1482-1490 (Reinmar Emans) e in DBI, vol. 64 (2005), pp. 310-315 (Arnaldo Morelli): per ulteriori considerazioni si rinvia al cap. 3.

²⁹ In part. BONTA 1964 e studi successivi: v. Bibliografia; e COCKERHAM 1988.

³⁰ In part. EMANS 1984 e studi successivi: v. Bibliografia.

³¹ In part. BOSSARD 1988 e studi successivi: v. Bibliografia.

³² McDONALD 1964.

³³ *Legrenzi* 1994 contiene gli atti del convegno.

³⁴ *Legrenzi-catalogo* 2002. Per quanto riguarda i limiti di questa pubblicazione, si rinvia al cap. 4.

³⁵ Cfr. cap. 2. Il quadro biografico più aggiornato è offerto in COLLARILE 2007, che rappresenta il primo contributo monografico sul compositore.

³⁶ *San Marco* 1994-1996.

³⁷ *San Marco* 1998.

³⁸ MEYER 1917.

³⁹ Il riferimento è in part. a ARNOLD 1962, 1965b e 1984.

di Antonio Vivaldi.⁴⁰ Dopo i contributi di Francesco Degrada,⁴¹ di Sven Hostrup Hansell,⁴² di Giuseppe Ellero,⁴³ Giancarlo Rostirolla,⁴⁴ di Gastone Vio,⁴⁵ di Madeleine V. Costable,⁴⁶ di Joan Margaret Whittemore,⁴⁷ di Jane Baldauf-Berdes,⁴⁸ dopo il poderoso lavoro sulla storia sociale delle istituzioni concepito da Bernard Aikema e da Dulcia Meijers,⁴⁹ e soprattutto i fondamentali studi di Michael Talbot,⁵⁰ l'attività musicale degli ospedali – soprattutto quella settecentesca, per la quale si dispone di una ricca messe di fonti musicali e documentarie – è stata oggetto di indagini recenti (alcune ancora in corso) da parte di Berthold Over,⁵¹ di Helen Geyer,⁵² di Pier Giuseppe Gillio,⁵³ di Laura Moretti,⁵⁴ di Rodolfo Baroncini (con importanti squarci sull'attività degli ospedali tra Cinque e Seicento)⁵⁵ e di Caroline Giron-Panel.⁵⁶ Per quanto riguarda l'attività oratoriale a Venezia, dopo il contributo di Maria Antonietta Zorzi,⁵⁷ un primo quadro strutturato è offerto nello studio monografico concepito nel 1986 da Elsie e Denis Arnold.⁵⁸ Importanti contributi vengono poi dagli studi di Maria Girardi,⁵⁹ di Juliane Riepe,⁶⁰ di Arnaldo Morelli⁶¹ e di Carlida Steffan.⁶²

Importanti sono poi i risultati che hanno permesso di documentare la significativa presenza di attività musicali all'interno del variegato mondo dell'associazionismo religioso veneziano di

⁴⁰ Un quadro sull'ampio ventaglio di studi vivaldiani aggiornato fino al 1988 è fornito in TALBOT 1988. Per ulteriori aggiornamenti si rinvia a RYOM 2007, che rappresenta il più aggiornato catalogo tematico della produzione musicale di Antonio Vivaldi.

⁴¹ DEGRADA 1964.

⁴² HANSELL 1970.

⁴³ *Arte e musica* 1978 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁴⁴ ROSTIROLLA 1979.

⁴⁵ VIO 1980 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁴⁶ CONSTABLE 1981 e 1982.

⁴⁷ WHITTEMORE 1986 e 1995.

⁴⁸ BALDAUF-BERDES [1996]: la prima edizione dello studio risale al 1993.

⁴⁹ *Nel regno dei poveri* 1989.

⁵⁰ TALBOT 1978 e studi successivi: v. Bibliografia.

⁵¹ OVER 1998b.

⁵² GEYER 2004 e studi successivi, in parte ancora in corso: v. Bibliografia.

⁵³ GILLIO 2006 presenta il quadro attualmente più definito riguardo all'attività degli ospedali veneziani. Il volume contiene anche una ricca e ben documentata bibliografia specifica.

⁵⁴ MORETTI 2008.

⁵⁵ BARONCINI, *Gli Ospedali*.

⁵⁶ GIRON-PANEL 2015.

⁵⁷ ZORZI 1930-1934.

⁵⁸ ARNOLD – ARNOLD 1986.

⁵⁹ GIRARDI 1984 e 1992.

⁶⁰ RIEPE 1994.

⁶¹ In part. MORELLI A. 1991 e 1997.

⁶² In part. STEFFAN 2000 e 2002.

Cinque e Seicento. Alle indagini condotte (ancora una volta) da Arnold,⁶³ hanno fatto seguito gli studi di Jonathan Glixon,⁶⁴ a cui si è affiancato il poderoso contributo di Elena Quaranta.⁶⁵ A lei va riconosciuto il merito di aver dato vita allo studio forse più innovativo degli ultimi anni, tra quelli che si sono occupati della musica sacra a Venezia in epoca rinascimentale e moderna. Grazie a una minuziosa indagine archivistica (a sottolineare l'impiego di una strategia d'indagine tradizionale, ma ancora assai produttiva), la studiosa ha potuto per prima mettere in luce la capillare presenza di attività musicali regolari in chiese e monasteri veneziani. Ridisegnandone la geografia, ha gettato le basi per una sostanziale ridefinizione dell'immagine del fenomeno sociale che soggiace al 'consumo' di musica sacra nel contesto veneziano, la cui componente fondamentale è rappresentata dalla perpetuazione di una ritualità civica condivisa.⁶⁶ A questa prospettiva guarda con grande interesse il presente studio. La peculiare tipologia del contesto veneziano rende infatti mutuabili i risultati ottenuti da Elena Quaranta anche a epoche successive rispetto a quella da lei analizzata. Ancora più importante è però la consapevolezza (espressa dalla stessa studiosa) di dover dare avvio a una seconda fase di indagini, per andare 'oltre' il dato documentario.⁶⁷

Una lista dei pagamenti con nomi e funzioni dei musicisti rappresenta una testimonianza importante, qualitativamente più significativa rispetto ad esempio alla descrizione di un'esecuzione fornita da un viaggiatore straniero che racconta ciò che ha visto e ascoltato (la cui attendibilità deve essere sempre attentamente valutata non soltanto in rapporto alle conoscenze musicali specifiche dello scrivente, ma soprattutto alle finalità della compilazione a cui egli dà vita, spesso fortemente influenzate da discussioni di politica culturale di varia natura). Poco o nulla è in grado di dire però su quale fosse il repertorio musicale impiegato, su come voci e strumenti eventualmente interagissero (se interagivano), su quali parti del rito fossero occupate dagli interventi musicali. Il rischio è quindi quello di rimanere inchiodati a un approccio incapace di rendere ragione della concreta natura sonora di un fenomeno assai più complesso di quanto possa evidenziare la 'descrizione' fornita da un documento d'archivio. Alla luce dei risultati delle molteplici campagne di ricerca documentaria condotte finora, foriere di una preziosa messe di informazioni sulle variegate modalità del 'far musica' a Venezia in epoca moderna, sempre più

⁶³ In part. ARNOLD 1959 e 1965c.

⁶⁴ Oltre al già citato GLIXON 1979, si rinvia ai successivi studi, in part. GLIXON 2003: v. Bibliografia.

⁶⁵ QUARANTA 1998.

⁶⁶ Cfr. QUARANTA 1998, p. 184: «[...] al di là e al di sopra di qualsivoglia personaggio o conquista, è affiorato in tutto il suo eccezionale rilievo il tema della continuità: la continuità delle tradizioni e delle stesse prassi musicali con le quali dovevano quotidianamente confrontarsi tutti i compositori e tutti gli esecutori [...] continuità nei costumi delle stesse prassi devozionali [...]». Per il concetto di 'consumo' si rinvia a *Produzione, circolazione e consumo* 2006, in particolare ai contributi della stessa Elena Quaranta e di David Bryant.

⁶⁷ Cfr. QUARANTA 1998, p. 184.

impellente appare la necessità di guardare anche in altre direzioni, allo scopo di indagare – oltre i possibili contesti e le relative modalità di produzione, circolazione e consumo – la produzione musicale attualmente conservata.

Si tratta di una diversa prospettiva che solleva naturalmente una serie di questioni di natura metodologica da valutare con attenzione. Le modalità di trasmissione di un repertorio musicale possono essere assolutamente slegate dalla storia dei contesti per i quali è stato concepito. Ciò è vero soprattutto per il contesto veneziano, la cui produzione musicale è soltanto in minima parte conservata all'interno dei fondi storici delle diverse istituzioni cittadine. Le ragioni della loro dispersione sono da cercare in diversi eventi storici, primo fra tutti l'occupazione francese seguita alla caduta della Serenissima (1797).⁶⁸ Un simile stato di conservazione ci priva di un dato fondamentale: quello di poter valutare la tipologia del repertorio all'interno di un fondo musicale coerente, frutto della sedimentazione imposta dalla selezione e dagli usi di una specifica cappella, conservato in maniera organica e unitaria. È necessario quindi considerare attentamente le modalità della disseminazione del repertorio, di cui talvolta è possibile seguire con precisione le tappe. Per farlo, occorre munirsi però di strumenti metodologici capaci di fornire contesti interpretativi pertinenti, all'interno dei quale considerare la valenza delle spesso limitate – ma per questo assai significative – tracce superstiti.⁶⁹

Una fonte, sia essa manoscritta o a stampa, non è mai un supporto asettico. La sua stesura risponde a diverse esigenze che devono essere tenute in debito conto. Il repertorio specifico di una cappella è trasmesso generalmente in forma manoscritta. Si tratta di produzioni musicali che raramente hanno conosciuto la via dei torchi tipografici. Poiché però è proprio la stampa il principale supporto attraverso cui è stata trasmessa fino ad oggi la parte quantitativamente più consistente della produzione musicale seicentesca, è opportuno considerare attentamente l'azione potenzialmente deformante che questo genere di fonti è in grado di esercitare sulla corretta comprensione della fisionomia della produzione musicale dell'epoca.⁷⁰ Ciò rappresenta uno dei principali limiti di molti studi concepiti esclusivamente (o quasi) sulla base del repertorio musicale a stampa.⁷¹

⁶⁸ La questione verrà affrontata più in dettaglio nei capp. 7 e 8.

⁶⁹ È questo ad esempio il caso del fondo musicale antico della Procuratoria di San Marco, finora sottovalutato dalla maggior parte degli studi di settore: per la questione si rinvia ai capp. 7 e 8.

⁷⁰ Un'interessante riflessione sul ruolo ricoperto dalla stampa musicale come strumento di comunicazione in epoca moderna è offerto in SCHNELL 2003, per quanto riguarda la produzione editoriale tedesca del primo Seicento.

⁷¹ Tra questi, lo stesso MOORE 1981a; cfr. pp. 29-30: «Because the extent of the material – 25 printed collections devoted exclusively to the sacred music of Grandi, Rovetta and Cavalli – I have not examined the remaining two categories of sources in exhaustive detail: the sacred anthologies of the period and the manuscript sources, both of which contain a few isolated compositions». Come si vedrà nel cap. 7, questa impostazione ha comportato una notevole distorsione dell'immagine della produzione di un autore come Giovanni Rovetta. La medesima critica va

Per quanto riguarda il Seicento, non c'è alcun indizio che faccia pensare che una produzione musicale possa essere stata concepita 'soltanto' in funzione di una sua pubblicazione. Un compositore scrive musica prima di tutto per ottemperare agli obblighi legati alle specifiche mansioni che egli riveste all'interno di una cappella o al servizio di un committente. Questa condizione lo vincola in maniera determinante nella scelta dei generi e delle forme della musica a cui egli dà vita: egli è chiamato infatti a tenere in conto non soltanto le specificità dell'organico della cappella, ma soprattutto le diverse esigenze e finalità che l'apparato musicale deve di volta in volta soddisfare. Selezionata per la stampa è soltanto una parte di questo repertorio, spesso adattata al fine di renderla più facilmente fruibile a un più vasto pubblico. L'uniformazione a determinati modelli imposti dal mercato editoriale rappresenta un processo il cui impatto sul 'modo' in cui si presenta il repertorio è spesso assai difficile da valutare. Quel che è certo, è che attraverso la stampa una produzione musicale viene proiettata lontano dalla sfera di influenza diretta del compositore. Consegnata alla discrezionalità dei potenziali 'lettori', essa viene avviata a una gamma di nuovi possibili reimpieghi che nulla hanno a che fare con l'occasione per la quale era stata concepita.

Si potrebbe anche andare oltre e chiedersi quali fossero le principali modalità di consumo di una produzione musicale resa disponibile a stampa. Il numero di istituzioni che poteva disporre di un proprio compositore era infatti molto limitato. Per la musica 'straordinaria', la maggior parte delle istituzioni – laiche o ecclesiastiche – dovevano affidarsi a musicisti ingaggiati per l'occasione, i quali – oltre a eseguire composizioni concepite *ad hoc* – avrebbero potuto avvalersi di repertori resi disponibili attraverso la stampa. Quale valenza poteva assumere però il reimpiego di una messa, di un vespero o di un mottetto, tratti ad esempio da un'edizione individuale del maestro della cappella ducale, eseguiti in una chiesa veneziana diversa dalla basilica di San Marco, senza il coinvolgimento del compositore? La questione è delicata: essa riguarda infatti le dinamiche che regolano la possibile condivisione di repertori tra istituzioni 'maggiori' e 'minori', nell'ambito di una politica rappresentativa di complementare concorrenzialità.

Subordinata per sua natura alle esigenze della prassi, una partitura può rinviare potenzialmente a una miriade di esperienze esecutive diverse, per le quali essa poteva venire modificata in maniera anche sostanziale, non soltanto dall'autore. L'analisi della trasmissione può chiarire in alcuni casi alcune tappe di questo processo. Si tratta però di pochi e fortunati episodi. Nella maggior parte dei casi, ci si trova di fronte a una produzione musicale di cui è spesso difficile (se non impossibile) chiarire quando come e perché sia stata concepita.

mossa anche a ROCHE 1984: la deformazione è in questo caso proporzionale all'ampia prospettiva che lo studio si è dato. La questione viene approfondita nel § 1.2.

Tra gli studi che si sono occupati del repertorio sacro veneziano del Seicento, sono pochi quelli che hanno affrontato la questione che riguarda il genere musicale che va sotto il nome di *mottetto*.⁷² Se si escludono ricognizioni su singoli autori operanti in ambito marciano – in particolare, sulla produzione di Claudio Monteverdi,⁷³ di Alessandro Grandi,⁷⁴ e in parte di Francesco Cavalli⁷⁵ – poco o nulla si è fatto in questo senso.⁷⁶ La difficoltà maggiore è rappresentata dalla congenita mancanza di strumenti d'indagine efficaci per affrontare uno studio sistematico di un repertorio quantitativamente assai vasto e qualitativamente complesso. Uno dei problemi più seri è rappresentato dalla natura del testo letterario intonato: in latino, ma di assai difficile definizione sia dal punto di vista formale che da quello del rapporto con il canone liturgico.⁷⁷ L'indeterminatezza generata dalla non univoca funzione liturgica – la caratteristica più emblematica del *mottetto* – viene spesso risolto ricorrendo alla categoria del 'paraliturgico': accezione comoda, che evoca il possibile impiego del mottetto all'interno di azioni devozionali non appartenenti al canone liturgico; inadatta però a rappresentare la natura di una produzione musicale destinata a interagire in maniera certamente non indifferenziata con le diverse e ben definite strutture della ritualità religiosa del tempo.⁷⁸

Se lo scopo è quello di indagare il complesso e delicato sistema che regola la definizione delle 'forme' assunte dalla musica in rapporto alle diverse 'funzioni' da essa svolte all'interno dei diversi rituali devozionali a cui partecipa, appare evidente come il *mottetto* – genere 'trasversale' per eccellenza – rappresenti un campo d'indagine particolarmente fecondo. L'ampia varietà formale in cui si presenta offre infatti un ottimo banco di prova sul quale valutare la modulazione dello *stile* in funzione del codice retorico espresso (o richiesto) dai diversi contesti esecutivi. Il principale strumento impiegato per questo tipo d'indagine è un'analisi di tipo ermeneutico:⁷⁹ più

⁷² Si rinvia al cap. 1 per una discussione sulle implicazioni che l'impiego della categoria di 'genere' comporta in rapporto alla produzione musicale barocca definita con il termine *mottetto*.

⁷³ Si rinvia alla guida bibliografica *Monteverdi* 1989, aggiornata in KOLDAU 2001 nell'ambito di una ricognizione complessiva sulla produzione musicale sacra di Monteverdi.

⁷⁴ Cfr. SEELKOPF 1973, nell'ambito di una ricognizione complessiva sulla produzione musicale sacra di Grandi; e ROCHE 1988.

⁷⁵ Cfr. BUSSI 1967 e 1987.

⁷⁶ Cfr. ARNOLD 1978 e 1979-1980; MOORE 1981a, vol. 1, pp. 148-169; ROCHE 1984, pp. 62-97. Interessanti prospettive sulla produzione seicentesca si leggono anche in GILLIO 1988.

⁷⁷ Si rinvia ai capp. 1 e 5.

⁷⁸ L'impiego del termine 'paraliturgico' per indicare azioni devozionali non appartenenti al canone liturgico (come ad esempio, adorazioni sacramentali, processioni, azioni collettive di varia natura come quelle a cui rinvia l'esecuzione di oratori) appare problematica. Non si tratta infatti di azioni 'in opposizione' alla liturgia ufficiale, quanto complementari ad essa. È quindi senz'altro più opportuno impiegare una terminologia più neutra, come 'devozionale': in quanto riferibile anche alle azioni liturgiche canoniche, questa accezione è in grado di tracciare un insieme coerente all'interno del quale collocare manifestazioni di natura liturgica diversa. Cfr. a questo proposito le condivisibili considerazioni fatte da STEFFAN 1998, p. 235.

⁷⁹ Il riferimento è al piano concettuale formulato in GADAMER 1960.

precisamente, di un'analisi storicamente contestualizzata di quella che Carl Dahlhaus indica come la 'funzione del dettaglio compositivo'.⁸⁰ Considerata la natura *funzionale* del repertorio, soltanto attraverso una corretta comprensione del codice semantico stabilito dai diversi contesti è possibile infatti 'dare senso' alla varietà stilistica e formale di un nuovo repertorio.⁸¹ Alla definizione di questo piano simbolico concorrono diversi elementi che interagiscono tra loro a diversi livelli. La musica non è mai infatti né l'unico né il principale elemento di un rituale devozionale dell'epoca. Al contrario, ad essa è richiesto di partecipare all'amplificazione di un messaggio secondo modalità empatiche di diversa natura. Il fuoco degli strumenti ermeneutici va quindi ulteriormente perfezionato nella direzione di un'analisi *performativa* capace di cogliere anche la complessa interazione tra i diversi piani che danno vita all'azione rituale a cui la musica prende parte.⁸² Condivisibile è però l'invito a una rigorosa 'metodologia dell'evidenza': la necessità cioè non soltanto di distinguere i fatti dalle interpretazioni, ma soprattutto di valutare il grado di probabilità delle ricostruzioni speculative proposte.⁸³

Questo studio si articola in tre parti. Nella prima vengono fornite le *coordinate* dell'ambito di ricerca. Il primo capitolo affronta il problema della definizione del genere *mottetto*. Dopo aver ripercorso le posizioni della critica moderna – su cui pesa ancora molto la scarsa conoscenza del repertorio tardoseicentesco – il problema di definizione del 'genere' viene inquadrato all'interno della discussione seicentesca che riguarda lo *stile della musica da chiesa*. Seguono poi due capitoli monografici dedicati ciascuno a uno dei due principali compositori considerati in questo studio: Natale Monferrato e Giovanni Legrenzi. In essi sono raccolte le principali novità che riguardano la ricerca biografica. Particolare attenzione è dedicata ai problemi legati alla trasmissione del repertorio, specie di quello veicolato in forma manoscritta. Diverse sono infatti le fonti di cui si dà per la prima volta notizia in queste pagine, in grado di fornire preziose informazioni sulle modalità di trasmissione e ricezione del repertorio considerato.

⁸⁰ Si rinvia alla definizione di *funktionale Musik* e alle riflessioni sul 'senso musicale' di un simile repertorio espresse in DAHLHAUS 1972, pp. 90-94. Il virgolettato nel testo rinvia al seguente passo: «Das musikalische Gebilde soll, um sinnvoll zu erscheinen, als Funktionszusammenhang begriffen werden, und eine Struktur- und Formanalyse zielt auf nichts anders, als die Funktion jedes Details im Ganzen des Werkes zu bestimmen» (p. 92).

⁸¹ Importanti in questo senso sono le ampie e documentate ricognizioni effettuate da Maurizio Padoan: v. in part. PADOAN 1988, 2000 e 2003.

⁸² Considerando le forti implicazioni retoriche che soggiacciono a qualsiasi cerimoniale di epoca barocca, assai produttiva appare l'applicazione di una simile prospettiva in funzione di una più precisa definizione dell'apporto della componente musicale all'interno di un'azione rituale del tempo come una cerimonia liturgica.

⁸³ Cfr. KURTZMAN 1994, p. 80: «Clear and responsible 'rules of evidence' are the only way we can keep hypotheses from being passed from one generation of readers and scholars to another as 'facts' or 'information', and it is the only way we can successfully integrate the claims of a 'positivistic' musicology with the indisputable need for speculative reconstruction of historical events, trends and modes of thought and action».

Nella seconda parte (*Questioni di forma*) il repertorio musicale selezionato viene osservato più in dettaglio. L'importanza del testo come elemento fondamentale di valutazione per il mottetto è alla base dell'analisi offerta nel quarto capitolo. Oltre a considerazioni sulle principali tendenze espresse nella scelta dei contenuti, viene affrontata la questione della diffusione di una lirica latina per musica che – dopo aver mutuato forme e modi della coeva poesia italiana – si afferma come principale organismo testuale del mottetto, specie di quello solistico. La disamina delle strutture musicali offerta nel successivo quinto capitolo, intende mettere in luce la complessità di un repertorio che riflette in diversi modi le tensioni di un'epoca che si interroga sulle potenzialità estetiche e comunicative dell'esperienza musicale.

Nella terza parte (*La dialettica della circostanza*) l'attenzione viene posta sull'interazione tra i diversi contesti esecutivi e le dinamiche che soggiacciono alla selezione o agli sviluppi di particolari esiti formali. Nel sesto capitolo è offerta una panoramica delle principali istituzioni veneziane nelle quali si esegue musica 'sacra'. Nel settimo capitolo viene affrontata la questione di come l'esecuzione di mottetti fosse regolata all'interno della basilica ducale di San Marco, alla luce di uno spoglio sistematico dei cerimoniali e di alcune preziose fonti documentarie. Nell'ultimo capitolo l'attenzione si sposta su quanto accade fuori San Marco, allo scopo di osservare le dinamiche di quel processo di differenziazione nel quale la musica si piega alle esigenze di un sistema complesso di ritualità civica.

Lo studio è completato da otto appendici. Le prime due sono dedicate alle rispettive produzioni musicali di Natale Monferrato e Giovanni Legrenzi: esse contengono un indice sistematico della produzione mottettistica e un catalogo descrittivo delle fonti, a stampa e manoscritte. Nella terza appendice è fornito uno spoglio delle destinazioni liturgiche dei mottetti. Nella quarta, è offerta una trascrizione di una serie di documenti inediti o poco noti, a cui si fa riferimento nel testo. Nella quinta è fornita una ricostruzione degli obblighi della cappella ducale di S. Marco, tra il 1670 e il 1700 circa; infine, un catalogo sintetico delle *arie* contenute nei mottetti di Monferrato e di Legrenzi. Le ultime due appendici, che danno vita al secondo tomo consultabile online, contengono rispettivamente: un'edizione critica dei testi non appartenenti al canone liturgico; e una selezione di 46 mottetti di Monferrato, di Legrenzi e di altri autori in edizione critica moderna.

PARTE I

Coordinate

Capitolo 1

Che cos'è un mottetto nel Seicento?

§ 1.1 Problemi di definizione

§ 1.2 Forma, funzione, contesto

§ 1.1 Problemi di definizione

Chiedersi cosa indichi il termine *mottetto* durante il Seicento non significa soltanto interrogarsi sulle categorie alla base della selezione della produzione musicale che costituisce l'oggetto d'indagine principale di questo studio, ma soprattutto sulla natura del fenomeno che essa rappresenta. La questione implica il ricorso a un concetto – quello di *genere* – che occorre valutare con attenzione.¹ Nella lunga storia che il termine *mottetto* ha conosciuto, dal medioevo fino ad oggi, i fenomeni (musicali e non)² che esso ha indicato non sono certamente circoscrivibili all'interno di un'unica parabola. Diverse sono le *forme* che il termine ha individuato, frutto di differenti contesti storici, sociali ed estetici.³ Diverse sono però anche le accezioni che il termine ha assunto per indicare un repertorio musicale complesso e variegato, specchio di strategie comunicative soggette a diversi fattori. L'immagine concettuale fornita da un trattato del Seicento potrebbe riflettere ad esempio un adeguamento alle norme formulate dall'autorità ecclesiastica:

¹ Riguardo alle implicazioni legate all'impiego della categoria di *genere*, di particolare importanza è la serie di studi riunita in *Theorie der Gattungen* 2005. Da segnalare sono in particolare HEMPFER 2005, in cui si ribadiscono considerazioni espresse già in importanti studi precedenti – in part. HEMPFER 1973 – riguardo alla problematica necessità euristica di categorizzare per generi. Questo aspetto è approfondito in MAUSER 2005 in rapporto a una prospettiva musicologica di tipo ermeneutico. DAHLHAUS 2005a e 2005b riflette sull'oggettiva problematicità legata all'applicazione della categoria di *genere* alla fenomenologia musicale, focalizzando alcune questioni già discusse in precedenza in DAHLHAUS 1972 e in DAHLHAUS 1982. Sulla base di una feconda intuizione di Leo Schrade (v. SCHRADE 2005) ARLT 2005 sottolinea la necessità di una puntuale differenziazione storica del concetto di *genere* (cfr. in proposito già ARLT 1982). Una riflessione sui modi di applicazione di questo concetto in rapporto alla fenomenologia musicale è offerta poi in KUNZE 2005. Ulteriori considerazioni sulle implicazioni legate all'applicazione di paradigmi di tipo storico o sistematico sono offerte infine in WIORA 2005a.

² Il termine *mottetto* è impiegato anche per indicare un genere letterario di forma polimetrica (endecasillabi e settenari con vari schemi rimici), raro e di non facile definizione, diffuso in Italia almeno a partire dal XIV sec.: cfr. BELTRAMI [2002], pp. 102-103 e 399.

³ BLUME 2005 p. 51: «Eine besondere Schwierigkeit präziser Anwendung des Wortes *Form* rührt daher, dass es für die Musik in zweierlei Sinn gebraucht werden kann: a) allgemein im abstrakten Sinne des *Formungsvorganges* oder des *Geformten*, des *Gestaltens* oder der *Gestalt*, und b) speziell im konkreten Sinne der empirischen, übertragbaren und lehrbaren *Formenschemata*, die im Laufe der Geschichte entstanden sind und die der Komponist oder der Schüler mehr oder minder getreu ihren Arbeiten zugrunde legen». Si rinvia a questo lavoro anche per diverse altre considerazioni sulla natura del rapporto tra *forma* e *genere*.

essa non rappresenterebbe la ‘realtà’ del fenomeno, ma soltanto una delle dinamiche che lo regolano. Se si osserva il repertorio musicale indicato con il termine *mottetto*, il tratto più emblematico che emerge è la sua eterogeneità formale: il termine può identificare una composizione a voce sola o a più voci, con o senza strumenti, in stili diversi, su testi letterari di derivazione biblica o meno, in prosa o in poesia. Da dove partire allora per cercare una risposta alla questione? Di fronte alla necessità di definire l’oggetto d’indagine, una soluzione soddisfacente appare un’attenta valutazione delle diverse componenti che danno vita al suo perimetro estetico, all’interno di un quadro differenziato capace di cogliere la proiezione dinamica delle sue molteplici rappresentazioni.⁴

A partire dalla fine del Cinquecento l’attenzione delle fonti teoriche musicali si focalizza in maniera sostanzialmente univoca sulla discussione che riguarda lo *stile* della musica.⁵ Non ci si chiede *cosa sia* un mottetto, ma *quale forma* esso debba assumere. Per comprendere quale sia l’orizzonte concettuale all’interno del quale ci si muove, di grande aiuto è la definizione del termine *forma* che si legge nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* pubblicato nel 1612: *forma* «è quel principio intrinseco, dal quale le cose ricevono l’esser loro».⁶ Tra le sue valenze semantiche vi è quella di «regola, stile, norma».

Nella parte conclusiva del *Ragionamento di musica* (1588), Pietro Pontio affronta la questione del «modo, o stile che vogliam dire» di fare un mottetto:⁷

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

Da questo passo è possibile arguire due cose. Lo stile – il «modo, lo quale è la forma delle compositioni musicali», secondo la definizione che ne dà anche Scipione Cerreto nel 1601 –⁸ è l’elemento che distingue i vari generi musicali.⁹ Nel sistema concettuale di Pontio, il rapporto tra stile e genere è univoco: il mottetto è una composizione stilisticamente *grave e quieta*, esattamente come un madrigale o una canzon sono identificabili per il fatto di essere *brevi e veloci*.

⁴ Cfr. ARLT 2005.

⁵ Cfr. DAMMAN 1959, in part. pp. 355-367.

⁶ *Vocabolario* 1612, lemma *forma*. La medesima definizione si legge anche nelle edizioni del 1623 e del 1691. Il termine *mottetto* invece non compare.

⁷ PONTIO 1588, pp. 153-154.

⁸ CERRETO 1601.

⁹ Cfr. PALISCA 2006 pp. 172-173.

Denunciando il fatto che vi siano compositori che compongono mottetti mettendo «le parti insieme con moto veloce, et velocissimo, che paiono Madrigali, et Canzoni», Pontio dimostra di essere consapevole del fatto però che la pratica ammetta delle eccezioni al principio da lui enunciato. È un segnale. Scrive Michael Praetorius (1571-1621) nel 1619:¹⁰

Das Wort *Moteta* wird von unterschiedenen Autorn uff unterschiedliche Art ausgeredet und gebraucht. [...] So haben doch die meisten [Komponisten], eben derselben Art *Cantiones* unnd *Concentus* mit dem Namen *Motetti* inscribiret: Die wenigsten aber den unterscheid gehalten, dass sie die *Motetten* uff rechte Orlandische *Motetten*, die *Concerti* aber uff Madrigalische Art gesezet haben.

[Il termine *mottetto* è riferito e impiegato dai differenti autori in modo diverso. [...] La maggior parte dei compositori ha indicato allo stesso modo con il termine *mottetti* le *cantiones* e i *concerti*; i pochi che pongono una distinzione, stabiliscono che i *mottetti* siano composizioni scritte alla maniera dei mottetti di Orlando di Lasso, mentre i *concerti* quelle in stile madrigalistico.]

Praetorius dà notizia di due usi del termine *mottetto*. Il primo, che sarebbe il più diffuso, identifica un genere musicale composto da due sottocategorie, le *cantiones* e i *concentus*, che circoscrivono due repertori stilisticamente diversi: le *cantiones*, una produzione concepita secondo i dettami stilistici dalla tradizione polifonica cinquecentesca; i *concentus*, un repertorio il cui modello rinvia alla produzione madrigalistica più recente. Questa stessa bipartizione stilistica è alla base anche del secondo impiego del termine. In questo caso, però, *mottetto* identificherebbe la sola produzione su modelli polifonici tardorinascimentali, in opposizione al repertorio più moderno indicato come con il termine *concerti*.¹¹

Con acuta precisione, Praetorius registra la crisi del sistema basato sul principio di univocità tra stile e genere. Il tentativo di mantenere distinte e opposte le categorie di *mottetto* e *concerto* ne rappresenta l'ultimo atto. La strada è però segnata. L'affermazione di nuove tendenze stilistiche legate all'avvento della cosiddetta *seconda prattica* madrigalistica (a cui Praetorius fa esplicito riferimento) dissolve l'univocità stilistica alla base del sistema tardorinascimentale dei generi.¹² Risemantizzato, il termine *mottetto* viene trasformato in un contenitore capace di accogliere una produzione musicale stilisticamente eterogenea.¹³

A metà Seicento il passaggio appare compiuto. Intorno al 1648 Marco Scacchi (1600 ca.-prima del 1687) abbozza un nuovo sistema basato su una diversa classificazione.¹⁴ Egli distingue tre

¹⁰ PRAETORIUS 1619: *Syntagma musicum* III, pp. 6 e 8.

¹¹ Sul ruolo del *concerto* nell'avvio della nuova stagione del *mottetto* seicentesco, cfr. MASSENKEIL 1976, pp. 92-93; FORCHERT 1992, pp. 213-215.

¹² Cfr. DAHLHAUS 1978; MORCHE 1992.

¹³ Cfr. BEICHE 2004, pp. 18-23.

¹⁴ Cfr. PALISCA 1972.

diversi stili: uno da chiesa (*stylus ecclesiasticus*), uno da camera (*stylus cubicularis*) e uno scenico o teatrale (*stylus scenicus seu theatralis*). All'interno dello *stylus ecclesiasticus* trovano posto quattro categorie di composizioni: quelle poliorali *a cappella*, quelle poliorali con organo, quelle concertate con strumenti, e infine i mottetti in *stile misto*: termine con cui Schacchi indica la produzione musicale stilisticamente più moderna.¹⁵

La classificazione di Scacchi viene ripresa da Angelo Berardi all'interno della *Miscellanea musicale* (1689):¹⁶

Lo stile da Chiesa si considera in quattro modi.

- I. Messe, Salmi, Motetti, Hinni à più voci, more veteri.
- II. Cantilene usate con l'Organo piene à più voci, d'un stile più sollevato.
- III. Salmi, Motetti, Messe à più voci concertate con li Strumenti.
- IV. Concertini alla moderna, cioè Dialoghi, Motetti, e Musiche da Oratorio.

Secondo Berardi, un *mottetto* potrebbe essere quindi una composizione a più voci in stile *more veteri*, una *cantilena* a voci piene con organo, un brano in stile concertato oppure un «concertino alla moderna».

Nel panorama dell'epoca non mancano però posizioni più conservatrici. Particolare per il sincretismo che esprime è quella assunta dal gesuita Athanasius Kircher (1601-1680). All'interno del trattato *Musurgia universalis* (1650), egli dedica un capitolo alla questione dello stile musicale: *De vario stylorum harmonicorum artificio*. La classificazione di Scacchi viene sostituita da una 'galleria' di stili (emblematica dell'approccio enciclopedico universalistico che caratterizza la trattazione del gesuita), tra i quali figura lo *stylus motecticus*. Nella definizione che viene data, riecheggia la tradizione teorica tardorinascimentale:¹⁷

Motecticus stylus, est processus harmonicus, gravis, maiestate plenus, summa varietate floridus, nullo subiecto adstrictus; dicitur Motecticus, eo quod modus, sive tonus assumptus aliorum mistura sonorum eo artificio tegatur, ut varietate ingeniosa intricatus vix nisi in fine ratio toni dignoscatur.

Nella voce *mottetto* che si legge nel *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière (1619-1688), apparso postumo nel 1690, si assiste a un superamento della prospettiva stilistica, che prelude a una definizione più scientifica del fenomeno.¹⁸

¹⁵ Per una definizione di cosa Schacchi intenda con *stylus mixtus* si rinvia a PALISCA 1972.

¹⁶ BERARDI 1689, p. 41.

¹⁷ KIRCHER 1950, tomo I, libro VII, p. 585. Cfr. DAMMAN 1959, pp. 360-362.

¹⁸ FURETIÈRE 1690, al lemma.

MOTET, subst. masc. Composition de musique sur une periode fort courte, elle est figurée, et enrichie de toutes les subtilitez de l'art. On en fait plusieurs sur quelques versets ou antiennes, qui sont propres pour les Eglises; et quand le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y exprimer la passion d'aucune parole, on l'appelle *fantasie* ou *recherche*. Ce nom luy a esté donné à cause de sa brieveté, comme si ce n'estoit qu'un mot.

Questo enunciato è alla base di diverse altre compilazioni del genere apparse successivamente,¹⁹ tra cui il *Dictionnaire de musique* (1703) di Sébastien de Brossard (1655-1730):²⁰

MOTETTO, au plur. *Motetti*. D'autres écrivent *Motteto*, d'autres, *Moteto*, etc. en latin, *Motettus*, ou *Mottetus*, *Motectum*, *Moteta*, *Canticum*, *Modulus*. en françois, MOTET. C'est une composition de musique, fort figurée, & enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. et plus encore de voix ou de parties, souvent avec des instruments, mais ordinairement, et presque toujours, du moins avec une basse-continuë, etc. Et cela sur une periode fort courte, d'où luy vient selon quelquesuns le nom de *motet*, comme si ce n'étoit qu'un *mot*. Quand le compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y apliquer aucune parole, ou s'assujétir à en exprimer le sens et la passion, les Italiens l'apellent pour lors *fantasia*, et *ricercata*, et les François *fantasie*, *recherche*, etc.

On étend plus loin à present la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur des paroles latines sur quelque sujet que se soit, comme sont les louanges des Saints, les élévations, etc. On fait même des psaumes entiers en forme de *Motet*, etc.

Interessante nel lemma di Brossard è quanto si riferisce intorno alla natura del testo letterario del *mottetto*: un aspetto che di fatto non viene mai trattato nelle fonti teoriche precedenti. Secondo Brossard, il termine identifica un repertorio vocale che mette in musica testi in lingua latina («On étend plus loin à present la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur des paroles latines»), che trattano di vari soggetti devozionali composti *ex novo* («sur quelque sujet que se soit, comme sont les louanges des Saints, les élévations, etc.»), oppure cavati dalle Sacre Scritture o dal canone liturgico («On fait même des psaumes entiers en forme de *Motet*, etc.»).

Al pari degli esiti formali, anche la tipologia dei testi messi in musica nei *mottetti* è quindi assai eterogenea. Un perimetro è però possibile individuarlo: quello definito dall'uso della lingua latina. Si tratta di un elemento connotante essenziale per identificare lo spazio normativo nel quale e per il quale questo repertorio musicale è concepito. L'uso del latino – lingua normativa della liturgia cattolica – rappresenta un connotazione confessionale che va sottolineata. A partire dal Concilio di Trento (1543-1565), il suo impiego da tradizionale diventa statutario, in opposizione alle istanze di rinnovamento anche formale del rito promosse dalla Riforma protestante.

¹⁹ Cfr. DAMMAN 1959, p. 372.

²⁰ BROSSARD 1703, al lemma.

Alla fine del Quattrocento, Johannes Tinctoris – avvalendosi di un collaudato schema retorico – aveva definito il *motetum* «cantus mediocris cui verba cuiusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur», collocandolo tra la *missa*, il genere ‘alto’ («cantus magnus cui verba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus, et interdum caeterae parte a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur»), e la *cantilena*, il genere ‘basso’ («cantus parvus cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur»). L’orizzonte estetico si modifica rapidamente nel corso del Cinquecento. La dicotomia tra ‘sacro’ e ‘profano’, tra ciò che è lecito far entrare in chiesa e ciò che non lo è, determina l’introduzione di un giudizio etico di forte impatto. Avvertita come un’indebita contaminazione, ogni sfumatura tra questi due poli viene per quanto possibile eliminata.

Non è un caso che la definitiva collocazione del *mottetto* tra le *cose ecclesiastiche*, secondo la definizione che ne dà Nicola Vicentino (1511-1576) nel 1555,²¹ avvenga proprio in questo contesto. Il *mottetto* prende posto accanto a generi tradizionali come quello della *missa*, da cui però lo separa un aspetto fondamentale: la mancanza di rapporto univoco con il canone liturgico sia dal punto di vista dei testi messi in musica, sia da quello della funzione svolta. Di fronte al suo forte radicamento nella pratica musicale del tempo i padri conciliari ne stigmatizzano gli eccessi, definendo le coordinate alle quali il genere deve attenersi.

È nota la tenuta secolare del divieto imposto da papa Giovanni XXII (1316-1334), che con la bolla *Docta sanctorum patrum* promulgata nel 1317 aveva vietato l’impiego di *mottetti* in chiesa.²² La natura di ‘genere vietato’ continua a incombere sulla produzione musicale indicata con questo termine, artatamente ripreso nella letteratura giuridica successiva per reprimere fenomeni formalmente assai diversi da quelli condannati nel secolo XIV, colpevoli di travalicare però allo stesso modo quanto la normativa liturgica riteneva lecito. Nell’ambito della riforma del cerimoniale liturgico concepita dal Concilio di Trento, vengono stabilite alcune direttive per una regolamentazione degli interventi musicali, riassumibili nel divieto di tollerare qualsiasi contaminazione profana, nel tassativo rispetto della lettera dei testi canonici, nell’invito a far ricorso a un repertorio musicale che anche dal punto di vista formale favorisca l’intelligibilità del testo intonato.²³ L’applicazione di queste generiche indicazioni viene demandata alle autorità ecclesiastiche locali.²⁴ Nel cercare di limitarne gli abusi, si mira a un’attenta politica di controllo

²¹ VICENTINO 1555, Libro secondo, cap. XXX.

²² Cfr. HUCKE 1992, pp. 9-10; e KÖRNDLE 1998, pp. 91-94.

²³ Il quadro più aggiornato sullo stato delle ricerche è fornito in WEBER 2008; cfr. anche FELLERER 1953; FABBRI 1993 (in part. 17-18); e BORROMEO 1993 (in part. pp. 232-234).

²⁴ Per uno spoglio dei numerosi sinodi locali celebrati nelle diocesi italiane fino al 1600, si rinvia a FABBRI 1993, pp. 18-19, che integra ROMITA 1947 e FELLERER 1953; assai pertinente il quadro d’insieme fornito in PRODI 2006. La questione verrà ripresa e approfondita nel par. § 4.1.

dei testi intonati. Si stabilisce dunque che non si possa sostituire o alterare il canone liturgico; che i testi debbano essere tratti preferibilmente dalle Sacre Scritture, senza modificazioni o interpolazioni; che qualora si intenda impiegare testi non scritturistici, essi dovranno essere sottoposti all'approvazione preventiva dall'autorità ecclesiastica locale.²⁵ Seppur ribaditi costantemente nei sinodi provinciali celebrati a partire dalla fine del Cinquecento, l'applicazione di questi principi non è attuata dovunque allo stesso modo. Ciò decreta una declinazione geografica di situazioni distinte, con sensibili variazioni nel corso del tempo.

§ 1.2 Forma, funzione, contesto

Di fronte a un quadro così frastagliato, è necessario chiedersi quali siano allora i parametri in grado di determinare le diverse *forme* che un *mottetto* può assumere: il fatto di scrivere in uno stile piuttosto che in un altro, di adottare il testo di un salmo piuttosto che uno di nuovo conio, è una scelta riconducibile alla sfera del compositore o è qualcosa che viene determinato dal contesto in cui egli opera e a cui è chiamato a uniformarsi?

Nel novembre del 1669 Giovanni Legrenzi concorre per il posto di maestro di cappella del Duomo di Milano.²⁶ La carica non gli viene assegnata. Il perché si legge in un interessante memoriale scritto a favore del musicista, presentato al capitolo della Fabbrica del Duomo prima della votazione finale:²⁷

[...] Che le opposizioni finalmente, che da persone apassionate li vengono fatte, che la Musicha della festa di *San Carlo* sii stata troppo longha senza varietà de soggetti, et attachi, et senza alcun bel finale et che fosse fatta già un pezzo fà per altre fontioni mentre vi erano le parti d'*Instrumenti* Concertati, et che il vespero della festa del Santo non habbi corrisposto alla Musicha della Messa, et vespero antecedente, con buona pace delli oppositori sono opposizioni, che dimostrano ò la loro poca pratica dell'arte, ò un'evidente livore; Imperciòche la longhezza primieramente procede dal molto sapere, et chi sa operar longhe, meglio, et più facilmente potrà operar breve; mà non già chi sà operar breve saprà operar longho. La fece il Legrenzi longha conforme si costuma in Ferrara, Venetia, et altre Città, non sapendo ancora il Costume di qui. La povertà de soggetti, et attachi oppostogli implichia con la longhezza la quale non procedette per altro, che per la molteplicità di essi soggetti, et attachi à chi intende[.] I finali si fanno à capriccio, et à chi piacciono in una, et à chi in un'altra maniera; ne il compositore è tenuto sodisfare il genio di tutti;

²⁵ La questione verrà ripresa e approfondita nel par. § 4.1.

²⁶ Sulla questione v. COLLARILE 2005.

²⁷ Una trascrizione completa del memoriale è fornita in COLLARILE 2005, pp. 65-68 (Doc. 30). Il passo citato si legge a p. 67.

massime di quelli, che vogliono criticare per passione et particolari interessi già noti; mà solo li basta il sodisfare agli intendenti dell'Arte, et alli veri amatori della verità, de quali ve ne furono molti, che stimarono à meraviglia il valore del Legrenzi. Le parti dell'*Instrumenti* concertati non puonno inferire, che la musicha fosse già fatta un pezzo fà per altre fontioni, puoiche dovendo un pratico Maestro haver mira, che le sue fatiche possino servire à più usi, nello stesso tempo che le compone procura tirarle con tal dispositione; anzi quanto fà spiccare meglio il suo sapere, mentre le parti dell'*Instrumenti* concertati si puonno ancor far cantare, et se non fosse stato così, non haverebbe così palesemente, et cordialmente lasciato vedere il partito, o lo haverebbe fatto copiare. Il secondo Vespero della festa del Santo se si riconoscerà il partito, si vedrà essere fatto da Maestro; et in quanto all'armonia fù da molti buoni virtuosi aggradito; ne tocca alli appassionati il fare il giuditio; et mentre il Legrenzi non haveva pratica dell'ampiezza della Chiesa, ne de Cantanti, non è pocho, che sù la prima habbi puotuto dar'in segno nel modo, che fece, oltre la brevità del Tempo, dentro del quale fù astretto à comporre. [...]

La commissione esaminatrice rimprovera a Legrenzi che le musiche da lui composte per il vespero e la messa di S. Carlo Borromeo – una tra le principali solennità del calendario liturgico locale – fossero state troppo lunghe, stilisticamente poco varie e prive di elementi caratteristici come i finali *a capriccio*. A nulla vale ribadire che a Ferrara e a Venezia si facesse così: la differenziazione tra i repertori delle diverse cappelle è cosa risaputa e accettata.²⁸

L'episodio è di grande interesse per riflettere su quanto specificità locali siano in grado di caratterizzare il repertorio di un'importante cappella dell'epoca. In questo episodio colpisce il fatto che anche un compositore del calibro di Legrenzi, di origini lombarde e con documentati rapporti con il contesto musicale milanese,²⁹ non avesse sufficiente cognizione del codice normativo che regola le esecuzioni della cappella del Duomo di Milano.³⁰ Se ciò fornisce una plausibile spiegazione alla refrattarietà delle maggiori istituzioni ecclesiastiche dell'epoca nell'affidare la direzione delle proprie cappelle a musicisti 'foresti', perché privi di quella necessaria esperienza riguardo al cerimoniale locale, appare evidente come soltanto attraverso una corretta valutazione delle modalità in cui questo codice si esplica sia possibile dare vita a un contesto interpretativo pertinente, capace di fare luce sulle peculiarità stilistiche che caratterizzerebbero il repertorio di una cappella: non c'è dubbio infatti che questo genere di

²⁸ Le due città non sono citate a caso nel documento. A Ferrara Legrenzi aveva diretto la cappella dell'Accademia dello Spirito Santo dal 1656 al 1665, per poi trasferirsi a Venezia: cfr. § 3.1.

²⁹ Prima del 1669, Legrenzi si era recato più volte a Milano, soprattutto in cerca di cantanti: cfr. MORELLI A. 1994.

³⁰ È possibile però che Legrenzi abbia riciclato per l'occasione composizioni a cui egli aveva dato vita in precedenza per contesti diversi da quello milanese. È un sospetto che viene sollevato dalla stessa commissione esaminatrice milanese (l'accusa è «che la Musicha della festa di San Carlo [...] fosse fatta già un pezzo fa per altre fontioni»: cit. da COLLARILE 2005, p. 67). Ciò spiegherebbe la poca congruenza del repertorio alle esigenze specifiche locali. Nel caso specifico, è possibile che Legrenzi si sia servito di alcune composizioni a grande organico pubblicate all'interno dei *Sacri e festivi concerti* op. IX, dati alle stampe nel 1667 (RISM L 1623).

consuetudini abbia una ricaduta significativa sulla selezione delle *forme* assunte dall'apparato musicale.

Il contesto milanese figura all'interno di quell'insieme che Jerome Roche ha indicato come *north Italian church music*.³¹ Con questa definizione lo studioso inglese indica uno spazio geografico testimone nel corso del primo Seicento di importanti innovazioni in campo musicale anche per quanto riguarda il repertorio sacro. Secondo Roche, si tratterebbe di una vera e propria *koiné*, in grado di esprimere caratteristiche proprie e una fenomenologia sostanzialmente omogenea.³² A questi risultati egli è pervenuto grazie a un'indagine di ampio respiro. Suo scopo dichiarato era quello di superare i limiti imposti dall'analisi di un singolo contesto geografico, per cercare di identificare la portata più generale di alcuni fenomeni:³³

A study of church music in Venice or any other single city alone might present a fascinating microcosm, but it would not enable us to gain the wider perspective that we need in order to appreciate the relative position of Venice and her music in such a thriving area during an important period of musical development.

La ricostruzione offerta da Roche appare però problematica sotto diversi punti di vista. Lo spazio geografico identificato con l'aggettivo «North Italian» si estende su un territorio storicamente, politicamente e socialmente assai frastagliato. Una parte consistente era sotto il controllo della Serenissima, i cui domini si estendevano da Venezia a Bergamo, da Udine a Monza. Città come Milano, Bologna, Modena, Ferrara, Mantova, Torino non rientravano però in alcun modo sotto il controllo veneziano, essendo rette da signorie e governi autonomi.

Ancora più problematica è la definizione di un questo spazio geografico se si considera la suddivisione territoriale ecclesiastica. Il numero di diocesi presenti al suo interno è ancora più alto di quello degli stati secolari.³⁴ Ciò rende il quadro ancora più complesso. Come molti studi hanno ormai appurato, la riforma del rituale liturgico voluta dal Concilio di Trento, se da un lato induce una drastica limitazione nella proliferazione di varianti locali, dall'altro è ben lontana dal produrre un effetto di omologazione rapido e omogeneo.³⁵ L'attuazione della riforma produce effetti complessi, talvolta contraddittori. In chiese 'minori' il nuovo canone romano si diffonde abbastanza rapidamente. Molte importanti cappelle optano però per uno strenuo mantenimento

³¹ Cfr. ROCHE 1984, pp. 26-27.

³² ROCHE 1984, p. 153: «In Italian liturgical music as a whole there occurred, around the middle of seventeenth century, a polarization, on the one hand, towards small-scale music affected by these operatic and instrumental developments in northern Italy, and on the other towards the 'colossal Baroque' manner, which flourished in the triumphal religious climate of Rome».

³³ ROCHE 1984, p. XI.

³⁴ La questione della differenziazione locale delle tradizioni liturgiche è risolta in ROCHE 1984, pp. 32-33.

³⁵ Si rinvia a questo proposito a BORROMEO 1993.

di specifici cerimoniali liturgici.³⁶ Poiché esse rappresentano spesso i centri più importanti per la produzione musicale dell'epoca, è evidente come gli esiti di questo processo abbiano ricadute niente affatto sottovalutabili sulle scelte di repertorio espresse dalle diverse cappelle.

Laddove l'adozione del nuovo canone liturgico riformato sostituisce tradizioni locali più antiche, si può registrare l'innesto di diverse novità anche sul fronte musicale. Con l'insediamento dell'arcivescovo Giulio Della Rovere a Ravenna, nel marzo 1566, si assiste all'introduzione del nuovo canone liturgico romano, che estirpa gli ultimi residui del rito bizantino che ancora sopravvivevano. Nello stesso periodo, è possibile documentare la costruzione di un nuovo organo in basilica – un progetto avviato nel 1567 e portato a termine nel 1572.³⁷ Difficile non vedere una correlazione tra i due avvenimenti. Regolamentato da precise disposizioni conciliari, l'impiego dell'organo all'interno della liturgia rappresenta una componente imprescindibile del nuovo canone liturgico. Che non si tratti di una semplice coincidenza, lo dimostra un altro emblematico caso, che si registra appena qualche anno dopo. Ad Aquileia, storica sede patriarcale, depositaria di un'antichissima tradizione liturgica specifica (il cosiddetto *rito patriarchino*), il primo organista ufficiale della basilica viene nominato nella primavera del 1597,³⁸ soltanto pochi mesi dopo l'adozione dei nuovi libri liturgici romani voluta dal patriarca Francesco Barbaro, che decreta la definitiva soppressione dell'antica liturgia propria della basilica.³⁹ L'introduzione dell'organo (e delle relative prassi musicali, apparentemente ancora sconosciute ad Aquileia) rappresenta il segno tangibile dell'adeguamento alle nuove consuetudini liturgiche, capaci di soppiantare in tempi assai rapidi modi e forme della ritualità locale praticata fino ad allora.⁴⁰

L'ampia recezione conosciuta nel corso del Seicento dalla produzione musicale sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) è anch'essa in buona parte un fenomeno riconducibile agli effetti indotti dalla riforma liturgica uscita dal Concilio di Trento. Resa autorevole dal riconoscimento conferitole dall'autorità ecclesiastica, essa diviene il principale modello del repertorio consono nei modi e nelle forme all'ideale estetico post-tridentino.⁴¹ Grazie alla stampa, messe e mottetti del compositore romano conoscono così una notevole diffusione, entrando a far parte in maniera stabile del repertorio di moltissime cappelle.

³⁶ Per il contesto veneziano, la questione verrà discussa in maniera approfondita nel §7.1, a cui si rinvia per la relativa bibliografia specifica.

³⁷ Cfr. CASADIO 1939, pp. 147-149; e FABBRI 1978, p. 51.

³⁸ Si tratta del mansionario Nicolao Corbato, che viene nominato organista l'8 aprile 1597: cfr. VALE 1932, pp. 12-13.

³⁹ Cfr. TREBBI 1984. L'abolizione del *rito patriarchino* viene sancito dal sinodo provinciale tenutosi a Udine tra il 19 e il 27 ottobre 1596, su indicazione del patriarca Francesco Barbaro (1546-1616).

⁴⁰ Cfr. a questo proposito FABBRI 1993, pp. 23-24, in cui è citato il testo del *Caeremoniale episcoporum* di Clemente VIII, pubblicato per la prima volta nel 1600.

⁴¹ Cfr. FELLERER 1953.

Assai significativa in questo senso è la recezione documentabile all'interno della cappella ducale di S. Marco. Tra i primi incarichi che Claudio Monteverdi si dà dopo averne assunto la direzione,⁴² c'è quello di rinnovare il repertorio musicale utilizzato per le celebrazioni dei giorni feriali. A questo scopo egli richiede l'acquisto di una serie di volumi a stampa, che il 6 aprile 1614 viene approvata dalla procuratoria marciana: si tratta «del 2.^o et 5.^o libro delle messe del Palestrina a 4, 5, et 6, del *primo libro* a 4 di Francesco Soriano, delle messe a 6 et otto de Orlando Lasso, de Gerolamo Lambardi a 4. et del *primo libro* de Paulo Paisoti a 4 et 5».⁴³

La ricezione di messe di Palestrina all'interno del repertorio della cappella marciana è avvenuta quindi con certezza attraverso l'impiego di fonti a stampa. Sarebbe errato credere però che questa tipologia di fonti rappresenti un importante serbatoio di cui la cappella marciana si sarebbe servita per dare vita al proprio repertorio musicale specifico. Nell'inventario del fondo musicale redatto da Marchio Angeli nel 1720, il numero di raccolte a stampa presenti è estremamente limitato, come anche la presenza di repertori musicali non riconducibili all'attività di membri della cappella stessa.⁴⁴ L'acquisto promosso da Monteverdi rappresenterebbe quindi più un'eccezione che la regola.

È possibile che altrove avvenisse diversamente. È quanto sembrano provare gli inventari a cui Roche si richiama per dimostrare la diffusione di libri a stampa nei fondi delle alcune cappelle norditaliane.⁴⁵ Se questi dati rappresentino la prova di una realtà diffusa (e non di casi particolari) è una questione però tutt'altro che assodata e che al contrario attende ancora di essere approfondita. Facili generalizzazioni sono infatti da evitare. Nemmeno il fatto che la stampa rappresenti il principale veicolo attraverso cui la produzione dell'epoca sia stata oggi trasmessa può costituire un argomento per ritenere che il repertorio musicale che essa ha veicolato fosse universalmente diffuso ed eseguito all'interno delle cappelle dell'epoca.

L'idea stessa di repertorio condiviso appare assai discutibile. Il caso riguardante Legrenzi, citato in apertura di questo paragrafo, dimostra la persistenza di forti accenti locali che riguarderebbero soprattutto le cappelle maggiori. Ciò costringe a chiedersi quindi fino a che punto il repertorio veicolato a stampa sia in grado di offrire un rappresentativo spaccato della produzione musicale impiegata all'interno delle cappelle più importanti.

Nel caso sopracitato riguardante la cappella marciana, è evidente come l'acquisto di libri di musica a stampa riguardi soltanto un determinato tipo di repertorio: raccolte di messe *in stile antico* – di *prima prattica*, volendo adoperare una celebre definizione dello stesso Monteverdi. Si tratta di

⁴² Claudio Monteverdi prende servizio a S. Marco intorno al 10 ottobre 1613: cfr. FABBRI 1985, p. 178.

⁴³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 141, cc. 1v-2r; cit. per esteso in FABBRI 1985, p. 186.

⁴⁴ Il documento è trascritto in App. 4, n. 14: di esso si parlerà in maniera diffusa nel cap. 7.

⁴⁵ Cfr. ROCHE 1984, pp. 29-31.

un genere ancora abbastanza diffuso a stampa intorno al 1614, ma molto meno soltanto una decina di anni più tardi, quando è la *small-scale-music* – adoperando la definizione che ne dà Roche – a prendere il sopravvento. Che effetti produce la mutazione del repertorio disponibile a stampa? Riflette un cambio negli orientamenti stilistici di un pubblico che rimane sostanzialmente lo stesso oppure si rivolge a nuovi potenziali acquirenti, di cui ne soddisfa le attese?

Che tipo di testimonianza la produzione a stampa offre è una questione che deve essere attentamente considerata. La stampa è un supporto tutt'altro che asettico. In quanto bene soggetto a una commercializzazione, il prodotto editoriale deve sottostare a una serie di parametri di valutazione che influiscono in maniera determinante sulla selezione del suo contenuto. In questo processo sono diversi i fattori in gioco: legati a considerazioni di ordine commerciale, alla valutazione dei costi di produzione, alle attese di un potenziale pubblico, a strategie di politica editoriale, ma anche dovuti a limiti tecnici di varia natura; oppure legati alle esigenze dei finanziatori, interessati ad esempio ad affermare una precisa immagine del prodotto o dell'istituzione che rappresentano; o ancora alle attese o ai possibili obiettivi che il compositore si prefigge.⁴⁶

Non c'è dubbio quindi che il repertorio a stampa restituisca un'immagine artatamente costruita della produzione musicale trasmessa, deformata da un'azione omologante che agisce a diversi livelli. Considerata la potenziale circolazione di un'edizione anche in contesti diversi rispetto a quelli per i quali un repertorio sarebbe stato concepito, è ragionevole credere che la produzione selezionata abbia subito un processo di sterilizzazione di eventuali specificità, al fine di adeguarla a un determinato *standard* editoriale che avrebbe potuto facilitare da un lato l'allestimento della raccolta, dall'altro la sua commercializzazione.⁴⁷ Emblematico a questo proposito quanto afferma Pietro Andrea Ziani in un avvertimento che accompagna le sue *Sacrae laudes complectentes* op. VI, apparse a Venezia nel 1660 per i tipi di Francesco Magni:⁴⁸

[...] Più per sodisfare a gl'amici, che per mio natural genio, ho data alla luce la presente Opera. Volevo per maggior comodo cavare gli ripieni & altri stromenti, ma per non aggrandire di più il volume, e per sodisfare lo stampatore si sono tralasciati. Sarà però facile osservando il Basso Continuo dove dice piano e forte dalle parti medesime raddoppiarli.

⁴⁶ Per un efficace quadro di riferimento si rinvia in part. a CARTER 2004. Caso emblematico in questo senso è quello che riguarda l'editore veneziano Giuseppe Sala, le cui scelte editoriali – almeno nelle fasi iniziali – appaiono fortemente condizionate dal suo principale finanziatore, Natale Monferrato: cfr. § 2.1.

⁴⁷ Un'interessante casistica in questo senso è fornita dalla produzione musicale di Carlo Donato Cossoni (1623-1700), attivo a Milano come maestro della cappella del Duomo tra il 1685 e il 1692: v. BACCIAGALUPPI – COLLARILE 2011.

⁴⁸ RISM Z 175. Il testo completo dell'avvertimento si legge in App. 4, Doc. 13.

L'omissione dei libri-parte relativi ai ripieni e ad altri strumenti è fatta per soddisfare le esigenze dell'editore, che risparmiando sull'allestimento avrebbe potuto vendere la raccolta più a buon mercato.

Qualora lo scopo sia quello di valutare l'affermazione di particolari repertori musicali è evidente quindi come l'utilizzo indiscriminato (o addirittura esclusivo) di questa tipologia di fonti produca una deformazione irreversibile del campo d'indagine. La *koiné* teorizzata da Roche è in buona sostanza l'immagine fedele restituita dalla principale tipologia di fonti di cui egli si è servito: la produzione a stampa. A partire da circa il 1620 la *small-scale-music* rappresenta il genere musicale certamente più presente sul mercato editoriale, dominato dalle officine tipografiche veneziane. Si tratta di un repertorio musicale potenzialmente fruibile da parte di un vasto pubblico. Lo stile 'moderno' delle composizioni, l'organico limitato lo rendono infatti adatto ai piccoli organici *ad hoc* di cui le chiese minori si dotano per solennizzare le maggiori festività del calendario liturgico. La sua diffusione a stampa trova quindi una ragion d'essere sotto diversi punti di vista, di natura prima di tutto editoriale e commerciale.

La ricognizione di fondi storici di diverse importanti cappelle norditaliane mostra però come la parte più cospicua della produzione musicale sia rappresentata da altri generi musicali: lontano dall'essere abbandonato come la stampa potrebbe far credere, quello *in stile antico* rappresenta il principale repertorio musicale intonato e incessantemente incrementato all'interno di cappelle di primo piano, come quella di San Marco a Venezia o del Duomo di Milano.⁴⁹ Si tratta di una produzione musicale frutto di una specifica attività compositiva, che nel corso del Seicento raramente sempre meno la via delle stampe. Ciò per diverse ragioni: la sua poca appetibilità commerciale, dovuta a considerazioni di natura sia stilistica che esecutiva; gli alti costi di produzione, trattandosi di musica spesso a medio o grande organico; ma anche la volontà di preservare un repertorio prodotto appositamente per il servizio della cappella, del quale si intende limitare la diffusione.

In attesa che nuovi strumenti bibliografici forniscano un quadro più dettagliato del repertorio sacro pubblicato a stampa,⁵⁰ è evidente come molto resti ancora da fare – oltre che nell'ottica di una maggiore comprensione delle dinamiche che regolano la selezione e la produzione editoriale – anche in quella dell'impatto che essa avrebbe avuto sulla vita musicale delle diverse cappelle

⁴⁹ Per quanto riguarda la cappella marciana, si rinvia al cap. 7. Particolarmente significativo è il caso rappresentato dalla cappella del Duomo di Milano, il cui fondo musicale – oggi depositato presso l'Archivio storico della Fabbrica del Duomo – è conservato nella sua integrità: per uno spoglio catalogafico si rinvia a SARTORI 1957.

⁵⁰ Un contributo straordinario in questo senso sarà fornito dalla *Bibliografia della musica sacra stampata in Italia, 1500-1725ca.*, a cura di David Bryant, Jeffrey Kurtzman e Anne Schnobelen, presto disponibile all'interno della banca-dati online *Printed Sacred Music in Europe 1500-1800*, a cura dell'Université de Fribourg (Svizzera) e dell'ufficio svizzero del RISM: www.printed-sacred-music.org.

dell'epoca.⁵¹ Considerazioni simili a quelle che riguardano il repertorio *in stile antico* si possono fare infatti anche per altri generi musicali, come ad esempio il repertorio concertato a grande organico. Edizioni contenenti una simile produzione diventano sempre più rare nel corso del Seicento. Emblematico a questo proposito il caso rappresentato dalla produzione di Giovanni Legrenzi. Tra le sue edizioni individuali è possibile trovare una raccolta di composizioni di impiego liturgico a grosso organico: i *Sacri e festivi concerti. Messa e salmi à due chori con strumenti à beneplacito* op. IX, apparsi a Venezia nel 1667 per i tipi di Francesco Magni.⁵² In essa trovano posto 19 composizioni (una messa *alla venetiana*, un invitorio, 16 salmi vesperali e un *Magnificat*) per otto voci (CATB, CATB) e cinque strumenti.⁵³ Sotto tutti i punti di vista, si tratta di una raccolta eccezionale, che non trova confronti nella produzione editoriale dell'epoca. Concepita in un momento molto delicato per Legrenzi, alla ricerca di un impiego stabile all'interno di una cappella di primo piano,⁵⁴ essa è il frutto di un ambizioso progetto che può contare evidentemente su un ingente investimento finanziario, probabilmente messo a disposizione dal dedicatario del volume: Ferdinando Maria Asburgo, duca di Baviera. Che tipo di diffusione abbia avuto questa raccolta all'interno delle cappelle musicali del tempo, non è possibile stabilirlo con certezza. A parte i cinque esemplari della stampa oggi conservati, è possibile stabilire che la raccolta abbia conosciuto particolare fortuna all'interno della corte di Rudolstadt, in Turingia. Nell'inventario del fondo musicale (oggi perduto), redatto dal maestro di cappella Philipp Heinrich Erlebach tra il 1710 e il 1714, otto uscite riguardano composizioni tratte con ogni probabilità dai *Sacri e festivi concerti* op. IX.⁵⁵ Sulla base delle informazioni attualmente disponibili, quanto si registra a Rudolstadt appare però una situazione eccezionale, che non può essere assunta per sostenere una particolare diffusione dell'unica raccolta individuale a grosso organico che Legrenzi avrebbe dato alle stampe.

È possibile registrare una minima circolazione del repertorio a grande organico per via manoscritta. Cinque manoscritti trasmettono altrettante composizioni – tutti salmi vesperali – concepite per un organico che va dalla voce sola con strumenti alle cinque voci e otti strumenti obbligati, oltre al continuo: si tratta del *Confitebor tibi Domine* per Canto, due violini, violoncello e continuo trasmesso nel manoscritto F-V, MM 27;⁵⁶ del *Credidi propter locutus* est per Alto, due

⁵¹ Un importante contributo alla conoscenza delle modalità che regolano la produzione editoriale musicale in epoca moderna è rappresentato dagli studi raccolti in *Music publishing* 2005.

⁵² RISM L 1623.

⁵³ Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, pp. 522-543.

⁵⁴ Si rinvia al § 3.1.

⁵⁵ Cfr. BASELT 1963, cat. nn. 312 (*Credidi*), 318 (*Credo*), 319 (*Confitebor*), 385 (*Missa*), 404 (*Laudate*), 405 (*Laetatus*), 427 (*Magnificat*) e 459 (*Nisi Dominus*).

⁵⁶ Non figura in alcun catalogo legrenziano: si rinvia all'App. 2.3.

violini, due viole e continuo trasmesso nel ms. D-B, Mus. ms. 30222;⁵⁷ il *Lauda Ierusalem* per cinque voci (CATTB) e continuo trasmesso nel ms. I-Td, Ms. B 69;⁵⁸ del *Laudate Dominum omnes gentes* per Canto, due violini, due viole, violoncello e continuo trasmesso nel manoscritto F-Pc, X 30;⁵⁹ e il *Laudate pueri Dominum* per cinque voci (CCATB), tromba in re, due violini, due viole, fagotto e continuo trasmesso nel ms. D-B, Mus. ms. 30229.⁶⁰ In particolare nel caso di questa ultima composizione, è chiaro come ci si trovi di fronte a un repertorio assolutamente eccezionale, concepito per celebrazioni straordinarie alle quali partecipava una grossa compagine strumentale con solisti di primo rango, tra cui un suonatore di tromba. A fronte delle testimonianze indirette che riferiscono di simili apparati musicali, organizzati in occasione di celebrazioni straordinarie, non si può che accertare come gran parte di questo repertorio sia andato disperso: forse proprio perché trasmesso quasi esclusivamente attraverso le fonti manoscritte allestite per l'evento per il quale sarebbe stato concepito.⁶¹

Diverse sono le ragioni che avrebbero scoraggiato la pubblicazione di simili repertori. Innanzitutto, gli alti costi di produzione, necessari per allestire una raccolta complessa dal punto di vista editoriale, perché composta da molti libri-parte, con grande dispendio di carta. Poi valutazioni commerciali. La maggior parte delle cappelle del tempo non disponeva infatti di organici sufficientemente grandi per sfruttare a pieno questo genere di repertorio. È difficile però che anche le grandi cappelle fossero interessate ad acquistare simili raccolte, frutto di uno sforzo compositivo legato a particolari eventi o cerimonie, dato alle stampe (nei casi in cui è avvenuto) più in funzione ecomiastica e celebrativa, che di concreta diffusione del repertorio.

Contrariamente a quanto affermato da Roche, soltanto dopo aver determinato quale sia il codice che regola la modulazione delle diverse forme in cui la musica è chiamata a manifestarsi all'interno dei diversi contesti, è possibile apprezzare l'affermazione di eventuali tendenze più generali, capaci di riverberarsi sulla normativa retorica ed estetica che regola la formazione del repertorio di una cappella. Per questo tipo di indagine, il dato qualitativamente migliore è fornito spesso dalle testimonianze manoscritte. L'analisi del fondo musicale storico di una cappella può permettere di apprezzare a colpo d'occhio la tipologia del repertorio eseguito. Riscontri documentari possono poi chiarirne le dinamiche o precisarne i possibili contesti. Tutte cose che

⁵⁷ Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, pp. 593-594; e App. 2.3.

⁵⁸ Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, p. 594. Si tratta di un manoscritto redatto da un anonimo copista italiano nella II metà del sec. XVII.

⁵⁹ Non figura in alcun catalogo legrenziano: si rinvia all'App. 2.3.

⁶⁰ Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, pp. 595-596. Si tratta di ms. redatto da un anonimo copista tedesco nella II metà del sec. XVII.

⁶¹ I pochi casi in cui sia possibile disporre di esempi di questo tipo di repertorio sono quindi preziosi. Un esempio emblematico è offerto dal mottetto a sei voci *Intret in conspectu tuo, Domine* di Giovanni Legrenzi, rara testimonianza di una composizione celebrativa riconducibile a un repertorio andato completamente disperso: si rinvia al §7.5.

nel caso della produzione a stampa è difficile – se non impossibile – poter indagare con la stessa precisione. Il fatto che in un’edizione possano confluire composizioni concepite in periodi molto diversi, come anche lontani dal momento in cui sarebbero state stampate; che quanto pubblicato sia il risultato di un processo compositivo di cui nella maggior parte dei casi non si abbia alcuna notizia certa; che l’allestimento di una silloge di composizioni possa riflettere scopi ed esigenze assai diversi, non necessariamente legati alla volontà dell’autore (ma ad esempio a quella di un committente, del finanziatore o dell’editore): sono tutti aspetti che devono far riflettere su quale sia il numero di variabili in gioco. Se a ciò si aggiunge la variegata complessità formale che un genere come il mottetto può assumere, è evidente come la mancanza di punti di riferimento certi rappresenti un problema oggettivo. Per cercare di superarlo, l’unica possibilità appare quella di indagare a fondo i possibili contesti per i quali questo tipo di repertorio potrebbe essere stato concepito.

Come Gino Stefani ha sottolineato, durante il Seicento il contesto civico rappresenta ancora uno spazio ‘integrale’: la dimensione del presente, declinata nelle diverse *forme* di un rituale civico totalizzante.⁶² Le modulazioni dello stile dei diversi gesti di cui si ammanta ne seguono le sfumature, rendendo percepibile la ‘narrazione’ che ne regola la manifestazione. Il piano è infatti quello di una raffinata costruzione retorica, di una simbologia capace di semantizzare ogni articolazione della ritualità civica. È un codice che non ammette eccezioni. La *forma* di cui ogni manifestazione si ammanta, ne rappresenta l’essenza. La sua declinazione è il frutto dell’applicazione di una precisa gamma stilistica.

Dipingerlo come un ‘microcosmo’ è riduttivo. In contesti come quello veneziano, il rituale civico è a tal punto sviluppato da dare vita a una sorta di manifestazione permanente, in cui anche la dimensione religiosa riveste un proprio specifico ruolo. Le forme in cui si manifesta sono il frutto di una precisa selezione volta a semantizzare ogni gestualità. Alla musica è assegnato in questo senso un ruolo fondamentale.⁶³ Essa è il segno tangibile della solennità e della straordinarietà del rito che si sta compiendo, condizione necessaria per ogni evento pubblico. Ogni processione del doge viene accompagnata dallo squillo delle trombe d’argento e dei *piffari*: in una dimensione ecfrastica (metarappresentativa, si potrebbe dire), il loro intervento obbliga i presenti al partecipato riconoscimento del passaggio della massima autorità temporale. Emblematica a questo riguardo appare la descrizione della «solita maestosa processione» del *Corpus Domini* offerta

⁶² Cfr. STEFANI 1974, pp. 9-12. Per un’ampia trattazione sul concetto di rituale civico in epoca moderna si rinvia a MUIR 2005.

⁶³ Sull’argomento si rinvia in part. a MUIR 2005.

dalla gazzetta veneziana *Pallade Veneta* – è il giugno del 1687, ma quanto avviene rappresenta una consuetudine:⁶⁴

Risonavano dappertutto trombe e oricalchi, framezzati da concerti di sonatori di violini e bassi di viole così dolci che risvegliavano in ogni angolo echi di melodia a Giesù consecrato. I cori de' musici cantori con angeliche note infondevano ne' cuori la riverenza [...].

In un simile impiego si riflette la principale funzione richiesta alla musica: di rendere tangibile la solennità dell'evento. La sua presenza è avvertita come necessaria per scandire il tempo della devozione. Ecco perché anche durante un'adorazione sacramentale si raccomanda⁶⁵

[...] che si faccia qualche Sermone breve, et divoto, et anco un poco di Musica, quando il Popolo è frequente, per eccitar à divotione lo spirito di chi ci concorre.

È in questa declinazione di contesti possibili che si colloca una parte significativa del repertorio indicato con il termine *mottetto*. Differenti sono le sue articolazioni, esattamente come diverse sono le tipologie cerimoniali a cui prende parte. Le molteplici forme che può assumere sono però intimamente legate alle funzioni che è chiamato a svolgere: per sostituire parti del canone liturgico ufficiale all'interno di un'azione eucaristica o di un vespero; per sottolineare la straordinarietà di particolari eventi civici o politici; per accompagnare le molte azioni devozionali eterodosse in cui si manifesta la religiosità del tempo. La declinazione delle forme si piega alle esigenze di quel codice retorico condiviso che plasma ogni manifestazione pubblica. È in questo delicato organismo rappresentativo che occorre cercare quindi le ragioni di quell'universo particolare di cui ogni composizione – in tanto quanto elemento di una volontà artistica compartecipata – è frutto ed espressione.

⁶⁴ *Pallade veneta* [1985], p. 173 (doc. * 30).

⁶⁵ Cfr. App. 4, doc. 20. Si tratta delle indicazioni che accompagnano l'ordine di un'adorazione sacramentale permanente ordinata dal patriarca Giovanni Francesco Morosini nel 1646: la questione verrà approfondita nel § 8.3.

Capitolo 2

Mottetti nella produzione di Natale Monferrato

- § 2.1 Appunti biografici
- § 2.2 Mottetti in fonti a stampa
- § 2.3 Mottetti in fonti manoscritte

§ 2.1 Appunti biografici

Nell'edizione aumentata e aggiornata de *Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia* apparsa nel 1692, a proposito di Natale Monferrato si legge: «D. Natal Monferrato delicatissimo, e soavissimo nel suono, che forse non hà pari, & è singolare ne le sue compositioni musicali».¹ Figura ancora assai poco nota alla storiografia musicale moderna, egli rappresenta uno dei personaggi-chiave per interpretare il contesto musicale veneziano di metà Seicento.² Recentemente, la sua biografia si è arricchita di diversi particolari.³

Natale Monferrato (Fig. 2.1) nasce a Venezia, dove viene battezzato il 5 maggio 1610 nella parrocchia di San Polo.⁴ Intorno al 1623 è ammesso al locale seminario ducale. Dopo il tradizionale percorso formativo, il 23 settembre 1634 viene ordinato sacerdote e aggregato al clero della chiesa di S. Bartolomeo. Qui egli trascorre l'intera sua carriera ecclesiastica, fino a diventare intorno al 1665 primo prete titolato del capitolo.⁵

¹ DOGLIONI 1692, p. 213.

² Cfr. ARNOLD 1988, pp. 156-167: «Monferrato was one of those ubiquitous musicians who virtually ran Venetian musical life» (p. 157). Sintomatico della mancanza di ricerche recenti su Monferrato è il fatto che la voce dedicata al musicista in *Grove Music online* (consultato online il 15 ottobre 2008) sia ancora quella redatta da Denis Arnold per il *Grove dictionary* 1980, vol. 12, pp. 481-482. Caso analogo in MGG2, vol. 12 (*Personenteil*), 2004, coll. 341-342, in cui è riproposta la voce compilata da Claudio Sartori per MGG1, vol. 11, 1963, coll. 1284-1285. Alcuni dati biografici inediti sono riferiti da VIO 1986b, pp. 95-111: 99-100.

³ Il rinvio è a COLLARILE 2007, a cui si fa riferimento per maggiori ragguagli bibliografici e documentari.

⁴ Venezia, *Archivio della Parrocchia di S. Paolo Maggiore (S. Polo)*, reg. battesimi n. 5 (1609-1625), p. 5: «5 ditto. [maggio 1610] Nadalin fiol del sior Zuane Indorador, et madonna | Franceschina iugali fù battizato per il Reverendo sior pre' | Francesco 2° titolato. Compare Il Sior Domenego Laurentij».

⁵ I-Vasp, *Sezione antica*, Diversorum 10 (Atti generali 1634-1635), c. 217r.



Figura 2.1
Busto marmoreo di Natale Monferrato
(Venezia, Chiesa di S. Bartolomeo, sagrestia)

Poche sono le informazioni riguardo alla sua formazione musicale. È possibile che egli abbia appreso i primi rudimenti dal fratello Innocente, attivo a Venezia come organista.⁶ Decisivi appaiono però gli anni trascorsi presso il seminario ducale. Tra 1618 e il 1626, la carica di locale *maestro di canto* è ricoperta da Alessandro Grandi, vicemaestro della cappella ducale di S. Marco.⁷

⁶ L'ipotesi è avanzata da Denis Arnold nella voce *Monferrato* per il *Grove* 1980, vol. 12, p. 481. Le poche notizie sulla vita di Innocente e sulla sua attività musicale a Venezia si desumono dal suo testamento, redatto il 30 dicembre 1664 e pubblicato dopo la sua morte, occorsa il 23 aprile 1666. Il documento è conservato in: I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 178, n. 719; una copia è rintracciabile anche in: I-Vbartolomeo, filza C 18 (*Pratica Monferrato*), doc. non numerato.

⁷ Monferrato frequenta il seminario gregoriano di S. Marco con ogni probabilità tra 1623 e il 1634. Alessandro Grandi ricopre la carica di *maestro di canto* del seminario dal 21 agosto del 1618 al 31 marzo 1626: cfr. CAFFI [1987], p. 410, che fornisce una lista dei nomi dei maestri di canto dal 1580 alla caduta della Serenissima; e MOORE 1981a, vol. 1, p. 8n. Nel marzo del 1626 il posto viene assegnato a uno sconosciuto don Andrea Grandi, forse parente del più famoso Alessandro: I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 142, c. 135v (31 marzo 1626): «Che s'è condotto messer pre' Andrea Grandi per maestro di canto per insegnar alli clerici del seminario con obbligo di andarvi ogni giorno una volta, in tempo che non siino interrotti li studii delli clerici, con salario di ducati quaranta all'anno, quali debbi principiar dal dì 8 marzo presente, che cominciò a servire». L'attività musicale all'interno del seminario ducale attende ancora un'analisi puntuale: per ora si rinvia a PANCINO 1977, p. 194.

Con ogni probabilità, Monferrato ebbe anche la possibilità di conoscere da vicino Claudio Monteverdi: tra il 1631 e il 1632, l'allora maestro della cappella ducale figura infatti tra i seminaristi, prima di essere consacrato sacerdote il 16 aprile 1632.⁸

Natale Monferrato è nominato cantore della cappella ducale di San Marco il 22 febbraio 1639 (1638 mv).⁹ Si tratta della sua prima occupazione musicale ufficiale di cui si abbia notizia. Un mese prima, Monferrato aveva preso parte al concorso per il posto di secondo organista della medesima basilica, svoltosi il 23 gennaio 1639 (1638 mv) e conclusosi con la nomina di Francesco Cavalli.¹⁰ Il 12 luglio 1643 i procuratori di San Marco approvano un aumento del suo stipendio, che viene portato da 60 a 80 ducati annui.¹¹ È possibile che ciò rappresenti una gratificazione per il lavoro svolto da Monferrato al fianco (o al posto) di Giovanni Rovetta, sempre più impegnato a espletare le funzioni di maestro di cappella nelle veci dell'ormai anziano Monteverdi.¹² Con Rovetta, Monferrato dà avvio a una collaborazione che segna profondamente tutto l'arco della sua carriera musicale.¹³

Il 29 novembre 1643 Monteverdi muore. Al suo posto, il 21 febbraio 1644 (1643 mv) viene eletto Giovanni Rovetta.¹⁴ La carica di vicemaestro invece rimane vacante per alcuni anni. Soltanto il 20 gennaio 1647 (1646 mv) essa viene assegnata a Monferrato.¹⁵ È probabile però che egli abbia ricoperto l'incarico *pro tempore*: esattamente come era successo prima di lui allo stesso Rovetta.

⁸ Per quanto riguarda l'ordinazione sacerdotale di Claudio Monteverdi, si rinvia a VIO 1986c, pp. 347-364. Stravolgendo l'ipotesi di una tardiva opportunistica conversione, l'ordinazione sacerdotale del musicista pare essere maturata come *ex voto* per essere sopravvissuto alla violentissima epidemia di peste che tra il 1630 e il 1633 si abbatté su Venezia e su tutto il Nord-Italia, facendo migliaia di vittime.

⁹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 144, c. 38r. Monferrato è assunto con un salario di 60 ducati annui.

¹⁰ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 144, c. 35r; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 237. Oltre a Monferrato e a Cavalli, presero parte al concorso Giovanni Giacomo Arrigoni e Nicolò Fontei. A differenza di Monferrato, Cavalli può contare sul fatto di essere già alle dipendenze della cappella ducale in qualità di cantore dal 18 dicembre 1616: *cfr. ibi*, p. 19.

¹¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 144, c. 137r-v.

¹² A partire dal 1635, la Procuratoria di San Marco aumenta per ben tre volte lo stipendio a Rovetta, con ogni probabilità a seguito delle funzioni da lui svolte nelle veci di maestro di cappella. Il 22 marzo 1635 gli viene assegnato un compenso annuo di 160 ducati, che il 28 marzo 1640 viene portato a 180 ducati e il 9 marzo 1642 a 200 ducati: *cfr.* I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche e impiegati di Cappella, busta 91, processo 205, cc. [6]r-v. *Cfr.* MOORE 1981, vol. 1, pp. 13-18.

¹³ La questione dei compiti delle diverse cariche della cappella ducale è stata discussa nel cap. 6. Giovanni Rovetta è nominato vicemaestro di capella il 22 novembre 1627. Egli succede a Alessandro Grandi, trasferitosi a Bergamo: *cfr.* MOORE 1981a, vol. 1, p. 13; è errata invece la data del 1630 indicata in GLOVER 1978, p. 122. *Cfr.* CAFFI [1987], pp. 231-234: 231: «Distinto allievo nell'arte musicale del maestro Rovetta fu il prete Natale Monferrato».

¹⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche e impiegati di cappella, busta 91, processo 204 (*Maestri di cappella*), cc. 13r-v; *cfr.* MOORE 1981a, vol. 1, pp. 14 e 234 (doc. 10). Giovanni Rovetta è l'unico candidato ad essere stato 'ballottato' dai Procuratori di San Marco per il posto di maestro di cappella.

¹⁵ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 144, c. 271v-273r.

L'attività musicale del Monferrato non si limita agli incarichi svolti presso la cappella ducale. La sua presenza nella vita musicale cittadina è infatti variegata e multiforme.¹⁶ Nell'autunno del 1642 egli viene nominato *maestro di coro* dell'ospedale dei Mendicanti.¹⁷ Monferrato succede a Giovanni Antonio Rigatti, costretto alle dimissioni per il fatto di ricoprire un'identica mansione presso l'ospedale degli Incurabili.¹⁸ L'allontanamento di Rigatti appare sintomatico della sempre maggiore concorrenza che caratterizza l'attività musicale dei quattro grandi ospedali veneziani. Dopo gli sforzi economici fatti per erigere la chiesa di S. Lazzaro, edificata tra il 1634 e il 1639,¹⁹ l'ospedale dei Mendicanti sembra volersi profilare in maniera più precisa nel panorama musicale della città. Monferrato mantiene la carica di *maestro di coro* dell'ospedale fino alla primavera del 1676, quando ottiene la direzione della cappella ducale di San Marco.

A partire dalla primavera del 1663 Monferrato ricopre anche la carica di *maestro di cappella* presso la chiesa di S. Maria della Consolazione (detta *della Fava*), che nel 1662 il Senato veneziano aveva affidato all'ordine filippino. La collaborazione con i filippini prosegue fino all'Avvento del 1667. In concomitanza con l'apertura del nuovo oratorio, eretto dai padri accanto alla chiesa, vengono fatte arrivare da Roma alcune partiture di oratori interamente in musica. La loro esecuzione è affidata a Giovanni Pesarin:²⁰ sarà lui a occuparsi delle attività musicali presso la chiesa della Fava fino all'inizio del 1671, quando l'incarico viene affidato a Giovanni Legrenzi.²¹

Dopo la morte di Giovanni Rovetta, occorsa il 23 ottobre 1668,²² la direzione della cappella ducale di San Marco viene assegnata il successivo 20 novembre a Francesco Cavalli.²³ L'impressione è che si tratti di una nomina predesignata. Lo farebbe pensare il fatto che Monferrato, vicemaestro in carica, abbia deciso di non prendere parte al concorso, nonostante possa esibire una produzione musicale in ambito sacro decisamente superiore almeno per

¹⁶ La questione verrà ripresa e approfondita nel cap. 8.

¹⁷ Non è possibile documentare con certezza quando sia avvenuta la nomina di Monferrato; in ogni caso, poco prima del 21 settembre 1642: v. I-Vire, MEN B 1 (*Catastico del Hospedal di Mendicanti*, 1446-1649), c. 113; cfr. *Arte e musica all'Ospedaletto*, p. 162. La prima ricevuta di pagamento di cui si abbia oggi notizia risale però soltanto al 20 febbraio 1647 (1646^{mv}): v. I-Voc, *Atti degli antichi ospedali*, busta 6, filza 65 C (*Riceveri diversi dal 1623 sin 1682 per l'Ospedal de Mendicanti*), fasc. 1, c. 7r. In quell'occasione sono versati al musicista 120 ducati, come compenso per l'attività dell'intero anno precedente. Altre ricevute riguardano i versamenti effettuati a suo favore in data 20 agosto 1647 (*ivi*, c. 9), 20 agosto 1654 e 20 febbraio 1655 (1654^{mv}; *ivi*, fasc. 2, c. 7), relativi a 60 ducati come il compenso per sei mesi di lavoro. Cfr. anche GILLIO 2006, p. 388n.

¹⁸ Cfr. voce *Giovanni Antonio Rigatti* (Jerome e Elisabeth Roche) in *Grove music online* (consultato il 31 luglio 2009).

¹⁹ Cfr. *Nel regno dei poveri*, pp. 249-271: 251-254; MORETTI 2006, pp. 336-338; e MORETTI 2008, pp. 62-65.

²⁰ Cfr. ARNOLD – ARNOLD 1986, pp. 5-12; STEFFAN 2002, p. 447; e COLLARILE 2007, pp. 176-177.

²¹ Per la questione che riguarda la nomina di Legrenzi si rinvia al § 3.1.

²² Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 18.

²³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, c. 144^v; cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 22-23 e 239 (docc. 25 e 26).

quantità rispetto a Cavalli.²⁴ È possibile però che la mancata candidatura di Monferrato – come forse di altri concorrenti, tra cui Giovanni Legrenzi – sia l'effetto di una bocciatura preventiva da parte della procuratoria marciana.²⁵ Quel che è certo è che, stando agli atti, Cavalli fu l'unico candidato ad essersi presentato e ad essersi sottoposto al giudizio dei procuratori.

Monferrato può di nuovo aspirare alla massima carica marciana dopo la morte di Cavalli, occorsa il 14 gennaio 1676 (1675*mv*).²⁶ Al concorso prendono parte anche Pietro Antonio Ziani, primo organista marciano, e Giovanni Legrenzi, in quel periodo alla guida del coro dell'ospedale veneziano dei Derelitti. L'affermazione di Monferrato è risicata: egli ottiene infatti sette voti favorevoli e sei contrari, contro i sei favorevoli e sette contrari ottenuti da Legrenzi.²⁷ Quanto basta però per vedersi assegnare la guida della massima carica musicale veneziana: la nomina gli viene formalizzata il 30 aprile. Ottenuto l'ambito incarico marciano, Monferrato si dimette da *maestro di coro* dell'ospedale dei Mendicanti. La carica viene assunta da Legrenzi,²⁸ che però non concorre per il posto di vicemaestro della cappella marciana: bandito il 7 maggio 1676, viene assegnato così ad Antonio Sartorio.²⁹

Nel medesimo periodo in cui ottiene la carica di maestro della cappella ducale di Venezia, Monferrato partecipa alla fondazione di una nuova officina tipografica a cui dà vita insieme allo stampatore Giuseppe Sala (ca. 1643-1727).³⁰ Della nuova società editoriale, egli è con ogni probabilità il principale finanziatore.³¹ I torchi tipografici vengono collocati in alcuni locali ricavati all'interno della sua abitazione in parrocchia S. Giovanni Crisostomo. Monferrato ne ottiene in cambio una percentuale fissa sui proventi delle vendite, oltre alla possibilità di dare alle stampe un'ampia selezione della propria produzione musicale.³²

²⁴ Per uno saggio della produzione sacra di Francesco Cavalli si rinvia a BUSSI 1960, 1967, 1976 e 1987; e a GLOVER 1978. Recentemente, sono stati identificati due suoi inni in una fonte manoscritta veneziana: si rinvia al § 7.3, dove è discussa anche la questione che riguarda altre sue composizioni sacre disperse. Cavalli si era distinto per lo straordinario apparato musicale allestito in occasione dei festeggiamenti per la Pace dei Pirenei celebrati nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo il 20 gennaio 1660 (1659*mv*): cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 21-22. Sull'attività di Cavalli in ambito sacro, v. anche ARNOLD 1976, pp. 272-274.

²⁵ È possibile avanzare questa ipotesi sulla base di un documento che riguarda Giovanni Legrenzi: si rinvia al § 3.1.

²⁶ I-Vasp, *Parrocchia di S. Marco*, reg. dei morti 3 (*San Marco. Morti*. [Dal 18 giugno] 1665 sino [25 febbraio] 1691), c. 32r: «Il Signor Fran.co Cavalli Maestro di Capella d'anni 73 in circa morto da febre, e cattaro in giorni sette – Medico Mussato». Ringrazio Paolo A. Rismondo per avermi segnalato questo documento.

²⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 13r; cfr. MADRICARDO 1996, p. 275. Ziani aveva ottenuto invece quattro favorevoli e nove contrari.

²⁸ Si rinvia al cap. 3.

²⁹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 14r. Al concorso partecipa anche Carlo Grossi.

³⁰ Decisivi apporti alla ricostruzione dell'attività editoriale di Giuseppe Sala erano stati forniti da SARTORI 1960, SARTORI 1966 e MCGOWAN 1989, pp. 102-108. Si veda anche la voce *Giuseppe Sala* in: *Grove music online* 2010 (Bianca Maria Antolini) – consultato il 10 febbraio 2010; *Music printing* 1990 (Stefano Ajani), p. 407; SARTORI 1958, p. 137.

³¹ Cfr. MCGOWAN 1989, p. 104n.

³² Si rinvia al prossimo paragrafo.

Nella primavera del 1680, Monferrato è colpito da una grave malattia. Il 28 marzo di quell'anno, egli redige la prima versione del proprio testamento, che rivede il 16 novembre 1684.³³ A partire dal gennaio 1681, egli è affiancato da Giovanni Legrenzi alla direzione della cappella marciana.³⁴ Natale Monferrato si spegne a Venezia il 13 aprile 1685.³⁵

§ 2.2 Mottetti in fonti a stampa

Sulla base dei dati bibliografici attualmente disponibili, è possibile stabilire che Natale Monferrato abbia dato alle stampe 19 raccolte individuali, da lui pubblicate tra il 1647 e il 1681 (cfr. Tabelle 2.1 e 2.3). Almeno otto sono sillogi di mottetti. Sei di esse sono oggi conservate:

- i *Motetti concertati a due, e tre voci ... Libro primo* op. III, apparsi per la prima volta a stampa a Venezia nel 1655 per i tipi di Francesco Magni, ristampati nel 1660 sia dal medesimo stampatore veneziano, sia dagli eredi di Pierre Phalèse ad Anversa, che nel 1668 ne avrebbero curata un'ulteriore ristampa;
- i *Motetti a voce sola ... Libro primo* op. IV, pubblicati a Venezia nel 1655 presso Alessandro Vincenti;
- i *Motetti a voce sola ... Libro terzo* op. VI, stampati da Camillo Bortoli a Venezia nel 1666;
- il secondo libro di *Motetti concertati a due, e tre voci*, apparso nel 1669 per i tipi di Francesco Magni;
- le *Antiphonae unica voce decantandae* op. XVII, stampata da Giuseppe Sala nel 1678;
- infine, i *Mottetti a due e tre voci ... Libro terzo* op. XVIII, dato alla luce nel 1681 a Venezia anch'essi per i tipi di Sala.³⁶

Ad esse vanno aggiunte due raccolte perdute:

- i *Motetti a voce sola ... Libro secondo* op. V, stampati tra il 1655 e il 1666;
- e i *Sacri concerti over motetti a voce sola ... Libro quarto* op. X, pubblicati tra il 1675 e il 1676.

³³ I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 185, n. 548 (28 marzo 1680). La segnatura I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 180, n. 1013 identifica la copia olografa del documento, redatto da Monferrato di suo pugno il 16 novembre 1684: il documento è stato trascritto integralmente ed analizzato in COLLARILE 2007.

³⁴ Si rinvia al cap. 3.

³⁵ I-Vasp, *Parrocchia S. Giovanni Crisostomo*, Catastico, reg. morti 1 (1584-1736), c. 136r: «13 detto [aprile 1685] Il maestro Reverendo Signor Pre' Nadal Monferrato Primo Prete Titolato in San Bartolamio, e Maestro della Regia Capela della Ducal di San Marco, d'anni 75, da febre, et inflammation, in giorni 3. Medico il Corner. La sepoltura dalli suoi Comisarij». Cfr. VIO 1986b, p. 100, che – oltre a commettere alcuni errori di trascrizione – non aveva indicato la collocazione della fonte. È errata invece la data di morte fornita in SARTORI 1960, pp. 57-61: 60. Le spoglie di Monferrato sono tumulate nell'arca predisposta nella sagrestia della chiesa di S. Bartolomeo, dove sono tuttora visibili l'epigrafe e il busto del musicista.

³⁶ Per uno spoglio delle edizioni citate si rinvia all'App. 1.2.

1647	op. I	<i>Salmi concertati a cinque, sei, & otto voci, con violini & senza</i> Dedica a Francesco Pozzo RISM M 3034	Venezia, Magni
1653	op. II ₁	<i>Salmi a otto voci, a due chori con li due tenori che concertano uno per choro</i> Dedica al conte Giovanni Battista Ruscelli Genesini RISM M e MM 3035; PATALAS nr. 1401	Venezia, Magni
1655	op. III ₁	<i>Motetti concertati a due, e tre voci ... Libro primo</i> Dedica a Giacomo Corner, procuratore di San Marco RISM M 3037	Venezia, Magni
1655	op. IV	<i>Motetti a voce sola ... Libro primo</i> Dedica a Giovanni Domenico Biava, governatore dell'Ospedale dei Mendicanti RISM M 3041	Venezia, Vincenti
1655-1666	op. V	[<i>Motetti a voce sola ... Libro secondo</i>] perduta	[Venezia, Bortoli?]
1656		2 mottetti in: <i>Sacra corona, motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori moderni, novamente raccolti et dati in luce da Bartolomeo Marcesso</i> RISM 1656 ¹	Venezia, Magni
1659		2 mottetti in: <i>Sacra corona, motetti a II. III. voci di diversi eccellentissimi autori moderni, novamente raccolti et dati in luce, da Bartolomeo Marcesso</i> RISM 1659 ² (ristampa di 1656 ¹)	Anversa, Phalèse
1660	op. III ₂	<i>Motetti concertati a due, e tre voci ...nuovamente ristampati. Libro primo</i> RISM M e MM 3038	Venezia, Magni
1660	op. III ₃	<i>Motetti concertati a due, e tre voci ...Libro primo</i> RISM A/I: M 3039	Anversa, Phalèse
1666	op. VI	<i>Motetti a voce sola ... Libro terzo</i> Dedica a Antonio Basadonna RISM M 3042	Venezia, Bortoli
1668	op. III ₄	<i>Motetti concertati a due, e tre voci ...Libro primo</i> RISM M 3040	Anversa, Phalèse
1668		1 mottetto in: <i>Sacri concerti ovvero motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori, raccolti, e dati in luce da Marino Silvani</i> RISM 1668 ²	Bologna, Monti
1669	[op. VII]	<i>Motetti concertati a due, e tre voci ... nuovamente stampati</i> [Libro secondo] RISM M 3043	Venezia, Magni
1670		1 mottetto in: <i>Nuova raccolta di motetti a voce sola di diversi eccellenti autori moderni. Dati in luce da Marino Silvani</i> RISM 1670 ¹	Bologna, Monti
1671	op. VIII	<i>Salmi concertati a tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, con instrumenti, & senza ... Libro secondo</i> Dedica a Francesco e Marco Bembo RISM M e MM 3044	Venezia, Magni
1675	op. IX	<i>Salmi brevi a otto voci a due chori</i> Dedica a Colombano Zanardi RISM M 3045	Bologna, Monti

Tabella 2.1

La produzione musicale a stampa dal 1647 al 1675

I *Tonwerke* di Carl Ferdinand Becker (1855) danno notizia di altri quattro titoli che non trovano riscontri all'interno della produzione musicale di Monferrato oggi nota:

1. «Motetti a quattro voci con Violini e Violetta, libro primo. In Venetia. 1655»;³⁷
2. «Motetti a quattro voci con Violini e Violetta, libro secondo. In Venetia. 1659»;³⁸
3. «Motetti concertati a cinque e sei voci. In Venetia. 1660»;³⁹
4. «Sacri Concenti ossia Motetti a voce sola con due Violini e Violetta. In Venetia. 1675. – In Quart.». ⁴⁰

Riguardo all'attendibilità di questi riferimenti bibliografici, è possibile sollevare diversi dubbi. Il titolo n. 1 potrebbe riferirsi ai *Motetti a voce sola ... libro primo* op. IV, stampati nel 1655: la raccolta non contiene però composizioni «a quattro voci con Violini e Violetta». Il titolo n. 3 potrebbe rinviare alla ristampa dell'op. III apparsa nel 1660: si tratta però di una silloge di mottetti concertati a due e tre voci, non a cinque e sei voci. Quanto agli altri due titoli forniti da Becker (2 e 4), è possibile che rinviino (anche in questo caso, in modo erroneo) alle due edizioni perdute di mottetti, citate in precedenza.

Dopo i *Salmi concertati a cinque, sei, e otto voci, con violini e senza* op. I, pubblicati nel 1647 qualche mese dopo la nomina di Monferrato a vicemaestro della cappella ducale di San Marco,⁴¹ e i *Salmi a otto voci, a due chori con li due tenori che concertano uno per choro* op. II, dati alle stampe nel 1653,⁴² i mottetti dell'op. III rappresentano la terza edizione individuale di Monferrato stampata a Venezia per i tipi di Francesco Magni (Figure 2.2).⁴³ Dedicato a Giacomo Corner, procuratore di S. Marco,⁴⁴ il volume contiene venti mottetti concertati a due e tre voci. A distanza di pochi mesi,

³⁷ BECKER 1855, col. 48.

³⁸ BECKER 1855, col. 48.

³⁹ BECKER 1855, col. 40.

⁴⁰ BECKER 1855, col. 56.

⁴¹ Sul frontespizio dell'edizione si legge infatti: «Salmi concertati [...] di D. Nadal Monferrato Vice Maestro di Cappella della Serenissima Repubblica Di Venezia [...]». Il volume è stato pubblicato quindi senz'altro dopo la nomina del musicista alla carica marciana, concessagli il 20 gennaio 1647 (1646*mm*); cfr. nota 15. È probabile però che la raccolta fosse stata allestita proprio per perorare la conferma alla carica di vicemaestro, dopo oltre anni di precariato.

⁴² RISM M 3034 e M 3036. È possibile che l'aumento di stipendio concesso al Monferrato il 14 gennaio 1653 (1652*mm*), che raggiunge così i 200 ducati annui, sia legato alla pubblicazione dell'op. II: I-Vas, *Procuratoria de supra*, basilica S. Marco, reg. 145, c. 94r. In precedenza, il salario gli era stato accresciuto già il 17 gennaio 1650 (1649*mm*), passando da 120 normalmente concessi al vicemaestro di cappella al momento della nomina a 160 ducati annui: cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 145, c. 41r.

⁴³ Per una descrizione bibliografica si rinvia all'App. 1.2.

⁴⁴ Giacomo Corner (†1661) ricopre la carica di procuratore di San Marco dal 1649. Riguardo agli stretti rapporti tra Monferrato e l'importante famiglia patrizia dei Corner Piscopia si rinvia al § 6.2.

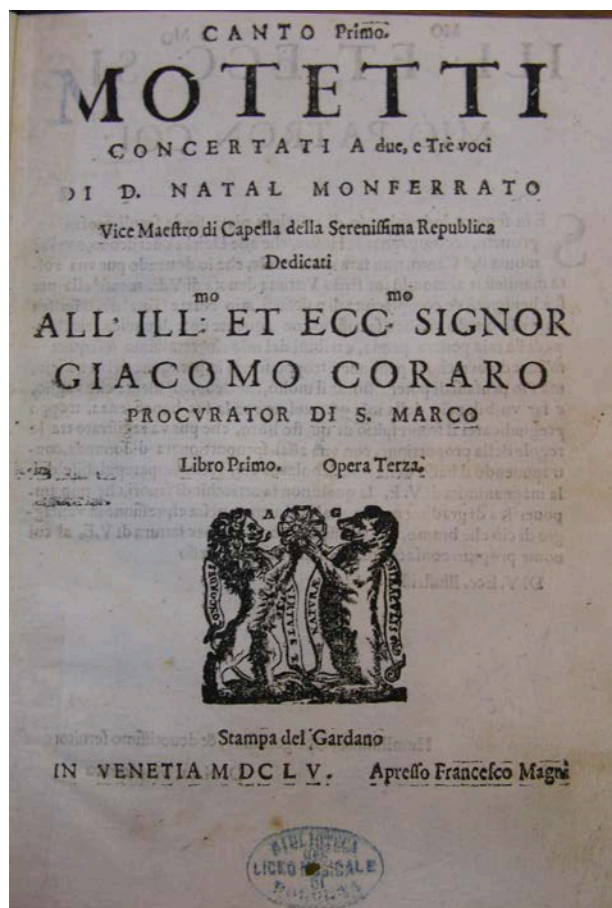


Figura 2.2
Frontespizio dei *Motetti concertati* op. III (1655)

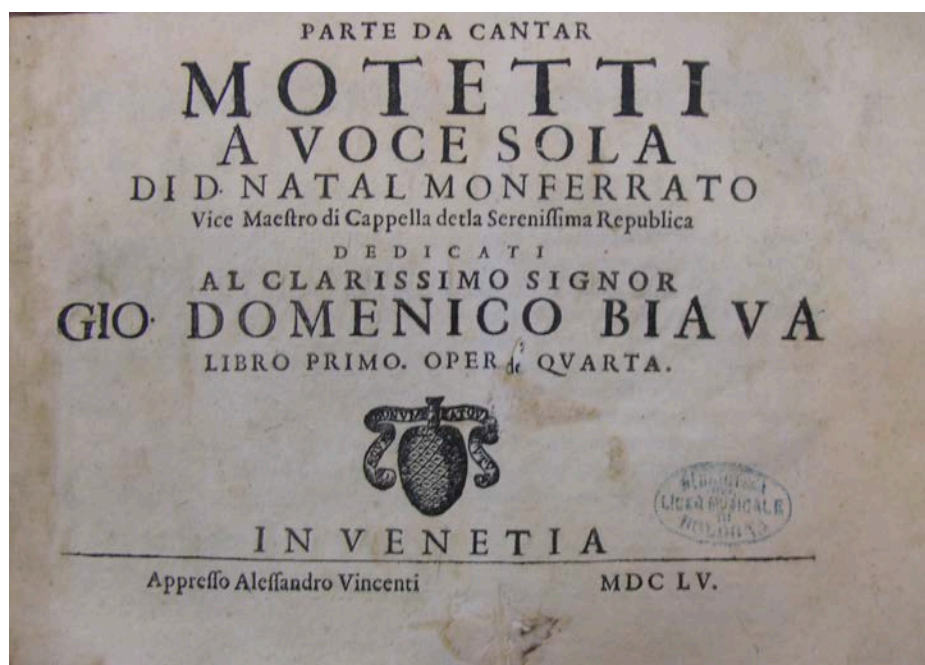


Figura 2.3
Frontespizio dei *Motetti a voce sola* op. IV (1655)

Monferrato dà alle stampe una seconda raccolta di mottetti: i *Motetti a voce sola ... Libro primo* op. IV (Figure 2.3).⁴⁵ Dedicato al governatore dell'ospedale dei Mendicanti Giovanni Domenico Biava,⁴⁶ il volume – che raccoglie 21 mottetti a voce sola – rappresenta l'unica collaborazione di Monferrato con l'officina tipografica di Alessandro Vincenti, attualmente documentabile. Il fatto che il compositore abbia dato alle stampe nel medesimo anno due sue raccolte individuali presso due diversi editori, merita di essere osservato in dettaglio.

Come per la maggior parte degli editori musicali del Seicento, anche nel caso di Francesco Magni e di Alessandro Vincenti non è purtroppo ancora disponibile alcuno strumento bibliografico soddisfacente con cui indagare in dettaglio la loro produzione editoriale.⁴⁷ Sulla base dei dati relativi alla produzione oggi conservata, è possibile osservare però come nel catalogo di Magni le edizioni di mottetti a voce sola siano piuttosto rare. Due raccolte sono stampate nel 1651 – la *Raccolta di Motetti a 1. 2. 3. voci di Gasparo Casati et de diuersi altri Eccellentissimi Autori* (con ogni probabilità, ristampa di una raccolta allestita da Bartolomeo Magni prima del 1641)⁴⁸ e i *Mottetti a voce sola* di Giacomo Manara;⁴⁹ poi, nel 1652 i *Motetti a voce sola* di Simone Vesi;⁵⁰ infine, nel 1664 i *Motetti a voce sola* di Giovanni Battista Vacchelli.⁵¹ Questo genere di composizioni pare appannaggio, invece, di Alessandro Vincenti.⁵² Nell'indice dei libri in vendita da lui redatto nel

⁴⁵ Per una descrizione bibliografica si rinvia all'App. 1.2.

⁴⁶ Giovanni Domenico Biava viene eletto governatore dell'ospedale dei Mendicanti il 20 settembre 1628: cfr. I-Vire, MEN B 1, c. 144r; cit. da PASSADORE 2002, pp. 355-356. Per maggiori dettagli sul contesto si rinvia al § 8.1.

⁴⁷ Un primo elenco delle edizioni oggi conservate prodotte dall'officina dei Magni è disponibile grazie all'indice del RISM A/I, vol. 15 (*Register der Verleger, Drucker und Stecher*, 2003).

⁴⁸ Rispettivamente, RISM 1651² e RISM M 268. L'assenza di una dedica farebbe pensare a una ristampa: la prima edizione potrebbe essere stata pubblicata prima del 1641, quando Gasparo Casati muore. In precedenza, Bartolomeo Magni aveva prodotto altre tre raccolte antologiche di mottetti a voce sola: la *Ghirlanda sacra* curata da Leonardo Simonetti, apparsa nel 1625 e ristampata nel 1636 (RISM 1625² e 1636²); gli *Applausi ecclesiastici*, pubblicati nel 1636 e ristampati l'anno successivo (RISM 1636³ e 1637¹); e i *Motetti a voce sola de diuersi eccellentissimi autori*, stampati nel 1645 (RISM 1645³), ma probabilmente apparsi già in precedenza. Per un quadro della produzione a stampa del periodo dedicata a questo repertorio cfr. PASSADORE 1989, pp. 224-230 e 240.

⁴⁹ RISM M 268.

⁵⁰ RISM V 1314.

⁵¹ RISM V 2. Gli eredi di Francesco Magni stampano poi, nel 1675, l'*Harmonia sacra, dedota dal concerto di salmi, motetti, inni & antifone a voce sola con violini* di Andrea Mattioli – RISM M 1413.

⁵² Per un quadro aggiornato relativo alla biografia e all'attività editoriale di Alessandro Vincenti, si rinvia alla relativa voce, a cura da Rodolfo Baroncini e Luigi Collarile, in *Editori musicali italiani 1500-1750*, in stampa. Grazie a un recente ritrovamento documentario è possibile stabilire che Alessandro Vincenti è morto a Venezia il 15 agosto 1668 – Parrocchia S. Salvador, *Liber mortuorum*, n. 14 (6 marzo 1653 – 9 aprile 1690), c. 66r: «Adi 15 d.to [agosto 1668] | Il S.r Alessandro q. Giac.o Vincenti | dalle Solfe alla Pigna d'anni 78 | da vecchiezza, e dolori di stomaco | già un mese, ma sempre in piedi, e | da febre à letto da Giorni in qua, | Medico Mussitelli. Il fa sepelir | il S.r Giac.o Pellegrini marzer al Gam- | baro suo Genero».



Figura 2.4
Frontespizio dei *Motetti a voce sola* op. VI (1666)



Figura 2.5
Frontespizio dei *Motetti concertati* op. [VII] (1669)

1658 si contano 23 titoli dedicati a questo genere,⁵³ che salgono a 28 nell'indice stampato quattro anni più tardi.⁵⁴ Non pare un caso quindi che Monferrato si rivolga a lui per pubblicare i *Motetti a voce sola ... Libro primo* op. IV, affidando invece a Magni la raccolta di mottetti concertati a due e tre voci, esattamente come farà qualche anno più tardi, per la pubblicazione dei *Motetti concertati a due, e tre voci* [Libro secondo] op. [VII], stampati nel 1669 (Fig. 2.5). Il fatto che i *Motetti a voce sola* op. IV di Monferrato non siano stati pubblicati da Magni, bensì da Vincenti, parrebbe quindi la conseguenza di precise scelte di politica editoriale.

A conferma di questa ricostruzione, va sottolineato il fatto che anche i *Motetti a voce sola ... Libro terzo* op. VI di Monferrato, apparsi nel 1666 (Fig. 2.4), non sono stati stampati da Francesco Magni, bensì da un altrimenti sconosciuto editore musicale veneziano: Camillo Bortoli.⁵⁵ Si tratterebbe di una scelta dettata dalla contingenza, determinata da un lato dal disinteresse da parte di Magni di pubblicare questo genere di musica, dall'altra dalla scarsa attività editoriale di Alessandro Vincenti in quel periodo: dopo alcuni anni di inattività (1657-1661), a partire dal 1662 Vincenti torna ad affacciarsi sulla scena editoriale veneziana con una/due edizioni all'anno fino al 1667, quando la sua storica officina editoriale chiude definitivamente i battenti.⁵⁶

Considerata la situazione, Monferrato è costretto a servirsi di un altro stampatore. I mottetti op. VI rappresentano l'unico volume di musica oggi conosciuto, prodotto per i tipi di Camillo Bortoli.⁵⁷ Le scarsissime notizie biografiche che di lui si hanno, non permettono di fare luce né sulla sua attività editoriale, né sulla natura del rapporto che intorno al 1666 lo portò a collaborare con Monferrato – oltre che per l'allestimento dell' op. VI, forse anche per la pubblicazione di un'altra raccolta di Monferrato oggi perduta: i *Motetti a voce sola ... Libro secondo* op. V.

Sulla base dei dati bibliografici disponibili, l'op. V fu stampata tra il 1655 e il 1666. Nel catalogo dei libri in vendita pubblicato da Alessandro Vincenti nel 1662 si fa riferimento a un'unica raccolta di mottetti a voce sola di Monferrato.⁵⁸ Poiché non c'è motivo per dubitare che il rinvio sia all'op. IV, stampata da Vincenti nel 1655,⁵⁹

⁵³ Cfr. MISCHIATI 1984, pp. 187-212: 193-194 (cat. IXbis, n. 200-222).

⁵⁴ Cfr. MISCHIATI 1984, pp. 213-241: 221-222 (cat. X, n. 272-297).

⁵⁵ Scarsissime sono le informazioni relative all'attività editoriale di Camillo Bortoli: cfr. SARTORI 1958, p. 32.

⁵⁶ L'ultima edizione prodotta da Alessandro Vincenti oggi conosciuta è rappresentata dalla *Sonate da camera cioè sinfonie, alemande, correnti, balletti, sarabande, da suonare con cinque stromenti da arco, et altri* di Johann Rosenmüller – RISM R 2565.

⁵⁷ Cfr. RISM A/I, vol. 15 (*Register der Verleger, Drucker und Stecher*, 2003), p. 76. Con ogni probabilità, la raccolta comprende il solo volume del *partito*: sul frontespizio dei due esemplari conservati non si legge infatti alcun riferimento che lasci pensare alla pubblicazione anche di un libro-parte per la *Parte che si canta*. La raccolta è dedicata al patrizio veneziano Antonio Basadonna. A lui, Giovanni Legrenzi aveva dedicato la prima edizione delle sue *Sonate a due, tre, cinque e sei istromenti* op. VIII apparse nel 1663 (RISM L 1619): si rinvia al cap. 3.

⁵⁸ Cfr. MISCHIATI 1984, pp. 213-241: 221 (cat. X, n. 272).

⁵⁹ Di questo avviso anche MISCHIATI 1984, p. 516.

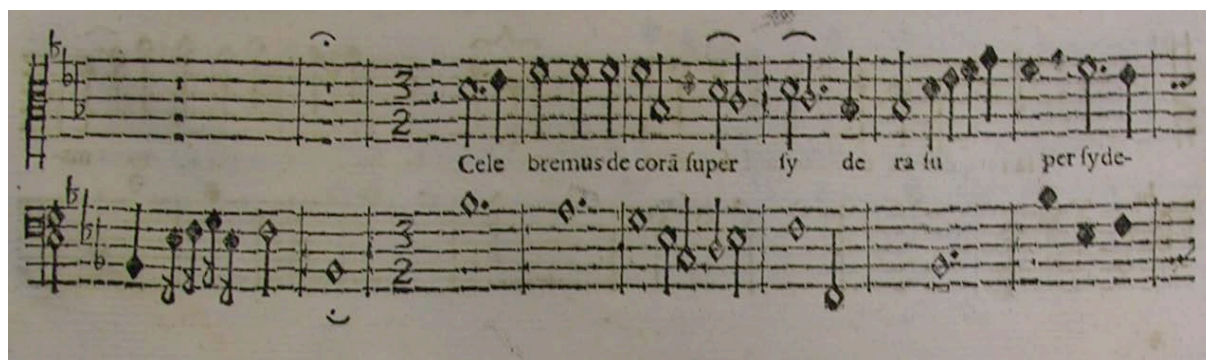


Figura 2.6a
Monferrato, op. VI (Bortoli 1666), p. 165 (particolare)

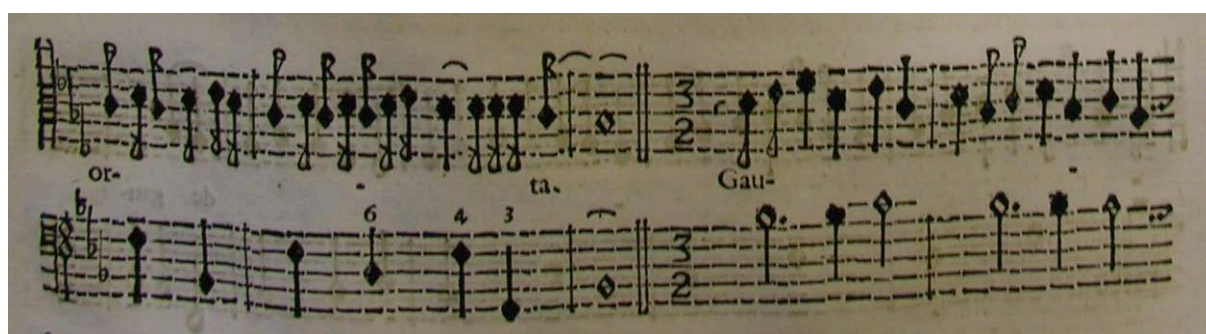


Figura 2.6b
Monferrato, op. XVII (Sala 1678), p. 87 (particolare)

Essa sarebbe l'unica raccolta individuale di Monferrato data alle stampe prima del 1662 per i tipi di Vincenti. Dal momento che è improbabile che i dispersi *Motetti a voce sola ... Libro secondo* op. V siano stati stampati da Francesco Magni (considerato il genere musicale), i possibili scenari nei quali collocare l'allestimento della raccolta perduta sono due: o il volume è stato pubblicato per i tipi di Alessandro Vincenti tra il 1662 e il 1666; oppure, esso sarebbe stato stampato da un altro editore in un periodo compreso tra il 1655 e il 1666. In questo secondo caso, è possibile chiedersi se anche i dispersi *Motetti a voce sola ... Libro secondo* op. V non siano stati stampati (forse nel 1659, se si fa fede a un riferimento fornito nei *Tonwerke* di Becker)⁶⁰ per i tipi di Camillo Bortoli, segnando l'avvio di una collaborazione con Monferrato che nel 1666 avrebbe portato alla pubblicazione di una seconda raccolta di mottetti a voce sola del compositore marciano.

Questa ipotesi sarebbe supportata da un ulteriore elemento. L'analisi del materiale tipografico adoperato per l'allestimento dell'op. VI ha permesso di stabilire come il disegno dei caratteri tipografici adoperati da Bortoli nel 1666 sia del tutto simili a quello dei caratteri adoperati qualche anno più tardi

⁶⁰ BECKER 1855, col. 48.

Titolo	Organico	Edizioni collettive	Concordanze
<i>Dulce sit</i>	CA, bc	1656 ¹ 1659 ² 1668 ²	
<i>Peccator, si tu times</i>	CABar, bc	1656 ¹ 1659 ²	
<i>Exultabo te Deus</i>	C o T, bc	1670 ¹	op. IV (1655)

Tabella 2.2

Mottetti di Monferrato in edizioni collettive

da un altro editore musicale veneziano: Giuseppe Sala (v. Figg. 2.6a-b).⁶¹ È possibile che i due editori si siano rivolti a un medesimo fonditore. Considerato però l'interesse di Monferrato per l'editoriale musicale, tale da spingerlo nel 1676 a fondare insieme a Sala un'officina tipografica indipendente, è ragionevole considerare la possibilità che Monferrato abbia cercato già alcuni anni prima di dare vita a un simile progetto in collaborazione con Camillo Bortoli. A questo scopo, Monferrato potrebbe aver acquistato alcuni materiali tipografici, da lui messi a disposizione di Camillo Bortoli, e poi di Giuseppe Sala.

Il fatto che i *Motetti concertati a due, e tre voci* [Libro secondo op. VII] apparsi nel 1669 siano stampati presso Francesco Magni fa pensare che la collaborazione tra Monferrato e Bortoli si sia esaurita rapidamente. La pubblicazione di questa raccolta cela, però, anche un altro retroscena. Il volume non contiene alcuna dedica, né reca alcun numero di *opus*.⁶² L'indicazione «Nouamente stampati» sul frontespizio lascia intendere che si tratti di una prima edizione. Pubblicare una nuova raccolta senza lettera dedicatoria era all'epoca alquanto inusuale. La sua assenza non sarebbe però casuale. Il 31 gennaio 1670 (1669^{mv}) la procuratoria di San Marco concede a Monferrato 120 ducati veneziani per averle dedicato «alcuni libri in stampa di sue composizioni». ⁶³ Nel 1671, Monferrato pubblica i *Salmi concertati a tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, con instrumenti, & senza ... Libro secondo* op. VIII, dedicati ai patrizi Francesco e Marco Bembo. È difficile però che il finanziamento concesso dalla procuratoria marciana si riferisca a un volume pubblicato oltre un anno dopo. Più probabile, invece, è che esso sia da mettere in rapporto ai *Motetti concertati a due, e tre voci* [Libro

⁶¹ Il confronto è stato fatto sulla base dell'analisi del materiale tipografico impiegato per l'allestimento di un esemplare dell'op. VI (Bortoli, 1666: I-Bc, AA.374) e di uno dell'op. XVII (Sala, 1678: I-Bc, AA.380).

⁶² L'esemplare consultato è: I-Bc, AA.373. Il RISM segnala l'esistenza di altri due esemplari (I-Bof e I-Bsp) che però non è stato possibile consultare.

⁶³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, c.156r. È possibile che la raccolta sia stata pubblicata senza dedica in quanto la conferma del sostegno economico da parte della Procuratoria sarebbe arrivato tardi o comunque in un momento successivo all'uscita del volume.

secondo op. VII], stampati soltanto qualche mese prima. Il mancato inserimento di una lettera dedicatoria nel volume potrebbe essere la conseguenza della ritardata concessione del finanziamento, deliberato probabilmente troppo tardi perché l'editore potesse inserire nel volume una dedica a firma dell'autore e apporre il nome del dedicatario sul frontespizio dell'opera.

Oltre alle raccolte individuali apparse tra il 1655 e il 1669 (una delle quali – l'op. III – ristampata tre volte), alcuni mottetti di Monferrato sono pubblicati in edizioni collettive apparse nel medesimo periodo (v. Tabella 2.2). Due mottetti sono stampati all'interno della collettanea *Sacra corona, mottetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimi autori moderni*, curata da Bartolomeo Marcesso, prodotta nel 1656 a Venezia da Francesco Magni: *Dulce sit* a due voci e *Peccator, si tu times*, a tre voci.⁶⁴ In entrambi i casi, si tratta di una prima pubblicazione: indice delle ottime fonti a cui Marcesso ha avuto accesso, frutto di un possibile rapporto diretto con Monferrato.⁶⁵ La raccolta viene ristampata nel 1659 ad Anversa, ad opera degli eredi di Pierre Phalèse.⁶⁶

Con ogni probabilità, la silloge allestita da Marcesso rappresenta la principale fonte di cui si servito Marino Silvani per allestire qualche anno più tardi i *Sacri concerti ovvero motetti a due, e tre voci*, pubblicati a Bologna nel 1668 per i tipi di Giacomo Monti.⁶⁷ Se si escludono infatti gli ultimi quattro mottetti presenti nella raccolta (frutto rispettivamente della penna di Agostino Filippucci, Carlo Donato Cossoni, [Egidio?] Trabattone e Giovanni Paolo Colonna), i primi otto coincidono con composizioni presenti nell'edizione collettanea allestita da Marcesso nel 1656, da cui con ogni probabilità sono stati desunti: tra questi, anche il mottetto *Dulce sit* di Monferrato.

⁶⁴ RISM 1656¹; si rinvia all'App. 1.2. Questa collettanea rappresenta un ulteriore indizio dell'interesse di Magni verso il genere del mottetto concertato a più voci.

⁶⁵ Il volume raccoglie 23 mottetti opera di dodici diversi autori. Il più rappresentato è Francesco Cavalli, con tre mottetti; seguono Maurizio Cazzati, Stefano Filippini, Biagio Marini, Natale Monferrato, Massimiliano Neri, Giovanni Rovetta, Orazio Tarditi, Giovanni Battista Volpe e Pietr'Andrea Ziani con due; infine, con un solo mottetto sono presenti Barbara Strozzi e Simone Vesi. Sul contesto della raccolta cfr. KENDRICK 2002a, pp. 68-71. Secondo Paolo A. Rismondo, questa raccolta «fu probabilmente parte di un ampio progetto politico della Serenissima, volto a ottenere finanziamenti dal papato per sostenere la guerra contro il Turco, in cambio di concessioni su alcune importanti controversie con la sede papale, come il rientro dei Gesuiti a Venezia» (RISMONDO 2014, pp. 75; cf. *Sacra Corona* 2015, pp. xviii-xix). Questa tesi si basa su presunti rapporti tra il curatore e il dedicatario della collettanea, rispettivamente Bartolomeo Marcesso e Federico Sculazzon, e la corte del vescovo di Padova, Giorgio Corner, presso il quale era attivo uno dei compositori che presero parte al progetto, Biagio Marini. Per quanto suggestiva, la ricostruzione proposta da Rismondo appare piuttosto debole. Se è evidente che Marcesso abbia avuto ottimi rapporti con le figure più importanti della cappella ducale di Venezia e con altri musicisti di primo piano attivi in ambito padano, nulla si conosce con certezza dell'attività musicale o mecenastica sua e di Federico Sculazzon. Gli accertati rapporti di entrambi con il contesto patavino non permettono di stabilire alcuna relazione certa con la corte del vescovo di Padova. Ma soprattutto: al momento non vi è alcun elemento per ipotizzare un qualsiasi coinvolgimento di Marcesso e di Sculazzon nella delicata questione che ha riguardato il rientro dei Gesuiti a Venezia nel 1657, né per ritenere che una collettanea musicale come la *Sacra Corona* possa aver fatto di un piano politico della Serenissima.

⁶⁶ RISM 1659²: v. App. 1.2.

⁶⁷ RISM 1668²: v. App. 1.2. In qualità di libraio, Silvani collabora con lo stampatore Giacomo Monti a partire dal 1667: cfr. CIPOLLONE 2010, p. 68 e la voce *Silvani* curata da Giulia Giovani in *Editori musicali italiani 1500-1750*, in stampa.

Nel 1670, Marino Silvani pubblica una nuova edizione collettiva, stampata anch'essa a Bologna per i tipi di Monti: la *Nuova raccolta di motetti a voce sola di diversi eccellenti autori moderni*.⁶⁸ In essa trova posto un altro mottetto di Monferrato: *Exaltabo te Deus meus* per canto solo. In questo caso si tratta della ristampa di una composizione pubblicata nel 1655 all'interno dei *Motetti a voce sola ... Libro primo* op. IV. La collazione delle due fonti evidenzia alcune leggere modifiche del dettato musicale. Nella versione bolognese si assiste all'omissione di sei battute (batt. 90-95) in cui era previsto un intervento del basso continuo *a solo* e a un'erronea modifica della linea del basso continuo alla batt. 96: al posto dell'originale La₁ semibreve, si legge un improbabile Mi₂ semibreve. La qualità degli interventi farebbe escludere che si tratti di interventi d'autore. Con ogni probabilità, essi sono da imputare a Marino Silvani o a qualcuno operante all'interno dell'officina di Monti, che nel ristampare il mottetto di Monferrato avrebbe deciso di apportare alcune modifiche al dettato originale, forse per necessità tipografiche.

Grazie ad un riscontro bibliografico, è possibile stabilire che Monferrato abbia dato alle stampe tra il 1675 e il 1676 una quarta raccolta di mottetti a voce sola, oggi perduta. Nell'inventario dei beni appartenuti al cardinale Benedetto Pamphilj, redatto a partire dal 1695 circa (con aggiunte fino al 1715), figura infatti un «Altro Libro à traverso Sac: Conventus, di Natale Monferrato dedicate alla Sig.ra Elena Cornelia Piscopia, Libro quarto opera decima coperto di Cartoncino Bianco». ⁶⁹ Il titolo fornito dall'inventario romano richiama quello di un'edizione priva di concordanze, segnalata nei *Tonwerke* di Carl Ferdinand Becker (1855): «Sacri Conventi ossia Motetti a voce sola con due Violini e Violetta. In Venetia. 1675. – In Quart.». Sebbene l'organico sia diverso, il titolo e la data di pubblicazione sono compatibili con la raccolta perduta, stampata con certezza tra il 1675 (op. IX) e il 1676 (op. XI).

L'annotazione fornita dall'inventario romano è preziosa non solo perché fa chiaro riferimento a un perduto «Libro quarto opera decima» di mottetti a voce sola, ma anche perché fornisce il nome della dedicataria del volume: Elena Lucrezia Corner Piscopia. Trova così una sostanziale conferma la notizia dell'apprendistato musicale conseguito dalla nobile patrizia veneziana (celebre per essere stata la prima donna a laurearsi all'università di Padova)⁷⁰ presso l'ospedale dei Mendicanti, sotto la guida di Natale Monferrato.⁷¹ Non c'è dubbio che Monferrato abbia intrattenuto stretti rapporti con la famiglia Corner Piscopia, e con Elena Lucrezia in particolare.

⁶⁸ RISM 1670¹: v. App. 1.2.

⁶⁹ Cfr. NIGITO 2012, p. 544; per la datazione dell'inventario si veda p. 538.

⁷⁰ Elena Lucrezia ottiene la laurea in filosofia presso l'Università di Padova il 25 giugno 1678: cfr. MASCHIETTO 1978. Una sua statua è tutt'oggi visibile nel cortile del Palazzo del Bò, sede storica dell'università patavina.

⁷¹ Cfr. DEZA 1686, p. 61: «evvi uno Spedale in Venetia, chiamato de' Mendicanti, e alcune fanciulle, ivi nutrite, cantano eccellentemente di Musica. Per lo studio di questa vi andò più volte Helena Lucretia»; cit. da GIRARDI 1992, pp. 128-129.

Nella prima versione del proprio testamento, redatto il 28 marzo 1680, Monferrato aveva lasciato alla giovane allieva il pezzo più prezioso della propria collezione di quadri: «una Santa Cecilia originale del Prete Genovese», *alias* Bernardo Strozzi. La prematura scomparsa della nobildonna, deceduta a Padova il 27 luglio 1684, costringe il compositore a rivedere il proprio testamento: nella versione definitiva, stesa il 16 novembre 1684, Monferrato lascia il dipinto – insieme ad altri due quadri di Francesco Ruschi e a varie suppellettili – al padre di Elena Lucrezia, il procuratore marciano Giovanni Battista Corner Piscopia.⁷² Gli ottimi rapporti intercorsi tra Monferrato e il procuratore Corner Piscopia, principale esponente dell'ala più conservatrice all'interno della procuratoria marciana, forniscono un contesto pertinente all'interno del quale collocare la pubblicazione della raccolta perduta di mottetti. Se, infatti, il nome di Elena Lucrezia permette di ipotizzare che i mottetti a voce sola contenuti nel volume (di cui oggi non si conserva alcuna traccia, nemmeno per via manoscritta) siano stati concepiti forse per la medesima dedicataria del volume, nell'ambito dell'attività musicale e didattica svolta da Monferrato all'interno dell'ospedale dei Mendicanti, la pubblicazione della raccolta è con ogni probabilità da mettere in rapporto al concorso per la nomina del nuovo maestro della cappella marciana, vacante dopo la morte di Francesco Cavalli. La dedica a Elena Lucrezia tradisce un gesto di onorata devozione del musicista alla nobile famiglia Corner Piscopia, nel cui appoggio Monferrato confida per ottenere l'ambito incarico marciano: operazione che va a buon fine, con la sua nomina a maestro di cappella nell'aprile del 1676.

È possibile che i perduti *Sacri Concenti ossia Motetti a voce sola Libro quarto opera decima* rappresentino il primo titolo prodotto dall'officina editoriale all'insegna del 'David che suona la cetra', a cui Giuseppe Sala dà vita nei primi mesi del 1676 (1675*mv*), con il decisivo contributo di Monferrato. Da questa collaborazione prende avvio un progetto editoriale che nel giro di pochi anni porta alla pubblicazione di ben dieci edizioni individuali e di una ristampa di composizioni del compositore (v. Tabella 2.3).

Se osservato in prospettiva, il progetto editoriale avviato da Sala appare un'operazione piuttosto rischiosa. L'intero comparto dell'editoria musicale veneziana versa infatti da anni in profonda crisi, a causa del perdurare della difficile congiuntura economica nel quale versa la Serenissima, a livello sia locale che internazionale.⁷³ Nel giro di due decenni si assiste all'uscita di scena di entrambi i principali marchi veneziani attivi in campo musicale. Come ricordato, l'officina di Alessandro Vincenti chiude i battenti nel 1667. Quella di Francesco Magni, erede dei Gardano,

⁷² I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 185, n. 548, c. [4r]; cfr. COLLARILE 2007, App. 4, §24. Il soggetto di *Santa Cecilia* è stato rappresentato più volte da Bernardo Strozzi: se uno degli esemplari oggi conservati sia appartenuto a Natale Monferrato, non è possibile stabilirlo.

⁷³ Riguardo alla ricaduta finanziaria prodotta dalle guerre contro gli Ottomani sull'economia veneziana durante il Seicento si rinvia a ZANNINI 1999.

riesce a sopravvivere ancora qualche anno: dopo la morte dell'editore, avvenuta nel 1673, si assiste però a un drastico ridimensionamento della produzione che prelude alla definitiva chiusura, avvenuta probabilmente intorno al 1685.⁷⁴

In realtà, la scomparsa delle due principali firme storiche dell'editoria musicale veneziana permette a Sala di profilarsi senza di fatto alcuna concorrenza nel panorama locale, il cui tessuto economico registra – dopo la pace stipulata con gli Ottomani nel 1671 – una ripresa relativamente rapida. Non è l'unico fattore che favorisce l'avvio della nuova impresa. Decisiva per Sala è soprattutto la collaborazione con Monferrato: oltre a vigilare sulla qualità del repertorio

1675-1676	op. X	<i>Sacri concenti a voce sola, libro quarto</i> Dedica a Elena Lucrezia Corner Piscopia Perduta	[Venezia, Sala?]
1676	op. XI	<i>Salmi concertati a due voci con violini, et senza</i> Dedica a Matteo, Giorgio e Sebastiano Baffo RISM M 3046	Venezia, Sala
1676	op. II ₂	<i>Salmi a otto voci, a due chori con li due tenori che concertano uno per choro</i> Dedica al conte Giovanni Battista Ruscelli Genesini RISM M 3035	Venezia, Sala
1677	op. XII	<i>Salmi a voce sola con violini</i> Dedica a Francesco Contarini RISM MM 3047a	Venezia, Sala
1677	op. XIII	<i>Missae ad usum cappellarum quattuor & quinque vocibus concinendae</i> Dedica al senatore Vincenzo da Mula (Amulio) RISM M 3047	Venezia, Sala
1677-1678	op. XIV	[<i>Messe concertate à 3, 4 et 5 voci senza violini et una à 5 voci con due violini et viola ad libitum</i> ?] Perduta	Venezia, Sala
1677-1678	op. XV	? Perduta	Venezia, Sala
1678	op. XVI	<i>Salmi concertati a tre, et quattro voci con violini, et senza</i> Dedica al procuratore Leonardo Pesaro RISM M 3048	Venezia, Sala
1678	op. XVII	<i>Antiphonae unica voce decantandae</i> Dedica a Carlo Francesco Airoidi, arcivescovo di Edessa RISM M 3049	Venezia, Sala
1681	op. XVIII	<i>Mottetti a due e tre voci ... libro terzo</i> Dedica ai procuratori <i>de supra</i> , in particolare a Pietro Donà RISM M 3050	Venezia, Sala
1681	op. XIX	<i>Messe et Magnificat a quattro voci</i> Dedica al Procuratore Giovanni Morosini RISM M 3051	Venezia, Sala

Tabella 2.3

La produzione editoriale di Natale Monferrato dopo il 1676

⁷⁴ Cfr. SARTORI 1958, pp. 91-93; e la voce *Magni* (Stanley Boorman) in *Music printing* 1990, pp. 329-330.

selezionato per la pubblicazione, egli è in grado di garantirgli appoggi di primo livello all'interno del patriziato veneziano.⁷⁵ Dal canto suo, Sala si dimostra non soltanto un abile artigiano, in grado di dare vita a un prodotto editoriale di buona fattura, ma anche un ottimo commerciante. Le sue edizioni conoscono in poco tempo una buona distribuzione internazionale, tanto da diventare anche oggetto di falsificazione.⁷⁶

La collaborazione tra Sala e Monferrato nasce con ogni probabilità per effetto di una concomitanza di intenti. L'editore aveva cercato di ottenere l'iscrizione all'ordine degli stampatori veneziani già il 21 ottobre 1669. Non disponendo però del capitale necessario (cento ducati veneziani), la richiesta era stata respinta dalla magistratura veneziana.⁷⁷ Viene accettata invece il 7 marzo 1676:⁷⁸ oltre alla già comprovata esperienza in campo editoriale, Sala dispone questa volta anche della necessaria copertura economica. Oltre a concedere allo stampatore alcuni locali nella propria abitazione, è assai probabile che Monferrato abbia partecipato attivamente alla formazione del capitale societario: qualche anno dopo, Monferrato lascia per testamento la sua parte al socio, vincolando al versamento di una quota annua di proventi ai propri eredi.⁷⁹

La scelta di Monferrato di sostenere l'apertura di una nuova tipografia musicale sarebbe legata ai problemi incontrati dal compositore per la pubblicazione dei *Salmi brevi a otto voci a due chori* op. IX. Dopo aver dato alle stampe nel 1671 per i tipi di Francesco Magni i *Salmi concertati a tre, quattro,*

⁷⁵ È quanto pare emergere scorrendo la lista dei dedicatari dei primi volumi prodotti dai torchi tipografici di Sala, tra cui figurano nove edizioni individuali di Monferrato stampate tra il 1676 e il 1681.

⁷⁶ Nel 1699 Estienne Roger fa stampare tipograficamente i *Sacrarum armoniarum flores ... opus septimum* di Servaas de Koninck (RISM K 1329). Sul frontespizio si legge «Stampate in Venetia da Giosepe Sala, en [*sic*] si vendono in Amsterdam apresso Estienne Roger». Sul contesto dell'operazione ditra i due editori, che coinvolge anche l'editore bolognese Marino Silvani v. COLLARILE 2011. A riprova della buona distribuzione internazionale conosciuta dalla produzione di Giuseppe Sala, si consideri il significativo numero di sue edizioni presenti all'interno della biblioteca dell'editore parigino Ballard: cfr. GUILLO 2004-2005.

⁷⁷ Cfr. MCGOWAN 1989, p. 105.

⁷⁸ Cfr. MCGOWAN 1989, p. 105.

⁷⁹ I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 180, n. 1013, c. non num.: «Lascio solo Padrone del mio negotio della Stamparia di Musica all'Insegna del David à S. Giovanni Chrisostomo di mia ragione, Messer Iseppo Sala sin hora compagno del negotio con obligatione di dar ogn'anno ducati quaranta, ma in questa guisa, vinti al Signor Pietro Aquilini, et vinti alla Signora Chiara mia nezza, consorte del detto, et doppo la di loro morte, voglio, che vadino nel Signor Domenico Aquilini, di loro figliolo, et doppo lui ne suoi figlioli, se ne haverà, et morendo senza figlioli, voglio che vadino alla Fabrica di S. Bortolamio per spender ò nella Sacrestia, overo in Chiesa in cio fosse necessario, et in caso, che Dio il conservi longo tempo, premorisse il detto Messer Iseppo Sala, voglio che quella persona, che succederà al negotio sij sempre obligata dar li ducati quaranta, al medesimo Signor Domenico Aquilini, overo à suoi figlioli, se ne saranno, et in caso ne vi fossero, ne Padre, ne figlioli voglio, che siano dati li ducati quaranta da chi succederà al negotio, alla Chiesa di S. Bortolamio, per spender in ciò sarà necessario, in servizio della Fabrica, et della Chiesa, et ciò in perpetuo sino si conserverà detto negotio, succeda chi si sij, pregando io Pre Natal Monferrato, il suddetto Messer Iseppo Sala, come pratico della mia casa ad assistere alli Signori Commissarij in ciò havessero qualche difficoltà. Et caminando una compagnia d'anni cinque, tra me Pre Natal Monferrato padrone del negotio, et il suddetto Messer Iseppo Sala, se piacesse à Dio benedetto levarme di vita, prima che fornisca la compagnia suddetta, voglio che tutti gli utili, se però ne saranno, siano dati al Signor Domenico Aquilini, quelli però della mia portione»; cit. da COLLARILE 2007, App. 4, § 41.

cinque, sei, sette, & otto voci, con instrumeti, & senza op. VIII, Monferrato predispone per la pubblicazione una raccolta di salmi *ad uso della cappella ducale di San Marco*.⁸⁰ La raccolta conosce la via delle stampe nel 1675 a Bologna, per i tipi di Giacomo Monti.⁸¹ La collaborazione con l'editore bolognese parrebbe dettata dalla contingenza. Dopo la morte di Alessandro Vincenti, l'unica officina editoriale in grado di pubblicare a Venezia una raccolta di simili dimensioni è quella degli eredi di Francesco Magni. Nel 1675, l'officina è però già impegnata nella pubblicazione di una raccolta simile: i *Salmi a otto* di Francesco Cavalli.⁸² Considerata la difficile situazione in cui versa il contesto editoriale veneziano, è evidente come l'officina dei Magni non fosse in grado di sobbarcarsi il carico di allestire entrambe le raccolte: un'operazione troppo rischiosa, considerato il contenuto del tutto simile delle due raccolte, di difficile commercializzazione data la specifica destinazione e il genere del repertorio – salmi *a due chori* secondo l'uso marciano. Dai torchi dei eredi di Magni viene stampata la sola raccolta di Cavalli. La dedica del volume al doge Nicolò Sagredo evidenzia gli appoggi di primo piano di cui può godere l'anziano maestro della cappella ducale. Costretto a rivolgersi a un editore bolognese, Monferrato valuta probabilmente nuove prospettive. L'incontro con Giuseppe Sala appare decisivo in questo senso: con lui decide di fondare una nuova officina tipografica specializzata in edizioni musicali,⁸³ avviata soltanto qualche settimana prima della sua nomina a maestro della cappella ducale di Venezia.

Dopo la perdita op. X, Sala pubblica nel 1676 i *Salmi concertati a due voci con violini* op. XI e la ristampa dei *Salmi a otto voci, a due chori con li due tenori che concertano uno per choro* op. II.⁸⁴ Nel 1677 è la volta dei *Salmi a voce sola con violini* op. XII⁸⁵ e delle *Missae ad usum cappellarum quattuor & quinque vocibus concinendae* op. XIII.⁸⁶ Tra il 1677 e il 1678 sono stampate due raccolte attualmente disperse, l'op. XIV e l'op. XV: il contenuto di entrambe le edizioni è ignoto. Tre inventari storici fanno riferimento all'esistenza di una raccolta di *Missae à 3, 4 e 5 voci senza violini et una à 5 con due violini et viola ad libitum* di Monferrato, oggi dispersa: si tratta dell'inventario del fondo musicale della chiesa

⁸⁰ Per la questione dello stile del repertorio *ad uso della cappella ducale di San Marco* si rinvia al cap. 7.

⁸¹ A proposito del contesto nel quale la raccolta ha conosciuto la via delle stampe, si rinvia al cap. 7.

⁸² RISM C 1566.

⁸³ Cfr. COLLARILE 2007.

⁸⁴ La raccolta figura nel catalogo di vendita allestito da Sala nel 1715: cfr. MISCHIATI 1984, p. 339 (cat. XXIV, n. 1). Grazie all'aiuto di don Giuseppe Benetton (Biblioteca Capitolare di Treviso), ho potuto appurare che l'edizione di salmi di Monferrato segnalata in POZZOBON 1993, p. 378 è un esemplare mutilo (non registrato in RISM) di questa edizione.

⁸⁵ L'unico esemplare oggi conservato di questa edizione è mutilo. Un esemplare completo si trovava nella collezione di Charles Burney: cfr. BURNEY [1973], n. 379: «[Monferrato] – Salmi a Voce sola con Violini Op. 12, 5 books – Venet 1677 – [acquistato nel 1814 da Vincent Novello].

⁸⁶ Un esemplare di questa edizione era conservato fino al 1709 nell'archivio del convento di Loreto: cfr. TEBALDINI 1921, pp. 69 e 72.

parrocchiale St. Nikolaus di Feldkrich (Austria), redatto nel 1699;⁸⁷ e dei due inventari del fondo musicale della chiesa parrocchiale di S. Niccolò di Merano (Italia), il primo redatto nel 1696, il secondo nel 1723.⁸⁸ In quest'ultimo, si fa riferimento a una possibile data di stampa della raccolta (1676), che però non è compatibile con la finestra temporale nella quale va collocata la pubblicazione delle disperse op. XIV e op. XV: in mancanza di ulteriori elementi, non è possibile fornire quindi alcuna ipotesi su cosa contenessero le due raccolte perdute.⁸⁹

Nel 1678 conoscono la via delle stampe le *Antiphonae unica voce decantandae* op. XVII (Fig. 2.6), dedicate a Carlo Francesco Airoidi, arcivescovo di Edessa.⁹⁰ La raccolta contiene 12 mottetti, tre per ognuna delle quattro principali antifone mariane: *Salve regina, mater misericordiae*; *Alma redemptoris mater*; *Ave regina caelorum*; e *Regina caeli, laetare*. È una peculiarità che contraddistingue il volume non soltanto all'interno della produzione editoriale di Monferrato. Generalmente, infatti, le antifone mariane trovano posto all'interno di raccolte di mottetti o dedicate al repertorio vesperale. Sebbene siano note alcune raccolte contenenti soltanto composizioni su testi antifonali, piuttosto rare sono quelle dedicate esclusivamente a antifone mariane, messe in musica a voce sola. Nel caso di Monferrato, è probabile che ciò sia da mettere in rapporto quindi a una specifica richiesta del committente, che il compositore avrebbe soddisfatto attingendo con ogni probabilità alla produzione concepita in quegli anni per le *putte* dell'ospedale dei Mendicanti – un contesto che appare compatibile anche con il fatto che le dodici antifone della raccolta sono tutte per voci femminili: otto per Canto solo, quattro per Alto solo.

Dopo una pausa di alcuni anni, segnata da diversi problemi di salute, Monferrato dà alle stampe nel 1681 le sue due ultime raccolte individuali: i *Motetti a due e tre voci ... libro terzo* op. XVIII, dedicati ai procuratori *de supra* (e in particolare al cassiere Pietro Donà);⁹¹ e le *Messe et Magnificat a quattro voci* op. XIX, dedicate al procuratore Giovanni Morosini.⁹² L'op. XVIII raccoglie 20 mottetti. La loro pubblicazione è un atto di ossequio ai procuratori marciani quale «tributo di sudata

⁸⁷ Cfr. PASS 1968, p. 408 (n. 62); e http://inventories.rism-ch.org/manuscripts/777?peek=1&wheel=mnskrpt_dy (consulato il 20 novembre 2013).

⁸⁸ Cfr. LUNELLI 1962, pp. 351 e 360.

⁸⁹ Sulla base di una data fornita dall'inventario del 1723 (LUNELLI 1962, p. 360), avevo supposto che la raccolta di messe concertate potesse essere la perduta op. X: cfr. COLLARILE 2007, pp. 185 e 214-215 – ipotesi ora da rigettare, sulla base delle dettagliate informazioni bibliografiche relative al contenuto dell' op. X, fornite dall'inventario del principe Giovanni Battista Pamphilj-Aldobrandini (1709).

⁹⁰ Per uno spoglio della raccolta si rinvia all'App. 1.2. Un esemplare di questa edizione era conservato fino al 1709 anche nell'archivio del convento di Loreto: cfr. TEBALDINI 1921, pp. 69 e 72. Non è possibile stabilire invece quale altra edizione di mottetti a due e tre voci di Monferrato si trovasse nel medesimo fondo: cfr. *ivi*, pp. 70 e 72.

⁹¹ I *Motetti a due e tre voci ... libro terzo* op. XVIII sono in circolazione ancora nel 1715: essi sono presenti infatti nell'indice dei libri in vendita allestito da Sala poco prima di terminare la propria attività di stampatore e libraio musicale. Per l'indice di Sala si rinvia a SARTORI 1966 e a MISCHIATI 1984, pp. 339-344: 340 (cat. XXIV, n. 18).

⁹² Si tratta di una raccolta di composizioni *a cappella* e non *in stile concertato* come indicato in KOLDAU 2001, p. 40n.



Figura 2.6
Frontespizio delle *Antiphonae unica voce decantandae* op. XVII (1678)

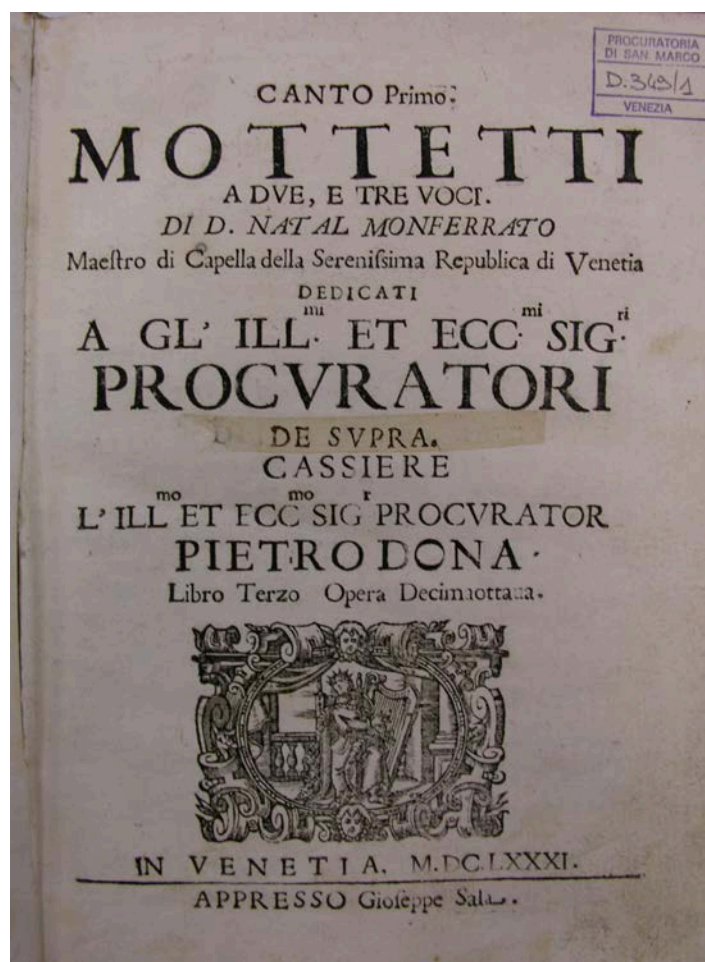


Figura 2.7
Frontespizio dei *Mottetti concertati* op. XVIII (1681)

	Segnatura	Luogo di origine	Datazione
1	GB-Bu, 5002	Inghilterra	fine XVII – inizio XVIII sec.
2	GB-Lam, MS 40	Inghilterra	seconda metà del XVIII sec.
3	GB-Lbl, Add. 30382	Inghilterra	1678-1682
4	GB-Lbl, Add. 31455	Inghilterra	dopo il 1713
5	GB-Lbl, Add. 31476	Inghilterra	tra il 1770 e la fine del XVIII sec.
6	GB-Lbl, Add. 31477	Inghilterra	XVIII sec.
7	GB-Lbl, Add. 33234	Inghilterra, Oxford	1682ca. – 1692ca.
8	GB-Lbl, Add. 33235	Inghilterra, Oxford	1690ca.
9	GB-Lwa, CG 63	Inghilterra	seconda metà del XVII sec.
10	GB-Ob, Music School C 9	Inghilterra, Oxford	inizio del XVIII sec.
11	GB-Ob, Music School C 12-19	Inghilterra, Oxford	1660ca. – 1682ca.
12	GB-Ob, Music School C 24-27	Inghilterra, Oxford	1670ca.
13	GB-Ob, Tenbury 926	Inghilterra	seconda metà del XVIII sec.
14	GB-Och, Mus. 20	Inghilterra, Oxford	fine del XVII sec.
15	GB-Och, Mus. 43	Inghilterra, Oxford	tra il 1680ca. e il 1710
16	GB-Och, Mus. 621	Inghilterra, Oxford	verso il 1670-1680
17	GB-Och, Mus. 623-626	Inghilterra, Oxford	tra il 1670 e il 1685
18	GB-Och, Mus. 1178	Inghilterra, Oxford	verso il 1670-1680
19	I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)	Italia, Venezia	metà sec. XVIII
20	PL-Wu, RM 6245	Polonia, Wroclaw [Breslau]	1698
21	PL-Wu, RM 6246	Polonia, Wroclaw [Breslau]	1699

Tabella 2.4

Fonti manoscritte che trasmettono mottetti di Natale Monferrato

servitù ... per lo corso d'anni quaranta». ⁹³ Per la dedica del volume, l'11 gennaio 1682 (1681^{mm}) i procuratori marciari riconoscono al compositore «una medaglia d'oro di cecchin vinti». ⁹⁴

§ 2.3 Mottetti in fonti manoscritte

Le fonti manoscritte risalenti a prima del 1800 che trasmettono composizioni di Natale Monferrato, sono piuttosto numerose. Per quanto riguarda la sua produzione mottettistica, i

⁹³ Il passo è citato dalla dedica del volume: si rinvia all'App. 1.2.

⁹⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 125; cit. da MADRICARDO 1996a, p. 282.

manoscritti attualmente noti sono 21 (Tabella 2.4).⁹⁵ Si tratta in tutti i casi fonti apografe che trasmettono composizioni desunte più o meno direttamente da fonti a stampa.

Particolarmente significativa è la presenza di 18 manoscritti redatti in Inghilterra, di cui almeno 12 risalenti alla seconda metà del Seicento (v. Tabella 2.5).⁹⁶ Il loro spoglio mette in evidenza la fortuna che alcuni mottetti dell'op. III hanno conosciuto Oltremania: in particolare, il *Regina caeli* per due Tenori (n. 12 – Monf 91) e il *Salve regina* per Alto Tenore e Basso (n. 19 – Monf 100).⁹⁷ Il filone di recezione più significativo è passato per Oxford. All'interno del fondo musicale storico della Christ Church è possibile individuare cinque manoscritti: due vergati da Edward Lowe (1610ca.-1682), *Professor of music* dal 1662 al 1682;⁹⁸ altri due riconducibili alla penna di Henry Bowman († dopo il 1677);⁹⁹ un quinto copiato da Henry Aldrich (1647-1710), attivo a Oxford con diverse importanti mansioni tra il 1662 e il 1710.¹⁰⁰ Altri tre manoscritti sono conservati poi nel fondo della *Music School* di Oxford: un manoscritto autografo del già citato Edward Lowe;¹⁰¹ uno attribuito alla mano di Richard Goodson II (1655ca.-1718), *Heather Professor of Music* a Oxford;¹⁰² e uno redatto da Charles Husbands, attivo in qualità di organista della Christ Church Cathedral tra il 1690 e il 1691.¹⁰³ A queste vanno aggiunte due fonti manoscritte conservate oggi nel fondo della British Library: un manoscritto vergato da William Husbands, attivo in qualità di organista della Christ Church Cathedral tra il 1682 e il 1690;¹⁰⁴ e, infine, uno redatto da Charles Morgan, del quale si conservano altri manoscritti autografi all'interno del fondo della Christ Church Library di Oxford.¹⁰⁵

Non è possibile stabilire per quale ragione i mottetti dell'op. III di Monferrato abbiano incontrato una simile fortuna in ambito inglese e in particolare nel contesto di Oxford. È probabile che ciò sia da mettere in relazione alla relativa fortuna conosciuta dalla raccolta, ristampata ad Anversa dagli eredi di Pierre Phalèse nel 1660: un esemplare di questa edizione è conservato all'interno del

⁹⁵ Per una descrizione delle fonti manoscritte elencate nella Tabella 3.4 si rinvia all'App. 1.3.

⁹⁶ Si tratta dei ms. nn. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 e 12 della Tab. 3.4.

⁹⁷ Un'edizione moderna del *Salve regina* è fornita in App. 8, n. 19.

⁹⁸ GB-Och, Mus. 621 e Mus. 1178: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. rispettivamente WAINWRIGHT 1997, pp. 391-393 e 418-419. L'attività di copista di Edward Lowe si lega a finalità essenzialmente didattiche: cfr. FORD 1964.

⁹⁹ GB-Och, Mus. 20 e Mus. 623-626: si rinvia all'App. 1.3. Per quanto riguarda il secondo manoscritto, si rinvia a WAINWRIGHT 1997, pp. 393-396.

¹⁰⁰ GB-Och, Mus. 43: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. SHAY 1996, p. 382; e WAINWRIGHT 1997, pp. 374-375.

¹⁰¹ GB-Och, Music School C 12-19: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 304-313.

¹⁰² GB-Och, Music School C 9: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 297-300.

¹⁰³ GB-Och, Music School C 24-27: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 314-315.

¹⁰⁴ GB-Lbl, Add. 33235: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 264-267.

¹⁰⁵ GB-Lbl, Add. 33234: si rinvia all'App. 1.3. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 260-264.

fondo della Christ Church Library.¹⁰⁶ I mottetti di Monferrato sono stati selezionati per far parte di un repertorio didattico, rimasto apparentemente immutato almeno fino alla fine del XVIII secolo. È ragionevole credere che, dopo una prima selezione a partire con ogni probabilità dall'esemplare della stampa disponibile a Oxford, le diverse composizioni siano state copiate da un manoscritto all'altro, secondo un percorso che non è per ora ricostruibile in dettaglio. All'interno di questo peculiare processo di trasmissione, il nome di Monferrato è stato in alcuni casi omesso, rendendo possibili false attribuzioni: il mottetto *Salve regina* dell'op. III (Monf 100) ha conosciuto nel manoscritto GB-Lbl, Add. 31477 un'errata attribuzione a Giacomo Carissimi – il cui nome a partire dal secondo Seicento (specie fuori dai confini italiani) venne adoperato spesso per fantasiose attribuzioni di composizioni altrimenti adespote.¹⁰⁷

Per spiegare la peculiare ricezione incontrata in Inghilterra da alcuni mottetti di Monferrato, vanno tenuti presenti però anche altri fattori, come ad esempio la presenza alla corte reale inglese di alcuni cantanti provenienti dalla cappella ducale di Venezia. Nella primavera del 1666, dopo aver lasciato il proprio incarico marciano, il tenore Giovanni Sebenico viene assunto tra le fila della cappella reale di Carlo II d'Inghilterra, dove rimane in servizio fino al 1673. Nel 1671 è la volta del tenore Giovanni Battista Filiberti, a cui fa seguito nel 1675 il trasferimento del basso Francesco Gallo.¹⁰⁸ Se da un lato non c'è dubbio che l'assunzione di cantanti italiani rifletta l'interesse della corte inglese per la musica italiana dell'epoca (cosa che giustifica anche l'impiego della produzione musicale italiana in ambito didattico), dall'altro non si può escludere che la loro presenza non possa aver favorito la circolazione di repertori musicali specifici legati alle istituzioni italiane presso le quali essi avevano prestato servizio in precedenza.

Accanto a quelli dell'op. III, anche alcuni mottetti descritti dai *Mottetti a due e tre voci ... Libro terzo* op. XVIII sono trasmessi in fonti manoscritte redatte prima del 1800 (v. ancora Tabella 2.5). Interessante è il caso di due fonti oggi conservate presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia.¹⁰⁹ Si tratta di due convoluti di libri-parte relativi a due mottetti apparsi a stampa all'interno dell'op. XVIII: il mottetto *Ave regina caelorum* per Canto e Alto e *In lectulo meo per noctem quaesivi* per due Canti.¹¹⁰ I due convoluti sono state redatti da un medesimo anonimo copista, attivo presso della

¹⁰⁶ GB-Och, Mus. 284-8(4).

¹⁰⁷ Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 1.3; cfr. BUFF 1979, pp. 153-154. Un caso ancora più complesso di false attribuzioni riguarda alcuni mottetti di Giovanni Legrenzi: si rinvia al cap. 3 §2 e a COLLARILE 2010.

¹⁰⁸ Sul trasferimento di diversi cantanti marciani nella seconda metà del Seicento, cfr. EMANS 1999, in part. pp. 252-253. Si rinvia in particolare alla lista dei cantanti che avevano lasciato il servizio a San Marco, redatta nella primavera del 1677: I-Vas, *Procuratoria de supra*, basilica S. Marco, busta 91, processo 208, fasc. 2, c. 11r; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 269-270 (doc. 93). Cfr. anche § 6.2. Sull'attività di Sebenico cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 77; e KATALINIC 1994, p. 201.

¹⁰⁹ PL-Wu, RM 6245 e 6246. Ringrazio Claudio Bacciagaluppi per avermi segnalato l'esistenza di questi manoscritti.

¹¹⁰ Rispettivamente, Monf 89 e Monf 32 in App. 1.1. Per informazioni più dettagliate sulle fonti si rinvia all'App. 1.3.

Incipit	Concordanze con fonti a stampa	Fonti manoscritte
<i>Laetentur caeli et exultet terra</i>	<i>Motetti concertati</i> op. III, n. 2	GB-Lbl, Add. 30382
<i>O caeli gloria, o terrae gratia</i>	<i>Motetti concertati</i> op. III, n. 4	GB-Lbl, Add. 30382
<i>Regina caeli, laetare</i>	<i>Motetti concertati</i> op. III, n. 12	GB-Bu, 5002 GB-Lbl, Add. 30382 GB-Lbl, Add. 33234 GB-Lbl, Add. 33235 GB-Ob, Music School 12-19 GB-Och, Mus. 20 GB-Och, Mus. 621 GB-Och, Mus. 623-626 GB-Och, Mus. 1178
<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	<i>Motetti concertati</i> op. III, n. 19	GB-Bu, 5002 GB-Lam, MS 40 GB-Lbl, Add. 30382 GB-Lbl, Add. 31455 GB-Lbl, Add. 31476 GB-Lbl, Add. 31477 GB-Lbl, Add. 33234 GB-Lbl, Add. 33235 GB-Lwa, CG 63 GB-Ob, Music School C 9 GB-Ob, Music School C 12-19 GB-Ob, Music School C 24-27 GB-Ob, Tenbury 926 GB-Och, Mus. 43 GB-Och, Mus. 623-626
<i>In lectulo meo</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 2	PL-Wu, RM 6246
<i>Convenite terrigenae</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 3	I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
<i>Beatus vir qui inventus es</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 4	I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
<i>Ad cantus, ad sonos</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 5	I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
<i>Ave regina caelorum</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 7	PL-Wu, RM 6245
<i>Salve regina caeli</i>	<i>Motetti</i> op. XVIII, n. 17	I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)

Tabella 2.5

Mottetti di Natale Monferrato trasmessi in fonti manoscritte

chiesa di Sankt Jacobi di Breslau (oggi Wrocław, in Polonia): sulle parti del mottetto *Ave regina caelorum* si legge infatti «Chori S. Jacobi. | 1698.»; su quelle di *In lectulo meo per noctem quaesivi* «Chori S. Jacobi. | 1699.». Con ogni probabilità, i due mottetti sono stati copiati a partire da un esemplare a stampa dell'op. XVIII (1681), forse presente nel fondo musicale della cappella. La loro redazione si inquadra all'interno della significativa ricezione di musica italiana – in particolare di genere sacro – di cui le principali cappelle ecclesiastiche di Breslau sono testimoni nel corso del Seicento. Figura di spicco in questo contesto: Ambrosius Profe (1589-1661), organista della chiesa di St. Elisabeth, che – oltre che a dare vita a un'importante collezione di stampe musicali italiane – a partire dal 1641 avvia un ambizioso programma editoriale finalizzato alla pubblicazione di una serie di antologie di composizioni sacre desunte (o rielaborate a partire da originali composizioni profane) in gran parte da edizioni italiane dell'epoca.¹¹¹ Con la secolarizzazione dei conventi di Breslau, decretata il 30 ottobre 1810, le collezioni musicali delle diverse istituzioni della città sono state riunite nel fondo del Musikalisches Institut dell'Università di Breslau, fondato nel 1812.¹¹² Alla fine della II Guerra Mondiale, i manoscritti conservati presso il Musikalisches Institut di Breslau furono trasferiti a Varsavia, presso la Biblioteca Universitaria: tra questi, anche i convoluti che trasmettono i due mottetti di Monferrato.¹¹³

Altri quattro mottetti di Monferrato sono trasmessi nel manoscritto I-Vnm, It. IV 1325 (=11135), conservato oggi presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Redatti in partitura probabilmente nella II metà del Settecento da un anonimo copista veneziano, essi sono stati descritti con certezza da un esemplare dall'op. XVIII. Sul *recto* della prima carta si legge infatti un riferimento esplicito all'edizione di cui il copista si è servito: «[...] appresso Giuseppe Sala, Venezia 1681». Il manoscritto è conservato all'interno di un convoluto contenente anche tre messe e due salmi dello stesso Monferrato. Trattandosi di materiali provenienti con ogni probabilità dal fondo marciano, è possibile che i mottetti siano stati descritti dall'esemplare a stampa ancora conservato all'interno del fondo storico della cappella.¹¹⁴

È assai probabile che una parte non indifferente della produzione musicale di Monferrato sia andata perduta. Per testamento, Monferrato lascia i propri manoscritti all'editore Giuseppe Sala,

¹¹¹ Riguardo all'attenzione di Ambrosius Profe per la musica italiana e alla sua attività editoriale si rinvia a ADRIO 1962, SPONHEIM 1995 e SPONHEIM 1998. L'attenzione verso il repertorio italiano si mantiene costante anche in seguito, come provano diverse indagini sul repertorio delle principali chiese di Breslau: Cfr. a questo proposito SANDER 1937, WIERMANN 2003 e JEZ 2008.

¹¹² Cfr. KIRSCH 1922, pp. 7-9.

¹¹³ Le edizioni a stampa sono invece conservate ancora a Wrocław, all'interno del fondo della locale Biblioteca Universitaria.

¹¹⁴ Cfr. *San Marco* 1994-1996, vol. 4, pp. 1568-1569 (scheda 2124), dove per un probabile refuso di stampa la pubblicazione del volume è datata al 1691, e non al 1681. Il deposito alla Biblioteca Nazionale Marciana è avvenuto nel 1928 in seguito all'acquisto del fondo don Lorenzo Canal.

con cui – come si è visto – aveva dato vita a una nuova casa editrice. La cessione è vincolata da una clausola: nel caso in cui l'ospedale dei Mendicanti avesse richiesto i manoscritti per il coro delle *putte*, Sala avrebbe dovuto restituirli. Il fatto che dopo la morte del musicista non sia stata prodotta alcuna edizione individuale di sue composizioni, rende ragionevole ipotizzare che l'ospedale abbia fatto subito suo il diritto di disporre delle partiture manoscritte di Monferrato, incamerandole nel proprio fondo. Esse sarebbero andate quindi disperse con la secolarizzazione dell'istituto a seguito della caduta della Serenissima per mano delle truppe napoleoniche (1797).

Non c'è dubbio che in seguito all'occupazione francese anche il fondo musicale marciano, nel quale figurava varie composizioni di Monferrato, abbia subito delle perdite. Nell'inventario redatto da Marchio Angeli nel 1720 si fa riferimento a 15 libri (probabilmente a stampa) contenenti mottetti del compositore, di cui l'esemplare oggi conservato dell'op. XVIII è apparentemente l'unica testimonianza.¹¹⁵

Due composizioni di Monferrato figurano nell'inventario dei materiali musicali eseguiti dalla cappella musicale della corte di Johann Adolf I, duca di Sassonia-Weissenfels (1649-1697), diretta da Johann Philipp Kriegers (1649-1725).¹¹⁶ Si tratta del mottetto a due voci *Dulcis sit vobis pati*, che fu eseguito la settima domenica dopo la Trinità del 1690 e del 1692;¹¹⁷ e del salmo *Dixit Dominus* a 8 voci e dieci strumenti, intonato durante i vesperi di Pasqua del 1696.¹¹⁸

Contrariamente al giudizio assai positivo espresso da Sébastien de Brossard sulla produzione di Monferrato, del quale il compositore e storiografo francese possedeva personalmente diverse raccolte a stampa,¹¹⁹ le poche righe che Giuseppe Ottavio Pitoni dedica al musicista veneziano nella sua *Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica* riflettono in maniera sintomatica quale sia stata la sua 'fortuna' lontano dalle sponde dell'Adriatico: «Natale Monferrato, Sacerdote, vice maestro della cappella di San Marco di Venezia nell'anno 1668 e poi maestro di cappella della medesima l'anno 1684, stampò molte opere degne di stima, che poi furono ristampate per il gradimento che ebbero appresso i virtuosi. L'*Indice* del Vincenti riferisce li suoi mottetti a voce

¹¹⁵ Una trascrizione dell'inventario di Marchio Angeli è fornita in App. 4, doc. 14; per una disamina di questa importante testimonianza si rinvia ai § 7.2 e 7.3.

¹¹⁶ GUNDLACH 2001, p. 301. È probabile che Krieger sia entrato in possesso di un esemplare delle due composizioni durante il suo soggiorno a Venezia, tra il 1673 e il 1675.

¹¹⁷ App. 1.1, Monf 20.

¹¹⁸ Composizione non identificabile all'interno delle opere di Monferrato oggi conservate. È possibile però che il ricco apparato strumentale sia il frutto di una rielaborazione locale di una composizione a otto voci di Monferrato.

¹¹⁹ A proposito delle *Antiphonae, unica voce decantandae* op. XVII (1678) Brossard annota nel proprio catalogo: «Cet ouvrage, comme tous les autres de cet auteur, est excellent; ce sont des voix seules qui doivent chanter et toujours des dessus ou des hautes contre. [...] Il y a beaucoup à profiter en examinant attentivement cet ouvrage»; cfr. COLLARILE 2007, in cui si fa riferimento anche agli esemplari delle stampe possedute da Brossard, conservate attualmente nel fondo della Bibliothèque nationale de France.

sola».¹²⁰ A Monferrato non si fa alcun riferimento nel *Musicalisches Lexikon* di Johann Gottfried Walther, pubblicato nel 1732.¹²¹

¹²⁰ PITONI [1988], p. 324.

¹²¹ WALTHER 1732.

Capitolo 3

Mottetti nella produzione di Giovanni Legrenzi

- § 3.1 Mottetti in fonti a stampa
- § 3.2 Mottetti in fonti manoscritte
- § 3.3 Mottetti perduti

§ 3.1 Mottetti in fonti a stampa

Sono cinque le edizioni individuali di Giovanni Legrenzi dedicate al genere del mottetto: quattro sono state pubblicate *in vita*, una è apparsa postuma.¹ La loro storia editoriale si lega in maniera emblematica alle principali tappe della biografia del compositore, rivelando aspetti poco noti o ancora problematici delle sua attività artistica (Fig. 3.1).²

La prima edizione individuale di mottetti a conoscere la via delle stampe è l'*Harmonia d'affetti devoti* op. III (Fig. 3.2). Pubblicata nel 1655 a Venezia, il volume contiene quattordici composizioni a due, a tre e a quattro voci.³ Apparsa a un anno di distanza dalla pubblicazione dei *Concerti musicali per uso di chiesa* op. I, che segnano l'esordio di Legrenzi in campo editoriale, la raccolta è stampata pochi mesi dopo le *Sonate a due e tre* op. II, apparse anch'esse nel corso del 1655 (v. Tabella 3.1). L'op. II e l'op. III sono allestite però da due diversi

¹ Per un spoglio delle raccolte si rinvia all'App. 2.2.

² La prima importante ricognizione biografica su Legrenzi si deve a FOGACCIA 1954. Il quadro si è arricchito in seguito di diverse significative novità: si rinvia in particolare a BONTÀ 1964 (autore anche della voce *Legrenzi* in *Grove music online*, consultato il 27.7.2009); EMANS 1984 (autore anche della voce *Legrenzi* in *MGG2, Personenteil*, vol. 10, 2003, coll. 1482-1490); VIO 1986b; BOSSARD 1988; COLZANI 1994; MORELLI A. 1994 (autore anche della voce *Legrenzi* in *DBI*, vol. 64, 2005, pp. 310-315); PADOAN 1994; VIO 1994; e Collarile, *Legrenzi e il concorso*.

³ Si rinvia all'App. 2.2. Le dediche dell'op. I e quella dell'op. III lasciano supporre che Legrenzi cullasse la speranza (rimasta poi disattesa) di trovare un incarico presso la corte dei principi Farnese.



Figura 3.1

Adespoto, *Ritratto di Giovanni Legrenzi*, sec. XVIII

(Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica)

editori. I mottetti op. III sono stampati per i tipi di Alessandro Vincenti, con cui Legrenzi aveva collaborato nel 1654 per la pubblicazione dei *Concerti* op. I. Le sonate op. II sono prodotte invece nell'officina di Francesco Magni e inaugurano una collaborazione con l'importante officina tipografica veneziana, erede del marchio Gardano, destinata a continuare fino al 1682.

Al momento della pubblicazione dell'*Harmonia d'affetti devoti* op. III, Legrenzi ricopre la carica di

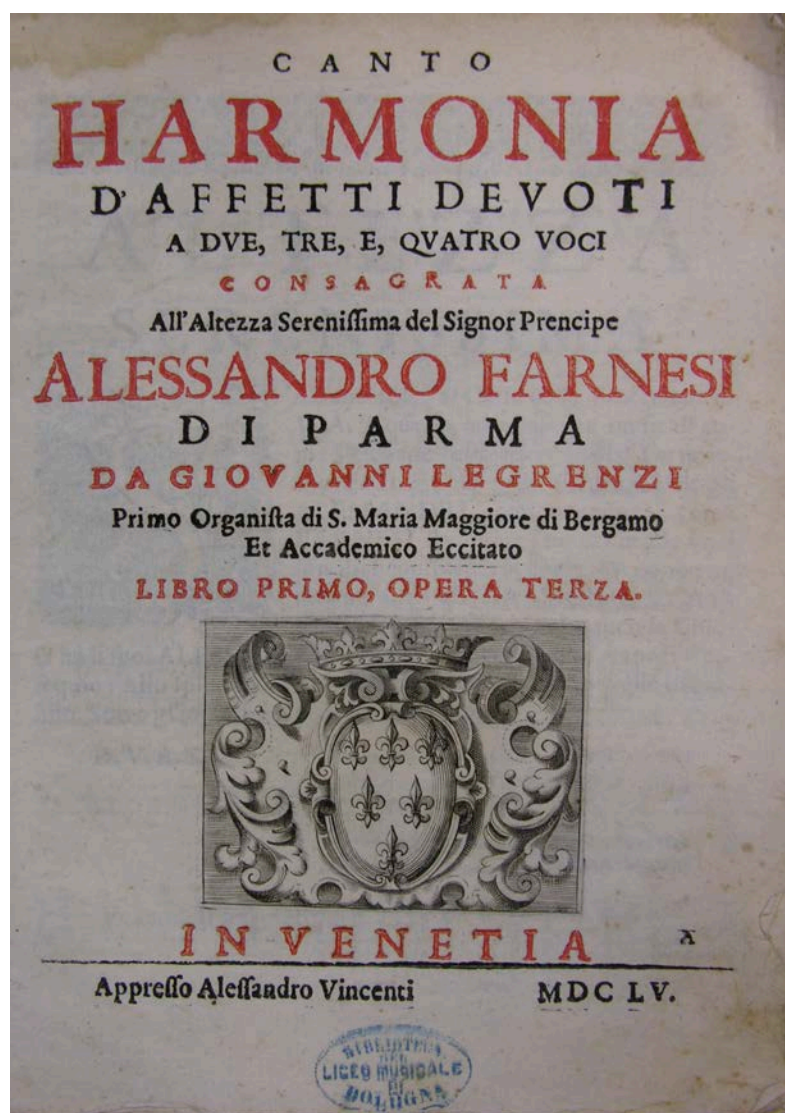


Figura 3.2

Harmonia d'affetti devoti op. III (1655): frontespizio

organista della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo.⁴ Ottenuta il 30 agosto 1645, essa gli era stata revocata il 30 dicembre 1654. Più che la conseguenza di un soggiorno non autorizzato (o troppo prolungato) di Legrenzi a Venezia per seguire l'allestimento dei *Concerti* op. I,⁵ il licenziamento sarebbe da mettere in relazione

⁴ Per informazioni relative al periodo bergamasco di Legrenzi si rinvia a ROCHE 1966a, BOWMAN 1981; EMANS 1984, pp. 10-19; PADOAN 1990 e PADOAN 1994.

⁵ Cfr. EMANS 1984, p. 14.

1654	op. I	<i>Concerti musicali per uso di chiesa</i> Dedica a Carlo Nembrini, vescovo di Parma («Venetia li 25. Settembre 1654») RISM L 1609	Venezia, Vincenti
1655	op. II	<i>Sonate a due e tre</i> Dedica al marchese Giovanni Carlo Savorgnano RISM L 1610	Venezia, Magni
1655	op. III	<i>Harmonia d'affetti devoti</i> Dedica al principe Alessandro Farnese («Venetia li 15. Ottobre 1655») RISM L 1611	Venezia, Vincenti
1656	op. IV ₁	<i>Sonate da chiesa, da camera ... a tre doi violini e violone</i> Dedica a Georg Wilhelm e Ernst August, duchi di Braunschweig e Lüneburg («Venetia li 30 Settembre 1656») RISM L 1612	Venezia, Magni
1657	op. V	<i>Salmi a cinque, tre voci e due violini</i> Dedica al cardinale Pio [Carlo Pio di Savoia], vescovo di Ferrara RISM L 1614	Venezia, Magni
1660	op. VI ₁	<i>Sentimenti devoti espressi con la musica di due e tre voci</i> Dedica al conte Girolamo Simonetta RISM L 1615	Venezia, Magni
1662	op. VII	<i>Compiete con le Lettanie & Antifone della B. V. à cinque voci</i> Dedica al marchese Ippolito Bentivoglio RISM L 1618	Venezia, Magni
1663	op. VIII ₁	<i>Sonate a due, tre, cinque e sei istromenti</i> Dedica al signor Antonio Basadonna RISM L 1619 e 1620 (cfr. PASSADORE – ROSSI 2002, p. 675)	Venezia, Magni
1665	op. VI ₂	<i>Sentimenti devoti espressi con la musica di due e tre voci</i> RISM L 1616	Anversa, Phalèse
1667	op. IX	<i>Sacri e festivi concerti. Messa e salmi à due chori con stromenti à beneplacito</i> Dedica al duca Ferdinando Maria d'Asburgo («Venetia li 12 giugno 1667») RISM L 1623	Venezia, Magni

Tabella 3.1

La produzione musicale apparsa a stampa fino al 1670

a questioni legate alla condotta del musicista: Legrenzi sarebbe stato sorpreso a giocare a dadi, condotta deprecabile per un uomo di chiesa.⁶ Reintegrato nelle sue funzioni il 23 febbraio 1655,⁷ alcuni mesi più tardi è di nuovo a Venezia per seguire l'allestimento delle due raccolte stampate nel 1655. Legrenzi firma la dedica dei mottetti op. III a Venezia il 15 ottobre 1655. La pubblicazione della raccolta precede di poco le definitive dimissioni dall'incarico di organista della basilica di S. Maria Maggiore, rassegnate

⁶ Cfr. PADOAN 1994, pp. 23-25; e PRESSACCO 1994, p. 157.

⁷ Cfr. PADOAN 1994, p. 24.

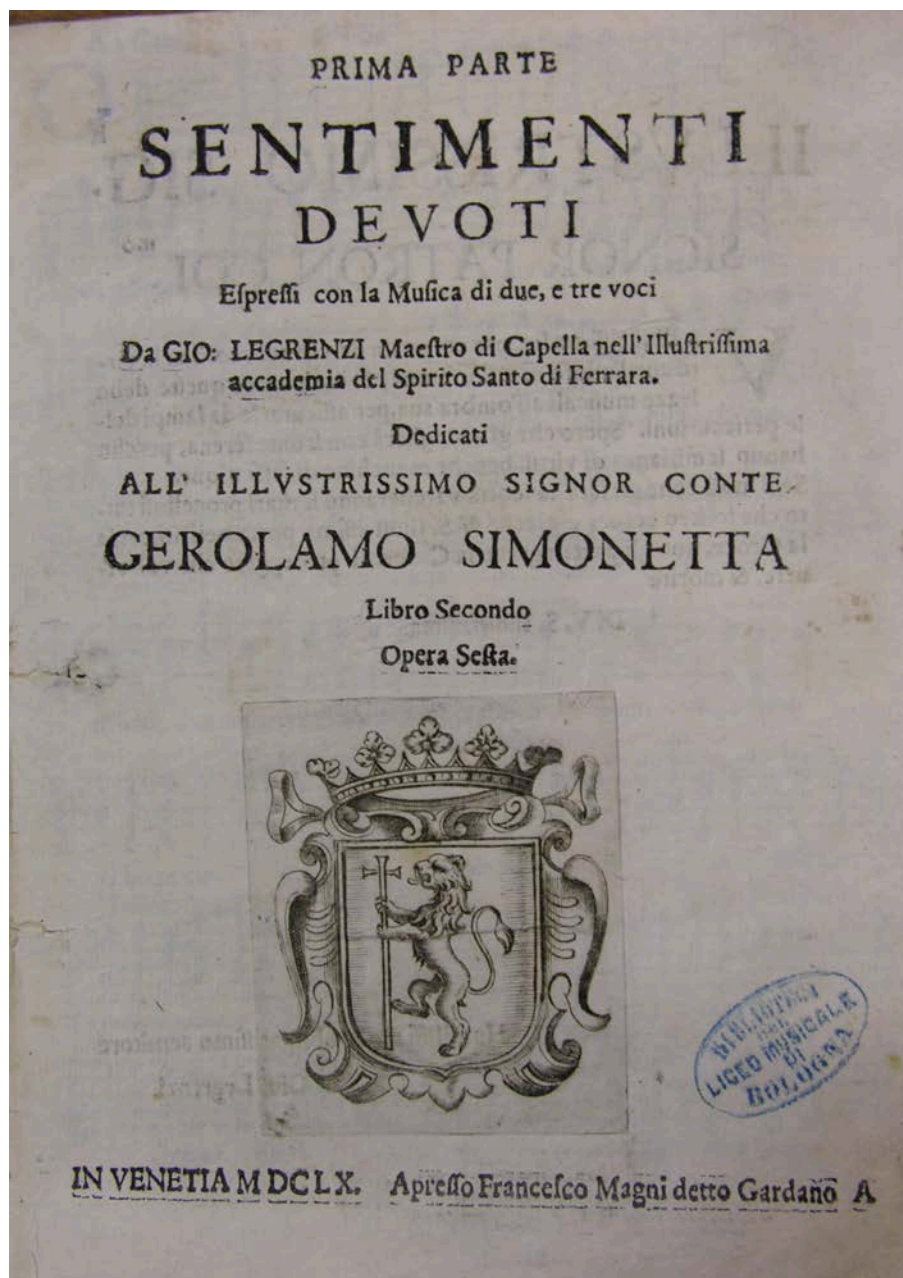


Figura 3.3

Sentimenti devoti op. VI (1660): frontespizio

nel successivo dicembre.⁸ La dedica dei mottetti dell'*Harmonia d'affetti devoti* op. III a Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza, appare un segnale delle volontà di Legrenzi di cercare nuove opportunità occupazionali lontano da Bergamo. La pubblicazione della raccolta rappresenterebbe il tentativo compiuto dal musicista di entrare nelle grazie del duca, con la speranza di ottenere un incarico a corte.

⁸ Per il contesto in cui maturano le dimissioni si rinvia in particolare a PADOAN 1994.

1670	op. X ₁	<i>Acclamazioni divote a voce sola</i> Dedica a suor Antonia Francesca Clerici, monaca del convento di S. Radegonda di Milano («Bologna li 26. Agosto 1670») RISM L 1624	Bologna, Monti
1670		<i>Spirate aurae serenae</i> in 1695-01 Cantata <i>Son tutto furore</i> in: <i>Canzonette per camera a voce sola di diversi autori</i> Dedica di Marino Silvani a Giovanni Paolo Colonna, organista di S. Petronio RISM 1670-03	Bologna, Monti
1671	op. VIII ₂	<i>Sonate a due, tre, cinque e sei istromenti</i> Dedica di Marino Silvani a Lorenzo Perti, mansionario di S. Petronio RISM L 1621	Bologna, Monti
1673	op. [XI] ₁	<i>La cetra ... libro quarto di sonate a due tre e quattro stromenti</i> Dedica a Leopoldo I, imperatore d'Austria RISM L 1625	Venezia, Magni
1676	op. XII	<i>Cantate e canzonette a voce sola</i> Dedica agli sposi, i marchesi Giovanni Giuseppe Orsi e Anna Maria Castracani («Venezia li 24. Ottobre 1676») RISM L 1627	Bologna, Monti
1677	op. VIII ₃	<i>Sonate a due violini e violone</i> [selezione delle sonate pubblicate nel 1663] RISM L 1622	Venezia, Sala
1678	op. XIII	<i>Idee armoniche estese per due e tre voci</i> Dedica a Carlo II, re d'Inghilterra («Venetia primo Giugno. 1678») RISM L e LL 1628	Venezia, Magni
1678	op. XIV ₁	<i>Echi di riverenza di cantate e canzoni</i> Dedica agli sposi Marianna, arciduchessa d'Austria, e a Johannes Wilhelm, principe del Palatinato («Bologna il Primo Novembre 1678») RISM L 1629	Bologna, Monti
1679	op. XIV ₂	<i>Echi di riverenza di cantate e canzoni</i> Dedica agli sposi Marianna, arciduchessa d'Austria, e a Johannes Wilhelm, principe del Palatinato RISM L 1630	Venezia, Sala
1680	op. X ₂	<i>Acclamazioni divote a voce sola</i> Perduta (cfr. COLLARILE 2009)	Venezia, Sala
1682	op. IV ₂	<i>Sonate da chiesa e da camera ... a tre doi violini e violone</i> RISM L 1613	Venezia, Sala
1682	op. [XI] ₂	<i>La cetra ... libro quarto di sonate a due tre e quattro stromenti</i> RISM L 1626	Venezia, Magni
1683	op. VI ₃	<i>Sentimenti devoti espressi con la musica di due e tre voci</i> RISM L 1617	Venezia, Sala
1688	op. X ₃	<i>Acclamazioni divote a voce sola</i> Perduta (cfr. COLLARILE 2009)	Venezia, Sala
1689	op. XV	<i>Sacri musicali concerti a due, e tre voci</i> Dedica a Francesco II d'Este, duca di Modena RISM L 1631	Venezia, Sala

Tabella 3.2

La produzione musicale apparsa a stampa dal 1670 alla morte del compositore (1690)

Nel 1660 Legrenzi dà alle stampe una nuova raccolta di mottetti: i *Sentimenti devoti espressi con la musica di due e tre voci* op. VI (Figura 3.3).⁹ Il volume, stampato per i tipi di Francesco Magni, raccoglie 16 composizioni a due e a tre voci. La dedica del volume al conte Girolamo Simonetta rinvia ancora una volta all'ambiente parmigiano.¹⁰ Legrenzi ha una nuova occupazione: dopo aver lasciato Bergamo, alla fine del 1656 egli aveva assunto la carica di maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara.¹¹ Arnaldo Morelli ha documentato come l'assunzione di Legrenzi sia da mettere in relazione a una significativa azione di sostegno da parte di importanti personalità veneziane.¹² All'interno della corrispondenza indirizzata al marchese Cornelio Bentivoglio, è possibile identificare infatti una lettera di Giovanni Grimani datata 23 settembre 1656, nella quale il patrizio veneziano – importante figura del panorama operistico veneziano in quanto proprietario del teatro dei Ss. Giovanni e Paolo – raccomanda alla protezione del marchese Bentivoglio «il signor Giovanni Legrenzi, affinché sia ammesso al carico di maestro di cappella dello Spirito Santo».¹³ Stesso scopo ha la missiva che Francesco Badoer, altro importante patrizio veneziano, invia a Bentivoglio l'8 ottobre 1656.¹⁴ I *Sentimenti devoti* op. VI conoscono in seguito due ristampe: nel 1665 presso l'officina degli eredi di Pierre Phalèse ad Anversa; quindi, nel 1683 a Venezia per i tipi di Giuseppe Sala.

Donato Mele ha fornito un quadro di riferimento relativo all'attività dell'Accademia dello Spirito Santo durante il Seicento.¹⁵ Una puntuale ricostruzione dell'attività di Legrenzi presso questa istituzione è resa problematica dalla dispersione del fondo archivistico, avvenuta in seguito alla soppressione della confraternita in epoca napoleonica.¹⁶ All'interno della biografia del

⁹ Si rinvia all'App. 2.2.

¹⁰ Per quanto riguarda il conte Girolamo Simonetta, v. AFFÒ 1796, p. 38, dove viene citata la lettera di un minorita di Parma datata 25 febbraio 1627, nella quale si parla di lui come di un'importante personalità dell'ambito nobiliare parmigiano. A Simonetta sono dedicati anche i *Motetti ecclesiastici a voce sola* di Francesco Casola (RISM C 1442), pubblicati come quelli di Legrenzi nel 1660, non però a Venezia bensì a Milano per i tipi dell'officina Camagni; per una descrizione dell'edizione v. anche *Bruxelles-Conservatoire* 1898-1912: vol. 1, 1898, p. 226 (n. 1225).

¹¹ Cfr. EMANS 1984, p. 15, secondo cui la carica sarebbe stato affidata a Legrenzi verso la fine del 1656, e non nel corso del 1657 come supposto da BONTÀ 1964, p. 19 e ripreso in MELE 1990, p. 23. La nomina avviene in ogni caso dopo il 30 settembre 1656, quando Legrenzi firma da Venezia la dedica a Georg Wilhelm e a Ernst August, duchi di Braunschweig e Lüneburg, delle sue *Sonate da chiesa, da camera ... a tre doi violini e violone* op. IV: sul frontespizio del volume non compare ancora alcun riferimento al nuovo incarico.

¹² Cfr. MORELLI A. 1994, pp. 47-49.

¹³ I-FEas, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, n. 324, c. 163r. Per una trascrizione del testo della lettera si rinvia a MORELLI A. 1994, p. 48; e a MONALDINI 2000, p. 115 (lettera 1656, n. 21). L'Accademia dello Spirito Santo è storicamente legata alla famiglia Bentivoglio. La sua fondazione, avvenuta nel 1597, si deve infatti al cardinale Guido Bentivoglio: cfr. MELE 1990, pp. 9-15.

¹⁴ I-FEas, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, n. 324, c. 306r. Per una trascrizione del testo della lettera si rinvia a MORELLI A. 1994, p. 48; e a MONALDINI 2000, p. 116 (lettera 1656, n. 22).

¹⁵ MELE 1990.

¹⁶ Cfr. MELE 1990, pp. 35-37. Insieme alla documentazione archivistica è andato interamente disperso anche il fondo musicale dell'accademia: cfr. *ivi*, pp. 69-71.

compositore, il periodo ferrarese rimane quindi fortemente lacunoso, se non fosse per le comunque significative informazioni ricavabili dell'archivio Bentivoglio, nel quale si conservano 56 lettere autografe di Legrenzi,¹⁷ e dall'analisi dei rapporti con i dedicatari delle raccolte pubblicate in quel periodo.

Durante gli anni trascorsi a Ferrara, Legrenzi dà alle stampe quattro raccolte individuali (v. ancora Tabella 3.1). Nel 1657 pubblica i *Salmi a cinque, tre voci e due violini* op. V. La dedica del volume al cardinale Carlo Pio di Savoia, vescovo di Ferrara e membro dell'Accademia dello Spirito Santo, appare un omaggio a uno delle più illustri personalità dell'ambiente ferrarese.¹⁸ Al medesimo contesto rinviano anche le *Compiete con le Lettanie & Antifone della B. V. à cinque voci* op. VII, apparse nel 1662 e dedicate al marchese Ippolito Bentivoglio, il principale protettore del musicista.¹⁹ Seguono le *Sonate a due, tre, cinque e sei istromenti* op. VIII, la cui prima edizione viene stampata a Venezia nel 1663. La dedica del volume al patrizio veneto Antonio Basadonna, raffinato mecenate di musica,²⁰ appare un'ulteriore conferma delle molteplici relazioni che il musicista aveva già in quegli anni con alcuni importanti ambienti veneziani:²¹ relazioni che gli permettono, nel carnevale del 1664, di debuttare con successo sulle scene operistiche veneziane con l'*Achille in Sciro*, opera concepita l'anno prima per il teatro della corte ferrarese.²² Per Legrenzi sembrano dischiudersi allettanti prospettive, con possibili incarichi di primo piano: attese che gli riservano però un destino amaro.

Il 14 aprile 1665 Legrenzi scrive al duca di Modena, Francesco II d'Este.²³ Lo scopo della missiva è delicato: egli deve declinare l'offerta fattagli dal duca di assumere la direzione della cappella del

¹⁷ MORELLI A. 1994; e MONALDINI 2000, in cui è stata presa in considerazione la documentazione che riguarda gli anni 1646-1685.

¹⁸ Il cardinale Carlo Pio di Savoia viene nominato vescovo di Ferrara il 2 agosto 1655: cfr. *Hierarchia catholica*, vol. 4, 1935, p. 186. I rapporti con l'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara sono però precedenti: intorno al 1636 egli aveva assunto la carica di *viceprincipe* – cfr. MELE 1990, p. 15.

¹⁹ Riguardo ai rapporti tra Legrenzi e il marchese Ippolito Bentivoglio, si rinvia a MORELLI A. 1994 e a SWALE 1999.

²⁰ Ad Antonio Basadonna sono dedicati anche i *Motetti a voce sola ... Libro terzo* op. VI di Natale Monferrato, pubblicati nel 1666: cfr. App. 1.2.

²¹ Già nell'autunno del 1656 Legrenzi può contare sull'appoggio di personalità del calibro di Giovanni Grimani, di Francesco Badoer e di un Foscarini (probabilmente Pietro), i quali giocano un ruolo decisivo sulla sua nomina a maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, intercedendo a favore del compositore presso il marchese Cornelio Bentivoglio: cfr. la voce *Legrenzi* (Arnaldo Morelli) in DBI, vol. 64, 2005, pp. 310-315: 311. Cornelio Bentivoglio era stato nominato *principe* dell'accademia nel 1656, in occasione dell'approvazione di un nuovo ordinamento statutario: cfr. MELE 1990, p. 23.

²² L'*Achille in Sciro*, su libretto di Ippolito Bentivoglio, viene rappresentata presso il teatro San Salvatore: cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 555. La dedica del libretto porta la data del 29 gennaio 1664: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 705-706 (Libretti *1.3). pp. Si tratta della riproposizione dell'opera messa in scena per la prima volta l'anno prima a Ferrara, dove Legrenzi matura le sue prime esperienze in ambito teatrale, tra il 1662 e il 1663: cfr. MORELLI A. 1994, p. 55; e Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 703-704 (Libretti *1.1 e 1.2).

²³ La lettera è trascritta in FOGACCIA 1954, pp. 31-33; e in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. XXI; da essa sono tratte anche le successive citazioni riportate nel corpo del testo.

duomo di Modena, in quel momento ancora ufficialmente ricoperta da Marco Uccellini.²⁴ Scrive Legrenzi: «[...] non voglio applicare per adesso, che al servizio di qualche Principe», e soprattutto non a quello «di Capella». A conferma di questa sua decisione, evoca di aver analogamente rifiutato di assumere la carica di maestro di cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo, vacante dopo la morte di Giovanni Battista Pederzuoli, offertagli in quel medesimo periodo.²⁵ Legrenzi appare sicuro, infatti, di essere in procinto di ottenere un nuovo importante incarico lontano da Ferrara: «Io per dirla con confidenza spero in breve parteciparle ove sono per prendere servizio»,²⁶ giustificando la rinuncia alla nuova carica «per havere la mia licenza di partire con buona gratia di tutti».²⁷

Dal documento si evince che il musicista ritenga concreta la possibilità di ottenere un incarico in una corte importante. È ragionevole credere che si tratti della corte imperiale di Vienna. Un primo contatto con l'ambiente viennese avviene durante la Quaresima del 1665, quando viene rappresentato nella cappella privata dell'imperatrice madrea Eleonora Gonzaga-Nevers (1628-1686) l'*Oratorio del giudizio*, messo in musica da Legrenzi su un libretto del marchese Ippolito Bentivoglio.²⁸ Il musicista non ne cura di persona l'esecuzione: il 1 giugno, infatti, egli firma da Ferrara la dedica agli sposi Nicolò Santini e Maria Luisa Bonvisi, che accompagna il libretto dell'opera *Zenobia e Radamisto*, andato in scena presso il locale teatro Bonacossi.²⁹ L'interesse per un'occupazione alla corte di Vienna è però evidente. Il 17 luglio, Carlo II Gonzaga, duca di

²⁴ Marco Uccellini ricopre la carica di maestro di cappella del Duomo dal 22 marzo 1647 al 30 ottobre 1665, quando rassegna le proprie dimissioni per trasferirsi a Parma, alla corte dei Farnese: cfr. RONCAGLIA 1957, pp. 113-127, in part. pp. 126-127; e TORELLI 1999, pp. 73-85. Dagli atti del capitolo del duomo si apprende che Uccellini sia stato costretto a lasciare Modena: cfr. RONCROFFI 1999, pp. 263-264 (Doc. 17). L'offerta avanzata a Legrenzi mostra come il rapporto tra il duca di Modena e Uccellini fosse già definitivamente deteriorato mesi prima delle dimissioni presentate dall'allora maestro di cappella. Dietro il rifiuto di Legrenzi, va tenuta presente anche la difficile situazione locale. Nel 1665, il duca Francesco II aveva appena cinque anni: il governo del ducato era nelle mani della madre, Laura Martinozzi, e del gesuita Andrea Galimberti, che nel 1662 avevano dimesso l'intera cappella strumentale di corte, ripristinata soltanto nel 1671: cfr. RONCAGLIA 1957, p. 120; e BARONCINI 1996, p. 388.

²⁵ Cfr. FOGACCIA 1954, pp. 23.

²⁶ Cfr. FOGACCIA 1954, p. 34.

²⁷ Cfr. MORELLI A. 1994, pp. 49-50. In precedenza, Legrenzi si era lamentato anche del suo modesto stipendio: cfr. FOGACCIA 1954, p. 27; MORELLI A. 1994, pp. 49 e 64 (lettera n. 9); e Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. XIX-XX. Per la seconda lettera: lettera I-Baf, citata in COLOMBANI [1881], p. 185.

²⁸ Di questa rappresentazione dell'*Oratorio del giudizio* si conserva il libretto, stampato a Vienna per i tipi di Matteo Cosmerovio: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 767 (Libretti *22). Appare condivisibile l'ipotesi avanzata da Arnaldo Morelli, che questo oratorio possa essere già stato rappresentato in precedenza a Ferrara: cfr. MORELLI A. 1994, p. 54. Cfr. anche *ivi*, pp. 118-119, in cui è avanzata l'ipotesi che i rapporti con la corte imperiale avvengano per il tramite di Ferdinando degli Obizzi, *Kämmerer* dell'imperatore, che già nel 1662 aveva sollecitato Ippolito Bentivoglio, suo parente e concittadino, a inviargli i suoi oratori da eseguire nella cappella dell'imperatrice: cfr. a questo proposito anche MONALDINI 2001, p. 174, in cui è trascritta per esteso la lettera inviata dal conte Obizzi al marchese Ippolito Bentivoglio in data 16 settembre 1662. Riguardo alle attività musicali della cappella di corte dall'imperatrice Eleonora Gonzaga, si rinvia a KOLDAU 2005b, pp. 90-102 e al recente DEISINGER 2013.

²⁹ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 760-761 (Libretti *18.1). Il testo poetico è opera del marchese Ippolito Bentivoglio.

Mantova, scrive al proprio ambasciatore a Vienna per raccomandare Legrenzi per il posto di maestro di cappella di corte dell'imperatore.³⁰ La carica è ricoperta in quel periodo da Angelo Bertali (1605-1669). Poiché non c'è motivo per credere che si stesse per liberare, è assai probabile che il riferimento che si legge nella lettera del duca di Mantova sia in realtà erroneo.

Secondo Reinmar Emans, la carica a cui Legrenzi ambisce sarebbe quella di *vicemaestro* di camera dell'imperatrice Eleonora.³¹ Non vi sono elementi, però, per ipotizzare che l'imperatrice abbia cercato nuovi elementi per la propria cappella. Nella primavera del 1665, il posto di *maestro* è ricoperto da Pietro Andrea Ziani, che lo mantiene fino all'inizio del 1669, quando lascia Vienna per assumere la carica di organista della cappella ducale di S. Marco a Venezia.³² Inoltre, è difficile credere che Carlo II Gonzaga si sia rivolto all'imperatore, e non direttamente alla sorella imperatrice, se lo scopo era di far ottenere a Legrenzi un posto all'interno della cappella privata di quest'ultima.³³

In realtà, come già Stephen Bonta aveva ipotizzato, è assai più ragionevole ritenere che Legrenzi miri a ottenere un incarico a cui l'imperatore Leopoldo I dà vita proprio in quel periodo: quello di *Capelan d'honore und intendente delle Musiche Theatrali* – in altre parole, di sovrintendente alle rappresentazioni teatrali e oratoriali di corte:³⁴ un incarico che Leopoldo I assegna nel luglio del 1666 al celeberrimo operista Antonio Cesti, affidandogli il compito di scrivere un'opera per celebrare le proprie nozze con Margarita Teresa (1651-1673), figlia di Filippo IV di Spagna.³⁵ L'unione era avvenuta per procura il giorno di Pasqua del 1666. I festeggiamenti ufficiali ebbero inizio, però, soltanto dopo l'arrivo della sposa a Vienna, nel successivo dicembre. Il 24 gennaio 1667 fu rappresentato il balletto a cavallo *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*. Il suo allestimento fu affidato al famoso architetto ferrarese Carlo Pesetti, invitato a Vienna insieme al virtuoso liutista Giovanni Pitoni, anch'egli attivo a Ferrara in quegli anni:³⁶ a riprova delle molteplici relazioni che in quel periodo intercorrevano tra la corte imperiale e quella ferrarese, nella quale Legrenzi

³⁰ Cfr. BERTOLOTI 1890, p. 110; FOGACCIA 1954, p. 30; e BONTA 1964, pp. 387 e 453

³¹ Cfr. EMANS 1984, pp. 24-25. Per quanto riguarda le difficoltà incontrate da Ziani, il riferimento è a una lettera del musicista datata 3 novembre 1665.

³² Cfr. SEIFERT 1982, pp. 553-554.

³³ Nemmeno il fatto che nella primavera del 1665 l'*Oratorio del giudizio* di Legrenzi sia stato eseguito «nella Capella della Sacra Maestà dell'Imperatrice» (cit. dal frontespizio del libretto: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 767 (Libretti *22)) appare un argomento risolutivo per sostenere l'ipotesi avanzata in EMANS 1984, pp. 24-25.

³⁴ Cfr. BONTA 1964, p. 62.

³⁵ In merito alla data di assunzione di Cesti, cfr. NETTL 1929-1932: 1932, p. 38, secondo cui egli avrebbe ottenuto l'incarico il 4 luglio 1666; in KNAUS 1967-1969, vol. 1, pp. 149-150, è indicato invece il 5 luglio 1666. Priva di riscontri è la data del 1 gennaio 1666 fornita in KÖCHEL 1869, p. 62.

³⁶ Cfr. DEISINGER 2010, pp. 93-94. Pitoni è costretto però a rinunciare a recarsi a Vienna per motivi di salute.

operava. Dopo diversi rinvii, nell'estate del 1668 andò in scena l'opera nuziale concepita da Cesti: *Il pomo d'oro*, una produzione straordinaria sotto molteplici punti di vista.³⁷

Considerata la lunga trattativa tra la diplomazia viennese e quella spagnola che prelude al matrimonio, è ragionevole credere che già nella primavera del 1665 – quando Legrenzi entra in contatto con la corte imperiale – si fosse iniziato a pensare alle celebrazioni per il fausto evento: di qui, le attese del compositore per un incarico a corte con specifiche mansioni operistiche.

Sfumata l'occupazione a Vienna, per Legrenzi ha inizio il periodo certamente più difficile all'interno della sua biografia. Tra il 1665 e il 1670 egli non ha alcuna occupazione stabile. Nonostante il rifiuto ad assumere la direzione della cappella, Legrenzi viene incaricato per due anni consecutivi – nel 1665 e nel 1666 – di occuparsi dell'apparato musicale per la solennità dell'Assunta, la più importante solennità nel calendario liturgico locale, presso la basilica di S. Maria Maggiore di Bergamo.³⁸ Potrebbe essere questo il contesto per il quale sono state concepite le composizioni a grande organico che nel 1667 conoscono la via delle stampe nei *Sacri e festivi concerti. Messa e salmi à due chori con stromenti à beneplacito* op. IX. La dedica del volume a Ferdinando Maria Asburgo tradisce la speranza del compositore, evidentemente ancora non sopita, di ottenere un incarico presso gli Asburgo, memore forse di quanto aveva fatto alcuni anni prima Pietro Andrea Ziani, il quale – dopo aver dedicato nel 1660 al duca Ferdinando Carlo Asburgo le proprie *Sacrae laudes* op. VI –³⁹ era stato assunto nel 1662 presso la corte di Innsbruck, per passare poi nel 1666 al servizio dell'imperatrice Eleonora alla corte di Vienna.

Nel novembre del 1667 Legrenzi è a Ferrara per la festa di S. Francesco Saverio.⁴⁰ Da una lettera del patrizio veneziano Tommaso Corner al marchese Ippolito Bentivoglio,⁴¹ si evince che nel gennaio 1668 Legrenzi non intenda trasferirsi a Venezia per seguire la ripresa di *Zenobia e Radamisto*: rappresentata per la prima volta a Ferrara nel 1665,⁴² l'opera era stata inserita nel cartellone del teatro veneziano di S. Salvatore con il titolo di *Tiridate*.⁴³ Nonostante la riluttanza, Legrenzi si porta però a Venezia, da dove all'inizio di marzo del 1668 scrive al marchese

³⁷ Cfr. DEISINGER 2010, pp. 92-93.

³⁸ Cfr. EMANS 1984, p. 26; v. anche COLZANI 1994, p. 36.

³⁹ RISM Z 175.

⁴⁰ Cfr. lettera di Ippolito Bentivoglio del 27 novembre 1667: per una trascrizione si rinvia a MONALDINI 2000, p. 228 (lettera 1667, n. 9).

⁴¹ I-FEas, b. 341, c. 28r. Cfr. MONALDINI 2000, pp. 230-231 (lettera 1668, n. 3).

⁴² Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 760-762 (Libretti *18.1 e *18.2); e MORELLI A. 1994, pp. 51-55.

⁴³ La dedica del libretto porta la data del 4 febbraio 1668: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 762-763 (Libretti *18.3). Non condivisibile è l'ipotesi avanzata da SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 96-97 che l'opera sia andata in scena nel febbraio del 1669.

Bentivoglio per alcune faccende.⁴⁴ Poi, di lui si perdono quasi completamente le tracce per oltre un anno.

La prima testimonianza diretta che riguarda il compositore è un memoriale presentato al capitolo della Fabbrica del duomo di Milano il 14 novembre 1669.⁴⁵ Il contesto è quello del concorso per la carica di maestro della cappella del duomo. Dai relativi documenti archivistici si apprendono diversi interessanti particolari riguardo al periodo subito precedente. Nell'autunno del 1668, Legrenzi viene colpito da una grave malattia che lo tiene in fin di vita per diversi mesi.⁴⁶ Quando giunge a Milano, all'inizio di novembre del 1669, è ancora convalescente.

Del breve soggiorno milanese offre una vivida testimonianza il lungo memoriale «D'un Amico parziale et amorevole del Reverendo Sacerdote Giovanni Legrenzi», letto in apertura della seduta del Capitolo del Duomo il 28 novembre 1669:⁴⁷ è l'ultimo atto del concorso per il posto di maestro della locale cappella.⁴⁸ Dai documenti si apprende che la presenza di Legrenzi a Milano sia da mettere in relazione agli «inviti [...] particolari» rivoltigli da alcuni membri del Capitolo.⁴⁹ Ciò non basta, però, per fargli ottenere la direzione della principale cappella musicale della città, che viene assegnata a Giovanni Antonio Grossi, già membro della locale cappella.

Dal memoriale milanese si apprende un dato inedito relativo al primo periodo veneziano del compositore. Sembra, infatti, che nell'autunno del 1668, Legrenzi si sia candidato per il posto di maestro della cappella ducale di San Marco, vacante dopo la morte di Giovanni Rovetta.⁵⁰

In Venetia puoi se bene non hebbe havuto posto fisso, si è però con le sue operationi acquistato nome tale, che fra i più famosi soggetti d'Europa erano gridati il Cavalli, il Cesti, et il Legrenzi, et essendo vacata la Capella di S. Marco fù data al Cavalli senza concorso in risguardo del suo ben

⁴⁴ Cfr. la lettera spedita dal musicista a Ippolito Bentivoglio da Venezia in data 7 marzo 1668: una trascrizione del documento si legge in MORELLI A. 1994, p. 65 (lettera n. 11); e in MONALDINI 2000, p. 232 (lettera 1668, n. 8).

⁴⁵ I-Md, AS.405.21, c. 13; cfr. Collarile, *Legrenzi e il concorso*, pp. 26-27 e 60 (App. 2, doc. 22).

⁴⁶ La prima fonte che parla di questo episodio è il memoriale presentato da Legrenzi alla Fabbrica del duomo di Milano, letto nella seduta del 14 novembre 1669, dal quale si apprende anche che Legrenzi non poté prendere parte alle due prove ufficiali del concorso proprio a causa della malattia: «[...] Il Prete, e Sacerdote Giovanni Legrenzi [...] fu soprapreso da indispositione che l'ha obligato al letto per molti giorni, come dalle fedì già inviate. Subito rihauto, et a' pena in stato di potersi mettere in viaggio senza pericolo di recidiva, si è incamminato à cotesta volta, et gionto à Milano, si offerì in conformità delli inviti generali, et particolari far egli la musica [...]». Il documento è trascritto per esteso in Collarile, *Legrenzi e il concorso*, p. 60 (doc. 22).

⁴⁷ Una trascrizione completa del documento è fornita in Collarile, *Legrenzi e il concorso*, pp. 65-68 (doc. 30).

⁴⁸ Cfr. Collarile, *Legrenzi e il concorso*, p. 25 e i relativi documenti citati.

⁴⁹ Per una puntuale ricostruzione della storia del concorso si rinvia a Collarile, *Legrenzi e il concorso*. Non c'è dubbio che Legrenzi potesse vantare diversi rapporti con l'ambiente musicale milanese. In una lettera al marchese Bentivoglio datata 18 agosto 1660, Legrenzi chiede come comportarsi se per caso «in queste parti [nel bergamasco; la lettera è scritta da Clusone] o in Milano (perché debbo esservi in breve)» dovesse incontrare qualche buona voce di basso «sapendo la scarsezza che abbiamo costi [a Ferrara]»: I-FEca, Antonelli, 649; cit. da MORELLI A. 1994, p. 62 (lettera n. 5).

⁵⁰ I-Mfd, AS.405.21, c. 15; cit. da Collarile, *Legrenzi e il concorso*, pp. 66-67.

servito per anni cinquanta nel Caricho di primo organista, che per altro facendo il Concorso, riconobbero si doveva dare al Legrenzi come ogni uno sà.

Quanto si legge nel documento milanese getta più di un'ombra sulla versione ufficiale del concorso marciano: sulla base degli atti della procuratoria maricana, infatti, Francesco Cavalli sarebbe stato l'unico candidato ad essersi presentato per il posto vacante di maestro della cappella ducale di San Marco.

Nell'autunno del 1668, Legrenzi ha dovuto rinunciare a recarsi a Parigi per un probabile incarico alla corte di Louis XIV, perché impossibilitato ad affrontare il viaggio a causa della grave malattia che lo colpisce.⁵¹ Da una lettera dell'imperatrice Eleonora Gonzaga inviata al cardinale Carlo Carafa della Spina in data 15 giugno 1669,⁵² si evince che Legrenzi sia stato raccomandato dal cardinale per la carica *Cappel Maister* dell'imperatrice, vacante dopo il trasferimento di Pietro Andrea Ziani a Venezia all'inizio del 1669. Nella lettera, l'imperatrice informa il cardinale che l'incarico però è già stato assegnato ad Antonio Draghi.⁵³ Nel medesimo periodo si libera anche la carica di maestro della cappella dell'imperatore: al posto di Bertali, il 16 aprile 1669 Leopoldo I nomina però Giovanni Felice Sances.⁵⁴

Indebolito dalla lunga malattia, privo di un incarico stabile, il compositore è costretto a rivedere radicalmente le proprie aspettative esistenziali e artistiche. È in questo contesto che, nell'estate del 1670, conoscono la via delle stampe a Bologna per i tipi di Giacomo Monti le *Acclamations divotes* op. X (Figura 3.4):⁵⁵ una silloge di mottetti a voce sola che vede la luce in un momento cruciale della biografia del compositore. La scelta del genere – il mottetto a voce sola – non appare

⁵¹ La fonte di questa informazione è rappresentata dal memoriale presentato da Legrenzi nel 1671 per il concorso al posto di maestro di cappella della basilica di S. Petronio: «Doppo fu chiamato a Parigi per Mastro di quella Maestà, ma nel termine che havea havute le rimesse per il viaggio e donativo fu trattenuto da una gravissima infirmità che lo tenne in punto di morte né si poté rihavere per un anno intiero per il che perdette l'honore di poter servire quel Re Christianissimo» (trascritto da GAMBASSI 1987, doc. 17, pp. 458-459: 459). Cfr. COLOMBANI 1881, ripreso in SUCCI 1888 (con riferimento al catalogo della collezione d'autografi posseduti da Masseangelo Masseangeli), citato a sua volta da NÜSSELE 1917, p. 12, che rappresenta la fonte per EMANS 1984. In attesa di riscontri documentari sul versante francese, l'ipotesi più probabile è che la carica per la quale Legrenzi sarebbe stato invitato a Parigi, sarebbe stata quella di uno dei tre *sousmaîtres de la chapelle royale*, vacante dopo le dimissioni di Thomas Gobert (inizio sec. XVII-1672): cfr. voce *Legrenzi* (Reinmar Emans) in MGG2, *Personenteil*, vol. 10 (2004), coll. 1482-1490: 1483. Nell'estate del 1668 Gobert non figura più in servizio; in seguito, il suo posto viene assegnato a Gabriel Expilly (1630ca.-1690ca.): cfr. BENOIT 1971a, p. 20. Nel 1669 viene stabilito che i *sousmaître* siano due, Pierre Robert e Henry Du Mont; il numero di *sousmaîtres* sarà portato a quattro nel 1683: cfr. BENOIT 1971b, pp. 98 e 183-185. È possibile che il contatto con la corte parigina sia nato grazie alla mediazione di Giovanni Bentivoglio, zio di Ippolito, residente a Parigi in qualità di abate di Saint-Valery. A partire dalla metà degli anni '60, si assiste alla creazione di un nuovo repertorio musicale, soprattutto mottetti composti per accompagnare le messe basse a cui di Louis XIV prendeva parte nella cappella reale: cfr. FAVIER 2014, pp. 356-357.

⁵² A-Wn, Cod. 7654, p. 277; cfr. SEIFERT 2000, p. 7.

⁵³ L'incarico viene affidato a Draghi il 1 febbraio 1669: cfr. SEIFERT 1982, p. 537.

⁵⁴ Antonio Bertali si spegne a Vienna il 17 aprile 1669. Il giorno prima Leopoldo I aveva nominato Giovanni Felice Sances nuovo *Kapellmeister*: cfr. WEBHOFER 1965, p. 20; KNAUS 1967-1969, vol. 2, pp. 128-129. È errata la data del 1 ottobre 1669 riferita in KÖCHEL 1869, p. 62.

⁵⁵ Cfr. EMANS 1984, p. 29.



Figura 3.4

Frontespizio delle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X (1670)

casuale. Nel periodo in cui il volume è dato alle stampe, questo repertorio conosce una particolare fortuna editoriale. Emblematico è il caso di Luigi Battiferri (ca. 1600- prob. 1682), che tra il 1666 e il 1670 ricopre a più riprese la carica di maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, occupata in precedenza dallo stesso Legrenzi: in un solo anno, il 1669, Battiferri pubblica ben tre raccolte dedicate di mottetti a voce sola, tutte stampate a Bologna presso l'officina Monti.⁵⁶

La dedica delle *Acclamazioni divote a voce sola* è firmata da Bologna il 26 agosto 1670. In quel periodo Legrenzi incontra a Ferrara il cardinale Buonvisi, suo protettore negli anni trascorsi al servizio dell'Accademia della dello Spirito Santo.⁵⁷ Nell'agosto di quell'anno il cardinale scrive infatti al cardinale Rinaldo d'Este, pregandolo di raccomandare Legrenzi presso Ranuccio II Farnese per il posto di maestro di cappella del duomo di Parma.⁵⁸ Il posto però non è vacante: a ricoprirlo è Marco Uccellini, in carica dall'autunno del 1665. Probabilmente, il cardinale Buonvisi aveva avuto

⁵⁶ RISM B 1291-1293. Il *Primo libro de motetti* è dedicato al marchese Ippolito Bentivoglio.

⁵⁷ Il cardinale Buonvisi è ricordato da Legrenzi come «mio generoso Protettore» nella dedica agli sposi Nicolò Santini e Maria Luisa Buonvisi, nipote del cardinale, presente nel libretto del dramma per musica *Zenobia e Radamisto*, rappresentato a Ferrara nel giugno del 1665. Il testo della dedica si legge in: Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 760.

⁵⁸ Cfr. BONTÀ 1964, pp. 289-292 e 454-456.

informazioni di possibili dissapori tra il principe e il musicista: informazioni rivelàtesi, però, infondate.⁵⁹ In una seconda lettera, datata 19 novembre 1670, il cardinale ritira quindi la candidatura del musicista, avendo preso atto che il posto non si sarebbe liberato, come sperato.⁶⁰ Legrenzi dedica le *Acclamazioni divote a voce sola* a suor Antonia Francesca Clerici, monaca del monastero benedettino di S. Radegonda di Milano.⁶¹ Nel corso del Seicento, la rigida applicazione delle severe norme tridentine che limitano le attività musicali all'interno dei monasteri femminili,⁶² si scontra con consuetudini locali più permissive.⁶³ Particolarmente significativo è in questo senso ciò che si registra nel contesto milanese.⁶⁴ Attorno ad alcuni monasteri della città, infatti, ruota un'ampia produzione musicale specifica, nella quale un posto di rilievo è ricoperto dal genere del mottetto a voce sola. Sebbene manchino evidenze in grado di fare luce sulla natura del rapporto tra Legrenzi e la dedicataria delle *Acclamazioni divote*,⁶⁵ i pochi mesi che separano la pubblicazione del volume (agosto 1670) dal soggiorno a Milano del compositore per il concorso in duomo (novembre 1669), rende probabile il progetto di dare vita a una silloge di mottetti a voce sola dedicati a suor Clerici sia stato concepito in quell'occasione.

Accanto a mottetti di recente composizione, è ragionevole credere che nella raccolta abbia trovato posto una produzione musicale concepita negli anni precedenti. Anche a Ferrara, dove Legrenzi è attivo per diversi anni, l'ambiente monastico femminile è assai vivace dal punto di vista musicale.⁶⁶ Le agostiniane del monastero ferrarese di S. Vito disponevano fin dalla fine del Cinquecento di un'ottima cappella musicale interna, fucina di rinomati talenti, come suor Raffaella Aleotti detta l'Argenta (ca. 1570 – dopo 1646), autrice delle *Sacrae cantiones quinque*,

⁵⁹ Ciò richiama in qualche modo quanto avvenuto nel 1665, quando Uccellini era attivo in qualità di maestro di cappella presso il Duomo di Modena: v. *supra*.

⁶⁰ Cfr. App. 2.2.

⁶¹ Cfr. KENDRICK 1996, pp. 388-390, in cui si forniscono preziose informazioni sull'attività musicale della dedicataria della raccolta, suor Antonia Francesca Clerici, e dell'ambiente musicale milanese in cui è attiva.

⁶² Il *Decretum de reformatione monialium*, approvato il 20 novembre 1563, aveva decretato, infatti: «Vocis modulatione atque inflexione aliove cantus artificio, quod figuratum vel organicum appellatur tam in choro quam alibi abstineant»; cit. da PEVERADA 1996, p. 121.

⁶³ Per quanto riguarda la riforma dei monasteri femminili voluta dal Concilio di Trento si rinvia in part. a PASCHINI 1960 e a CREYTENS 1965; per un quadro più ampio sulla vita nei monasteri femminili in epoca moderna, si veda anche ZARRI 1986.

⁶⁴ Diversi recenti studi hanno messo in luce le peculiari attività musicali promosse dai monasteri femminili milanesi nel Seicento. Per il contesto milanese si rinvia a KENDRICK 1996 e ID. 2002.

⁶⁵ Il breve soggiorno di Legrenzi a Milano, quando partecipa al concorso per il posto di maestro di cappella del Duomo, dura appena 23 giorni: va quindi escluso che i mottetti siano stati composti in quell'occasione: cfr. in proposito KENDRICK 1996, pp. 388-390; e soprattutto Collarile, *Legrenzi e il concorso*, p. 27. Allo stato attuale delle ricerche, non sono documentabili rapporti diretti tra Legrenzi e il monastero benedettino milanese, in grado di giustificare la dedica della raccolta stampata nel 1670.

⁶⁶ Cfr. PEVERADA 1996.

septem, octo, et decem vocibus ... liber primus pubblicate a Venezia nel 1593 con dedica a Ippolito Bentivoglio *senior*.⁶⁷

Le *Acclamationi divote a voce sola* sembrano il frutto di un progetto editoriale concepito dal musicista soprattutto per mettere in luce le proprie eclettiche abilità compositive nell'ambito della musica 'da chiesa', dedicato a una tra le più conosciute virtuose, attiva in una ben nota cappella religiosa dell'epoca. Il resoconto del *Grand Tour* compiuto dal giovane principe Cosimo III de' Medici attraverso le corti dell'Italia settentrionale nella primavera del 1664 offre un ritratto emblematico della florida attività musicale che il monastero milanese di S. Radegonda poteva offrire all'epoca:⁶⁸

In questo monastero si fa professione di musica, e vi sono cinquanta monache fra cantatrici, e sonatrici di tutta perfezione, divise in due truppe, con due maestre di cappella, che non cedendosi fra loro, vanno giornalmente cercando modo di rendersi più abili. Cantò un mottetto a coro pieno la truppa della Sig. Ceva la prima, la seconda quella della Sig. Clerici, che sono le due maestre, le quali cantarono sole tanto bene, che resero maraviglia a tutti, e a Sua Altezza [Cosimo III de' Medici] in particolare [...] Stette il Sig. Principe quasi due ore a sentirle, sempre in piedi [...].

Considerata la fama delle attività musicali del monastero, è ragionevole credere che Legrenzi – alla ricerca di nuovi incarichi e di nuovi committenti – abbia puntato a promuovere la propria produzione musicale devozionale, servendosi di una tra le vetrine musicali più in voga all'epoca. Si tratta di un investimento ben riuscito, se si considera che la pubblicazione delle *Acclamationi divote a voce sola* precede soltanto di qualche mese l'assegnazione a Legrenzi della carica di *maestro di musica* dell'ospedale dei Derelitti a Venezia (noto anche col nome di *Ospedaletto*), affidatagli verso la fine del 1670.⁶⁹ Si tratta di uno dei quattro grandi ospedali veneziani, le cui cappelle musicali (esclusivamente femminili) godevano di un statuto del tutto particolare all'interno del panorama civico, in grado di garantire loro un proprio spazio specifico all'interno della vita musicale della città.⁷⁰ Per Legrenzi si tratta della prima occupazione stabile da quando nel 1665 aveva lasciato la guida della cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara: la prima ottenuta a Venezia, preludio di una rapida carriera all'interno delle maggiori cappelle musicali della città.

⁶⁷ RISM A 821. È possibile si tratti della sorella di Vittoria Aleotti, autrice dei madrigali pubblicati all'interno della *Ghirlanda de madrigali a quattro voci*, apparsi anch'essi nel 1593 (RISM A 822), recanti una dedica al medesimo Ippolito Bentivoglio *senior* ad opera del padre della compositrice, l'architetto Giovanni Battista Aleotti. Non si può escludere però che Vittoria e Raffaella siano la medesima persona: cfr. voce *Raffaella Aleotti* (Suzanne G. Cusick) in *Grove music online* 2009 (consultato il 18.11.2009).

⁶⁸ *Viaggio per l'alta Italia* 1828, pp. 177-178.

⁶⁹ Cfr. *Arte e musica all'Ospedaletto* 1978, pp. 9-22; BALDAUF-BERDES 1996, p. 189; e Gillio, *Milano*, p. 276. In una supplica databile all'inizio del 1676, Legrenzi afferma di ricoprire la carica di maestro del coro dell'ospedale da «cinque, e più anni». Sul frontespizio delle *Acclamationi divote*, stampate nell'agosto del 1670, non si fa menzione di alcuna occupazione di Legrenzi: la nomina presso l'ospedale dei Derelitti va collocata quindi nei mesi subito successivi.

⁷⁰ Cfr. § 8.1 e § 8.2.

Sul frontespizio delle *Acclamations divotes* si legge: «Libro primo». Almeno nelle intenzioni dell'autore, è probabile che il volume dovesse rappresentare, quindi, il primo di una serie di raccolte dedicate al genere del mottetto a voce sola. Quella pubblicata nel 1670 è rimasta, però, la sua unica raccolta individuale dedicata a questo genere. Se non c'è dubbio che Legrenzi si sia occupato di mottetti a voce sola anche dopo il 1670, la mancata pubblicazione di questo repertorio è da mettere in relazione con ogni probabilità alla politica fortemente protezionistica attuata dalle istituzioni presso le quali Legrenzi ha lavorato: l'ospedale dei Derelitti, tra il 1670 e il 1676; quello dei Mendicanti, dove è attivo dal 1676 al 1683; infine, la cappella ducale di S. Marco, presso la quale è attivo dal 1681 alla morte.⁷¹ Impedendo la circolazione, queste istituzioni si garantivano l'uso esclusivo di una produzione musicale specifica, di alta qualità.⁷²

Sulla base di alcuni riscontri documentari, è ragionevole ritenere che le *Acclamations divotes a voce sola* op. X siano state ristampate due volte dopo il 1670.⁷³ Con certezza, l'editore veneziano Giuseppe Sala ristampò la raccolta nel 1688. A questa edizione, oggi dispersa, si fa riferimento nei materiali raccolti da Sébastien de Brossard (1655-1730) in vista di un *Dictionnaire des Musiciens*, rimasto incompiuto.⁷⁴ Nello schedario relativo a Legrenzi, lo storiografo francese annota per esteso il frontespizio di un esemplare che egli poté consultare all'interno della biblioteca dell'editore parigino Christophe Ballard: «Acclamations Diuote a uoce sola del sig.r Giovanni Legrenzi. Libro Primo. Opera XIa. In 4° oblongo. In Venetia, appresso Gioseppe Sala. 1688».⁷⁵

Le *Acclamations divotes a voce sola* sarebbero state ristampate, però, già nel 1680. È una notizia che si ricava da un'annotazione apposta su un manoscritto attualmente conservato presso Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (d'ora in poi I-Vnm), It. IV 1679 (=11626).⁷⁶ In esso sono trasmessi tre mottetti descritti da un esemplare delle *Acclamations devotes*, di cui l'anonimo copista

⁷¹ Si rinvia a §3.3 e §8.1.

⁷² La diffidenza verso la pubblicazione del repertorio sacro a voce sola dimostrato da un editore veneziano come Francesco Magni (già evidenziata in relazione alla produzione musicale di Monferrato: cfr. § 2.2) potrebbe essere anch'essa una conseguenza di una simile politica di 'consumo'. Il fatto che gli ospedali attingessero a una propria produzione, di cui si servivano in maniera esclusiva, rendeva con ogni probabilità queste edizioni meno appetibili agli occhi di istituzioni interessate ad affermare una propria specificità.

⁷³ Cfr. Collarile, *Legrenzi perduto*, in cui è stata affrontata la questione della produzione editoriale perduta di Legrenzi.

⁷⁴ La segnatura F-Pn, NA. lat. 519-530 (*olim* Vm 1108 2) individua 12 piccoli libretti di formato oblungo, nei quali nell'Ottocento sono stati rilegati gli originali 23 fascicoli in cui era suddiviso lo schedario alfabetico a cui Brossard aveva dato vita: cfr. DURON 1996, pp. 362-369. Il nome di Giovanni Legrenzi compare all'interno del settimo libretto della serie (F-Pn, NA. lat. 525), alle cc. 36r-39v.

⁷⁵ F-Pn, NA. lat. 525, c. 39v. Il volume figura correttamente nel catalogo della biblioteca dei Ballard, steso nel 1750 dopo la morte di Jean-Baptiste Christophe Ballard (1674ca.-1750): cfr. GUILLO 2004-2005: 2005, pp. 210-211. Brossard riadopera i testi di due mottetti dell'op. X di Legrenzi per due sue composizioni apparse all'interno della raccolta individuale *Elevations et motets à voix seule*, stampata da Ballard a Parigi nel 1695 (RISM B 4594; la raccolta conosce diverse ristampe successive): si tratta dei mottetti *Congratulamini, filiae Sion* (cfr. App. 5.2, Legr 17) e *Festivi martyres* (cfr. App. 5.2, Legr 32). Un riferimento alla ristampa perduta del 1688 si legge anche in BECKER 1855, col. 264.

⁷⁶ Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 2.2.

(con ogni probabilità, della fine del XVIII secolo) annota gli estremi bibliografici sul *recto* della prima carta: «Acclamazioni divote | messe in musica da d. Giovanni Legrenzi | dal t. I, op. XI: Venezia, Sala, 1680».⁷⁷ Nell'*Indice dell'opere di musica sin'hora stampate da Giacomo Monti*, pubblicato nel 1682, non si fa riferimento alla raccolta legrenziana.⁷⁸ Ciò parrebbe indicare che la tiratura della prima edizione delle *Acclamazioni divote*, fosse a quel tempo già esaurita. Di fronte alla necessità di rendere di nuovo disponibili i mottetti della raccolta, Legrenzi si sarebbe rivolto all'editore veneziano Giuseppe Sala, al quale aveva già affidato nel 1677 la ristampa delle proprie sonate op. VIII, già ristampate a Bologna presso Giacomo Monti pochi mesi dopo le *Acclamazioni divote*.⁷⁹

Le *Acclamazioni divote a voce sola* figurano in un indice dei libri musicali in vendita che Sala pubblica nel 1715.⁸⁰ Nel documento ci si riferisce alla raccolta come ai «Motetti à voce sola, di Giovanni Legrenzi. Opera Vndecima». Il numero di *opus* indicato rinvia senza dubbio alle ristampe veneziane, pubblicata da Sala con l'erronea indicazione di *opus XI*, a differenza della prima edizione, stampata a Bologna da Monti nel 1670 con la corretta indicazione di *opus X*. L'errata sequenza del numero di *opus* risale alla pubblicazione de *La Cetra ... libro quarto di sonate a due tre e quattro strumenti*, data alle stampe a Venezia da Francesco Magni nel 1673 *opus X*:⁸¹ ulteriore indizio della probabile scarsa circolazione che l'edizione bolognese delle *Acclamazioni divote a voce sola* ha conosciuto, forse perché prodotta in una tiratura molto limitata, andata rapidamente esaurita.

Stephen Bonta ha avanzato l'ipotesi che Legrenzi possa aver pubblicato le *Acclamazioni divote a voce sola* op. X in vista di una sua possibile candidatura per il posto di maestro di cappella della basilica di S. Petronio, che Maurizio Cazzati lasciò vacante nell'estate del 1671.⁸² Legrenzi conosceva Cazzati di persona, per aver lavorato con lui all'interno della cappella di Santa Maria Maggiore a Bergamo tra il 1653 e il 1655.⁸³ Ciò nonostante, non è ragionevole credere che già nell'agosto del 1670 egli potesse essere informato della volontà di Cazzati di lasciare la direzione della cappella

⁷⁷ Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 2.2.

⁷⁸ Cfr. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi*, pp. 264-270 (cat. 13). Cfr. *La sottigliezza dell'intendimento*, pp. 675-683.

⁷⁹ Si tratta delle *Sonate a due violini e violone* op. VIII (RISM L 1622). Il volume contiene una selezione delle sonate pubblicate per la prima volta a Venezia nel 1663 per i tipi di Francesco Magni (RISM L 1619) e ristampate già nel 1671 a Bologna nell'officina di Giacomo Monti (RISM L 1621).

⁸⁰ Cfr. SARTORI 1966, p. 114; e Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi*, p. 340 (cat. 24, n. 16).

⁸¹ RISM L 1625.

⁸² Cfr. BONTA 1992, p. XIII.

⁸³ Maurizio Cazzati ricopre la carica di maestro di cappella di S. Maria Maggiore tra il 1653 e il 1655: cfr. PADOAN 1990, p. 132. In quel periodo, Legrenzi è primo organista. Nominato il 30 luglio 1645, egli rassegna volontariamente le dimissioni nel dicembre del 1655: cfr. PADOAN 1994, pp. 19-26, che ricostruisce in maniera puntuale gli anni bergamaschi del musicista.

musicale di S. Petronio. Le *Acclamazioni devote* non sarebbero state allestite, quindi, a tale scopo.⁸⁴ Non c'è dubbio però che, mentre si trovava a Bologna nell'estate dell'1670, Legrenzi abbia avuto modo di stringere rapporti all'interno del contesto bolognese: contatti che di lì a pochi mesi avrebbero propiziato la sua candidatura alla carica di maestro di cappella di S. Petronio. Nel 1670 Legrenzi partecipa con una propria composizione alla miscellanea di *Canzonette per camera a voce sola* allestita da Marino Silvani, stampata per i tipi dell'officina bolognese di Monti e dedicata a Giovanni Paolo Colonna, organista di S. Petronio.⁸⁵ Il rapporto con Silvani propizia la ristampa delle *Sonate* op. VIII di Legrenzi, prodotta nel 1671 per i tipi del medesimo Monti con dedica di Silvani a Lorenzo Perti, mansionario di San Petronio:⁸⁶ un'operazione concepita in questo caso senza dubbio in funzione della candidatura di Legrenzi al posto di maestro di cappella della basilica di S. Petronio. La scelta è mirata: il repertorio strumentale è, infatti, assai in voga all'interno della cappella bolognese. Cazzati rassegna le proprie dimissioni il 27 giugno 1671.⁸⁷ Segue la pubblicazione del bando per il posto di maestro di cappella. Legrenzi si candida ufficialmente. Da una lettera del 19 settembre 1671, scritta dal nobile bolognese Agostino Marsili al marchese Ippolito Bentivoglio, si apprende però che – nonostante una votazione della commissione a lui favorevole – Legrenzi non sia stato scelto per non aver fatto una buona impressione: «Il signor Legrenzi potrà sapere ciò che io hò operato per servirlo, perche havendo ottenuto tre voci in cinque, qualcuno di questi miei signori dissero non essere passato per il di lui partito».⁸⁸ Occupata *ad interim* da Orazio Ceschi, la carica di maestro di cappella viene rimessa a concorso nel 1673. Legrenzi decide di ricandidarsi.⁸⁹ La conclusione del concorso gli riserva però un'altra cocente delusione.⁹⁰ Il 7 novembre 1674, dopo varie lungaggini e vicissitudini, la carica di maestro di cappella viene assegnata definitivamente a Giovanni Paolo Colonna.⁹¹

⁸⁴ Maurizio Cazzati è al centro di un'aspra polemica che lo vede contrapposto a un fronte di musicisti bolognesi, dimissionati dagli incarichi a di S. Petronio, in seguito al riordino avvenuto dopo la sua nomina alla direzione della cappella nel 1657. Sulla questione si rinvia a BRETT 1989.

⁸⁵ RISM 1670³. Sulla collaborazione tra Silvani Monti e il suocero Giacomo Monti, cfr. GIOVANI 2011.

⁸⁶ Legrenzi aveva dedicato la prima edizione della raccolta, apparsa nel 1663 a Venezia per i tipi di Francesco Magni, al patrizio veneziano Antonio Basadonna. L'op. VIII è l'unico caso di doppia dedicazione all'interno della produzione editoriale di Legrenzi. Ciò confermerebbe l'intenzionalità di un'operazione realizzata evidentemente in fretta per far fronte a un'esigenza contingente.

⁸⁷ Cfr. SCHNOEBELEN 1971, p. 37.

⁸⁸ Cit. da MONALDINI 2000, p. 257 (lettera 1671, n. 35). Il riferimento è senz'altro alle intemperanze caratteriali di Legrenzi, che lo danneggiano in diverse occasioni.

⁸⁹ Cfr. GAMBASSI 1987, pp. 458-459 (nn. 17 e 18), in cui sono trascritte le due suppliche presentate al capitolo della Fabbrica di S. Petronio, nelle quali Legrenzi avanza la propria candidatura al posto di maestro di cappella.

⁹⁰ È possibile che Legrenzi abbia partecipato anche alla ripresa bolognese del suo *Achille in Sciro*, andato in scena nel 1673 presso il Teatro Formagliari di Bologna, componendo alcune nuove arie, oggi trasmesse nel ms. Ubaldini 31/2 della Biblioteca Comunale di Urbani: cfr. GIALDRONI 2008, pp. 115-120.

⁹¹ Per una puntuale ricostruzione delle fasi del concorso si rinvia a SCHNOEBELEN 1971, pp. 38-39; e VANSCHEEUWJCK 2003, pp. 82-84 e 236.



Fig. 3.5

Frontespizio dei *Sacri musicali concerti* op. XV (1689)

Dopo la pubblicazione delle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X, nel 1670, trascorrono quasi vent'anni prima che Legrenzi dia alle stampe una nuova raccolta di mottetti. Nei primi mesi del 1689 conoscono la via delle stampe i *Sacri musicali concerti a due, e tre voci* op. XV (Figura 3.5). Questa raccolta, l'ultima edizione individuale pubblicata *in vita* dal compositore, suggella in maniera emblematica il periodo trascorso a Venezia (1668-1690), di cui è opportuno ripercorrere qui le tappe principali.

Come ricordato, la prima occupazione stabile che Legrenzi si assicura a Venezia è quella di *maestro di musica* presso l'ospedale dei Derelitti.⁹² L'incarico gli viene assegnato con ogni probabilità

⁹² Cfr. Gillio, *Milano*, p. 276.

nell'autunno del 1670,⁹³ in un periodo nel quale è possibile constatare un'assenza di Legrenzi dalle scene operistiche. Dopo il *Tiridate*, rappresentato a Venezia nel febbraio del 1668, bisogna attendere la stagione 1674/1675 per assistere alla messa in scena di una sua nuova opera. Evidentemente, l'accusa mossagli «d'esser egli eccellente per teatri, et non per chiesa» deve aver fatto riflettere il compositore sui motivi alla base delle difficoltà da lui incontrate nel farsi affidare un nuovo incarico stabile all'interno di un'istituzione ecclesiastica.⁹⁴

Legrenzi dirige la cappella dell'ospedale dei Derelitti fino alla tarda primavera del 1676. Priva di riscontri è la notizia che il compositore abbia assunto nel 1673 anche la direzione del coro dell'ospedale degli Incurabili. Non è chiaro, infatti, su quali elementi si sia basata Kathi Meyer, che per prima ha fornito tale informazione:⁹⁵ la documentazione archivistica degli Incurabili relativa al periodo precedente al 1767 è andata completamente perduta;⁹⁶ né è possibile trovare riscontri indiretti alla ricostruzione offerta dalla Meyer. Oltretutto, alla luce delle rigide limitazioni che regolavano la vita musicale degli ospedali, è assai improbabile che Legrenzi potesse dirigere contemporaneamente le cappelle musicali di due diversi ospedali.⁹⁷ L'unico rapporto (occasionale) accertabile tra il musicista e l'ospedale degli Incurabili risale al gennaio del 1688, quando viene chiamato a dirigere la locale cappella in occasione delle esequie del collega e amico Carlo Pallavicino, che per diversi anni aveva diretto le *putte* dell'ospedale.⁹⁸

Durante i primi anni del suo soggiorno a Venezia, oltre che ai Derelitti, Legrenzi è attivo anche in qualità di maestro di cappella della congregazione dei padri Filippini presso la chiesa di S. Maria della Consolazione, detta *della Fava*. L'incarico gli viene affidato all'inizio del 1671.⁹⁹ Legrenzi è

⁹³ Si rinvia alla nota 58.

⁹⁴ La citazione è tratta dal memoriale *D'un amico parziale et amorevole del Reverendo Sacerdote Giovanni Legrenzi*, letto il 28 novembre 1669 in occasione dell'ultima seduta della commissione di concorso per l'assegnazione del posto di maestro di cappella del Duomo di Milano: una trascrizione integrale del documento è fornita in Collarile, *Legrenzi e il concorso*, pp. 65-68 (doc. 30).

⁹⁵ Cfr. MEYER 1917, p. 57: cfr. a questo proposito EMANS 1984, p. 31. Purtroppo, la notizia di un incarico di Legrenzi presso l'ospedale degli Incurabili è riferita generalmente senza alcuna riserva: si veda ad esempio BALDAUF-BERDES 1993, p. 187, dove non si dà nemmeno ragione della fonte.

⁹⁶ Cfr. , *Milano*, pp. 333-335.

⁹⁷ Come ricordato nel precedente capitolo, nel 1642 Giovanni Antonio Rigatti era stato costretto a lasciare la direzione del coro dell'ospedale dei Mendicanti, in quanto ritenuto incompatibile con il fatto che svolgeva un identico incarico presso l'ospedale degli Incurabili.

⁹⁸ Cfr. *Pallade veneta* [1985], pp. 210-211 (*74). Nei primi mesi del 1687 Carlo Pallavicino lascia la direzione della coro dell'ospedale degli Incurabili per trasferirsi a Dresda, dove muore il 29 gennaio 1688. Legrenzi conosceva personalmente Pallavicino almeno dal 1661. Il nome del musicista compare infatti in una lettera del 20 luglio di quell'anno, inviata da Legrenzi al marchese Ippolito Bentivoglio: I-FEas, *Bentivoglio*, b. 334, c. 143: trascritta in MORELLI A. 1994, p. 63 (n. 7). Priva di fondamento è la notizia dell'esistenza di un'edizione di queste cantate, pubblicata a Venezia nel 1674 per i tipi di Giuseppe Sala, che si legge in BECKER 1855, col. 217.

⁹⁹ Cfr. EMANS 1984, pp. 33-36, il quale sostiene che Legrenzi sarebbe stato incaricato della musica al più tardi il 21 gennaio 1671 (p. 33), quando i padri approvano l'acquisto di «un muda di messe et salmi di Musica in stampa Autore il Reverendo Don Giovanni Legrenzi» (I-Vas, Fondo Filippini di Venezia, busta 63, c. 24): con ogni probabilità, un esemplare dei *Sacri e festivi concerti* op. IX, pubblicati nel 1667. Secondo ARNOLD 1988, p. 5, è più probabile invece che

chiamato a comporre cinque oratori all'anno (uno per ogni domenica di Quaresima), oltre alla musica per alcune importanti festività della congregazione.¹⁰⁰ Legrenzi viene retribuito fino a dicembre 1680.¹⁰¹ A partire dal 1675 si assiste, però, a una progressiva diminuzione dell'attività presso i padri filippini, che coincide con nuovi impegni assunti dal compositore.¹⁰² La stagione 1674/1675 segna il ritorno di Legrenzi sulle scene operistiche veneziane con l'*Eteocle e Polinice*, rappresentato al teatro S. Salvatore.¹⁰³ Nella stagione successiva egli realizza ben tre nuove opere: *La divisione del mondo*, *L'Adone* e *Germanico sul Reno*.¹⁰⁴

Sulla scia dei successi ottenuti dalle sue opere a Venezia, Legrenzi partecipa il 30 aprile 1676 al concorso per la carica di maestro della cappella ducale di S. Marco, vacante per la morte di Francesco Cavalli. Con appena un voto di scarto, l'importante incarico viene assegnato però al candidato interno, Natale Monferrato. Contrariato dalla decisione, Legrenzi rinuncia a concorrere per il posto di vicemaestro di cappella, che il successivo 5 maggio viene assegnato ad Antonio Sartorio.¹⁰⁵ Nel medesimo periodo, Legrenzi lascia la carica di *maestro di musica* dell'ospedale dei Derelitti, per assumere il 7 giugno 1676 la direzione del coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti, lasciato vacante proprio da Monferrato.¹⁰⁶ Il tono amaro della lettera con cui Legrenzi prende congedo dai Derelitti, riflette lo stato emotivo del compositore, evidentemente insoddisfatto della propria situazione occupazionale a Venezia.¹⁰⁷

In questa prospettiva sono da considerare alcuni progetti musicali esterni al circuito veneziano, che Legrenzi assume in quel periodo. Nell'autunno del 1676 sono date alle stampe le sue *Cantate e canzonette a voce sola* op. XII. Pubblicata a Bologna per i tipi di Giacomo Monti, la raccolta è allestita

la nomina sia avvenuta probabilmente nel febbraio del 1671, in ogni caso prima del 15 marzo, quando vengono versati a Legrenzi 355 lire e 12 centesimi per le spese sostenute per l'esecuzione degli oratori: I-Vas, *Filippini*, b. 63, *sub data*; il documento è trascritto in STEFFAN 2002, p. 447. Questa ricostruzione è condivisa anche da RIEPE 1994, p. 606n.

¹⁰⁰ Cfr. EMANS 1984, pp. 33-35, in cui sono elencati i titoli degli oratori eseguiti nel 1672 e nel 1673; e STEFFAN 2002, pp. 447-448, in cui è fornita una trascrizione dei relativi documenti. La questione relativa al contesto in cui si verificano le prime esecuzioni oratoriali a Venezia verrà approfondita nel § 8.2.

¹⁰¹ L'ultimo pagamento a favore di Legrenzi di cui si abbia notizia è quello del 12 dicembre 1680: I-Vas, *Filippini*, b. 64 (registri cassa. Maestro), c. 78r; cit. in EMANS 1984, p. 35.

¹⁰² Cfr. STEFFAN 2002, p. 431, secondo cui la produzione oratoriale di Legrenzi per conto dei Filippini si sarebbe conclusa nel 1675.

¹⁰³ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 113-114.

¹⁰⁴ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 114-115 e 117. Non si fa menzione però de *L'Adone*, rappresentato presso il teatro S. Salvatore. La dedica del libretto porta la data del 18 dicembre 1675: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 707-708 (Libretto *2.1).

¹⁰⁵ Per la relativa documentazione si rinvia al § 2.1.

¹⁰⁶ Legrenzi viene eletto con 26 voti a favore, due contrari e un astenuto: cfr. I-Vire, MEN B 2 (*Catastico dell'Ospedale dei Mendicanti*, 1649-1682), c. 175r; cfr. *Arte e musica* 1978, p. 181. Priva di fondamento è invece la notizia che Legrenzi ricopra tale carica a partire dal 1671, come riferito in BONTA 1964, pp. 74-80 e in COCKERHAM 1988, p. 13.

¹⁰⁷ I-Vire, DER G 1 (*Diversorum*), n. 48 (*Musica*), inserto 7; lettera autografa. Il documento è trascritto per esteso in App. 4, doc. 8.

in occasione del matrimonio dei marchesi bolognesi Giovanni Giuseppe Orsi e Anna Maria Castracani.¹⁰⁸ Durante la stagione operistica 1676/1677, va in scena a Venezia il *Totila*.¹⁰⁹ Segue la pubblicazione di due nuove edizioni individuali di composizioni profane, apparse entrambe nel 1678: le *Idee armoniche* op. XIII, una raccolta di cantate a due e tre voci dedicata a Carlo II re d'Inghilterra, pubblicata a Venezia presso l'officina degli eredi di Francesco Magni; e gli *Echi di riverenza* op. XIV, un volume di cantate e canzoni a voce sola dedicato a Marianna, arciduchessa d'Austria, e a Johannes Wilhelm, principe del Palatinato, in occasione del loro matrimonio, pubblicato a Bologna per i tipi di Giacomo Monti alla fine del 1678 e ristampato qualche mese più tardi a Venezia presso Giuseppe Sala. Le dediche di queste raccolte tradiscono il desiderio di Legrenzi di lasciare Venezia, deluso da un ambiente nel quale non era riuscito a trovare un riconoscimento adeguato alle proprie aspettative artistiche.

Scarse sono le informazioni che riguardano il periodo che va dal 1678 alla fine del 1680. Il fatto che Legrenzi non abbia preso parte alle stagioni operistiche rende probabile che egli abbia trascorso alcuni periodi lontano da Venezia.¹¹⁰ Nell'estate del 1679, egli è con certezza a Ferrara, al servizio di Ippolito Bentivoglio.¹¹¹ È possibile che il compositore abbia seguito personalmente le riprese di alcune sue opere e oratori a Ferrara, a Bologna e a Modena.¹¹²

In questo periodo si colloca anche l'ultimo tentativo da parte di Legrenzi di trovare un'occupazione alla corte imperiale di Vienna. La morte di Giovanni Felice Sances, avvenuta il 24 novembre 1679 e quella di Johann Heinrich Schmelzer, occorsa pochi mesi dopo, il 20 marzo 1680, rinfocolano speranze mai del tutto sopite. A Vienna, Legrenzi può contare su diversi estimatori, tra cui il conte Ferdinand Bonaventura Harrach, che si fa promotore della sua

¹⁰⁸ Nella dimora bolognese del conte Astorre Orsi, il 2 marzo 1676 era stato rappresentato l'oratorio di Legrenzi *Gli sponsali d'Ester*, composto in onore di Francesco II d'Este, duca di Modena. Il 20 aprile 1677 l'oratorio fu riproposto presso l'Accademia della Morte a Ferrara. Sono oggi conservati soltanto i libretti delle due esecuzioni: v. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 768-770 (Libretti *25.1 e *25.2). Non trova invece riscontri un altro riferimento bibliografico, che si legge in BECKER 1855, col. 217: «Legrenzi, G. Dieci Cantate a voce sola. In Venetia, appresso Giuseppe Sala. 1674. – In Quart.»; è improbabile che si tratti di un'edizione perduta: nel 1674, l'officina tipografica di Sala non era ancora attiva.

¹⁰⁹ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 121-122.

¹¹⁰ La dedica degli *Echi di riverenza* op. XIV è firmata da Bologna il 1 novembre 1678.

¹¹¹ Lo si apprende da una lettera del 3 giugno 1679, spedita da Alvise Sagredo al marchese Ippolito Bentivoglio (I-FEas, b. 364, c. 51r); il documento è trascritto in MONALDINI 2000, p. 390 (lettera 1679, n. 110).

¹¹² A proposito delle rappresentazioni degli oratori *Sisara* e la *Decollazione di San Giovanni*, eseguiti durante la Quaresima del 1678 presso l'oratorio dei Filippini di Ferrara, Arnaldo Morelli suppone «uno scambio di musiche intercorso fra le case filippine di Venezia e Ferrara, piuttosto che a un'iniziativa di Legrenzi»: MORELLI A. 1994, p. 57. È assai probabile che lo stesso sia avvenuto anche nel caso della circolazione filippina testimoniata dagli inventari bolognesi: cfr. MISCHIATI 1963.

candidatura presso Leopoldo I. Lo si apprende da una lettera di Carlo Cappellini, organista imperiale, inviata al conte in data I dicembre 1680, segnalata da Angela Romagnoli:¹¹³

Qui corre voce che, per opera di vostra eccellenza, *Sua Maestà* abbi risoluto pigliare per maestro di cappella o il signor Legrenzi o un tal signor Lorenzani; di questo non ho alcuna pratica ma del signor Legrenzi sì, il quale stimo degno e virtuoso che può contentare in ogni genere *Sua Maestà*, essendo tutto non mezzo maestro di cappella.

Dopo una vacanza di quasi due anni, la carica di *Kapellmeister* imperiale viene assegnata, però, il I gennaio 1682 ad Antonio Draghi, preferito ancora una volta a Legrenzi, la cui esperienza artistica è destinata a concludersi a Venezia.

La morte di Antonio Sartorio, occorsa il 30 dicembre 1680, lascia vacante la carica di vicemaestro della cappella ducale di S. Marco.¹¹⁴ Al termine del concorso bandito per l'assegnazione del posto, il 5 gennaio 1681 (1680*mv*) Legrenzi ottiene con voto unanime dei procuratori la carica per la quale cinque anni prima non aveva voluto concorrere. Egli entra, così, al servizio della cappella marciana con il pieno sostegno della procuratoria, che in segno di stima gli accorda un aumento di 80 ducati annui, concessi «alla persona, et non alla carica», in aggiunta allo stipendio consueto di 120 ducati.¹¹⁵

Tra la fine del 1680 e l'inizio del 1685, Legrenzi dà vita a un ultimo, straordinario periodo di attività in campo operistico. Durante la stagione 1680/81 va in scena il *Creso*.¹¹⁶ L'anno successivo è la volta del *Pausania*, dell'*Antioco il grande* e di *Lisimaco riamato da Alessandro*.¹¹⁷ Nel 1682 viene rappresentato a Mantova il suo *Ottaviano Cesare Augusto*.¹¹⁸ Durante la stagione 1682/83 vanno in scena *I due Cesari* e il *Giustino*.¹¹⁹ Quindi, l'anno successivo, *L'anarchia dell'impero* e il *Publio Elio Pertinace*, l'ultima opera legrenziana ad aver debuttato a Venezia.¹²⁰ Segue, nell'autunno del 1685, l'*Ifianassa e Melampo*, l'ultima fatica operistica a cui Legrenzi dà vita, rappresentata presso il teatro della residenza dei de' Medici a Pratolino.¹²¹

¹¹³ A-Wsa, *Archiv der gräflichen Familie Harrach. Korrespondenz*, Karton 221, lettera in data 1.12.1680); cit. da ROMAGNOLI 2000, p. 185n.

¹¹⁴ Cfr. la voce *Antonio Sartorio* (Thomas Richter) in MGG2, *Personenteil*, vol. 14 (2005), coll. 989-991.

¹¹⁵ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 102r.

¹¹⁶ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 146-147.

¹¹⁷ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, rispettivamente pp. 150, 151 e 153-154.

¹¹⁸ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 753-754 (Libretti *14).

¹¹⁹ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, rispettivamente pp. 155-156 e 159-160. Per un efficace quadro d'insieme di questa stagione operistica si rinvia in part. a BOSSARD 2007; un accurato studio del *Giustino* è fornito in BOSSARD 1988.

¹²⁰ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, rispettivamente pp. 161-162 e 164-165.

¹²¹ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 747-748 (Libretti *11); e HOLMES 1999.

Tra il 1680 e il 1683 vengono ristampate quattro edizioni individuali di Legrenzi (v. Tab. 3.2). Per i tipi di Giuseppe Sala, sono riproposte nel 1680 – come ricordato – le *Acclamazioni divote a voce sola* op. x; nel 1682 le sonate op. IV; quindi, l'anno successivo, i *Sentimenti devoti* op. VI. Sempre nel 1682, vengono ristampate anche le sonate de *La Cetra* op. [XI], per i tipi però dell'officina Gardano.¹²²

Nell'aprile del 1681 Legrenzi compone con ogni probabilità la musica per gli *Applausi festivi al glorioso san Marco*, oratorio eseguito presso l'ospedale dei Mendicanti.¹²³ Nell'estate del 1683, egli rassegna però le proprie dimissioni dalla carica di maestro di musica delle putte dell'ospedale: i governatori prendono atto della decisione del compositore il 16 agosto¹²⁴ e la ratificano il successivo 22 dicembre.¹²⁵ La scelta di lasciare il posto ai Mendicanti è da mettere in relazione con ogni probabilità alle sempre più numerose incombenze a cui Legrenzi deve far fronte all'interno della cappella ducale. Egli è chiamato più volte a sostituire l'ormai anziano e malato maestro di cappella, Natale Monferrato: ciò avviene, ad esempio, in occasione delle celebrazioni natalizie del 1683¹²⁶ e dell'anno successivo.¹²⁷ Monferrato si spegne il 13 aprile 1685.¹²⁸ Quattro giorni più tardi, il 16 aprile, i procuratori bandiscono il concorso per il posto di maestro di cappella, che si conclude il successivo 23 aprile con la nomina di Legrenzi, unico candidato ad essere stato ammesso a sostenere le prove:¹²⁹ inizia così un lustro di onorato servizio alla guida della maggiore cappella musicale di Venezia.

Sotto la direzione di Legrenzi, si assiste a una profonda ristrutturazione della cappella. L'organico vocale e strumentale raggiunge le sue massime dimensioni.¹³⁰ Gli impegni, ordinari e straordinari,

¹²² Si tratta di una delle ultime edizioni realizzate dagli eredi di Francesco Magni.

¹²³ Di questo oratorio, non ancora segnalato nei repertori legrenziani, è conservato soltanto il libretto a stampa: *Applausi festivi al glorioso San Marco Evangelista da recitarsi in musica Nell'Hospitale de Mendicanti, il Giorno della sua festa consecrati al Ser.mo Principe & all'eccell.mo Collegio Veneto da Fratelli dell'Esercizio Apostolico* (Venezia: appresso Andrea Poletti, 1681) – esemplare consultato: Roma, Biblioteca nazionale centrale, 35.5.F.23; consultabile online su Google Books (visionato il 29 marzo 2016). Eseguito nell'aprile del 1681, l'oratorio deve essere attribuito a Legrenzi, all'epoca ancora maestro del coro dei Mendicanti: il nome del compositore non è esplicitato però nella fonte.

¹²⁴ I-Vire, MEN C 3 (Rubrica generale, 1600-1728), vol. 1, c. 363: «Che resti licenziato il Reverendo D. Giovanni Legrenzi Maestro di Coro che hà servito per il corso d'anni 7 1/2 così da lui ricercato in ordine à sua scrittura». Per l'attuale sistemazione del fondo archivistico dell'ospedale dei Mendicanti si rinvia a *Archivio IRE* 1987, pp. 205-206.

¹²⁵ I-Vire, MEN C 3 (Rubrica generale, 1600-1728), vol. 1, c. 365: «Licenziato il Maestro Don Giovanne Legrenzi sopra le sue Instance».

¹²⁶ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 35 (Scontro 1674-1684), *sub data* 22 gennaio 1684 (1683 mm): vengono contati a Legrenzi «ducati settantasette e grossi diese [...] per dover li medemi alli quattro musici che hanno cantato la vigilia di Natale».

¹²⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 36 (Scontro 1684-1694), *sub data* 29 gennaio 1685 (1684 mm): vengono pagati a Legrenzi «ducati otto [...] per carta e copia della messa per la notte di Natale passato».

¹²⁸ Si rinvia al § 2.1.

¹²⁹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 206r.

¹³⁰ Si rinvia al § 6.2.

1691	op. XVI	<i>Balletti e correnti a cinque stromenti</i> Dedica di Giovanni Varaschini a Alberto Gozzi RISM L 1632	Venezia, Sala
1692	op. XVII	<i>Motetti sacri a voce sola con tre stromenti</i> Dedica di Giovanni Varaschini a Alvise Pisani, procuratore di S. Marco RISM L 1633	Venezia, Sala
1693	op. XVIII	<i>Suonate da chiesa e da camera a 2.3.4.5.6. et 7 instrumenti con trombe e senza ovvero flauti</i> Dedica di Giovanni Varaschini a Girolamo Mocenigo, procuratore di S. Marco Perduta	Venezia, Sala
1695		Mottetto <i>Spirate aurae serенаe</i> in: <i>Motetti sagri a' voce sola con instrumenti</i> Dedica di Carlo Maria Fagnani a san Ignazio di Loyola RISM 1695-01	Bologna, Fagnani
1698	op. XIX	<i>Voci geniali, raccolte in duetti e terzetti da camera</i> Dedica di Giovanni Varaschini a Ferdinando Carlo Gonzaga, duca di Mantova Perduta	Venezia, Sala

Tabella 3.3

Edizioni postume di Legrenzi

a cui la cappella deve fare fronte sono infatti sempre più numerosi. I servizi resi da Legrenzi sono molto apprezzati dai procuratori marciani. Ne è riprova il fatto che l'11 gennaio 1688 (1687^{mv}) essi approvino un aumento dello stipendio del musicista, che passa così da 400 a 470 ducati annui, concessi anche in questo caso «alla persona et non alla carica».¹³¹

È al termine di questo periodo che – dopo la ristampa delle *Acclamazioni divote a voce sola* (1688) – conoscono la via dei torchi tipografici i *Sacri musicali concerti a due, e tre voci* op. XV, pubblicati nei primissimi mesi del 1689 presso l'officina veneziana di Giuseppe Sala. Il volume, che raccoglie 18 mottetti a due e a tre voci, è dedicato a Francesco II d'Este, duca di Modena.¹³² Con la corte estense, Legrenzi può vantare ottimi rapporti, non scalfitti nemmeno dalla decisione di rinunciare alla carica di maestro del duomo di Modena, offertagli dal duca nella primavera del 1665. Non c'è dubbio, infatti, che il duca Francesco II abbia continuato a interessarsi all'attività musicale di Legrenzi anche in seguito. Lo prova la presenza di diverse sue composizioni all'interno della

¹³¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 253v.

¹³² Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 551-566. Sulla base dei dati RISM, di questa stampa è attualmente conservato un unico esemplare (D-WD). Un esemplare figurava all'interno del fondo musicale appartenuto a Gottfried Finger (1655-1704), venduto a Londra nel 1704: cfr. HOLMAN 2010, p. 34 (I/1: *Curious Pieces for 2 and 3 Voices to an Organ*).



Figura 3.6

Frontespizio dei *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII (Venezia 1692)

propria biblioteca di corte, in gran parte ancora conservate nel fondo musicale dell'odierna Biblioteca Estense di Modena.¹³³ Attualmente disperso è, però, l'esemplare dei *Sacri musicali concerti a due, e tre voci* op. XV «legati in corame rosso», possibile dono del compositore al dedicatario della raccolta.¹³⁴

¹³³ Cfr. LUIN 1936, in cui è fornita una trascrizione completa dell'inventario dei «Libri musicali di Sua Altezza Serenissima Francesco II d'Este», steso poco dopo la morte del duca: la questione verrà approfondita nel prossimo paragrafo.

¹³⁴ La citazione è presa dall'inventario storico della biblioteca estense: cfr. LUIN 1936, pp. 433 e 444. In data 24 febbraio 1689, Legrenzi scrive al duca di Modena, annunciandogli di avergli dedicato la propria raccolta di mottetti: una trascrizione del documento è fornita in FOGACCIA 1954, p. 35. In questa l'occasione, è probabile che il musicista gli abbia fatto dono di un esemplare della stampa. La data della lettera costituisce il *terminus ante quem* la raccolta di

L'unico esemplare dei *Sacri musicali concerti a due, e tre voci* op. XV oggi conservato appartiene alla collezione privata del conte Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), conservata presso il castello di Wiesentheid (Baviera).¹³⁵ Ciò appare sintomatico della particolare ricezione che la raccolta ha conosciuto in territorio tedesco. Due mottetti dell'op. XV – accanto ad altre 19 composizioni di Legrenzi (segno evidente dell'interesse verso la sua produzione musicale) – sono citati nell'inventario delle esecuzioni della cappella di corte di Johann Adolf I, duca di Sassonia-Weissenfels (1649-1697), diretta da Johann Philipp Kriegers (1649-1725):¹³⁶ si tratta del mottetto a tre voci *Accurrite ad Deum*, eseguito per la prima volta l'undicesima domenica dopo la Trinità del 1690 e riproposto nel 1700 e nel 1701;¹³⁷ e del mottetto, anch'esso a tre voci, *O fons perpetui amoris*, intonato la terza domenica dopo Pentecoste del 1695.¹³⁸

Giovanni Legrenzi si spegne a Venezia il 27 maggio 1690.¹³⁹ Secondo quanto stabilito per testamento, le sue spoglie furono tumulate nella chiesa di S. Maria della Fava, officiata dai padri filippini.¹⁴⁰ Tra i servizi richiesti a suffragio della propria anima, vi sono due *officij* annui da celebrarsi in perpetuo: il primo, presso la chiesa di S. Maria della Fava; il secondo, presso la cappella ducale di San Marco. Analogamente a quanto avevano stabilito in simili circostanze Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli e Natale Monferrato prima di lui, anche Legrenzi richiede un intervento della cappella ducale in occasione delle celebrazioni a suffragio perpetuo della propria anima. Unica differenza rispetto ai suoi predecessori: egli non prescrive l'esecuzione di alcuna specifica composizione.¹⁴¹

Per testamento, Legrenzi lascia alla cappella ducale di S. Marco alcune copie di sue «messe, motetti Magnificat già fatti coppiare la maggior parte a mie proprie spese a questo getto

mottetti sarebbe stata stampata. Il 13 maggio 1689 Francesco II d'Este risponde al musicista ringraziandolo per l'assai gradito omaggio: il documento è trascritto in FOGACCIA 1954, pp. 35-36.

¹³⁵ Per il catalogo del fondo si rinvia a ZOBELEY 1967: la raccolta di Legrenzi è citata in vol. 1, pp. 64-66; v. anche KINDERMANN 1995.

¹³⁶ GUNDLACH 2001, pp. 298-300. È probabile che Krieger abbia conosciuto Legrenzi di persona, durante il suo soggiorno a Venezia tra il 1673 e il 1675.

¹³⁷ GUNDLACH 2001, p. 298. Si tratta del mottetto App. 2, Legr 1.

¹³⁸ GUNDLACH 2001, p. 300. Si tratta del mottetto App. 2, Legr 43.

¹³⁹ I-Vasp, *Parrocchia di San Lio*, Libro dei morti VIII, n. 322 (anno 1690). Sono invece erronee le indicazioni del 26 e del 21 maggio, che si leggono in diversi repertori legrenziani.

¹⁴⁰ Di Legrenzi si conserva il testamento, redatto il 12 marzo 1689 alla presenza del notaio Cristoforo Brombilla: I-Vas, *Notarile. Testamenti*, notaio Cristoforo Brombilla, busta 167, fascicolo 195. Il documento è trascritto per esteso in FOGACCIA 1954, pp. 40-48; in BONTÀ 1964, pp. 437-445; e in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. LVI-LX. Legrenzi dispone che le sue spoglie mortali siano sepolte «[...] nella Chiesa, o oratorio della Madonna della Fava, (pregandone li Padri della medesima) con quell'accompagnamento, e Funerale, che parerà all'infrascritto mio herede, o Comissario convenirsi». In seguito ai rifacimenti settecenteschi della chiesa, la sepoltura di Legrenzi è andata dispersa.

¹⁴¹ Sia Rovetta sia Cavalli avevano disposto che per le proprie esequie la cappella ducale dovesse eseguire una loro *missa pro defunctis*: cfr. MOORE 1981a, rispettivamente pp. 17 e 23-26. Monferrato aveva stabilito invece che gli fosse intonata la *missa da requiem* di Rovetta e un proprio *De profundis*: cfr. COLLARILE 2007, pp. 200-201.

[scopo]». ¹⁴² La parte più significativa del suo fondo musicale va, però, al nipote Giovanni Varaschini: ¹⁴³

De miei scritti di musica, et d'ogni altro libro sì di Teorica come di pratica lascio che Giovanni [Varaschini] mio nipote figliolo della sopra nominata Bartolomea mia sorella ne se possa servire. Desidero, che scielga fra i miei scritti da stampare alcune cose, et di quello cavarà dalle medesime o da Dedicatorie, ne parti con Cristoforo il soldo per metà, come pure havendo occasione, di vendere o libri alla stampa che mi trovo havere o manuscritti sì da Chiesa, come d'oratorij, opere da Teatro o da Camera, d'ogni cosa ne dij la metà al predetto Cristoforo.

Tra il 1691 e il 1698, Varaschini cura la pubblicazione di quattro edizioni individuali postume, tutte stampate per i tipi di Giuseppe Sala (v. Tabella 3.3). Soltanto due di esse sono oggi conservate. Si tratta dei *Balletti e correnti a cinque stromenti* op. XVI, stampati nel 1691; e dei *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII, apparsi nel 1692 (Figura 3.6). ¹⁴⁴ Perdute sono invece le *Suonate da chiesa e da camera a 2. 3. 4. 5. 6. et 7 instrumenti con trombe e senza overo flauti* op. XVIII, pubblicate nel 1693; ¹⁴⁵ e una raccolta di composizioni profane a due e tre voci, di cui soltanto di recente si è appresa l'esistenza: le *Voci geniali, raccolte in duetti e terzetti da camera* op. XIX, pubblicate nel 1698. ¹⁴⁶

La dedica dei *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII, a firma di Varaschini, è indirizzata ad Alvise Pisani, procuratore di San Marco. A un altro procuratore *de supra*, Girolamo Mocenigo, sono dedicate le *Suonate da chiesa e da camera* op. XVIII, pubblicate nel 1693, appena un anno dopo i

¹⁴² Il passo citato si legge in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. LVIII.

¹⁴³ Il passo citato si legge in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. LIX. Le poche informazioni biografiche che riguardano Giovanni Varaschini si leggono nella voce *Giovanni Varaschini* (Thomas Walker) in *Grove music online* (consultato il 26 luglio 2009). Sul fatto che egli possa essere l'autore dell'opera *Odoacre* rappresentata al teatro S. Angelo durante il carnevale del 1680, il parere della critica non è concorde: cfr. a questo proposito EMANS 1984, p. 55n.

¹⁴⁴ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 567-582. Sulla base dei dati RISM, di questa stampa è attualmente conservato un unico esemplare: (B-Br). È possibile documentare però come anche Ballard ne possedesse una copia all'interno della propria biblioteca: cfr. GUILLO 2004-2005: 2005, p. 211. Un altro esemplare figurava all'interno del fondo musicale appartenuto a Gottfried Finger (1655-1704), venduto a Londra nel 1704: cfr. HOLMAN 2010, p. 34 (I/10: *Mottets for 1 Voice to a Thorough-Bass, with Violins*).

¹⁴⁵ Alle *Suonate a 2. 3. 4. 5. 6. e 7. strumenti con trombe e senza, overo flauti* op. XVIII si fa riferimento anche nell'*Indice dell'opere di musica sin hora stampate da Gioseppe Sala in Venetia* redatto dall'editore nel 1715: cfr. SARTORI 1966, in part. p. 115; e in Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi*, p. 342 (cat. 24, n. 62). La data di pubblicazione si ricava però da una precisa indicazione bibliografica annotata da Sébastien de Brossard (1655-1730) tra i materiali autografi di un *Dictionnaire des musiciens* rimasto incompiuto: si rinvia a Collarile, *Legrenzi perduto*. Un esemplare della stampa figura anche all'interno del fondo musicale appartenuto a Gottfried Finger (1655-1704), venduto a Londra nel 1704: cfr. HOLMAN 2010, p. 35 (II/9: *Sonata's for Trumpets, and 2, 3, 4, 5, 6, and 7 Instruments*). È possibile che nel volume abbia trovato posto una produzione musicale concepita nell'ultimo decennio di attività del compositore. Legrenzi si segnala per aver introdotto la tromba tra le fila dell'orchestra marcia: si rinvia al § 7.2. Oltre che in ambito operistico, l'impiego della tromba da parte di Legrenzi è documentabile in diverse occasioni, come ad esempio per l'apparato musicale allestito per le feste celebrate a Venezia nel giugno del 1685 in onore del duca Ernst August von Braunschweig: cfr. EMANS 1984, pp. 69-71, sulla base del resoconto steso da Giovanni Matteo Alberti (ALBERTI 1686).

¹⁴⁶ Si rinvia a Collarile, *Legrenzi perduto*.

Motetti sacri op. XVII.¹⁴⁷ È probabile che Varaschini, oltre che a onorare la memoria dell'illustre zio, ambisse a qualcosa di più di una generosa ricompensa pecuniaria a copertura dei costi di pubblicazione dei volumi.¹⁴⁸ Le due dediche ai procuratori marciani tradiscono il desiderio di ottenere un posto all'interno della cappella ducale di San Marco: cosa che però non si realizzerà. I *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII comprendono 12 composizioni a voce sola, due violini, violoncello e basso continuo. Si tratta di un genere che non trova confronti all'interno della produzione pubblicata *in vita* dal compositore. A questa tipologia appartiene anche il mottetto *Spirate auras serенаe*, per Canto, due violini e basso continuo, apparso anch'esso postumo all'interno raccolta collettiva *Motetti sagri a' voce sola con instrumenti* curata da Carlo Maria Fagnani e da lui stesso stampata a Bologna nel 1695.¹⁴⁹ Non è possibile stabilire come Fagnani abbia avuto accesso a un'inedita composizione legrenziana. La somiglianza tra questo mottetto e quelli pubblicati nel 1693, rende possibile che Fagnani sia entrato in contatto con i due principali protagonisti del progetto editoriale postumo: Giovanni Varaschini e lo stampatore veneziano Giuseppe Sala.¹⁵⁰

§ 3.2 Mottetti in fonti manoscritte

La produzione musicale di Giovanni Legrenzi ha conosciuto un'importante circolazione manoscritta. Di fronte alla complessità di questo materiale, stupisce la quasi totale assenza di studi che se ne siano occupati in maniera specifica.¹⁵¹ Per quanto riguarda il repertorio sacro, accanto a una serie di *codices descripti* da fonti a stampa, è possibile individuare un insieme non indifferente di composizioni trasmesse soltanto per via manoscritta. In queste pagine si intende offrire una prima analisi delle fonti attualmente conosciute che trasmettono la produzione mottettistica attribuita al compositore, alla luce di diverse nuove testimonianze che permettono non soltanto di rintracciare una produzione musicale ancora sconosciuta, ma anche di mettere a fuoco

¹⁴⁷ Soltanto di recente è stato possibile identificare il dedicatario delle *Suonate da chiesa e da camera* op. XVIII: cfr. Collarile, *Legrenzi perduto*.

¹⁴⁸ Assai interessante è il fatto che Legrenzi faccia esplicito riferimento nel suo testamento in merito alla possibilità che un compositore (o un curatore) potesse ricevere dei proventi sia dalla vendita di un volume, sia in relazione a emolumenti ricevuti dal dedicatario della raccolta: si rinvia al passo del testamento citato in testo.

¹⁴⁹ App. 2.2, 1695-01. Per un'analisi del contesto in cui questa raccolta è stata concepita, si rinvia a BLAZEY 1993 e soprattutto a GIOVANI 2011, in part. pp. 11-20, in cui sono fornite preziose informazioni sul contesto nel quale Fagnani dà avvio alla propria attività editoriale.

¹⁵⁰ Cfr. PASSADORE 2002, pp. 354-355.

¹⁵¹ La scarsa attenzione per uno spoglio sistematico delle fonti manoscritte rappresenta un limite del catalogo della produzione musicale di Legrenzi realizzato da Francesco Passadore e Franco Rossi (Passadore-Rossi, *Legrenzi*).

	Segnatura	Luogo	datazione
1	D-B, Mus. Ms. 30222	Germania, Wolfenbüttel?	1676-1696
2	F-LYm, Rés. FM 28329	Francia, Parigi	1702-1713
3	F-Pc, Rés. F 934/2	Francia, Parigi	dopo 1673
4	F-Pc, X 30	Francia, Parigi	1705
5	F-Pn, Rés. F 1698/1-4	Francia, Parigi	1705-1720
6	F-Pn, Vm1 1296	Francia, prob. Strasbourg	1683-1698
7	F-V, Manuscrit Musical 27	Francia, Parigi	1690-1720
8	F-V, Manuscrit Musical 54	Francia, Parigi	metà sec. XVII
9	GB-Lbl, RM 20. g. 10	Inghilterra, Londra	1749 ca.
10	I-MOe, Mus. E 299 e 299bis	Italia, prob. Modena	1670-1680
11	I-Vnm, It. IV 1679 (=11626)	Italia, prob. Venezia	II metà sec. XVIII
12	S-Uu, Vmhs 69,20	Svezia, Uppsala	1689-1690
13	A-Wn, Mus. Hs. 15605	Austria, prob. Vienna	I metà sec. XIX
14	D-B, Mus. Ms. Winterfeld 60	Germania, Berlino	I metà sec. XIX
15	D-B, Mus. Ms. Winterfeld 61	Germania, Berlino	I metà sec. XIX
16	I-Vsm, B.1302	Italia, Venezia	1891
17	I-Vsm, B.1306	Italia, Venezia	1891
18	PL-Wu, RM 5992	[Polonia,] Breslau	1815-1850
19	PL-Wu, RM 5994	[Polonia,] Breslau	1815-1850
20	PL-Wu, RM 6019	[Polonia,] Breslau	1815-1850

Tabella 3.4

Fonti manoscritte contenenti mottetti di Legrenzi

interessanti particolari riguardo alla peculiare ricezione che la produzione musicale legrenziana ha conosciuto, soprattutto dopo la morte del compositore.

Sono complessivamente dodici le fonti manoscritte attualmente note, redatte prima del 1800, che trasmettono mottetti di Giovanni Legrenzi (v. Tabella 3.4). Soltanto cinque manoscritti erano finora noti alla bibliografia legrenziana specifica. Sette vengono qui presentati e discussi per la prima volta: F-Pc, Rés. F 934/2; F-Pc, X 30; F-LYm, Rés. FM 28329; F-V, Manuscrit Musical 27; F-V, Manuscrit Musical 54; I-MOe, Mus E 299 e 299bis; e S-Uu, Vmhs 69,20. A queste fonti vanno aggiunti altri otto manoscritti redatti nel XIX secolo, anch'essi in gran parte sconosciuti ai tradizionali repertori legrenziani.

L'epoca di compilazione suddivide queste fonti in due insiemi sostanzialmente omogenei. Gli otto manoscritti redatti nel XIX secolo contengono materiali descritti con certezza da fonti a stampa. La loro redazione va considerata nell'ambito dell'interesse per lo studio del repertorio antico che si registra nel corso dell'Ottocento, soprattutto nei paesi di lingua tedesca.

I tre manoscritti oggi conservati presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia (PL-Wu, RM 5992, RM 5994 e RM 6019) provengono dal fondo del *Musikalisches Institut* dell'Università di Breslau (oggi Wrocław, in Polonia), fondato nel 1812.¹⁵² I manoscritti furono stati trasferiti a Varsavia alla fine della Seconda Guerra Mondiale.¹⁵³ Si tratta di partiture realizzate nella prima metà del XIX secolo, con ogni probabilità a partire dagli esemplari delle stampe presenti nel medesimo fondo del *Musikalisches Institut* dell'Università di Breslau e della locale Stadtbibliothek, ancor oggi conservati a Wrocław. Per quanto riguarda le fonti legrenziane, questi manoscritti trasmettono una copia dei mottetti dell'op. III, oltre a una selezione dell'op. I, dell'op. V e dell'op. VII.¹⁵⁴

Un repertorio affine si ritrova nei due manoscritti conservati presso la Staatsbibliothek di Berlino: D-B, Mus. Ms. Winterfeld 60 e 61.¹⁵⁵ Essi provengono dal fondo del musicologo tedesco Carl Georg Vivigens von Winterfeld (1784-1852), autore di importanti pionieristici studi in campo storico musicale, in particolare sulla produzione musicale veneziana.¹⁵⁶ Come già per i manoscritti di Breslau, anche in questo caso si tratta di materiali di studio. Una simile destinazione è probabile che riguardi anche il manoscritto ottocentesco custodito presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn, Mus. Hs. 15605), di cui non è per ora possibile accertare la provenienza: in esso sono trasmesse due antifone mariane descritte dalle *Compiete* op. VII.¹⁵⁷

Le due partiture manoscritte del fondo antico di San Marco, identificate dalle segnature I-Vsm, B. 1302 e 1306, sono state redatte nel 1891 da Giovanni Tebaldini (1864-1952) durante il periodo nel quale egli dirige la cappella ducale marciana (1889-1893). Si tratta di due mottetti descritti da un esemplare dall'op. III.¹⁵⁸ È assai probabile che essi siano state copiati per uso pratico: ciò

¹⁵² Tabella 4.4, nn. 16-18. Per ragguagli sulla storia del *Musikalisches Institut* di Breslau, v. KIRSCH 1922, pp. 7-9.

¹⁵³ Le fonti a stampa del *Musikalisches Institut* dell'Università di Breslau sono conservate invece all'interno del fondo della Biblioteca universitaria di Wrocław.

¹⁵⁴ Per una descrizione dei manoscritti si rinvia all'App. 2.3. Fonti non citate in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

¹⁵⁵ Per una descrizione dei manoscritti si rinvia all'App. 2.3. Fonti non citate in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

¹⁵⁶ Per quanto riguarda l'attività di ricerca svolta da Carl von Winterfeld si rinvia a STOCKMANN 1958. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin, Schlesinger, 1834) rappresenta in assoluto uno dei titoli più rappresentativi all'interno della produzione scientifica di Winterfeld.

¹⁵⁷ Per una descrizione del manoscritto si rinvia all'App. 2.3. Fonte non citata in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

¹⁵⁸ Per una descrizione dei manoscritti si rinvia all'App. 2.3. Fonti non citate in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

spiegherebbe perché, nel caso del mottetto *Adoramus te, sanctissimam crucem* dell'op. III (n. 14), Tebaldini abbia trascritto soltanto la seconda parte del mottetto.¹⁵⁹

Codices descripti sono anche una parte dei manoscritti più antichi. Il repertorio si differenzia, però, abbastanza nettamente. Trasmessi per via manoscritta sono soprattutto i mottetti provenienti dai *Sentimenti devoti* op. VI e dalle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X, le due raccolte che hanno conosciuto la più ampia diffusione a stampa.¹⁶⁰ Non c'è traccia, invece, dell'op. III e dell'op. XVII. Ogni manoscritto ha una sua storia, che riflette finalità ed esigenze del contesto nel quale e per il quale è stato prodotto. È da qui che occorre partire per cercare di comprendere come e perché questo tipo di repertorio sia stato copiato e trasmesso.

Del manoscritto I-Vnm, It. IV 1679 (=11626) si è già parlato nel precedente paragrafo. Redatto da un anonimo copista veneziano con ogni probabilità nella seconda metà del XVIII secolo, esso trasmette tre mottetti copiati a partire da un esemplare di un'edizione perduta delle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X, stampata a Venezia nel 1680 per i tipi di Giuseppe Sala.¹⁶¹ Nell'ordine in cui compaiono nella fonte, i tre mottetti sono: *Suspiro, Domine, et dirigo clamores cordis mei*, per Basso e continuo; *Anima mea, cur detineris in saecularibus curis*, per Canto e continuo; e *Festivi martyres, virgines hilares volate*, per Basso e continuo.¹⁶² Il manoscritto proviene dal fondo di don Lorenzo Canal, acquistato nel 1928 dalla Biblioteca Marciana di Venezia.¹⁶³

A un altro contesto rinviano i manoscritti conservati all'interno del fondo antico della Biblioteca Estense di Modena.¹⁶⁴ Le segnature I-MOe, Mus. E 299 e Mus. E 299bis individuano due convoluti di materiali comprendenti partiture e parti relative a sedici mottetti. Tutte le composizioni sono prive di attribuzione nelle fonti: tant'è che il manoscritto è catalogato tra quelli di contenuto adespoto.¹⁶⁵ In realtà, dodici composizioni sono senz'altro opera di Giovanni Legrenzi: si tratta dei dodici mottetti apparsi all'interno delle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X.¹⁶⁶ Essi sono stati copiati in partitura (Mus. E 299) ad opera di un unico anonimo copista italiano. Ad altre due mani coeve va attribuita la stesura delle relative parti (Mus. E 299bis). La collazione

¹⁵⁹ Si tratta del ms. I-Vsm, B.1306.

¹⁶⁰ Pubblicati nel 1660, i *Sentimenti devoti* op. VI sono stati ristampati nel 1665 e nel 1683. Dopo la loro prima pubblicazione nel 1670, le *Acclamazioni divote* op. X sono state nuovamente stampate nel 1680 e nel 1688. Per maggiori dettagli si rinvia al precedente paragrafo.

¹⁶¹ Cfr. Collarile, *Legrenzi perduto*.

¹⁶² Per una descrizione del manoscritto si rinvia all'App. 2.3. Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 544.

¹⁶³ È il caso anche del ms. I-Vnm, It. IV 1325 (=11135) contenente quattro mottetti di Natale Monferrato: cfr. § 3.3.

¹⁶⁴ Per una descrizione dei materiali si rinvia all'App. 2.3. Fonti non citate in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

¹⁶⁵ Cfr. LODI 1923, pp. 12-13. In questo catalogo non si fa poi menzione dell'esistenza di un secondo convoluto di parti manoscritte, identificato dalla segnature Mus E 299bis.

¹⁶⁶ Si rinvia alla descrizione della fonte in App. 2.3.

dei materiali evidenzia come essi siano stati realizzati con ogni probabilità a partire da un esemplare dell'edizione del 1670, con cui concordano perfettamente, talvolta anche nell'impaginazione. Per quanto riguarda la datazione dei manoscritti, la loro redazione va collocata in un periodo compreso tra la prima pubblicazione della raccolta (1670) e la morte del duca Francesco II d'Este (1694). A una copia dei mottetti legrenziani si fa esplicito riferimento nell'inventario dei «Libri musicali di Sua Altezza Serenissima Francesco II d'Este», steso poco dopo la morte del duca. I dodici mottetti figurano all'interno della rubrica *Musica duplicata e divisa in parti*.¹⁶⁷ Di essi è esplicitato non solo l'incipit testuale, ma anche l'attribuzione: «del Legrenzi».¹⁶⁸ Il fatto, però, che il nome del compositore non sia stato indicato sui manoscritti, ha determinato la loro successiva catalogazione tra le fonti adespote, tra le quali figurano già a metà Settecento.¹⁶⁹ Alla luce della storia editoriale della raccolta, è forse possibile restringere ulteriormente il periodo nel quale i manoscritti sarebbero stati redatti. La presenza delle *Acclamazioni divote a voce sola* all'interno dell'indice dei libri in vendita stampato da Giuseppe Sala nel 1715 lascia supporre una costante presenza della raccolta sul mercato editoriale a partire dal 1680, anno in cui l'editore veneziano l'avrebbe ristampata per la prima volta.¹⁷⁰ Che il duca di Modena abbia fatto allestire una copia manoscritta completa della raccolta, avendo la possibilità di acquistare un esemplare a stampa, pare assai poco probabile. È ragionevole, quindi, ritenere che la copia manoscritta sia stata redatta poco prima del 1680, quando la tiratura dell'edizione bolognese, pubblicata nel 1670, era già andata esaurita e la prima ristampa veneziana non era ancora disponibile. In quel periodo è possibile documentare diversi contatti tra Legrenzi e la corte di Modena: a Francesco II d'Este sono dedicati sia il libretto dell'oratorio *Gli sponsali d'Ester*, rappresentato a Bologna nella primavera del 1676, sia quello della ripresa del *Germanico sul Reno*, opera allestita a Modena in occasione del carnevale del 1677.¹⁷¹ È possibile, quindi, che la copia manoscritta delle *Acclamazioni divote* sia stata realizzata in questo contesto.

All'interno dei due convoluti, insieme alle composizioni legrenziane di sicura attribuzione, sono trasmessi altri quattro mottetti adespoti.¹⁷² Sulla base dell'inventario seicentesco, i mottetti

¹⁶⁷ Cfr. LUIN 1936, in cui è fornita una trascrizione completa dell'inventario, attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Modena (I-MOs, Busta 4, Musica-Bibliografica).

¹⁶⁸ Cfr. LUIN 1936, Il riferimento è alla voce n. 16 della sezione n. 7 dell'inventario, *Musica duplicata e divisa in parti* (p. 432).

¹⁶⁹ Cfr. CHIARELLI 1987, pp. 168-169 (scheda n. 734), in cui è stato elaborato il catalogo del fondo estense redatto da Giovanni Antonio Panelli tra il 1754 e il 1757: in esso il ms. porta la segnatura V.F. 35.

¹⁷⁰ Per l'indice del 1715 v. SARTORI 1966; e Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi*, pp. 339-344 (cat. 24).

¹⁷¹ Per il libretto v. SARTORI 1990-1994, n. 11561; e Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 732-733, in cui è fornita una trascrizione della dedica del libretto, firmata da tre musicisti al servizio del duca di Modena: Antonio Ferrari, Antonio Cottini e Marc'Antonio Orrigoni.

¹⁷² Si rinvia ancora alla descrizione della fonte in App. 2.3.

Consolare, anima e *Quando consolabor* sarebbero opera di Antonio Ferrari: da identificare probabilmente nell'omonimo carmelitano palermitano vissuto nella prima metà del XVII secolo, autore di due raccolte a stampa di mottetti a una voce.¹⁷³ Privi di attribuzione resterebbero i mottetti *Salve, o Maria*, per Canto, due violini e continuo, e *Euge, ne timeas*, per Canto e continuo. L'attuale conformazione del fondo musicale della Biblioteca Estense è frutto di un'ampia risistemazione del tardo Ottocento. La rilegatura delle partiture che danno vita all'attuale convoluto Mus. E 299 risale senza dubbio a quest'epoca. La loro unificazione appare un'operazione piuttosto arbitraria, avvenuta in un momento nel quale la paternità delle composizioni non poteva più essere accertata. Osservando l'inventario più antico, è evidente come, alla fine del Seicento, i materiali che formano attualmente i due convoluti, non fossero conservati insieme. I dodici mottetti delle *Acclamationi devote*, citati all'interno della sezione intitolata *Musica duplicata e divisa in parti*, erano conservati insieme a due composizioni di Bernardo Pasquini.¹⁷⁴ Ad altri due mottetti tratti dalle *Acclamationi devote* – *Angelorum ad convivium* e *Congratulamini filiae Sion* – si fa riferimento anche nella rubrica *Musica ecclesiastica*: qui figurano insieme al mottetto «Salve o Maria con Istrumenti», uno dei due privi di attribuzione presenti nei convoluti odierni.¹⁷⁵ L'inventario seicentesco, solitamente molto preciso nell'indicare la paternità delle diverse composizioni, non riporta alcuna informazione sulla paternità del mottetto. Il fatto che fosse conservato già nel Seicento in un convoluto insieme a composizioni di Legrenzi non rappresenta, però, un argomento sufficiente per attribuirlo al compositore. Il criterio che regola la formazione del contenuto dei diversi fascicoli è, infatti, lontano da un'ottica monografica. Abbastanza frequentemente, i convoluti raccoglievano materiali eterogenei, relativi a diversi compositori. In mancanza di oggettivi riscontri, è quindi opportuno astenersi dall'attribuire a Legrenzi il mottetto *Salve, o Maria*, come anche il mottetto *Auge, ne timeas*: caso ancora più problematico, in quanto di questo mottetto non si trova alcun riscontro all'interno dell'inventario seicentesco.

Mottetti di Legrenzi sono identificabili in sette manoscritti di origine francese: essi rappresentano il nucleo certamente più significativo, per quanto riguarda la trasmissione manoscritta di mottetti legrenziani prima del 1800. Si tratta di fonti in gran parte ancora sconosciute ai repertori

¹⁷³ Nell'inventario, alla voce n. 14 della rubrica n. 7 *Musica duplicata e divisa in parti*, si legge: «Quando consolabor | Consolare anima | N. 2 di Ant. Ferrari»; cfr. LUIN 1936, p. 432. Il carmelitano palermitano Antonio Ferrari (Ferraro) pubblica una prima raccolta di mottetti a una voce nel 1617: *Sacrae cantiones ... liber primus*, apparso a Roma per i tipi di Bartolomeo Zanetti (RISM F 503). Una seconda raccolta oggi perduta, *Ghirlanda di sacri fiori: secondo libro degli ecclesiasti conserti*, sarebbe stata pubblicata invece a Palermo nel 1623: cfr. la voce *Antonio Ferraro* (Paolo Emilio Carapezza – Giuseppe Collisani) in *Grove music online* (consultato il 30 luglio 2009).

¹⁷⁴ Cfr. LUIN 1936, p. 432. Si tratta dei mottetti *Quena portenta* e *O benedicta Iesu*.

¹⁷⁵ Cfr. LUIN 1936, p. 425.

legrenziani, che permettono di fare luce su alcuni importanti fenomeni che caratterizzano la ricezione di musica italiana in Francia alla fine del *Grand Siècle*. Particolarmente significativa è la presenza di mottetti di Legrenzi all'interno di un nucleo di cinque manoscritti, riconducibili all'atelier parigino di André Danican Philidor (1652-1730), dal dicembre del 1694 *Garde de la Bibliothèque du Roy*.¹⁷⁶

La segnatura F-Pn, Rés. F 1698/1-4 individua un manoscritto in quattro tomi, finemente rilegati in cuoio chiaro con nervature e dorature.¹⁷⁷ Sul piatto esterno sono incise in oro le armi di Louis-Alexandre de Bourbon, conte di Toulouse (1678-1737), figlio illegittimo di Louis XIV e di Madame de Montespan (Françoise Athénaïs de Rochechouart de Mortemart de Montespan, 1640-1707). I quattro tomi appartengono alla collezione allestita dal conte a partire dal 1703.¹⁷⁸ Dopo aver fatto copiare la produzione di compositori francesi di primo piano (Jean-Baptiste Lully e François Couperin, in particolare), gli interessi del conte si erano rivolti al repertorio internazionale: sintomatico esempio del manifestarsi di tendenze stilistiche eclettiche, che due decenni più tardi sarebbero state indicate con il termine di *goûts réunis*.¹⁷⁹ Tra gli autori italiani presenti nel fondo trovano posto soprattutto composizioni di Giacomo Carissimi, di Giovanni Paolo Colonna e di Giovanni Legrenzi.

La storia della trasmissione della collezione è piuttosto complessa. Dopo la morte del conte nel 1737, la collezione passa alla famiglia Orléans. Insieme alla biblioteca di re Louis-Philippe (1773-1850), essa viene venduta all'asta a Parigi nel 1852. Le fonti musicali sono cedute a tre diversi acquirenti: i librai francesi Cretaine e Payé e l'inglese William Hope.¹⁸⁰ Alla morte di Hope, il suo fondo musicale viene acquistato da sir Frederick Ouseley (1825-1889), quindi depositato presso la biblioteca del St Michael's College di Tenbury: qui nel 1934 viene catalogato da Edmund Horace Fellowes.¹⁸¹ Nel 1935 giunge a Tenbury un altro gruppo di manoscritti, acquistati dallo stesso Ouseley presso il libraio inglese Arthur Rau. Rau era riuscito a entrare in possesso di alcuni dei manoscritti acquistati dal libraio Cretaine nel 1852: tra questi, i presenti quattro tomi contenenti

¹⁷⁶ Cfr. HERLIN 1998.

¹⁷⁷ Per una descrizione del manoscritto si rinvia all'App. 2.3.

¹⁷⁸ MASSIP 1983, p. 186.

¹⁷⁹ L'espressione rinvia all'omonimo titolo di una raccolta di concerti di François Couperin stampata a Parigi nel 1724 (RISM C 4275). Per una trattazione del contesto estetico di questo fenomeno si rinvia a PINCHERLE 1968, pp. 69-80.

¹⁸⁰ MASSIP 1983, p. 191: in nota viene indicata precisamente la destinazione dei diversi lotti in cui il fondo musicale era stato suddiviso per la vendita. Una trascrizione della parte del catalogo dell'asta del 1852 relativa ai volumi musicali è fornita in FELLOWES 1934, pp. 40-46.

¹⁸¹ Cfr. FELLOWES 1934, pp. 5-6.

mottetti di Legrenzi.¹⁸² Nel 1978, la Bibliothèque Nationale de France acquista tutte le partiture del fondo Toulouse-Philidor conservate a Tenbury: i manoscritti vengono quindi trasferiti a Parigi, dove sono oggi conservati. Nel 1985, la restante parte della biblioteca del St Michael's College di Tenbury è stata trasferita presso la Bodleian Library di Oxford. Questi passaggi sono alla base di una serie di fraintendimenti che coinvolgono tutti i repertori legrenziani. Priva di fondamento è, infatti, l'indicazione relativa all'esistenza di quattro mottetti legrenziani nel fondo di Tenbury, oggi conservati presso la Bodleian Library.¹⁸³ Si tratta di un errato rinvio ai quattro tomi manoscritti di mottetti legrenziani, conservati attualmente presso la Bibliothèque Nationale de France.¹⁸⁴

Per l'allestimento dei volumi della propria collezione, il conte de Bourbon si servì della collaborazione dell'atelier di André Danican Philidor (1652-1730), dal dicembre del 1694 *Garde de la Bibliothèque du Roy*.¹⁸⁵ La mano che redige i quattro tomi di mottetti legrenziani è quella di un anonimo copista: il cosiddetto *Copista Z*, secondo l'identificazione fornita da Denis Herlin.¹⁸⁶ Redatti con ogni probabilità tra il 1705 e il 1720, essi contengono complessivamente 18 mottetti. 17 sono descritti da due edizioni individuali di Legrenzi: 14 sono stati copiati da un esemplare dei *Sentimenti devoti* op. VI; tre dalle *Acclamazioni divote a voce sola* op. X. Un unico mottetto non trova concordanze in edizioni a stampa legrenziane: *O vere et chare Iesu* per Tenore, Baritono, due violini e continuo. Normalmente accettato come autentico,¹⁸⁷ il mottetto è con ogni probabilità una composizione spuria. Dato ancora sconosciuto ai repertori legrenziani, questo mottetto è trasmesso anche all'interno del manoscritto F-Pc, Rés. F 934, dove però è attribuito a Giacomo Carissimi.¹⁸⁸ Diversi indizi formali – come il ritmo *inégal* che caratterizza la sinfonia iniziale e l'accentuazioni del testo cantato – rendono probabile, però, che *O vere et chare Iesu* sia opera di un non identificabile compositore francese, e non di Legrenzi o di Carissimi, a cui sarebbe stato

¹⁸² Per una ricostruzione dei vari passaggi che riguardano i volumi del fondo Toulouse-Philidor, si rinvia a MASSIP 1983, pp. 191 e 195; e OBOUSSIER 1998, pp. 198-203.

¹⁸³ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 605; la voce *Giovanni Legrenzi* (Stephen Bonta) in *Grove music online* (consultato il 31 luglio 2009); la voce *Giovanni Legrenzi* (Reinmar Emans) in MGG2, *Personenteil*, vol. 10, 2003, coll. 1482-1490: 1485.

¹⁸⁴ Nel catalogo manoscritto redatto da Edmund Horace Fellowes nel 1935 i quattro volumi manoscritti di mottetti legrenziani portano la numerazione 1426-1429.

¹⁸⁵ Cfr. HERLIN 1998.

¹⁸⁶ HERLIN 1995, pp. XCIX-CXIX (Annexe 4. Copistes): per il *Copista Z* v. p. CXIII (scheda n. 14). Edward Corp ha avanzato l'ipotesi che il *Copista Z* possa essere identificato nel giacobita di origine inglese David Nairne (1655-1740): cfr. CORP 1998. Nella sua ricostruzione Corp non fornisce però alcuna prova decisiva per supportare l'eventuale rapporto del giacobita con André Danican Philidor e il suo atelier, né alcun riscontro paleografico sulla base del quale identificare la mano del copista.

¹⁸⁷ Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 604 (n. 53).

¹⁸⁸ Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 2.3. Fonte sconosciuta a Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

falsamente attribuito: un fenomeno niente affatto inconsueto all'interno della trasmissione manoscritta francese.¹⁸⁹

La segnatura F-Pc, Rés. F 934 individua un manoscritto in tre tomi: i primi due sono opera di un anonimo copista di origine francese; il terzo, di un anonimo copista inglese.¹⁹⁰ Riuniti insieme in epoca recente, con ogni probabilità sulla base dell'omogeneità di contenuto, essi formano un'ampia silloge di composizioni di Carissimi. Il mottetto *O vere et care Jesu* figura nel secondo tomo, sul cui frontespizio è annotato: «RECVEIL / de / PIECES SAINTES / et / MOTETS / et plaisanteries en musique / Composez Par / MONSIEVR CARISSIMI / Maistre de Musique de S.^t Pierre de Rome. / TOME II». Nell'ambito di uno studio dedicato alla produzione mottettistica di Carissimi, Andrew Jones ha fornito un'accurata analisi di questa fonte.¹⁹¹ Il manoscritto non sarebbe stato redatto nel 1649, come indicato sul frontespizio, ma certamente dopo il 1673, anno di pubblicazione del *Delectus sacrorum concentuum ... Liber secundus* di Alessandro Melani (1639-1703), che contiene il mottetto *Vox turturis*, falsamente attribuito a Carissimi nel manoscritto. Jones ha appurato l'esistenza di almeno nove casi di false attribuzioni: oltre al già citato mottetto di Melani, ciò riguarda tre mottetti di Bonifazio Graziani (1604/5-1664),¹⁹² due di Francesco Foggia (1604-1688),¹⁹³ uno di Giovanni Carisio (1627ca.-1687), uno di Giuseppe Tricarico (1623-1697) e uno del compositore fiammingo Anthonis Vermeren (1618-1667).¹⁹⁴ La loro individuazione è stata possibile grazie alla concordanza con fonti a stampa. Per Jones, l'attribuzione a Carissimi sarebbe dubbia per almeno altri 20 mottetti. Si tratta di una felice intuizione: tra questi, mi è stato possibile individuare – oltre al già ricordato *O vere et care Jesu* – un mottetto di Legrenzi, questa volta autentico: *Qui non renuntiat*, descritto dai *Sentimenti devoti* op. VI.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Si rinvia a COLLARILE 2010.

¹⁹⁰ Cfr. A. V. JONES, *The motets of Carissimi* op. cit., vol. 1, pp. 57-61.

¹⁹¹ Cfr. JONES 1982, vol. 2, pp. 163-166: 163, che non conosce però la concordanza con il manoscritto F-Pn, Rés. F 1698/4.

¹⁹² Si tratta dei mottetti *Benignissime Jesu*, per due canti e tenore; *Domine, ne in furore tuo*, per due canti e basso; e *Gaudia felices*, per due canti. Cfr. SUSANNE SHIGIHARA, *Bonifazio Graziani (1604/5-1664). Biographie, Werkeverzeichnis und Untersuchungen zu den Solomotetten*, Ph.D. Universität Bonn, 1984, rispettivamente pp. 150-151 (cat. n. 55), 163 (cat. n. 98: non è segnalata però la presenza del mottetto nel manoscritto francese) e 174-175 (cat. n. 137).

¹⁹³ Si tratta dei mottetti *Iste sanctus pro lege Dei*, per alto, tenore e basso, apparso a stampa nel 1665 tra le *Sacrae cantiones tribus vocibus* op. 8 (RISM F 1448); e *Adoremus Christum*, per due canti e basso, pubblicato nel 1652 in *Litaniae et sacrae cantiones* op. 4 (RISM F 1443). Cfr. CARL FASSBENDER, *Francesco Foggia (1604-1688). Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaften*, Ph.D. Universität Bonn, 1980, rispettivamente pp. 182 (cat. n. 123) e 123 (cat. n. 6).

¹⁹⁴ Cfr. A. V. JONES, *Carissimi Manuscripts in Paris and Bologna* op. cit., pp. 177-179 (un quadro riassuntivo è offerto a p. 178), attribuito però correttamente a Legrenzi.

¹⁹⁵ F-Pc, Rés. F 934, tomo 2, pp. 198-210. Per uno spoglio del contenuto dei *Sentimenti devoti* op. VI di Legrenzi si rinvia a F. PASSADORE – F. ROSSI, *La sottigliezza dell'intendimento* op. cit., pp. 507-515 (scheda 30): p. 513 (n. 15). Il mottetto *Qui non renuntiat* è trasmesso anche in F-Pn Rés. F 1698, tomo 3, cc. 36r-47v. Altri casi sono stati segnalati

Grazie al catalogo dei manoscritti musicali della Bibliothèque Municipale di Versailles realizzato da Denis Herlin, è stato possibile identificare un altro manoscritto confezionato all'interno dell'atelier Philidor, contenente mottetti attribuiti a Legrenzi. La segnatura F-V, Manuscrit Musical 27 individua un manoscritto *in-folio* di 124 carte, in cui sono redatte in partitura 21 composizioni: 20 sono attribuite a Legrenzi, una a Giovanni Carisio (1627-1687).¹⁹⁶ La rilegatura in pelle chiara, con dorature sul dorso e lungo i bordi, rinvia a un contesto altolocato, che per ora non si lascia però identificare. Il manoscritto è stato redatto dall'anonimo *Copiste Z*, già citato in precedenza a proposito del manoscritto F-Pn, Rés. F 1698/1-4. Non a caso, le due fonti rivelano molte affinità:¹⁹⁷ lo stesso formato, un contenuto sostanzialmente simile. 13 dei 20 mottetti trasmessi in F-V, Manuscrit Musical 27 trovano concordanze in composizioni descritte dai *Sentimenti devoti* op. VI di Legrenzi. È interessante notare il fatto che i mottetti siano stati copiati nello medesimo ordine in cui sono redatti in F-Pn, Rés. F 1698: un ordine diverso da quello in cui si presentano nell'edizione a stampa originale. È assai probabile, quindi, che i due manoscritti siano stati redatti insieme o in sequenza, in un periodo da identificare tra il 1705 e il 1720 circa.¹⁹⁸ Oltre ai mottetti descritti dall'op. VI, F-V, Manuscrit Musical 27 contiene sette sconosciute composizioni attribuite a Legrenzi, di cui il catalogo di Herlin ha dato notizia per la prima volta. Si tratta del salmo *Confitebor tibi Domine* per Canto, due violini e basso continuo; e di sei mottetti a voce sola e continuo: *Ecce sacerdos magnus*, per Canto; *Triumphant omnes*, per Alto; *Caelorum praesides, superni gaudio*, per Alto; *Alba ridet tota blanda*, per Canto; *Infirmor, Domine, visita me*, per Canto; e *Consurge, Ierusalem*, per Alto.¹⁹⁹ Il salmo *Confitebor* è trasmesso soltanto in questo manoscritto. I sei

da Joachim Steinheuer nella sua relazione (rimasta inedita) *Carissimi in Frankreich: Modell und Projektionsfläche*, letta nell'ambito del convegno *Roma – la città eterna al centro della ricerca musicologica attuale*, svoltosi presso il Deutsches Institut di Roma dal 27 settembre al 3 ottobre 2004. Ringrazio l'autore per avermi messo al corrente di alcuni materiali da lui discussi, durante la stesura di queste pagine.

¹⁹⁶ Cfr. HERLIN 1995, pp. 294-295

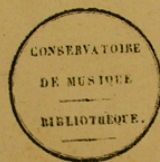
¹⁹⁷ A proposito del *Copista Z* si rinvia alla bibliografia citata alla nota 172.

¹⁹⁸ Denis Herlin suggerisce una finestra temporale leggermente più ampia 1690-1720: cfr. HERLIN 1995, p. 295.

¹⁹⁹ Nell'ordine, Legr 83, 88, 81, 80, 86 e 82.

Partitura Motti

*A' vna, A quattro a sei Voci, con Violini
del Signor Legrenzi.*



*Raccolto per Philidor il Maggiore
ordinario della Musica del Re'
Guardino della sua Biblioteca della
Musica 1705:*

Figura 3.6

F-Pc, X 30, c. [17]

mottetti a voce si ritrovano, invece, anche all'interno di un'altra fonte manoscritta, anch'essa ancora sconosciuta ai repertori legrenziani: il manoscritto F-Pc, X 30 (Figura 3.6). Si tratta di un sontuoso manufatto *in-folio*, rilegato in cuoio chiaro con nervature e dorature sul dorso, prodotto anch'esso all'interno dell'atelier parigino di André Danican Philidor. Sulla base delle studio delle grafie realizzato da Herlin, la mano che lo redige è quella dell'anonimo *Copiste Pb8*.²⁰⁰ Sul *recto* della prima carta si legge: «Partitura | Motetti | A' una, A quattro A sei Voci, con Violini | del Signor Legrenzi. | Raccolto per Philidor il Maggiore | ordinario della Musica del Ré | Guardino [*sic*] della sua Biblioteca della | Musica 1705».

Si tratta di un volume proveniente dalla *Bibliothèque de Musique* di Louis XIV.²⁰¹ Laurence Decobert ha recentemente ricostruito la complessa storia relativa alla trasmissione di questo importante fondo.²⁰² Nel 1796, dopo lo scoppio della Rivoluzione Francese, fu presa la decisione di trasferire i volumi della Biblioteca Musicale Reale presso il Conservatorio di Musica di Parigi. Soltanto una parte dei libri, però, venne prelevata subito. Un'altra parte fu portata all'*École libre*, fondata a Versailles da Jean-Louis Bêche, e di qui alla Bibliothèque Municipale di Versailles. Altri volumi vennero aggregati in fasi successive al fondo del Conservatorio di Parigi fino all'estate del 1812. Agli smembramenti e successivi accorpamenti subiti dal fondo, si sovrappone una farraginoso opera di catalogazione, che tra approssimazioni, travisamenti, distruzioni e sottrazioni ha segnato la storia del fondo fino a tempi recenti.

Il caso rappresentato da questo manoscritto appare emblematico. Con ogni probabilità, è a questa fonte che si fa riferimento nell'*Inventaire général des effets existants à la Bibliothèque Musique à Versailles*, redatto alla fine di ottobre del 1765: «Legrenzy | Partition manuscrit».²⁰³ Si tratta della voce n. 671 nella trascrizione dell'inventario pubblicata da André Tessier nel 1931.²⁰⁴ Nel chiedersi se il riferimento fosse al manoscritto F-V, Manuscrit Musical 27 («Vers ms. ms. 27?»), Tessier dimostra di non conoscere il manoscritto conservato nel fondo del Conservatorio. In effetti, di esso si erano perse le tracce da tempo. Il manoscritto non compare in nessuno degli inventari redatti dopo il 1796, quando il fondo musicale cominciò a essere trasferito da Versailles a

²⁰⁰ Per l'identificazione dei copisti dell'atelier Philidor si rinvia a HERLIN 1995, pp. XCIX-CXIX (Annexe 4. Copistes): per il copista *Pb8* v. p. CIX (scheda n. 10).

²⁰¹ Sull'attività di Philidor in qualità di copista reale si rinvia in part. a MASSIP 1978; a HERLIN 1998; e a WAQUET 1980.

²⁰² DECOBERT 2007.

²⁰³ F-P, Archives Nationales, O¹* 3245; una trascrizione dell'inventario del 1765 è fornita in TESSIER 1931. Di esso esiste una anche copia redatta nel 1769: F-Pn, Rés. Vma 857; cit. in DECOBERT 2007, p. 274n.

²⁰⁴ Ringrazio Laurence Decobert per avermi suggerito questa identificazione.

Parigi.²⁰⁵ Un possibile accenno alla sua esistenza si legge nel *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* di Robert Eitner, secondo il quale nel fondo del Conservatorio di Parigi sarebbero conservati «Motets à grand chœur» di Legrenzi.²⁰⁶ In seguito, la notizia è stata interpretata come un probabile (quanto erroneo) rinvio a uno dei manoscritti legrenziani conservati all'interno del fondo della Bibliothèque Nationale de France, dove dal 1935 anche il fondo del Conservatorio di Musica di Parigi era stato depositato.²⁰⁷ Ciò spiega perché questa fonte sia ignota alla critica legrenziana, nonostante l'esistenza del manoscritto non fosse del tutto sconosciuta. Rapidi rinvii al manoscritto F-Pc, X 30 si leggono in almeno due studi di Catherine Massip e nel catalogo del fondo musicale di Versailles realizzato da Denis Herlin nel 1995.²⁰⁸ Considerato il taglio bibliografico dei loro lavori, si può comprendere perché non sia stato dato peso alla valenza del manoscritto nel quadro della trasmissione di musica legrenziana. La segnatura F-Pc, X 30 individua un manoscritto *in-folio* di grande formato, costituito da 103 carte, numerate dal copista per pagina da 1 a 203 sul margine esterno in alto a partire dalla seconda carta. Le composizioni presenti sono dodici: un *Dies irae* per otto voci, quattro viole e continuo (n. 1); sei mottetti a voce sola (nn. 5-10); un mottetto a due voci (n. 11); tre mottetti a tre voci (nn. 2-4); infine, un *Laudate Dominum* per Canto, quattro archi e continuo (n. 12).²⁰⁹ Primo dato significativo: nessuna delle composizioni trasmesse nel manoscritto trova concordanza in raccolte a stampa di Legrenzi. La sequenza *Dies irae* (n. 1) è trasmessa in altre due fonti manoscritte: in una redazione autografa di Sébastien de Brossard (F-Pn, Vm1 1298)²¹⁰ e nel manoscritto F-Pn, Ms. Lat. 16831, proveniente dal fondo della chiesa agostiniana di Notre-Dame-des-Victoires.²¹¹ I sei mottetti a voce sola sono trasmessi – come già ricordato – nel manoscritto F-V, Manuscrit Musical 27. La perfetta concordanza del loro dettato musicale e l'identico ordine in cui sono copiati nelle due fonti costituiscono un chiaro segnale di una stretta dipendenza tra i due testimoni.

²⁰⁵ Cfr. DECOBERT 2007, in cui è trascritto il *Catalogue de la collection faite par Philidor* redatto dall'abbé Roze, bibliotecario del Conservatorio di Parigi, redatto probabilmente tra la fine del 1812 e il 1813 (pp. 290-296); per la datazione della fonte, v. pp. 276-277.

²⁰⁶ Cfr. *Quellen-Lexikon*, vol. 6 (1902), p. 116.

²⁰⁷ Emblematico in questo senso quanto si legge nella scheda n. 57 in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 606.

²⁰⁸ Cfr. rispettivamente MASSIP 1983, p. 189; MASSIP 1990, pp. 159-160; HERLIN 1995, p. 295.

²⁰⁹ Nell'indice del manoscritto annotato sul *verso* della prima carta le composizioni sono però undici: non è citato infatti il mottetto *Festinemus, iubilemus* (n. 4).

²¹⁰ Cfr. BROSSARD 1994, cat. n. 874.

²¹¹ Cfr. BURKE 1981, p. 44 (scheda n. 35). Nello stesso manoscritto è trasmesso anche un *Dixit Dominus* a sei voci e due violini attribuito a Legrenzi, che non trova concordanze in altre fonti: cfr. *id.*, p. 41 (scheda n. 26). Nonostante sia stata segnalata nel 1981, questa fonte non è ancora mai entrata in alcun repertorio legrenziano.

Cinque composizioni sarebbero trasmesse soltanto in F-Pc, X 30: il salmo *Laudate Dominum* per Canto e quattro archi (n. 12) e quattro mottetti concertati a due e tre voci e continuo – *Quando tendem, sponse care*, per due Canti (n. 11); *Iste sanctus pro lege Dei* e *Gaudet in caelis animae sanctorum*, per Alto, Tenore e Basso (nn. 2 e 3); e *Festinemus, iubilemus*, per Mezzosoprano, Alto e Tenore (n. 3).²¹²

In realtà, tra i quattro mottetti si annida una falsa attribuzione: si tratta del mottetto *Iste sanctus pro lege Dei*. Il caso che riguarda questo mottetto permette di mettere a fuoco molto bene il problema della diffusa presenza di false attribuzioni all'interno dei manoscritti vergati all'interno dell'atelier Philidor. Nell'ambito delle sue ricerche su Carissimi, Andrew Jones ha appurato che questo mottetto (trasmesso anche sotto il nome di Carissimi nel già citato manoscritto F-Pc Rés. F 934)²¹³ sia in realtà una composizione di Francesco Foggia, pubblicata all'interno delle sue *Sacrae cantiones* op. VIII (Roma 1665).²¹⁴ Il caso è stato approfondito da Catherine Massip nell'ambito di un'indagine sulla produzione di Jean-Baptiste Lully (1632-1687).²¹⁵ Il mottetto figura, infatti, anche nel catalogo delle opere del celebre compositore francese (LWV 77/6). L'attribuzione a Lully si legge nel manoscritto F-Pn Rés. F 1713, un manufatto realizzato intorno al 1705 all'interno dell'atelier Philidor dall'ormai più volte citato *Copiste Z*, per conto di Louis-Alexandre de Bourbon, conte di Toulouse: copista e committente sono quindi gli stessi del manoscritto F-Pn, Rés. F 1698/1-4.²¹⁶

I risultati di questo spoglio colpiscono per diversi motivi. Sorprende, innanzitutto, l'apparente disinvoltura con cui un mottetto come *Iste sanctus pro lege Dei* sia stato attribuito a differenti compositori, oltretutto di primaria importanza (Lully, Carissimi, Legrenzi), in fonti manoscritte prodotte all'interno del medesimo atelier, confezionati in due casi addirittura dal medesimo copista. Secondo Massip,²¹⁷ si tratterebbe di

une œuvre d'une qualité exceptionnelle dont on peut mesurer la «popularité» à l'aune de ses divers avatars. Elle nous éclaire aussi sur les voies aléatoires qu'empruntaient les œuvres circulant entre la France et l'Italie et sur les parentés de style existant entre Lully et ses contemporains italiens.

²¹² Nell'ordine: Legr 65, 41, 36 e 31 in App. 5.2.

²¹³ F-Pc Rés. F 934, tomo 1, pp. 239-245.

²¹⁴ RISM F 1448. Cfr. JONES 1982, vol. 1, pp. 57-60 e vol. 2, p. 56, che segnala la falsa attribuzione a Carissimi sulla base dello spoglio della produzione mottettistica di Francesco Foggia (1604-1688) effettuato in FASSBENDER 1980, p. 182 (cat. n. 123).

²¹⁵ MASSIP 1990, che individua le fasle attribuzioni del mottetto a Carissimi e a Legrenzi sulla base di un incipitario redatto dall'abbé Rose, secondo bibliotecario del Conservatorio di Parigi, all'inizio del XIX sec. (cfr. p. 159).

²¹⁶ Si rinvia alla bibliografia che riguarda il *Copiste Z*, segnalata alla nota 13. Si noti la stretta parentela tra questa fonte e il manoscritto F-Pn Rés. F 1698, contenente mottetti di Legrenzi: stesso copista, stesso committente, data di compilazione assai prossima.

²¹⁷ Cfr. MASSIP 1990, p. 160.

Più che della ‘fortuna’ di una composizione, la triplice falsa attribuzione del mottetto *Iste sanctus pro lege Dei* appare sintomatica di un *modus operandi* diffuso all’interno dell’*atelier* Philidor. Di fronte a un caso simile, la prima questione che occorre porsi è fino a che punto ciò possa essere l’effetto di pratiche involontarie, legate alla possibile distrazione di singoli copisti. La quantità di casi che già ora è possibile documentare, fa pensare, in realtà, a operazioni attuate con sistematica consapevolezza. Tra i manoscritti citati, è interessante osservare la presenza di manoscritti riconducibili alla collezione di Louis-Alexandre de Bourbon, conte di Toulouse, redatti in alcuni casi da un medesimo copista (*Copiste Z*). Che ciò rappresenti un’ coincidenza, appare poco probabile. C’è da chiedersi se la presenza in queste fonti di false attribuzioni non sia da mettere in rapporto alla necessità di dare vita relativamente in poco tempo a un’ampia retrospettiva sulla produzione musicale francese ed europea. La falsificazione di alcune composizioni potrebbe essere quindi il frutto di una scelta opportunistica, volta a soddisfare le richieste di un importante committente, per fornirgli delle ‘primizie’ nobilitate dal riferimento a compositori di primo piano, frutto in realtà di abili manipolazioni.

È possibile documentare alcuni rapporti tra il musicista e ambienti francesi. L’avvenimento certamente più emblematico è rappresentato dall’invito che Legrenzi ricevette intorno al 1669, di recarsi a Parigi per un possibile incarico alla corte di Louis XIV.²¹⁸ Va ricordato però anche un episodio riferito nella *Pallade veneta*, che riguarda un concerto privato eseguito, nel marzo del 1688, da tre giovani dame francesi nell’abitazione veneziana del compositore.²¹⁹ Si tratta di occasioni però sporadiche, che non paiono rappresentative dell’importante ricezione che la produzione di Legrenzi conobbe in Francia. Riferimenti all’esecuzione di sue composizioni si leggono in diverse cronache francesi, come ad esempio nel *Mercure galant*.²²⁰ Significativa appare poi la presenza di edizioni legrenziane nel mercato editoriale francese. Esempari di sue raccolte sono rintracciabili non soltanto all’interno di importanti collezioni private (come in quella dei Ballard, editori di musica),²²¹ ma anche in fondi di istituzioni ecclesiastiche periferiche:²²² dato sintomatico della disseminazione che edizioni italiane di musica sacra potevano conoscere in Francia a cavallo tra Sei e Settecento.²²³

²¹⁸ Si rinvia al § 6.1.

²¹⁹ Cfr. *Pallade veneta* [1985], pp. 214-215 (* 80).

²²⁰ Cfr. NESTOLA 2002.

²²¹ Cfr. GUILLO 2004-2005: 2004, p. 292, secondo il quale la cospicua presenza di stampe italiane prodotte tra il 1675 e il 1705 all’interno del fondo dei Ballard sarebbe un riflesso della diffusione della produzione editoriale italiana seguita all’accordo sulla loro distribuzione stretto tra Christophe Ballard e l’editore olandese Estienne Roger.

²²² Cfr. GUILLO 2004-2005: 2005, pp. 195 (in cui sono elencati i diversi fondi ai quali Sébastien de Brossard ha avuto accesso) e 210-211.

²²³ Accanto a DURON 1996a, nuovi interessanti spunti di ricerca si leggono negli studi di Barbara Nestola (v. in part. NESTOLA 2002 e NESTOLA 2008). Si rinvia poi FADER 2007 e in MONTAGNIER 2007, in cui viene documentato il

Se ciò sia sufficiente per ritenere che composizioni di Legrenzi possano aver circolato in Francia indipendentemente dalla trasmissione a stampa, senza aver lasciato la minima traccia in fonti manoscritte italiane, è una possibilità che non si può escludere a priori, ma che appare poco probabile considerando, da un lato, l'alto numero di *unica* trasmessi soltanto in fonti francesi, dall'altro, l'incidenza delle accertate false attribuzioni in manoscritti redatti in ambienti di primaria importanza, come l'atelier Philidor. Nel caso di composizioni trasmesse soltanto in manufatti prodotti in questo contesto, la possibilità che ci si trovi davanti a falsificazioni o manipolazioni di varia natura è piuttosto alta. Appare ragionevole seguire quindi l'invito alla prudenza già avanzato da Andrew Jones per la trasmissione manoscritta dei mottetti attribuiti a Carissimi: anche in questo studio, tutte le composizioni attribuite a Legrenzi prive di concordanza con fonti a stampa, trasmesse soltanto in manoscritti riconducibili all'atelier Philidor, sono considerate perciò composizioni dubbie.

Oltre ai manoscritti appena citati, mottetti legrenziani sono trasmessi in altre tre fonti manoscritte francesi. La segnatura F-LYm, Rés. FM 28329 individua un manoscritto di ottima fattura, realizzato a Parigi tra il 1702 e il 1713 da due diversi anonimi copisti. La datazione si ricava dal soggiorno parigino di Jean-Pierre Christin (1683-1755), segretario dell'Académie des beaux-arts di Lione, per il quale il manoscritto è stato confezionato. La sua firma è apposta sul *recto* del primo foglio, dove si legge: «Motets a I. II. & III. Voices choisies des meilleurs authers tant italiens que françois». Il manoscritto contiene 18 mottetti di 12 diversi autori, tra cui gli italiani Giovanni Carisio, Giacomo Carissimi, Bonifazio Graziani, Francesco Foggia, Antonio Sartorio e Giovanni Legrenzi. Di quest'ultimo è copiato il mottetto sulla sequenza di Pentecoste *Veni sancte spiritus*, pubblicato all'interno dei *Sentimenti devoti* op. VI.²²⁴ Il fatto che le diverse composizioni siano redatte in partitura lascia pensare che il manoscritto fosse destinato principalmente allo studio. Ciò è in sintonia con gli interessi musicali coltivati dall'Académie des beaux-arts lionese e dallo stesso Christin, che tra il 1737 e il 1741 viene coinvolto in una cocente polemica con Jean-Philippe Rameau.²²⁵

ruolo occupato dai *chanteurs italiens* alle dipendenze di Filippo II d'Orléans presso la corte di Louis XIV nella diffusione di musica italiana in Francia a cavallo tra Sei e Settecento. I dati qui esposti contraddicono la ricostruzione fornita da FAVIER, *Reflection on the Chronology*, secondo cui «the years 1700 – 1760 represent a veritable “black hole” in the dissemination of Italian sacred music in France» dovuta a una presunta «collective assertion of a French aesthetic superiority in the field of sacred music» (p. 379).

²²⁴ App. 2.1, Legr 89.

²²⁵ Cfr. voce *Jean-Philippe Rameau* (Graham Sadler – Thomas Christensen) in *Grove music online* (consultato il 2.2.2016).

La segnatura F-V, Manuscrit Musical 54 individua un voluminoso manoscritto di ben 848 pagine proveniente dal fondo della Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr, collegio creato nel 1686 da Madame de Maintenon (Françoise d'Aubigné, 1635-1719) per ospitare ed educare orfane e giovani di povera estrazione.²²⁶ La sua stesura si deve a diverse mani adespote, probabilmente ospiti dell'istituzione femminile. Il manoscritto trasmette una voce di 176 composizioni per vario organico: i volumi relativi alle altre voci (probabilmente tre) sono andati perduti. Nella fonte tutte le composizioni sono adespote. Denis Herlin ha però correttamente identificato la presenza di sette mottetti di Legrenzi descritti dai *Sentimenti devoti* op. VI all'interno della sezione «Autres Motets Italiens pour différentes festes», che comprende anche sei mottetti di Giovanni Paolo Colonna e uno adespoto.²²⁷

La segnatura F-Pn, Vm1 1296 individua un manoscritto di formato piccolo, oblungo e piuttosto stretto, tipico delle partiture da studio. A differenza degli altri testimoni, confezionati con ogni probabilità a Parigi, questa fonte sarebbe stato confezionato a Strasburgo. La mano è quella di un anonimo copista attivo per conto del musicista e musicografo Sébastien de Brossard (1655-1730), alla cui collezione appartiene il manoscritto.²²⁸ Esso contiene 15 dei 16 mottetti pubblicati all'interno dei *Sentimenti devoti* op. VI.²²⁹ In questo caso, è possibile accertare di quale esemplare il copista si sia servito per redigere le composizioni. Brossard possedeva, infatti, un esemplare di due raccolte a stampa di Legrenzi: della prima edizione delle *Acclamazioni divote a voce sola* op. x, stampata a Bologna nel 1670; e dei *Sentimenti devoti* op. VI, nella ristampa apparsa nel 1683 per i tipi di Giuseppe Sala.²³⁰ Si tratta di due esemplari ancor'oggi conservati all'interno del fondo della Bibliothèque nationale de France.²³¹ Sulla costa della mappetta che attualmente avvolge i libri-

²²⁶ Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 2.3: cfr. anche HERLIN 1995, pp. 331-336. Fonte non citata in Passadore-Rossi, *Legrenzi*. La sua appartenenza al fondo della Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr è confermata dall'*ex-libris* visibile sul *verso* del piatto anteriore. Per un quadro dell'attività musicale di questa istituzione si rinvia a BERT 1963-1965; HERLIN 1995, pp. XXX-XXXIII; e PIÉJUS 1997. In seguito alla soppressione del collegio, avvenuta nel 1790, e alla sua trasformazione in scuola d'armi, il fondo bibliotecario è stato trasferito presso la Bibliothèque Municipale di Versailles.

²²⁷ Cfr. HERLIN 1995, pp. 335-336. La sezione, che copre le pp. 745-804 del manoscritto, è stata redatta da una stessa mano di inizio Settecento, visibile anche in altri punti del manoscritto. L'attuale fisionomia del manoscritto è il frutto di un assemblaggio di diversi fascicoli, rilegati insieme soltanto dopo la loro redazione. Per una descrizione della fonte si rinvia all'App. 2.3. Sulla base dei tratti stilistici, è possibile che anche il mottetto adespoto sia opera di un compositore italiano della seconda metà del Seicento: in mancanza di riscontri e concordanze, non è ragionevole avanzare alcuna ipotesi attributiva.

²²⁸ Cfr. BROSSARD 1994, p. 465 (n. 874). Per quanto riguarda le molteplici attività in campo musicale e musicografico di Sébastien de Brossard, si rinvia a DURON 1996b.

²²⁹ Per una descrizione dei manoscritti si rinvia all'App. 2.3. Fonte non citata in Passadore-Rossi, *Legrenzi*.

²³⁰ Cfr. BROSSARD 1994, pp. 208-209 (n. 331) e 215-216 (n. 344).

²³¹ Essi sono individuati dalle segnature Mus. Vm1 1009 e 1010. Brossard donò la propria collezione di stampati e manoscritti alla *Bibliothèque du Roy* alla fine del 1724, in cambio di un vitalizio. Per quanto riguarda le vicissitudini che

parte dell'esemplare dell'op. VI si legge: «Manuscrit | Partitions de 15. motets de Legrenzi. a 2 et 3 voc. cum organo. [...] Partitions Auteurs separez Tome VI^e». Si tratta evidentemente della mappetta che rivestiva in origine il manoscritto F-Pn, Vm1 1296, di cui ha il medesimo formato, utilizzata in seguito per avvolgere i libri-parti dell'esemplare a stampa, con cui la partitura manoscritta era con ogni probabilità conservata.

Questo insieme di fonti delinea i contorni di un importante fenomeno di recezione di musica italiana in Francia, all'interno del quale è possibile considerare anche i casi di falsificazione. Dopo la morte di Jean-Baptiste Lully (†1687), si assiste a un rinnovato interesse per la produzione musicale italiana, soprattutto quella di ambito sacro. A Parigi, sono due i contesti principali che fungono da traino a questo fenomeno, promuovendo esecuzioni regolari di musica sacra di autori italiani: la chiesa dei Teatini e la chiesa di Saint-André-des-Arts.²³² Nel 1683, a dirigere la cappella musicale dei Teatini viene chiamato Paolo Lorenzani. Nonostante la stima di Louis XIV nei suoi confronti, egli non era riuscito ad entrare a far parte della cappella reale, a causa della forte avversione che Lully nutriva nei suoi confronti. Lasciata definitivamente la corte nel 1683 in seguito alla morte della regina Marie-Thérèse, Lorenzani assunse l'incarico di maestro di cappella presso la chiesa dei Teatini, che mantenne fino al 1694, quando fece ritorno a Roma per dirigere la cappella Giulia. In quest'arco di tempo, Lorenzani diede vita a una produzione musicale che guarda chiaramente a modelli italiani – soprattutto romani: Giacomo Carissimi, Luigi Rossi, Bonifazio Graziani, ma anche Alessandro Stradella – riplasmati però nelle forme del *Grand-motet* e del *Petit-motet* per adattarli alle esigenze estetiche dell'ambiente francese.²³³

Principale promotore delle esecuzioni di musica sacra italiana presso la chiesa di Saint-André-des-Arts è il locale curato, l'abate Nicolas Mathieu (†1706). A partire dal 1681, egli organizza dei *concerts spirituels* con cadenza settimanale, che si segnalano per la cospicua presenza di musica italiana. Queste esecuzioni suscitano grande interesse all'interno dell'aristocrazia parigina e, di riflesso, nell'ambiente musicale della corte reale. Una vivida descrizione dei concerti è fornita da Jean Serré de Rieux nel 1734 – testimonianza emblematica anche per comprendere l'eco che queste esecuzioni hanno prodotto nel contesto parigino, assai vivida ancora trent'anni dopo la morte dell'abate Mathieu:²³⁴

accompagnano il trasferimento del fondo a Parigi, protrattosi fino alla primavera del 1726, si veda LEBEAU 1950-1951.

²³² Cfr. LE MOËL 1963 e CARACI 1982.

²³³ Cfr. CARACI 1982, in part. pp. 17-26.

²³⁴ RIEUX 1734, p. 132.

M. Mathieu, curé de Saint André des Arts, pendant plusieurs années du dernier siècle, avoit établi chés lui un concert toutes les semaines où l'on ne chantoit que de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brilloient depuis 1650. Scavoir: Luigirossi [*sic*], Cavalli, Cassati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Boulogne, Alessandro Melani à Rome, Stradella à Gênes, et Bassani à Ferrare, qui seul a fait imprimer plus de trente ouvrages. [...] C'est par le curé de Saint André que ces bons ouvrages ont été pour la première fois connus à Paris.

Accanto ai più conosciuti compositori romani (Rossi, Carissimi, Melani), sono nominati autori veneziani (Cavalli, Legrenzi), bolognesi (Cazzati, Colonna) o attivi in altri contesti italiani (Stradella, Bassani). Le partiture musicali utilizzate per le esecuzioni provengono in gran parte dalla cospicua collezione di musica a cui l'abate Mathieu diede vita.²³⁵ Grazie a Sébastien de Brossard,²³⁶ sappiamo che il compositore Michel-Richard Delalande (1657-1726) ereditò quattro raccolte di mottetti italiani appartenute all'abate Mathieu.²³⁷ Sebbene non sia possibile stabilire cosa queste fonti contenessero, questo episodio appare sintomatico dell'interesse che il repertorio sacro italiano (seicentesco) riscuoteva a Parigi ancora nel primo Settecento.

All'interno del fondo musicale della cappella reale di Svezia è conservato la copia del mottetto *O fons perpetui amoris* di Giovanni Legrenzi. Si tratta di un manoscritto individuato dalla segnatura S-Uu, Vmhs 69,20, redatto tra la fine del 1689 e i primi mesi del 1690 da Gustav Düben,²³⁸ il principale artefice della straordinaria collezione di musica, conservata oggi presso la Biblioteca Universitaria di Uppsala.²³⁹ La datazione del manoscritto permette di stabilire che Düben abbia potuto visionare un esemplare dell'op. xv di Legrenzi (1689) appena qualche mese dopo la pubblicazione della raccolta.

Privo di concordanze in fonti a stampa è invece il mottetto attribuito a Legrenzi, conservato in un manoscritto appartenuto al compositore tedesco Heinrich Bokemeyer (1678-1751): si tratta di *Volo vivere*, per Alto e continuo, trasmesso nel manoscritto D-B, Mus. ms. 30222 (cc. 23r-24v), oggi conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino.²⁴⁰ Come ha dimostrato Harald Kümmerling in un meritorio lavoro di catalogazione del fondo Bokemeyer, il nucleo più antico di questa importante collezione tardoseicentesca va ricondotto all'attività di Georg Österreich (1664-1735),

²³⁵ Cfr. MASSIP 2005, pp. 75-76. Una parziale trascrizione dell'inventario del fondo musicale dell'abate (che conteneva quasi duecento titoli), allegato al testamento steso il 23 marzo 1706, si legge in LE MOËL 1963, pp. 46-48.

²³⁶ Quello dell'abate Mathieu rappresenta uno dei principali fondi musicali di cui Brossard si è servito per proprie ricerche bibliografiche.

²³⁷ Delalande 1957, p. 217.

²³⁸ KRUMMACHER 1965, pp. 97 e 141

²³⁹ Riguardo alla storia della collezione Düben, si rinvia in particolare a GRUSNICK 1964-1966 e WOLLNY 2005.

²⁴⁰ App. 5.2, Legr 80. Per una descrizione del manoscritto si rinvia all'App. 2.3. Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, p. 605 (n. 54).

di cui Bokemeier è stato allievo.²⁴¹ Formatosi alla Thomasschule di Lipsia, Österreich venne chiamato nel 1689 alla corte del duca Christian Albrecht von Schleswig-Holstein, presso il castello di Gottorf (Schleswig). Dopo lo scioglimento della locale cappella, si trasferì nel 1702 a Wolfenbüttel, dove rimase fino alla morte. Quella a cui Österreich diede vita non è una raccolta istituzionale, finalizzata all'attività musicale di corte, bensì una collezione privata, allestita per interessi personali.²⁴²

Il manoscritto che trasmette il mottetto di Legrenzi è stato redatto dalla mano di Georg Österreich. Grazie all'accurata analisi grafologica fornita da Kümmerling, è possibile stabilire che esso appartenga alla prima fase della sua attività di copista (*Öb*), circoscrivibile a un periodo intorno al 1688.²⁴³ Per quanto riguarda le fonti a cui egli avrebbe avuto accesso, è possibile che si tratti di materiali appartenuti a Johann Rosenmüller (1619ca.-1684), che nel 1682 aveva assunto la direzione della cappella di corte a Wolfenbüttel, dopo venticinque anni di permanenza a Venezia.²⁴⁴ Non è un caso quindi se le prime attestazioni che riguardano l'attività di copiatura di Österreich (tra cui con ogni probabilità anche i manoscritti contenenti i materiali legrenziani) risalgano al primo periodo da lui trascorso a Wolfenbüttel (1686-1689).²⁴⁵ Una parte significativa delle fonti di cui Österreich si è servito potrebbe essere costituita da manoscritti che Rosenmüller portò con sé a Wolfenbüttel nel 1682, dopo aver soggiornato a Venezia per oltre vent'anni. Il mottetto *Volo vivere* trasmesso sotto il nome di Legrenzi potrebbe essere legato all'attività del compositore all'interno degli ospedali veneziani:²⁴⁶ un contesto nel quale lo stesso Rosenmüller fu attivo.

²⁴¹ KÜMMERLING 1970; WOLLNY 1998b.

²⁴² Cfr. WOLLNY 1998b, pp. 61-64. Si consideri l'analogo esempio rappresentato dalla collezione di Gustav Düben (cfr. GRUSNICK 1964 e 1966), soltanto per citare un altro esempio emblematico di una pratica in realtà assai diffusa in ambito tedesco.

²⁴³ Cfr. KÜMMERLING 1970, p. 119, Nr. 591. La datazione grafologica trova un riscontro nella filigrana della carta (n. 329 nella classificazione fornita da Kümmerling), che individuerrebbe una finestra compresa tra il 1676 e il 1696.

²⁴⁴ Rosenmüller viene assunto presso la basilica di S. Marco di Venezia il 20 gennaio 1658 (1657*mv*), in qualità di trombonista: cfr. EMANS 1981-1982: 1982, p. 69.

²⁴⁵ Cfr. WOLLNY 1998b, pp. 64-65, che propone una revisione della cronologia di alcune partiture del primo periodo.

²⁴⁶ Si rinvia al §3.1. A questo medesimo contesto sarebbe anche da ricondurre il salmo *Credidi*, trasmesso insieme al mottetto nel medesimo manoscritto, anch'esso una composizione per Alto, accompagnato però in questo caso da quattro strumenti e continuo: D-B, Mus. ms. 30222, cc. 17r-21v. Si rinvia alla descrizione del manoscritto in App. 2.3. Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 593-594 (n. 45).



Figura 3.7

GB-Lbl, RM 20. g. 10, c. 14r: Legrenzi, *Intret in conspectu tuo, Domine*
 (autografo di G. F. Händel)

Un mottetto di Legrenzi privo di concordanze in fonti a stampa è trasmesso, infine, in una fonte autografa di Georg Friedrich Händel. Si tratta del mottetto *Intret in conspectu tuo, Domine gemitus populi tui*, per sei voci (CCCATB) e continuo, trasmesso nel manoscritto GB-Lbl, RM 20.g.10 (Figura 3.7).²⁴⁷ La segnatura individua un convoluto di partiture comprendente – oltre al mottetto legrenziano – una copia della *Missa Sapientiae* di Antonio Lotti e l'antifona *As pants the hart* di Händel (HWV 251d).²⁴⁸ Grazie all'accurato studio delle partiture autografe realizzato da Donald Burrows e Martha Ronish, è possibile datare stesura del mottetto di Legrenzi (così come quella

²⁴⁷ Si rinvia alla descrizione del manoscritto in App. 2.3. Cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 603-604 (n. 52).

²⁴⁸ Cfr. BURROWS – RONISH 1994, pp. 187.

della messa di Lotti) a un periodo intorno al 1749.²⁴⁹ Non c'è dubbio però che Händel abbia avuto a disposizione una fonte del mottetto legrenziano prima del 1741. Egli adopera infatti la prima sezione della composizione nel coro *O first created beam* dell'oratorio *Samson* HWV 57. Rappresentato per la prima volta a Londra il 18 febbraio 1743, il *Samson* conosce un complesso processo di elaborazione. È possibile individuare almeno due versioni dell'oratorio precedenti al 1743.²⁵⁰ La prima sarebbe stata completata il 29 ottobre 1741. In essa il coro *O first created beam* compare però già nella versione definitiva, come dimostra la collazione dei testimoni realizzata da Hans Dieter Clausen.²⁵¹ Ciò permette di stabilire che la partitura del mottetto di Legrenzi sia arrivata nelle mani di Händel prima dell'autunno del 1741. Quando e come non è possibile per ora stabilirlo. Difficile che si tratti di una fonte risalente al soggiorno del sassone a Venezia, tra la fine del 1709 e l'inizio del 1710. Più probabile è che si tratti di materiale ottenuto in seguito. Grazie a un prezioso riscontro documentario, è possibile stabilire infatti che il mottetto *Intret in conspectu tuo, Domine* di Legrenzi sia stato eseguito durante l'esposizione del Santissimo presso la basilica ducale di Venezia, la sera del 1 gennaio 1687.²⁵² Si tratta quindi di una composizione proveniente dal fondo della cappella ducale di S. Marco, esattamente come la *Missa Sapientiae* di Antonio Lotti, copiata anch'essa da Händel insieme alla partitura legrenziana.²⁵³ La circolazione di materiale musicale legato alla cappella del doge non è un fatto infrequente nel corso del XVIII secolo. Frohmut Dangel-Hofmann ha messo in evidenza il caso che riguarda la *Missa quatuor vocum* di Giovanni Rovetta, copiata da Raffaello Signorini tra il 1724 e il 1727 mentre era attivo all'interno della cappella ducale in qualità di contralto per conto di Rudolf Franz Erwein, conte di Schönborn in Bavaria (1677-1754), che il cantante aveva conosciuto durante il suo servizio alla corte di Würzburg (1722-1724).²⁵⁴

Nel caso del *Samson* Händel si limita in realtà a citare il primo tema del mottetto legrenziano. Ciò può essere messo in rapporto a una procedura abbastanza tipica del suo processo compositivo. Come ha sottolineato David Ross Hurley, nel dare vita alla sezione fugata di un coro Händel – dopo aver tracciato la linea del basso – valuta attentamente la portata melodica dell'elemento tematico, desunto nel caso del coro del *Samson* dalla composizione di Legrenzi.²⁵⁵ Il fatto che egli

²⁴⁹ La filigrana della carta, di provenienza inglese, individua una finestra tra il 1746 e il 1749: cfr. BURROWS – RONISH 1994, p. 331 (filigrana C130) e relativa riproduzione. L'analisi dei *rastra* stabilisce una finestra tra il 1749 e il 1751: cfr. *ivi*, p. 327 (English paper, Format I, 5-stave, 92 to 92.5 mm).

²⁵⁰ La questione è affrontata in CLAUSEN 2006.

²⁵¹ Cfr. CLAUSEN 2006, p. 62.

²⁵² Cfr. *Pallade veneta* [1985], pp. 133-134: 133 (* 1). Il contesto del mottetto è analizzato in dettaglio nel § 7.5.

²⁵³ Si rinvia ancora alla descrizione del manoscritto GB-Lbl, RM 20. g. 10, fornita in App. 2.3.

²⁵⁴ Cfr. DANGEL-HOFMANN 1982.

²⁵⁵ Cfr. HURLEY 2001, pp. 20-28.

abbia redatto il mottetto in partitura soltanto alcuni anni dopo l'elaborazione del *Samson*, rende probabile che la fonte di cui egli è servito prima del 1741 fosse un manoscritto redatto in parti separate. A quale scopo Händel abbia deciso di mettere in partitura, nel corso del 1749, il mottetto legrenziano, non è possibile per ora chiarirlo: un'operazione che va considerata nel quadro dell'ampia ricezione di musica italiana, assimilata e rielaborata in funzione dell'intenso impegno compositivo in ambito oratoriale che dopo il 1740 assorbe completamente Händel.²⁵⁶

§ 3.3 Mottetti perduti

Nella lettera che accompagna le dimissioni inviate ai governatori dell'ospedale dei Derelitti, Giovanni Legrenzi dichiara di aver composto in poco più di cinque anni di servizio (dall'autunno 1670 alla primavera 1676) «quattro messe; settanta e più salmi; ottanta e più mottetti; cinque complete; Hinni; Sonate da arco; Sonate da tasto; ed ogn'altra cosa, che è stata bisognosa al servitio, si da Chiesa, come per le Annuali ricreationi delle Putte».²⁵⁷ Si tratta di una produzione andata interamente dispersa insieme al fondo musicale seicentesco dell'ospedale.²⁵⁸ Il computo fornito nel documento (una lettera autografa) è però assai interessante per tracciare una valutazione approssimativa della produzione musicale legrenziana che potrebbe essere andata perduta. Considerata la somiglianza tra le attività musicali dei diversi ospedali veneziani, è probabile che Legrenzi negli oltre sette anni trascorsi al servizio della cappella dei Mendicanti (dall'estate del 1676 all'inverno del 1683) abbia dato vita a una produzione musicale proporzionalmente simile, se non addirittura superiore. Come ulteriore termine di paragone è possibile considerare una testimonianza di Giovanni Domenico Partenio, che nel 1683 succede a Legrenzi alla carica di direttore del coro delle *putte* dei Mendicanti. In una lettera indirizzata ai governatori dell'ospedale il 1° maggio 1689 il compositore afferma di aver composto, in cinque anni di servizio, oltre trecento composizioni, quasi tutte con strumenti obbligati:²⁵⁹ una produzione andata interamente perduta a causa della dispersione del fondo musicale dell'ospedale. Con ogni probabilità, in sette anni di servizio, Legrenzi diede vita a una quantità

²⁵⁶ DEAN 1959, p. 87: «After 1740, when Handel composed most of the oratorios, he wrote very little other music»; cfr. *id.*, pp. 641-648 (Appendix E), per uno spoglio dettagliato dei prestiti da altri compositori, di cui Handel si serve all'interno dei propri oratori.

²⁵⁷ I-Vire, DER G 1 (*Diversorum*), n. 48 (*Musica*), inserto 7: trascritto in App. 4, doc. 8; cit. anche in *Arte e musica* 1978, pp. 123-124.

²⁵⁸ La questione verrà ripresa e approfondita nel §9.1.

²⁵⁹ I-Voc, Atti degli antichi ospedali, b. 5, filza 60 (Varie suppliche presentate alla Congregazione dell'Ospedale dei Mendicanti per ricoverazione in esso di persone diverse. 1650-1723), c. 33v. La questione verrà ripresa e approfondita nel §4.2.

paragonabile di musica, suddivisa nei diversi generi richiesti dal servizio del coro, anche essa in prevalenza con strumenti obbligati. Per il coro dell'ospedale dei Mendicanti, Legrenzi potrebbe aver composto quindi oltre un centinaio di mottetti a voce sola con strumenti obbligati, probabilmente simili a quelli pubblicati postumi nel 1692 (i *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII).

Tra il 1670 e il 1683, Legrenzi potrebbero quindi aver dato vita a un *corpus* di oltre 200 mottetti (oltre a molte altre composizioni di altro genere), concepiti durante il servizio presso l'ospedale dei Derelitti e quello dei Mendicanti. Ad essi vanno aggiunti altri mottetti composti per la cappella ducale di San Marco tra il 1681 e il 1690. A questa produzione si fa esplicito riferimento nel testamento del musicista. Legrenzi avrebbe lasciato infatti alla cappella ducale «coppie [copie] delle mie messe, motetti Magnificat già fatti copiare la maggior parte a mie proprie spese a questo getto [= scopo]». ²⁶⁰ L'indicazione testamentaria trova riscontro nell'inventario del fondo musicale marciano redatto da Marchio Angeli nel 1720. ²⁶¹ Anche queste fonti però sono andate perdute e quasi nulla è possibile affermare con certezza su cosa contenessero. Tra le composizioni perdute concepite per il servizio marciano andrebbe annoverato il mottetto *Parate corda vestra Deo*, una composizione *a cappella* intonata dai cantori marciari nel gennaio del 1687 nella medesima occasione in cui fu eseguito il mottetto *Intret in conspectu tuo*: «Anche in questo di furono le cantate ed i motetti degni d'applauso, e quello che chiuse il giorno fu un *Parate corda vestra Deo*, portato a coro pieno con maniere, fughe e passaggi così galanti che insinuavano consolatione ne' petti degli ascoltanti [...]». ²⁶² L'autore del mottetto non è esplicitato nel passo della *Pallade veneta*. Considerato il medesimo contesto esecutivo, che vede l'esecuzione di un altro mottetto opera dell'allora maestro della cappella marciana, è probabile che anch'esso sia stato composto da Legrenzi. ²⁶³

Sulla base di un computo approssimativo, è possibile quindi che Legrenzi – nell'ambito della sua attività istituzionale svolta a Venezia tra il 1670 e il 1690 – abbia concepito oltre 250 mottetti. ²⁶⁴

²⁶⁰ Una trascrizione del testamento di Giovanni Legrenzi redatto il 12 marzo 1689 (I-Vas, *Notarile. Testamenti*, notaio Cristoforo Brombilla, II busta 167, fasc. 195) si legge in Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. LVI-LX, da cui è tratta la citazione (p. LVIII).

²⁶¹ Una trascrizione dell'inventario di Angeli è fornita in App. 4, doc. 14: i manoscritti legrenziani sono citati ai nn. 7-9. Da una nota di Angeli, si apprende che il volume contenente i *Responsori per la Settimana Santa* fu depositato nel fondo marciano il 15 luglio 1689 – I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 90, proc. 204 (*Maestro di cappella*), c. 63r: «Adi 15 luglio 1689. Ho' ricevuto io P. Marchio Angeli custode de libri de Masser di Procuratoria un libro in foglio grande coperto di curame intitolato risponsorij per la Settimana Santa per servizio della Capella fatto dal R.mo Sig.r Giovanni Legrenzi Maestro di Capella».

²⁶² *Pallade veneta* [1985], pp. 133-134: 133 (* 1).

²⁶³ La medesima ipotesi è stata formulata da Eleanor Selfridge-Field in *Pallade veneta* [1985], p. 133n.

²⁶⁴ La cifra è ottenuta ipotizzando che Legrenzi, in nove anni di servizio a San Marco, abbia composto almeno cinque mottetti all'anno, in aggiunta quelli che egli avrebbe concepito per il servizio presso gli ospedali veneziani.

Se si considera che il repertorio apparso a stampa dopo il 1670 ne comprende appena 31,²⁶⁵ è evidente il fatto che quanto oggi conservato rappresenti soltanto una minima parte della produzione musicale a cui Legrenzi ha dato vita.²⁶⁶

Tracce di composizioni perdute di Legrenzi si possono individuare anche al di fuori del contesto veneziano. Nessuna delle adespote partiture conservate relative al concorso per il posto di maestro di cappella del duomo di Milano svoltosi nel 1669, è attribuibile a Giovanni Legrenzi.²⁶⁷ La sua prova d'esame, un mottetto a otto voci *a cappella* composto su un tema tratto dall'antifona ambrosiana *Nolite timere*, deve quindi considerarsi dispersa.

A una fonte perduta fa riferimento anche l'inventario del fondo del margravio Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1654-1686), redatto nel 1686: in esso è menzionata la presenza di un manoscritto contenente il mottetto *Accurrite* «à 3. Voc. ex C dur.» di Legrenzi, ora non più conservato.²⁶⁸ Si tratta però con ogni probabilità di una copia dell'omonima composizione a tre voci pubblicata nel 1689 all'interno dei *Sacri musicali concerti* op. XV.²⁶⁹

Il nome di Legrenzi compare anche nell'inventario del fondo musicale (oggi perduto) della corte di Rudolstadt (Turingia), redatto dal maestro di cappella Philipp Heinrich Erlebach tra il 1710 e il 1714: sono undici le uscite che lo riguardano.²⁷⁰ In tre casi si tratta di mottetti.²⁷¹ Descritto da un esemplare dei *Sacri musicali concerti* op. XV (1689) è *O fons perpetui amoris*.²⁷² Per quanto riguarda gli altri due mottetti, sulla base degli incipit e degli organici indicati non è possibile identificare, invece, alcuna concordanza all'interno della produzione musicale oggi conservata. Si fa riferimento a un «*Discedite* à 3 Voci di Legrenzi, benebst d. Part.»²⁷³ e a un «*Mibi autem bonum est adhaerere Deo* à 5, 3 Strom., Ten.-Solo di Legrenzi».²⁷⁴ È possibile che si tratti di composizioni

²⁶⁵ 18 sono i mottetti apparsi all'interno dell'op. XV (1689), 12 quelli nell'op. XVII (1692), uno in una raccolta collettiva (1695-01): per uno spoglio di queste edizioni si rinvia all'App. 2.2.

²⁶⁶ Il dato non subisce modifiche sostanziali nemmeno se si considerano anche gli 11 mottetti trasmessi solo per via manoscritta: cfr. §2.2. Al contrario, la perdita appare ancora più massiccia se si prendono in considerazione altri generi musicali, come ad esempio messe e salmi, di cui non c'è traccia a stampa dopo la pubblicazione dell'op. IX (1667).

²⁶⁷ Cfr. Collarile, *Legrenzi e il concorso*, in part. pp. 34-41. Alla presenza di una partitura autografa di Legrenzi tra quelle del concorso del 1669 fa riferimento SARTORI 1957, p. 57. Francesco Passadore e Franco Rossi hanno proposto una sua identificazione – priva però di oggettivi riscontri – all'interno del convoluto identificato dalla segnatura I-Md, AD.10.10: cfr. Passadore-Rossi, *Legrenzi*, pp. 592-593 (cat. n. 44).

²⁶⁸ Cfr. KRUMMACHER 1965, pp. 272-279; e *Ansbacher Inventar* 1966, p. 61.

²⁶⁹ Si tratta del mottetto n. 13 della raccolta: cfr. App. 2.

²⁷⁰ Cfr. BASELT 1963 (cat. nn. 312, 318, 319, 330, 385, 404, 405, 426, 427, 453 e 459); e KRUMMACHER 1965, pp. 232-252. Otto rinviano a composizioni descritte dai *Sacri e festivi concerti* op. IX (1667).

²⁷¹ Gli altri otto rinviano a composizioni descritte dai *Sacri e festivi concerti* op. IX (1667).

²⁷² Cfr. BASELT 1963, cat. n. 453: «O fons perpetui amoris à tre, 2 Soprani e Basso di Legrenzi». È il medesimo mottetto copiato da Gustav Düben: cfr. § 3.2.

²⁷³ Cfr. BASELT 1963, cat. n. 330.

²⁷⁴ Cfr. BASELT 1963, cat. n. 426.

originali, oggi non più conservate. Non va esclusa, però, la possibilità che esse siano contraffazioni: ipotesi che non può essere però verificata, trattandosi di fonti perdute.

Irrimediabilmente perduto è anche il mottetto *Gaude virgo*, il cui incipit testuale non trova riscontri nella produzione musicale attualmente nota: era trasmesso in un manoscritto conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.²⁷⁵

²⁷⁵ Cfr. *Quellen-Lexikon*, vol. 6 (1902), p. 116, in cui è fornita anche la segnatura del perduto ms.: D-Mbs, Cod. Lat. 1512, C.3.

PARTE II

Questioni di forma

Capitolo 4

Testi per musica

- § 4.1 Orizzonti normativi
- § 4.2 Questioni di metodologia
- § 4.3 Tipologie di testo nei mottetti di Monferrato e di Legrenzi
- § 4.4 Metrica e lirica: alcune considerazioni
- § 4.5 Testi e contesti
- § 4.6 Intorno a una produzione devozionale per musica

§ 4.1 Orizzonti normativi

Il 17 settembre 1562, durante i lavori della XXII sessione, i padri conciliari riuniti a Trento trovano una posizione concorde nel condannare «*musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur*».¹ Segue il decreto, approvato nell'ambito della XXIV sessione l'11 novembre 1563, in cui viene affermata la necessità che «*in choro, ad psallendum instituto, hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare*».² Le normativa che riguarda la musica prodotta dal Concilio di Trento si muove lungo queste direttive: da un lato, il divieto di eseguire in chiesa qualsiasi repertorio contaminato da elementi 'impuri'; dall'altro, l'invito a promuovere una produzione musicale che favorisca la piena intellegibilità dei testi liturgici intonati.

Nel convertire queste indicazioni generali in un codice normativo applicabile alla vita liturgica delle diverse chiese, determinante è il ruolo svolto dai numerosi concili provinciali e sinodi diocesani convocati subito dopo la chiusura del concilio, nella definizione di una normativa che, calata nelle realtà delle singole diocesi, diventa parte integrante della pratica liturgica quotidiana.³

¹ *Conciliarum decreta* [1973], p. 737.

² *Conciliarum decreta* [1973], p. 767.

³ Cfr. ROMITA 1947 e FELLERER 1953, a cui va riconosciuto anche il merito di aver portato alla luce l'importanza della documentazione prodotta dai concili provinciali e dai sinodi locali. Significative integrazioni sono state apportate in seguito da FABBRI 1993. Sulla questione v. anche BORROMEO 1993.

Molto più degli interventi papali – il cui primo decreto applicativo riguardante la musica è rappresentato di fatto da un capitolo del *Caeremoniale episcoporum* di Clemente VIII, pubblicato nell'autunno del 1600 –⁴ sono infatti le diverse giurisdizioni locali a determinare la normativa che avrebbe regolato l'attività musicale sul territorio, secondo declinazioni che possono risentire di forti connotazioni locali.

Lontano dall'aver prodotto un'omogenea uniformazione, la discussione aperta dalle indicazioni conciliari porta infatti alla formazione di un quadro dinamico in cui non mancano smarcamenti di un certo rilievo.⁵ In quest'ottica, deve essere tenuta in debita considerazione la possibile valenza delle indicazioni papali. In quanto vescovo di Roma, il papa legifera prima di tutto per la propria diocesi. Considerata la speciale valenza del ruolo all'interno dell'ecumene cattolica, è chiaro che eventuali suoi provvedimenti di carattere particolare possano aver avuto ricadute significative anche lontano dai confini di Roma. È una questione che però non può essere data per scontata, ma che al contrario va attentamente valutata all'interno di quell'abile gioco politico che regola il rapporto tra la sede apostolica e le diverse chiese locali.

A Venezia la prima elaborazione normativa delle linee conciliari è data dalle *Constitutiones, et privilegia patriarchatus, et cleri Venetiarum* redatte dal patriarca Giovanni Trevisan, apparse a stampa nel 1587.⁶ Nell'ambito delle indicazioni che riguardano l'apparato musicale, è interessante notare un chiaro riferimento al repertorio mottettistico:⁷

[...] nihil, praeter motetos, et alia in ipsis missis decantanda, de praedictis institutis omittatur; quos motetos, nisi sint ad laudem Dei, et Beatae Virginis Mariae, aut aliorum sanctorum, in ipsis missarum sollemnis auctoritate praesentis Concilii decantari penitus inhibemus.

È evidente come all'epoca del sinodo l'uso di mottetti in occasione delle maggiori festività sia una pratica affermata a tal punto che la sua intrinseca eccezionalità – quella cioè di mettere in musica testi non appartenenti al canone liturgico – sia stata di fatto accettata. Unica condizione richiesta è la natura devota dei materiali letterari creati per l'intonazione musicale, che si richiede pensati «ad laudem Dei, et Beatae Virginis Mariae, aut aliorum sanctorum». Il richiamo è alle ragioni che avevano portato alla condanna del genere nel XIV secolo, bandito dalle chiese proprio per

⁴ *Caeremoniale* 1600a e *Caeremoniale* 1600b. Per quanto riguarda le successive edizioni apparse in Italia, il documento è stato ristampato a Venezia nel 1614 (*Caeremoniale* 1614) e a Roma nel 1651 (*Caeremoniale* 1651).

⁵ Cfr. ad esempio BESUTTI 1993b, a proposito del contesto mantovano.

⁶ *Constitutiones* 1587.

⁷ *Constitutiones* 1587, c. 6r. Si tratta del cap. 10 della *Prima pars* delle *Constitutiones: De celebratione missarum, de divinis offic. ac de residentia*. Il capitolo è riportato per esteso in App. 4, doc. 11. La versione del passo nella ristampa delle *Constitutiones* apparsa nel 1668 contiene una variante che appare un refuso: «[...] nihil, propter motetos [...]» (*Constitutiones* 1668, p. 10); esempl. cons.: I-Vnm, D 46D 017 (1).

l'eterodossia dei testi messi in musica.⁸ La condanna appare però lontana: l'uso del mottetto è infatti una prassi ormai a tal punto diffusa e comune da poter garantire a questo tipo di repertorio musicale una propria specifica funzione all'interno del cerimoniale liturgico.

La disciplina che riguarda il suo impiego non viene approfondita nell'ambito dei due successivi sinodi diocesani veneziani, indetti dal patriarca Lorenzo Priuli nel settembre 1592 e nel novembre 1594.⁹ In entrambe le occasioni si rinvia però nel merito alle *Constitutiones* del patriarca Trevisan: principale punto di riferimento per tutta la successiva giurisdizione prodotta in ambito veneziano.¹⁰

Alcune significative specifiche relative all'utilizzo del repertorio mottettistico sono introdotte alcuni anni più tardi. In un decreto pubblicato nel 1628, il patriarca Giovanni Tiepolo intima infatti¹¹

[...] alli Confessori, et Capellani delle Chiese di monache della medesima Giurisdizione che non hebbino permettere che nelle lor Chiese Oratorij, o Capelle, nelle Musiche che si faranno si cantino altre parole, che quelle della Sacra Scrittura admesse dalla Santa Chiesa Cattolica Romana, seguenti una doppo l'altra come che stanno nel Testo istesso senza trasposizione di una inanti dell'altra, et senza concatenazione di varie parole raccolte da più, e varii luoghi di essa Sacra Scrittura, Breviarj, et Messali [...].

Di fatto, l'editto proibisce non soltanto l'impiego di qualsiasi testo letterario di nuovo conio, ma anche qualsiasi forma di centonizzazione o di interpolazione di passi desunti dai testi sacri o dai libri liturgici. Questa proibizione riecheggia negli *Ordini da osservarsi nelle Musiche che si fanno nelle*

⁸ Il riferimento è alla bolla *Docta sanctorum patrum* emessa nel 1324/1325 da papa Giovanni XXII, con cui viene messa al bando la pratica mottettistica dell'epoca. Quanto questo documento abbia influenzato il giudizio espresso in relazione a fenomeni musicali diversi, ma identificati dallo stesso termine *mottetto*, è stato messo ben in luce in KÖRNDLE 1998, pp. 91-94.

⁹ *Synodus I* 1592 e *Synodus II* 1595.

¹⁰ Cfr. *Synodus veneta* 1592 e *Synodus veneta* 1594.

¹¹ I-Vmc, cod. Cicogna 2853, fasc. 2, c. 33r; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 277-278 (doc. 122). Lo stesso passo si legge in: I-Vasp, *Sezione antica*, compilazioni, memorie e repertori d'archivio, mss. Scomparin, n. 1, c. 202r; cit. in QUARANTA 1998, p. 412.

Chiese di Monache promulgati dal patriarca Federico Corner nel giugno del 1633.¹² I primi due punti del regolamento riguardano infatti la tipologia dei testi da mettere in musica:¹³

Primo si ordina che le parole che si cantano siano tolte puramente dalla Sacra Scrittura eccettuata però la Cantica [= il Cantico dei Cantici], la quale si proibisce del tutto nelle Musiche.

2° Che dovendosi cantare altre parole che della Sacra Scrittura si vedino prima, e si ammettino da Sua Eminenza o dal suo vicario sopra le monache.

Per effetto di un decreto promulgato nel 1639 dai Provveditori di Comun (su emanazione anche questa volta dell'autorità patriarcale), le medesime restrizioni sono estese anche ai testi dei repertori musicali eseguiti in occasione delle celebrazioni promosse da «Scuole, Riduttioni, Sovegni, Traghetti, et Arti» sottoposte alla giurisdizione veneziana.¹⁴ Si proibisce in questo modo che anche in questi contesti

[...] sia fatta traspositione di parole, ovvero cantate parole inventate da nuovo, et non descritte sopra Libri Sacri, salvo che all'offertorio, all'elevatione, e dopo l'Agnus Dei, et così alli Vesperì, trà li Salmi si possano cantar mottetti di parole pie, et devote, et che siano cavate da libri sacri, et auttori Ecclesiastici, sopra il qual particolare potranno, et doveranno quelli, che non havessero cognitione bastevole l'instructioni da Reverendi Parochi, e Sacerdoti delle Chiese, o altre persone intelligenti [...].

Il rinvio a simili prescrizioni è ribadito nei documenti dei sinodi diocesani promossi dal patriarca Giovanni Francesco Morosini nel giugno 1653 e nell'aprile del 1667.¹⁵ Sintomatico del rinvio a una precisa legislazione ecclesiastica è il fatto che la pubblicazione degli atti del secondo sinodo si accompagni a una ristampa dei principali testi di riferimento in materia, tra cui anche le *Constitutiones* del patriarca Trevisan del 1587.¹⁶ Va sottolineato invece il fatto che non si faccia

¹² Federico Baldissera Bartolomeo Corner (1579-1653) viene nominato patriarca di Venezia l'11 giugno 1631. Figlio del doge Giovanni I Corner (1551-1629) e di Cecilia Contarini, egli si forma tra Roma e Padova, prima di venire nominato nel 1623 vescovo di Bergamo. La sua nomina a cardinale nel gennaio del 1626 crea grosse tensioni a Venezia: le leggi della Serenissima proibiscono infatti che il figlio del doge in carica possa ottenere incarichi per mano del pontefice. La sua nomina è il riflesso delle posizioni filoromane mantenute dalla famiglia Corner. Nel 1644 Federico Corner rinuncia alla carica di patriarca di Venezia per trasferirsi a Roma, dove muore nel 1653. Egli viene sepolto nella cappella Corner di Santa Maria della Vittoria, che ospita la celebre *Estasi di Santa Teresa* realizzata da Gian Lorenzo Bernini tra il 1646 e il 1652.

¹³ I-Vmc, cod. Cicogna 2853, fasc. 1, c. 190r; cit. in MOORE 1981a, p. 278 (doc. 123). Lo stesso passo si legge in: I-Vasp, *Sezione antica*, compilazioni, memorie e repertori d'archivio, mss. Scomparin, n. 1, c. 203r; cit. in QUARANTA 1998, p. 413.

¹⁴ I-Vas, *Provveditori di Comun*, busta 47 (Terminazioni et Ordini per il buon governo delle Scuole, Riduttioni, Sovegni, Traghetti et Arti sottoposte al loro illustrissimo Magistrato (1637-1638), pp. 52-53: v. App. 4 (doc. 9); cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 278-279 (doc. 124).

¹⁵ *Synodus III* 1654 e *Synodus IV* 1668. Negli *acta* dei due sinodi non si leggono però ulteriori specifiche riguardo agli apparati musicali ammessi per accompagnare la liturgia.

¹⁶ *Synodus I* 1668 e *Synodus II* 1668. In quell'occasione sono ristampati anche gli atti del sinodo del 1653: *Synodus III* 1668.

alcun riferimento ai recenti documenti papali prodotti in materia. Dopo la revisione del *Caeremoniale episcoporum* realizzata da papa Innocenzo X, pubblicata nel 1651,¹⁷ con la Costituzione Apostolica *Piae sollicitudinis* promulgata il 23 aprile 1657 Alessandro VII getta le basi per una nuova e più rigorosa regolamentazione del far musica nelle chiese della diocesi di Roma, che trova una sua applicazione nell'*Editto sopra le musiche* promulgato il 30 luglio 1670 dalla Congregazione della Sacra Visita Apostolica.¹⁸ Nonostante i migliorati rapporti che proprio in quel periodo il Vaticano può vantare con la Serenissima,¹⁹ è difficile che la regolamentazione voluta dal papa – frutto di una risposta a contingenze locali – possa aver esercitato un'influenza diretta sul contesto veneziano, come anche su quello di diocesi diverse da quella di Roma o dai territori amministrati dal Vaticano. Nei documenti prodotti dai sinodi promossi dal patriarca Morosini si rinvia infatti sempre ai decreti conciliari e alla normativa specifica sviluppata dalla chiesa veneziana, senza alcun riferimento alle recenti disposizioni papali. Sintomatico in questo senso è il fatto che la pubblicazione degli atti del sinodo veneziano del 1667 si accompagni a una ristampa dei principali testi di riferimento in materia: ancora una volta, le *Constitutiones* del patriarca Trevisan del 1587 e gli *acta* dei due precedenti sinodi diocesani, celebrati rispettivamente nel 1592 e nel 1594.²⁰

In un contesto come quello veneziano, occorre poi tener ben presente la natura delle relazioni tra le diverse istituzioni presenti sul territorio. L'autorità del patriarca di Venezia (la cui sede era a S. Pietro di Castello) non poteva in alcun modo scalfire l'autonomia della basilica dogale e delle altre chiese sotto la giurisdizione del capitolo di San Marco. Fino a che punto la cappella ducale possa aver recepito le indicazioni fornite dai sinodi promossi dalla curia patriarcale, è una questione a cui si può rispondere solo indagando il suo specifico cerimoniale liturgico.²¹

Il quadro è però ancora più frastagliato. Chiese e conventi delle isole attorno a Venezia (come Murano o Burano), pur orbitando sotto il controllo della Serenissima, a livello ecclesiastico erano sotto la giurisdizione della diocesi di Torcello. Una regolamentazione delle attività musicali

¹⁷ *Caeremoniale* 1651. Il documento è ristampato nel 1670: *Caeremoniale* 1670.

¹⁸ Una trascrizione del documento si legge in BIANCONI [1991], pp. 118-119.

¹⁹ Nel 1657 il governo veneziano incassa il decisivo appoggio di Alessandro VII nella guerra in corso contro gli Ottomani. In cambio di un finanziamento pari a circa un milione di ducati, la Serenissima deve accettare (oltre alla soppressione di alcuni conventi minori) il rientro in città della Compagnia di Gesù, bandita con l'*Interdetto* del 1606: cfr. BOAGA 1971, pp. 115-130.

²⁰ *Synodus I* 1668 e *Synodus II* 1668. In quell'occasione sono ristampati anche gli atti del sinodo del 1653: *Synodus III* 1668.

²¹ La questione verrà approfondita nel § 7.1.

all'interno delle funzioni religiose della comunità viene discussa nell'ambito del sinodo diocesano indetto nel luglio del 1644 dal vescovo Marc'Antonio Martinengo. Viene stabilito così di²²

non permetter loro [ai musicisti] ch'interpongano nelle Messe ordinarie altre parole, che le prescritte dalla Santa Chiesa, né ardiscano d'usar mottetti capricciosi, ò profani; mà devoti, e gravi, e sopra tutto cavati dalla sacra Scrittura, astenendosi nondimento d'alcuni pochi concetti della Cantica, che se bene sono in se stessi purissimi, e santissimi, tutta via dalla malitia del mondo vengono intesi, et applicati à senso diverso: Ne inseriscano frà i Salmi del Vespero, e della Compieta versetto alcuno, che interrompa, ò offuschi la vera intelligenza di quelli: In somma si tralasci ogni riprensibile abuso, essendo la Musica organica, e rithmica stata permessa con qualche difficoltà dai buoni Padri antichi per sollevare gli animi alla contemplatione della melodia celeste, e non per eccitare il popolo à vana diletatione d'orecchie.

Di fronte ai continui inviti al rispetto della lettera dei testi di impiego liturgico ripetuti dalle autorità ecclesiastiche, c'è da chiedersi quale sia stato l'effettivo impatto dei decreti delle autorità ecclesiastiche sulla produzione mottettistica dell'epoca e fino a che punto essi rappresentino lo specchio di una situazione comune e realmente diffusa. I testi dei mottetti presi in esame in questo studio sono in larghissima parte di nuovo conio, con ampi rimaneggiamenti e riusi di materiale di varia provenienza ed evidenti rinvii alla lirica profana dell'epoca: tutte tipologie ufficialmente proibite. Le istruzioni ecclesiastiche approvate per regolamentare l'impiego dei mottetti nelle chiese fanno costantemente riferimento al fatto che i testi per musica di nuovo conio dovessero essere approvati dalle autorità ecclesiastiche prima di essere eseguiti nelle chiese. Non c'è motivo per dubitare che ciò non sia avvenuto. In che modo l'autorità ecclesiastica abbia esercitato questo tipo di controllo, è però difficile appurarlo. È ragionevole credere che ciò avvenisse in maniera preventiva, setacciando la produzione letteraria prima che arrivasse nelle mani del compositore. Purtroppo non sono noti esempi concreti in questo senso, né è possibile individuare tracce di eventuale repertori – testi per musica o partiture musicali – censurati. È possibile che simili divieti siano da interpretare come la manifestazione di un'azione sanzionatoria che l'autorità ecclesiastica si riserva di esercitare, capace di manifestarsi in ogni momento, resa meno rigida nella sua applicazione da una sostanziale tolleranza verso pratiche in qualche modo consolidate, divenute talvolta consuetudinarie.²³

²² Il paragrafo relativo alle attività musicali è citato per esteso in App. 4, doc. 10, a partire dalla ristampa degli atti sinodali pubblicata nel 1666.

²³ Ringrazio David Bryant per lo scambio di opinioni su questo punto.

§ 4.2 Questioni di metodologia

Nell'accingersi ad analizzare i testi letterari messi in musica nei mottetti di Giovanni Legrenzi e Natale Monferrato, è doveroso riflettere su alcune questioni di ordine metodologico. La prima cosa che va sottolineata è che i testi oggetto di questa indagine sono il frutto di un'operazione di estrazione dalle partiture in cui sono trasmessi insieme alla musica. La loro riconversione in testo letterario è un processo tutt'altro che scontato. Nelle mani di un compositore, le parole rappresentano un elemento malleabile. Esse possono venire distribuite in vari modi all'interno del tessuto compositivo attraverso procedimenti che possono stravolgerne anche completamente la struttura originaria. L'ordine originale del testo può essere alterato infatti con spostamenti o ripetizioni di singole parole come di intere sezioni, capaci di dare vita talvolta a nuove formazioni di senso compiuto. Si tratta di procedimenti raffinati, funzionali all'attuazione di una precisa strategia compositiva. Le alterazioni prodotte possono essere però così profonde da rendere problematica l'identificazione dello stato originario del testo prima della 'rilettura' compiuta dal compositore.

Per rendere più esplicita la questione, si consideri due mottetti composti sull'antifona mariana *Alma redemptoris mater*, la cui analisi può chiarire alcuni dei procedimenti ai quali un testo può essere sottoposto da parte del compositore. Nel mottetto pubblicato all'interno dell'op. VII (1669) n. 12,²⁴ Monferrato – dopo aver messo in musica per esteso il testo dell'antifona – introduce una coda in cui ricompone alcune parti del testo (Tabella 4.1). Egli compie quasi la stessa cosa anche nel mottetto dell'op. VI (1666), n. 8. In questo caso, però, il processo è più complesso: la coda è formata dapprima da una sezione in cui sono ricomposti brevi incisi che danno vita a una nuova formazione di senso (*succurre cadenti populo*), quindi da una ripetizione *ad libitum* della parte finale dell'antifona. Qualora – per assurdo – il testo dell'antifona non fosse noto, c'è da chiedersi fino a che punto sarebbe possibile riconoscerne il dettato originario, avendo come solo punto di riferimento la partitura musicale. La possibilità di espungere le due 'code' come spurie sulla base di una generica ricorrenza di materiale testuale già utilizzato in precedenza, apparirebbe infatti alquanto problematica. Considerato il fatto che la stragrande maggioranza dei mottetti di Monferrato e di Legrenzi (come anche quelli di autori a loro coevi) si basa su testi di nuovo conio privi di concordanze con fonti liturgiche o letterarie identificabili, è evidente come ciò rappresenti un problema serio. Occorre riflettere quindi attentamente su ciò che il processo di estrazione di un testo da una partitura musicale comporta, individuando possibili strategie in grado di supplire in qualche modo a un limite che resta comunque oggettivo.

²⁴ Monf 75 in App. 5.1.

Alma redemptoris mater		
Testo canonico	op. VII (1669), n. 12	op. VI (1666), n. 8
Alma redemptoris mater, quae per via caeli porta manes et stella maris, succurre cadenti: surgere qui curat populo, tu quae genuisti natura mirante tumm sanctum genitorem, <u>virgo prius ac posterius,</u> <u>Gabrielis ab ore sumens illud ave:</u> <u>peccatorum miserere.</u>	[idem] Succurre cadenti, surgere qui curat populo. Alma mater, porta caeli, stella maris, peccatorum miserere.	[idem] Succurre cadenti populo, tu, alma redemptoris, quae genuisti natura mirante. <i>Ad libitum:</i> <u>Virgo prius ac posterius,</u> <u>Gabrielis ab ore sumens illud ave:</u> <u>peccatorum miserere.</u>

Tabella 4.1

Alma redemptoris mater: i testi di due mottetti di Natale Monferrato a confronto

È probabile che in presenza di una ripetizione di un inciso nel testo letterario, il compositore si sia regolato di conseguenza e abbia seguito il dettatto originale del testo, dando vita ad esempio a una ripetizione del relativo inciso musicale. Non è detto però che la ripetizione di una sezione testuale indicata nella partitura sia per forza originale. In mancanza di riscontri esterni, le possibilità di identificare simili interventi sono in realtà minime.

Nel mottetto *Exaudi nos Domine* di Legrenzi (op. XV, n. 4)²⁵ si assiste alla ripetizione del *refrain* «In aeternum te exultabo, in aeternum te laudabo», che inframezza delle porzioni di testo di lunghezza variabile: appartiene alla fisionomia originaria del testo letterario messo in musica oppure è il frutto di una scelta del compositore che si è servito di un inciso verbale per dare vita a un *refrain*? La stessa questione si pone ad esempio per il *refrain* «O dulcis, o pia, o multum amabilis Maria» (in cui riecheggia un passo dell'antifona *Salve regina*) nel mottetto *O beatissima virgo* di Monferrato (op. VII, n. 6);²⁶ oppure nel mottetto *Expergiscimi mortales* di Legrenzi (op. VI, n. 13),²⁷ dove si assiste a una ripetizione combinata di due incisi:

²⁵ Legr 22.

²⁶ Monf 44.

²⁷ Legr 23.

Expergiscimi mortales

...

servire mundo sudare est,

servire Deo regnare est,

...

Expergiscimi mortales

...

Expergiscimi mortales

servire mundo sudare est,

servire Deo regnare est.

Nel mottetto *Omnes gentes ad Iesum venite* dello stesso Legrenzi (op. XVII, n. 4),²⁸ se la ripresa della prima sezione al termine del mottetto parrebbe un espediente retorico strutturale, più delicata è la questione che solleva la ripetizione del primo versetto all'interno della medesima sezione:

Omnes gentes ad Iesum venite:

properate ad caeli delitias,

properate ad veras divitias,

ad auctorem letitiae infinitae.

Omnes gentes ad Iesum venite.

Lo stesso riguarda la prima sezione di altri due mottetti legrenziani, *Spirate, aurae serенаe* (1695¹):²⁹

Spirate, aurae serенаe,

mittite halitus, crescite murmura:

ecce iam omnis exultat terra,

iubilat caelum triumphis N.

Spirate, aurae serенаe.

e il mottetto *Non sussurrate plus venti, tacete* (op. XVII, n. 9):³⁰

Non sussurrate plus venti, tacete.

Flumina placida, murmura sistite;

tremulae frondulae, quaeso consistite;

garrulae volucres, eia silete.

Non sussurrate plus venti, tacete.

Caso emblematico per inquadrare il problema è quello offerto dalla doppia versione di un testo, *Convenitae terrigenae*, utilizzato da Natale Monferrato in un mottetto a una voce apparso all'interno dell'op. VI (1666) e in uno a due voci pubblicato nell'op. XVIII (1681) (Tabella 4.2).³¹ In questa seconda versione la sezione «Haec est gemma puritatis...» è più sviluppata rispetto alla precedente. In essa però il dettato è formato da materiali già presenti nel testo. È possibile che le

²⁸ Legr 52.

²⁹ Legr 64.

³⁰ Legr 41.

³¹ Monf 53a-b.

Convenite terrigenae	
op. VI (1666), n. 14 Monf 18a	op. XVIII (1681), n. 3 Monf 18b
<p>Convenite terrigenae, congregamini caelites, universi concurrite: ecce virgo hodie tota pulchra fulget, tota fragrans redolet, tota medica viget.</p> <p>Haec gemma puritatis, micans stella sanctitatis. Haec rosa largitatis, pandens ianua pietatis. Haec scala aeternitatis, vernans rosa caritatis.</p>	<p>Convenite terrigenae, congregamini caelites, universi concurrite: ecce virgo hodie tota pulchra fulget, tota fragrans redolet.</p> <p>Haec est gemma puritatis, micans stella sanctitatis, tota pulchra fulget, tota fragrans redolet. Haec est rosa largitatis, pandens viscera pietatis, tota pulchra fulget, tota fragrans redolet. Haec est scala aeternitatis, vernans rosa caritatis, tota pulchra fulget, tota fragrans redolet.</p>
[...] <i>sezione identica</i>	[...] <i>sezione identica</i>

Tabella 4.2

Natale Monferrato, *Convenite terrigenae*: due versioni a confronto

variazioni testuali tra le due versioni siano da imputare alla necessità di disporre di una maggiore quantità di testo da distribuire tra le voci in un mottetto a più voci rispetto a una composizione a voce sola? Fino a che punto però la fisionomia musicata nella versione a voce sola coinciderebbe con un'ipotetica versione 'originale' del testo?

Le ripetizioni di incisi verbali possono rappresentare un importante segnale per identificare possibili strutture profonde del testo letterario. Nel caso ad esempio del mottetto *O mirandum mysterium* di Legrenzi (op. XVII, 1692),³² la ripetizione della strofa «Suspirando ... mundi plorat» rinvia una precisa forma metrica:

Suspirando, lacrimando
poenas infans mundi plorat.
Virgo mater benedicta,
tota tristis et afflicta,
luctus parvuli complorat.
Suspirando, lacrimando
poenas infans mundi plorat.

³² Legr 44.

	Monferrato	Legrenzi
Mottetti su testi tratti dal canone liturgico	38 (32.8%)	9 (10.1%)
Mottetti su testi non provenienti dal canone liturgico	78 (67.2%)	80 (89.9%)

Tabella 4.3

Sulla partitura, la sequenza è indicata con il termine *Aria*. Il rinvio è a una forma di grande successo all'epoca, soprattutto in repertori profani: la cosiddetta aria *col da capo*. Ai fini della ricostituzione di un testo letterario, il riconoscimento di strutture metriche di questo tipo rappresenta uno strumento d'indagine potenzialmente importante. Quali siano i modelli letterari a cui questo tipo di produzione letteraria per musica rinvii è tuttavia una questione che va considerata con attenzione.³³

§ 4.3 Tipologie di testo nei mottetti di Monferrato e di Legrenzi

Volendo indagare le scelte testuali espresse da Natale Monferrato e da Giovanni Legrenzi nei rispettivi mottetti, il primo dato che va considerato è l'incidenza dei testi tratti interamente dal canone liturgico (Tabella 4.3). Nel caso di Monferrato, si tratta di 38 mottetti dei 116 complessi (il 32.8%). 36 di essi mettono in musica le quattro principali antifone mariane (*Ave redemptoris mater*, *Ave regina caelorum*, *Regina caeli* e *Salve regina*);³⁴ negli altri due casi, due sequenze (*Lauda Sion salvatorem* e *Veni sancte Spiritus*). Per quanto riguarda Legrenzi, i mottetti composti su testi di questo tipo sono invece appena nove degli 89 complessivi (il 10.1%). Otto di essi sono costituiti anche in questo caso dalle quattro principali antifone mariane; uno dalla sequenza di Pentecoste *Veni sancte Spiritus*.³⁵

³³ Si rinvia al § 4.4.

³⁴ Nel *Regina caeli* pubblicato all'interno dell'op. VI (1666) n. 18 è possibile constatare una variante testuale significativa: la soppressione del versetto *Resurrexit sicut dixit*. Trattandosi dell'antifona mariana per il Tempo pasquale, è evidente come la questione non sia trascurabile. È possibile che si tratti però di un errore di stampa. Proprio a questo tipo di eventualità si fa riferimento in un avviso stampato in apertura del volume: cfr. App. 1.2.

³⁵ In questo computo non sono compresi i seguenti cinque salmi di Legrenzi: il *Confitebor tibi Domine* (C, vl1-2, vlo, bc) trasmesso nel ms. F-V, MM 27; il *Credidi propter locutus est* (A, vl1-2, vla1-2, bc) trasmesso nel ms. D-B, Mus. ms. 30222; il *Lauda Ierusalem* (CATTB, vlne, vlo, bc) trasmesso nel ms. I-Td, Ms. B 69; il *Laudate Dominum omnes gentes* (C, vl1-2, vla1-2, vlo, bc); e il *Laudate pueri Dominum* (CCATB, tr, vl1-2, vla1-2, fag, bc) trasmesso nel ms. D-B, Mus. ms. 30229. Tre di essi – il *Confitebor*, il *Credidi* e il *Laudate Dominum* – sono trasmessi insieme a dei mottetti: si rinvia

Monferrato, op. IV (1655), n. 1		
	Exaltabo te, Deus meus rex, et benedicam nomini tuo in saeculorum saecula.	Ps 144:1
	Magnus Dominus et laudabilis nimis; et magnitudinis eius non est finis.	Ps 144:3
	Misericors et miserator Dominus: suavis universis et miserationes eius super omnia opera eius.	Ps 144:8 Ps 144:9
	Iustus Dominus in omnibus viis suis, sanctus in omnibus operibus eius. Alleluia.	Ps 144:17

Tabella 4.4

Legrenzi, op. VI (1660), n. 15		
<i>Basso solo</i>	Qui non renuntiat omnibus quae possidet, non potest meus esse discipulus.	Lc 41:33
<i>Due tenori</i>	Domine, ecce nos reliquimus omnia et secuti sumus te usque in hanc horam esurimus et sitimus et colaphis caedimur, persecutionem patimur et sustinemus.	Mt 19:27 1 Cor 4:11 1 Cor 4:12
<i>Basso solo</i>	Arta est via quae ducit ad caelum. Ideo nisi efficiamini sicut parvuli non intrabitis in regnum caelorum.	Mt 7:14 Mt 18:3
<i>Due tenori</i>	Imo minorati sumus a parvulis, nos enim sumus vermes et non homines.	
<i>Basso solo</i>	Bene fecistis omnia eo quod in caritate perfecta dilexi vos.	
<i>Due tenori</i>	Et nos super omnia diligimus te.	cfr. Ioan 13:34
<i>Basso solo</i>	Maiorem caritatem nemo habet ut animam suam ponat quis pro amicis suis.	Ioan 15:13
<i>Due tenori</i>	Ecce pro amore tuo parati sumus in carcerem et in mortem ire.	cfr. Lc 22:33
<i>Basso solo</i>	Haec est perfecta caritas, quam aquae multae non potuerunt extinguere.	cfr. 1 Ioan 4:17 Sal 8:7
<i>Due tenori</i>	Gaudeamus igitur et exultemus, quoniam merces nostra copiosa est in caelis.	Apoc 19:7 cfr. Mt 5:12
<i>Basso solo</i>	Gaudete igitur et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in caelis.	cfr. Apoc 19:7 Mt 5:12

Tabella 4.5

all'App. 2.3 per una descrizione delle relative fonti. Sebbene non si possa escludere a priori un loro impiego particolare, paragonabile a quello dei mottetti, si tratta in tutti i casi di salmi vesperali conclusi dalla dossologia *Gloria Patri*.

Legrenzi, ms. [1687]	
Intret in conspectu tuo gemitus populi tui	Ps 78:11
quia venerunt gentes in haereditate tua	Ps 78:1
et polluerunt templum sanctum tuum.	
Sed tu, Domine: cur dormis?	cfr. Ps 43:26
Cur avertis faciem tuam?	Ps 87:15
Cur repellis nos in fine?	cfr. Ps 43:26
Surge, eripe nos.	
Sciunt gentes quoniam nomen tibi Deus	Ps 82:19
nequando dicant ubi est Deus eorum	Ps 113:10
excita potentiam tuam,	Ps 79:3
apprehende arma et scutum,	Ps 34:2
pone illos ut rotam	Ps 82:14
et sicut stipulam ante faciem venti.	Ps 85:14
Exaudi clamantes, afflictos, gementes,	(diversi passi)
ad te lacrimantes, sperantes in te.	Ps 16:7
Mitte sagittas tuas et fugient inimici	Ps 143:6 + Ps 103:7
a voce tonitru tui formidabunt.	Ps 103:7
Et nos in citharis laeti cantabimus	cfr. Ps 20:14
et exultabimus: alleluia.	

Tabella 4.6

Risulta subito evidente come la parte più consistente del repertorio sia composto su testi non provenienti dal canone liturgico: si va dal 67.2% per Monferrato a quasi il 90% per Legrenzi. La natura di questa produzione letteraria è complessa e variegata. Si passa dalla centonizzazione, alla citazione di passi biblici incastonati all'interno di un testo composto *ex novo*, fino ad arrivare a un repertorio poetico di nuovo conio capace di mutuare strutture metriche proprie della lirica coeva in lingua volgare. Per muoversi all'interno di quest'ampio insieme, è quindi opportuno fornire una casistica che – per quanto non esaustiva – può offrire un quadro di riferimento.

Una prima tipologia testuale identificabile è quella della centonizzazione di passi tratti dalle Sacre Scritture o dal canone liturgico. Il processo di reimpiego può avvenire con differenti modalità. Si può assistere a una neoformazione frutto di una selezione mirata di passi o di versi, inseriti in una nuova sequenza che li ricontestualizza, come ad esempio nel mottetto *Exaltabo te, Deus meus rex* di Monferrato (Tabella 4.4)³⁶ e nei mottetti 'in dialogo' *Peccavi nimis in vita mea* e *Qui non renuntiat omnibus* di Legrenzi (Tabella 4.5).³⁷ L'operazione di selezione e ricomposizione può essere però anche più complessa e dare vita a un vero e proprio mosaico di tessere, come ad esempio nel caso del mottetto *Intret in conspectu tuo* di Legrenzi (Tabella 4.6).³⁸

³⁶ Monf 23 in App. 5.1.

³⁷ Rispettivamente, Legr 54 e Legr 57. Il caso del mottetto *Peccavi nimis* viene analizzato nel §5.4.

³⁸ Legr 33.

Monferrato, op. III (1655), n. 5

<i>Advenerunt nobis dies poenitentiae ad redimenda peccata, ad salvandas animas.</i>	<i>Antiphona Ad tertiam I Dominica Quadragesimae</i>
Convertimini ad me: ecce nunc tempus acceptabile, ecce nunc dies salutis.	Is 45:22 = Ioel 2:12 Ps 114:9
Convertimini ad me in toto corde vestro: scindite corda vestra et non vestimenta vestra.	Ioel 2:12 Ioel 2:13
Convertimini ad me: derelinquat impius viam suam et revertatur ad Dominum quia benignus est, quia misericors est.	Is 45:22 = Ioel 2:12 Is 55:7 Ioel 2:13
Non vult mortem peccatoris sed ut convertatur et vivat.	Gerol., <i>Epistolae</i> 54:6

Tabella 4.7

Con maggiore frequenza, la centonizzazione è compiuta a partire dai testi dell'Antico Testamento, in particolare dai Salmi. Attestato è però anche l'utilizzo di passi tratti dal Nuovo Testamento (come nel caso del mottetto legrenziano *Qui non renuntiat omnibus* appena citato: v. Tabella 4.5), di parti del canone liturgico e di testi patristici. Il mottetto *Ad venerunt nobis dies poenitentiae* di Monferrato si apre con le parole dell'omonima antifona impiegata nella Liturgia delle Ore della I Domenica di Quaresima (Tabella 4.7).³⁹ Ad essa segue una collazione di vari passi tratti dall'Antico Testamento, suggellati dalla citazione di un'epistola di S. Girolamo.

Caso estremo di centonizzazione a partire dal canone liturgico è il mottetto *Salve regina caeli* di Monferrato. Sintomatica dell'operazione è la destinazione del mottetto esplicitata sulla partitura: «Pro quacumque antiphona, et in omni tempore».⁴⁰ Come già l'incipit evidenzia, il testo è costituito dalla centonizzazione di incisi tratti da diverse antifone, soprattutto mariane.

L'uso sistematico della centonizzazione riguarda però i testi di un numero limitato di mottetti. Assai più numerosi sono i casi nei quali i passi centonizzati si mescolano a formazioni testuali di nuovo conio. Nel mottetto *Inventae Crucis festum recolimus* di Monferrato,⁴¹ il responsorio *Crux fidelis inter omnes* (che accompagna l'inno *Pange lingua gloriosi* della liturgia del Venerdì Santo) fornisce il materiale testuale per una centonizzazione che si mescola a formulario devozionale teso a esaltare

³⁹ Monf 7.

⁴⁰ Monf 55. Si tratta del mottetto n. 17 dell'op. XVIII (1681): cfr. App. 1.2.

⁴¹ Monf 34. Si tratta del mottetto n. 4 dell'op. IV (1655).

Legrenzi, op. XV (1689), n. 17	
Bonum mihi quia humiliasti me	Ps 118:71
et ideo cognovi te, Domine mi.	Ps 118:75
Antequam glorificetur, humiliatur cor hominis.	Prov 18:12
Humilem spiritu suscipiet gloria:	Prov 29:23
quia humiliatus sum,	Ps 118:107
quia inclinaus sum,	
quia reclinatus sum,	
sum exaltatus.	
Misericordia tua consolata est me	Ps 118:50 + 118:41
secundum eloquium tuum.	
Me suscepisti secundum verbum tuum	cfr. Ps 118:116
et ideo vivo, Domine Iesu.	
Nunc consurgo,	Is 52:1
induo vestimentis gloriae tuae.	
Confundantur ergo superbi.	Ps 118:78
Benedictus es, Domine Deus veritatis:	Ps 118:12 + Ps 30:6
retribuisti enim servo tuo.	cfr. Ps 118:17
<p>Sit ergo tua sapientia, sit ergo tua clementia, sit ergo tua potentia in aeternum laudabilis.</p> <p>Tu me locupletasti, tu me condecorasti, omnipotens amabilis.</p> <p><i>Sit ergo tua sapientia, sit ergo tua clementia, sit ergo tua potentia in aeternum laudabilis.</i></p>	
Alleluia.	

Tabella 4.8

il contesto liturgico a cui la composizione è destinata: quello della festa dell'Invenzione della Santa Croce (3 maggio).⁴²

Nel mottetto *Bonum mihi quia humiliasti me* di Legrenzi il testo ha una struttura bipartita: la prima parte è formata da una centonizzazione; la seconda da una strofa poetica con struttura ritmica (Tabella 4.8).⁴³ Un altro esempio di un simile impiego della centonizzazione combinata con strutture ritmiche di nuovo conio è rappresentato dai testi di altri due mottetti legrenziani, *Attollite portas et manifestetur gloria Domini* e *Exultate Deo adiutori nostro*: colpisce la loro somiglianza formale

⁴² Uno spoglio delle principali festività del cerimoniale marciano è fornito nel cap. 6 (Tabella 6.6).

⁴³ Legr 10. Per quanto riguarda la strofa, si tratta di una sequenza di settenari: la questione verrà ripresa nel §4.4. Un procedimento simile è messo in atto anche nel mottetto *Exaudi nos Domine* dello stesso Legrenzi: cfr. Legr 22.

	<i>Attollite portas</i> Legrenzi, op. XV (1689), n. 16	<i>Exultate Deo</i> Legrenzi, op. XV (1689), n. 18
Centonizzazione	1 Mach 15:9, Ps 85:10, Ps 96:9; Ps 92:4	Ps 80:2
<i>Aria</i>	<i>Stupet orbis inscapiendo</i>	<i>Respiro cum considero</i>
Centonizzazione	Ps 18:2	Ps 83:5
<i>2 Arie</i>	<i>Stellae lucidae ac serenae</i>	<i>Te laudare, te exaltare</i>
	<i>Flores candidi et amoeni</i>	<i>Te videre, possidere</i>
Centonizzazione	Ps 65:5	Ps 83:10
Alleluia	Alleluia	Alleluia

Tabella 4.9

(Tabella 4.9).⁴⁴ In entrambi i casi, la centonizzazione fa da cornice a una serie di *arie*. Questo termine compare esplicitamente sulla partitura del mottetto *Attollite portas* a identificare la seguente sequenza testuale:

Stupet orbis inscapiendo
 quae fecisti,
 produxisti,
 summa virtus infinita.
 Et confusa mens quaerendo
 quae creasti,
 quae parasti
 in aeterna et mundi vita.
 Stupet orbis inscapiendo
 quae fecisti,
 produxisti,
 summa virtus infinita.

Se non fosse per l'uso del latino, si potrebbe parlare tranquillamente di un'ode-canzonetta. Dismessa la veste quantitativa dei generi della poesia latina classica, il testo mette in evidenza infatti l'impiego di una struttura metrica mutuata dalla melica in lingua volgare, con una sequenza regolare di quadrisillabi e ottonari piani in rima.⁴⁵ Citazioni o centonizzazioni di passi biblici sono riscontrabili nei 'punti di sutura' tra le diverse arie: volendo adoperare un altro termine tecnico mutuato dalla lirica volgare, nei *recitativi*.

Oltre il 10% dei mottetti di Monferrato e Legrenzi si apre con una citazione di un inciso scritturistico. Spesso esso rappresenta però solo un citato icastico.⁴⁶ Nel mottetto *Iubilare Deo*

⁴⁴ Rispettivamente, Legr 8 e 24.

⁴⁵ La questione relativa a questa tipologia lirica verrà affrontata nel §4.4.

⁴⁶ Occorre valutare la portata di questo dato in funzione dell'analisi di questo repertorio. L'incipit testuale non è infatti sufficiente per identificare la natura del testo intonato.

omnis terra di Monferrato, i primi due versi – una centonizzazione di due versetti salmodici: rispettivamente Ps 65:1 e Ps 99:2 – sono impiegati come *refrain* tra le strofe metriche del testo.⁴⁷ Nel mottetto *In lectulo meo per noctem quaesivi* di Monferrato – che rappresenta un dialogo tra *Anima* e *Iesus* – il testo si apre con una citazione letterale di due versetti del *Cantico dei cantici*, pronunciati dall'*Anima* (Cant 3:1-2).⁴⁸

Ciò vale anche nel caso in cui ad essere citati (o centonizzati) non siano passi biblici, bensì testi tratti dal canone liturgico. Si è già fatto riferimento al mottetto *Advenerunt nobis dies poenitentiae* di Monferrato che si apre con la citazione di un'antifona d'impiego quaresimale (v. ancora Tabella 4.7). Un caso simile è rappresentato dal mottetto *Gaudet in caelis animae sanctorum* attribuito a Legrenzi, il cui testo incomincia proponendo un'antifona che nel cerimoniale marciano conosce vari impieghi, tra cui nei vesperi della festa di Ognissanti;⁴⁹ oppure dal mottetto *Ecce sacerdos magnus* anch'esso attribuito a Legrenzi, che si apre citando un testo di impiego poliedrico nel canone liturgico.⁵⁰

Poiché i testi del canone sono anch'essi in larga parte costituiti da citazioni dei testi biblici, è evidente come la plurima natura di un passo, dovuta alle diverse funzioni che può assumere in ambito liturgico, dia vita a un gioco allusivo complesso. Il mottetto *Memoriam fecit mirabilium suorum* di Legrenzi si apre con la citazione di un versetto del Salmo 110 (Ps 110:4) che è anche il testo di un'antifona nelle lodi della solennità del *Corpus Domini*.⁵¹ Il primo verso del mottetto legrenziano *Rorate caeli desuper* – unica citazione scritturistica presente nel testo – cita un passo di *Isaia* (45:8) di largo impiego liturgico nei testi della liturgia dell'Avvento.⁵²

Citazioni letterali di un passo scritturistico possono assumere la valenza di veri e propri cammei all'interno di formazioni testuali di varia natura: elementi icastici in grado di creare precisi riferimenti (o semplici allusioni) a determinati contesti liturgici.⁵³ Emblematica in questo senso la citazione della sequenza di Pasqua *Victimae paschali laudes* nel mottetto *Alba ridet tota blanda* attribuito a Legrenzi, esplicitamente destinato – non a caso – alla liturgia pasquale.⁵⁴ Il testo si presenta come una sequenza di arie e recitativi. La citazione (con appena qualche modifica finalizzata a spezzare l'originale ritmicità dei versi della sequenza medievale) è incastonata prima

⁴⁷ Monf 36.

⁴⁸ Monf 32.

⁴⁹ Legr 85. Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 272.

⁵⁰ Legr 83.

⁵¹ Legr 38.

⁵² Legr 62.

⁵³ La questione che riguarda il rapporto tra i possibili riferimenti liturgici contenuti nel testo e la destinazione di un mottetto viene tematizzata nel §4.5.

⁵⁴ Legr 80.

dell'ultima aria: «Mors et vita duello pro nobis confluxere mirando et dux vitae mortuus regnat vivus, unde resonat: [aria] Laetantes...». Il medesimo valore icastico si può notare anche nella citazione di un passo dal Libro di Giobbe (14:2, «[Eia igitur: si] quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet [...]»), collocata tra due arie al centro del mottetto legrenziano *Memorare peccator te esse mortalem*.⁵⁵ Lo stesso avviene in un altro mottetto, anch'esso di Legrenzi, *O vos, qui inter tormentorum ubertatem* con la citazione del versetto del Salmo 112: «A solis ortu usque ad occasum» (112:3);⁵⁶ oppure con le citazioni tratte dal Vangelo di Luca (cap. 2) nel dialogo natalizio *Quid dormitis, pastores?* di Monferrato:⁵⁷

<i>Angelus</i>	Pastores audite: annuntio vobis gaudium magnum, quia natus est nobis hodie salvator noster.	Lc 2:10 Lc 2:11
<i>Pastores</i>	O laeta vox, o clara lux.	
<i>Angelus</i>	Ite in Bethlehem Iudae. Invenietis infantem pannis involutum.	Lc 2:12
<i>Pastor I</i>	Eamus et videamus hoc verbum.	Lc 2:15

Il richiamo alle Sacre Scritture è però soltanto uno degli espedienti che caratterizzano la tipologia formale dei testi messi in musica nei mottetti, organismi che fanno ampio uso dei migliori strumenti forniti dalla retorica barocca. Come affermano Andrea Battistini e Ezio Raimondi, «il patetico fiorisce nel Seicento dalla retorica, da una commozione che lievita dentro la stessa parola per farsi spettacolo di un contrappunto di affetti».⁵⁸ La retorica rappresenta infatti il principale strumento del raffinato sistema rappresentativo di cui le forme della devozione del tempo si ammantano. In un prezioso studio sulle attività devozionali nella Venezia barocca, Antonio Niero propone di suddividere le diverse manifestazioni in due categorie: quelle legate a una *spiritualità popolare* (una ritualità di tipo tradizionale) e quelle espressione di una *spiritualità dotta*.⁵⁹ All'interno di questa seconda categoria egli colloca tre tipologie devozionali: il culto mariano, il culto dei santi, l'adorazione sacramentale. Questi tre ambiti rappresentano le principali aree tematiche verso le quali si orienta la produzione devozionale per musica: importante segnale del ruolo non incidentale assegnato alla componente musicale all'interno del rituale di queste manifestazioni. All'interno di un sistema retorico condiviso è possibile che le diverse aree tematiche sviluppino strategie comunicative proprie, fondate sulla selezione tanto di forme quanto di contenuti in grado di dare vita a un preciso sistema simbolico fondato su topoi e stereotipi che assurgono a

⁵⁵ Legr 37.

⁵⁶ Legr 49.

⁵⁷ Monf 60.

⁵⁸ BATTISTINI-RAIMONDI 1984, p. 125.

⁵⁹ Cfr. NIERO 1992, pp. 261-276.

strumenti per una riconoscibilità ‘immediata’ dell’azione.⁶⁰ È un gioco di rifrazioni e richiami complesso, dialettico anche nei confronti del cerimoniale liturgico ufficiale. All’interno di testi legati alla devozione mariana è possibile constatare ad esempio la frequente presenza di sequenze come

O quam pulchra es, Maria.
O quam dulcis es, Maria.
O quam digna es, Maria.
Tu decora,
tu virgo es,
tu candida rosa es,
tu dulcis,
tu pura,
tu sancta,
tu potens es, Maria.
Tu mater,
tu virgo,
tu candida parens:
quam sancta,
quam digna,
quam pulchra es, Maria.

(Monferrato, *O quam pulchra es, Maria*: op. III, 1655)⁶¹

oppure

O virgo praestantissima,
o mater fecondissima,
o sponsa felicissima,
o Maria.
Tu super nivem candida,
tu super lilium florida,
tu super caelum nitida,
o virgo.

(Legrenzi, *Humili voce, mente devota, laeto cantu*: op. III, 1655).⁶²

Il richiamo alla pratica litanica è evidente nel ricorso alla sistematica reiterazione di un formulario topico. La vicinanza semantica tra venerazione mariana e contemplazione estatica permette un utilizzo di simili sequenze anche in ambito agiografico:

Date rosas,
date lilia,
date sarta et coronas,
cuius tumultus exornant stellae,
cuius laudes praedicant angeli,
cuius merita miratur ecclesia,
cuius vires horrescunt daemones,
cuius gloriam devenerantur,
deosculantur tellus et aer et pontus et aether.

⁶⁰ Seppur riferito all’ambito letterario (e non a quello devozionale), interessanti riflessioni in proposito sono avanzate in POZZI 1984.

⁶¹ Monf 52a.

⁶² Legr 32.

(Legrenzi, *Gaudeat terra, personte caelum*: op. VI, 1660).⁶³

Tema caro alla predicazione seicentesca è quello del *miles christianus*.⁶⁴ Esso è molto presente anche all'interno dei testi utilizzati da Monferrato e da Legrenzi, in particolare nei mottetti concepiti per il culto dei santi e per l'adorazione eucaristica.⁶⁵ I due ambiti devozionali hanno infatti diversi punti di contatto. L'esaltazione dell'esemplarietà agiografica rappresenta una precisa immagine all'interno della rappresentazione della lotta allegorica tra bene e male giocata sulla metafora della guerra: «Ista est victoria quam fortis miles Christi fortiter pugnans gloriose reportavit», per dirlo con le parole dell'omonimo mottetto di Monferrato.⁶⁶ Le sue implicazioni vanno però ben al di là di un'esortazione parenetica di tipo morale. Se infatti il male prende le sembianze di un nemico in carne ed ossa – il Turco infedele – da simbolica la rappresentazione assume fattezze concrete, trasformando un invito alla conversione in un potente strumento di propaganda politica.⁶⁷

Nella Venezia di epoca moderna si tratta di una situazione di drammatica contingenza. Il conflitto con gli Ottomani traccia una lunga scia di sangue che, dal Cinquecento, attraversa tutto il Seicento. La ripresa delle ostilità nel settembre del 1644 per il controllo di Candia fa piombare la Serenissima in uno stato di guerra permanente destinata a protrarsi fino all'autunno del 1669; per poi riprendere già nella primavera del 1684, questa volta in difesa della Morea. Il perenne stato di guerra si riverbera profondamente sulla vita quotidiana della città, lasciando profonde tracce nelle pratiche devozionali del tempo. In concomitanza con i periodi più difficili vengono promosse infatti imponenti azioni di preghiera collettiva, il cui fulcro è rappresentato da adorazioni di tipo sacramentale.⁶⁸ Non è un caso quindi la presenza del tema del *miles christianus* nei testi di molti mottetti destinati a simili pratiche devozionali.

Echi di quotidianità si colgono a più riprese nei testi, spesso perché concepiti appositamente per la celebrazione di eventi straordinari, come una vittoria militare, la firma di una pace o quella di un'alleanza:

Gaude et iubila cor meum,
quia hodie pax venit,
pax regnat et pax triumphat:
o memoranda dies

⁶³ Legr 30. Il mottetto appena citato è destinato al culto di S. Ignazio di Loyola.

⁶⁴ Cfr. BOLZONI 1984, pp. 1063-1069.

⁶⁵ Per quanto riguarda la produzione di Monferrato: cfr. Monf 1, 14, 22, 30, 35, 42, 49, 62 e 68. Per quanto riguarda quella di Legrenzi: cfr. Legr 1, 16, 20, 25, 58, 63 e 65.

⁶⁶ Monf 35.

⁶⁷ Nel 1668, alcuni devoti del Rosario offrirono 50 ducati all'anno per tre anni per finanziare la costruzione di navi da guerra da impiegare contro gli Ottomani nella guerra di Candia: I-Vmc, Archivio Morosini-Grimani, busta 182.

⁶⁸ La questione viene approfondita nel §8.3.

(Monferrato, *Vocem laudis modulemur terra, personte caelum*: op. III, 1655)⁶⁹

Exultet orbis,
plaudant principes,
iubilent omnes reges.
Iam dies illucet faustissima,
iam pax iucundissima arridet,
iam hostis tardus ad arma horret,
proelia timet hostilia,
iam victus cedit triumphum.
O strenuissima dux Turcis terribilis

(Monferrato, *Surgite cuncti, iubilare*: op. VI, 1666)⁷⁰

Si tua fulget fax,
tela comburet mars,
nullus insurget trax,
laeta redibit pax.

(Legrenzi, *En gentes desideratum tempus*: op. X, 1670).⁷¹

Ad arma Christi belligeri,
contra barbaros fortes pugnate:
in fide sistite,
feros invadite.

(Legrenzi, *Stupet mors, infernus infremit*: op. XV, 1689).⁷²

Si tratta di una scrittura di tipo ecfrastico, capace di riverberare figure e simboli di quell'immaginario emblematico rappresentato dalla cosiddetta *biblia pauperum*.⁷³ L'orizzonte estetico è quello a cui rinvia ad esempio il campionario raccolto nell'*Iconologia* del nobile perugino Cesare Ripa (1560?-1625), pubblicato nel 1611, destinato a «[...] oratori, predicatori, poeti, formatori d'emblemi, et d'imprese, scultori, pittori [...] et divisatori d'apparati, per figurare con i suoi propri simboli tutto quello che può cadere in pensiero humano». ⁷⁴ Il richiamo è a pratiche

⁶⁹ Monf 71. È possibile che il testo sia da mettere in rapporto alla solenne celebrazione tenutasi presso la basilica di San Marco in occasione della firma della Pace di Venezia, stipulata il 31 marzo 1644 al termine della Guerra di Castro (1640-1644). Per l'occasione furono ingaggiati «sonadori e cantori aggiunti»: I-Vas, Basilica S. Marco, *Procuratoria de supra*, reg. 12, *sub data* 6 maggio [1644]; cit. da MOORE 1981a, vol. 1, p. 312 (doc. 152). In questo caso, si tratterebbe di un mottetto composto da Monferrato oltre dieci anni prima rispetto alla data di pubblicazione della raccolta.

⁷⁰ Monf 66. Il rinvio è con ogni probabilità alla Pace di Eisenburg, stipulata il 10 agosto 1664, che conclude il conflitto tra il Sacro Romano Impero e gli Ottomani, lasciando presagire una vicina conclusione anche sul versante veneziano.

⁷¹ Legr 20. Il riferimento è con ogni probabilità alla fine della lunghissima Guerra di Candia (1645-1669), conclusasi con la pace del 5 settembre 1669.

⁷² Legr 65. Il riferimento è con ogni probabilità alla stipula della Lega Santa promossa da papa Innocenzo XI contro gli Ottomani, firmata il 5 marzo 1684.

⁷³ Cfr. BATTISTINI-RAIMONDI 1984, pp. 120-122.

⁷⁴ Il passo è citato da BOLZONI 1984, p. 1063, a cui studio si rinvia per un'efficace rappresentazione del contesto in cui il trattato di Ripa va inquadrato.

come l'*oratione mentale*, raffinata tecnica di meditazione grazie alla quale il fedele è guidato a una compartecipazione empatica dell'evento religioso a cui assiste.

Simili processi sono presenti anche nei testi di diversi mottetti. Come già sottolineato, è frequente che essi si aprano con un invito a partecipare attivamente all'evento che si celebra, con ricorso a una fraseologia topica:

Venite gentes ad montem myrthae,
venite omnes ad collem turis:
videte vulnus cordis Iesu

(Monferrato, *Venite gentes ad montem myrthae*: op. VI, 1666)⁷⁵

Ad cantos, ad sonos, ad plausus, fideles:
date voces, vocate coetum, coronas texite, flores colligite

(Monferrato, *Ad cantos, ad sonos*: op. XVIII, 1681)⁷⁶

Venite, triumphate gaudentes

(Legrenzi, *Venite, triumphate gaudentes*: op. III, 1655)⁷⁷

Accurrite ad Deum exercituum gentes

(Legrenzi, *Accurrite ad Deum*: op. XVII, 1692)⁷⁸

Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas
venite fideles, venite et videte
quam mirabilis Deus in sanctis suis.

(Legrenzi, *Ad lauros, ad palmas*: op. XVII, 1692).⁷⁹

È il segno della disposizione all'accoglimento dell'evento, primo passo verso l'accettazione del mistero che si celebra, che può essere rappresentato dalla contemplazione dell'ostia consacrata

O quam superna commensatio
ubi Deus nos invitat,
ubi angeli ministrant,
ubi Christus convivatur
et se ipsum nobis praebet ad manducandum

(Monferrato, *O animae fideles*: op. XVIII, 1681)⁸⁰

oppure dell'assunzione al cielo della Vergine Maria

Quae est ista quae ascendit de deserto delitiis affluens,
sicut virgula fumi innixa super dilectum suum?
Virgo virginum haec est

⁷⁵ Monf 68.

⁷⁶ Monf 1.

⁷⁷ Legr 69.

⁷⁸ Legr 1.

⁷⁹ Legr 3.

⁸⁰ Monf 43b.

(Legrenzi, *Canite tuba per sidera plausus*: op. XV, 1689)⁸¹

o di quella un santo

Quis ascendit in montem sanctum Sion?
Quis tot avinctus meritis caelorum spatia invadit?

(Legrenzi, *Quis ascendit in montem sanctum Sion?*: op. XV, 1689)⁸²

La contemplazione della scena può concludersi in una meditazione silenziosa

Dormi, dormi anima mea:
somnia Iesum invenire.

(Legrenzi, *O vos delitiarum cultores*: op. XVII, 1692)⁸³

o più spesso – dopo la silenziosa contemplazione dell'evento – in una manifestazione di partecipato gaudio:

Et vos in tanto gaudio stupidi tacetis?
O superum cives,
solvite silentia, erumpite in voces,
ad cantus properate, ad melos festinate

(Monferrato, *O animae fideles*: op. XVIII, 1681).⁸⁴

L'impiego di una precisa struttura retorica garantisce al mottetto una forte sinergia con l'azione devozionale di cui fa parte, in naturale dialettica con i due principali momenti di cui essa si compone: la predica e l'adorazione sacramentale. Con ogni probabilità, la dimensione ecfrastica delle scene rappresentate nei testi – dei mottetti come anche delle prediche⁸⁵ – trovava una concreta esplicazione e amplificazione agli occhi dei partecipanti nell'apparato iconografico predisposto per la celebrazione – pale d'altare, ostensorio, catafalco allegorico, ecc. – all'interno di una più complessa azione performativa che ha come fine quello di 'stupire' il fedele.

Emblematiche a questo proposito sono le testimonianze relative agli effetti che le esecuzioni provocavano sul pubblico. Diversi interessanti esempi sono contenuti nella *Pallade veneta*, giornale veneziano ricco di informazioni relative alla vita musicale dell'epoca. Si consideri, a questo proposito, quanto viene riferito a proposito dell'esecuzione di un mottetto a voce sola, eseguito alla fine di luglio del 1687 a conclusione di un vespero celebrato presso la chiesa dell'ospedale dei Derelitti:⁸⁶

⁸¹ Legr 12.

⁸² Legr 60.

⁸³ Legr 47.

⁸⁴ Monf 65.

⁸⁵ Si rinvia a questo proposito alle interessanti osservazioni proposte da STEFFAN 2013.

⁸⁶ *Pallade veneta* [1985], pp. 175-276 (doc. *35).

[...] la Signora Angela Vicentina, una delle più dotte verginelle nell'arte della musica, che festeggi con la voce su le cattedre della chiesa [...] La terza domenica del mese spirante [di luglio] in fine d'un vespro cantato a più voci ripieno di sinfonie concertate d'instrumenti, cantò a publica consolatione questo spiritello di paradiso un motetto il quale io frà gli altri portato in estasi per la meraviglia, come libero da ogn'altra distrattione de' sensi, fuori di quella degl'orecchi consacrati alla memoria, ritenni alla mente e mi sovien che questo serafino celeste, e nel volto e nella voce vago di rivolar là sú, cantando così: *Quando, quando videbo te* [...].

In diversi mottetti si assiste a un'amplificazione della dimensione rappresentativa: è il caso dei mottetti 'in dialogo'. In essi le singole voci – abbandonato il ruolo di parti di un tessuto musicale polifonico – 'dialogano' impersonificando un ruolo solistico. A questa tipologia appartengono cinque mottetti di Monferrato e nove di Legrenzi (Tabella 4.10).⁸⁷ In essi sono rappresentati episodi allegorici, particolari avvenimenti biblici oppure scene fittizie di carattere devozionale. Alla prima categoria appartiene il dialogo tra *Iesus* e *Anima* in *In lectulo meo* di Monferrato (Monf 32); il dialogo tra *Deus*, *Misericordia* e *Iustitia* nel *Triumphus divini amoris* del medesimo autore (Monf 61); il dialogo tra due personaggi non esplicitamente identificati in *Peccavi nimis in vita mea* di Legrenzi (Legr 54); e il dialogo tra *Anima* e *Ratio* del mottetto *Misera, quid confido?* del medesimo autore (Legr 40). Nel mottetto *Quid dormitis, pastores?* di Monferrato (Monf 60) è rappresentato il momento in cui l'angelo sveglia i pastori per annunciare il lieto evento della nascita del Salvatore. In *Quam amarum est Maria* di Legrenzi (Legr 56) va in scena invece il dolore delle due Marie per la morte del Cristo. Fittizi sono gli altri dialoghi, che rappresentano generalmente personaggi che dialogano di fronte alla contemplazione di un evento prodigioso come la salita al cielo di un santo o della beata Vergine – elementi metarappresentativi del ruolo assegnato al devoto spettatore, finalizzati a una sua immedesimazione emotiva con l'azione.

Nella sua casistica degli stili della musica *da chiesa*, Angelo Berardi colloca i *Dialoghi* tra i *Concertini alla moderna* e le *Musiche da Oratorio*.⁸⁸ Per la loro dimensione rappresentativa i mottetti 'in dialogo' hanno infatti molto in comune con il genere oratoriale.⁸⁹ La presenza pressoché sistematica di *arie* certifica il tratto *alla moderna* che caratterizza la loro fattura stilistica. Al di là di queste possibili attinenze, non bisogna dimenticare però il fatto che la forma dialogica rinvii anche a un preciso

⁸⁷ È interessante sottolineare come questo genere di mottetti pare aver caratterizzato l'ultima stagione compositiva di entrambi i compositori. Cinque dei nove dialoghi di Legrenzi sono apparsi all'interno della terza e ultima sua raccolta di mottetti a due e tre voci (op. XV, 1689). Ancora più eleuante il caso di Monferrato, dove tutti e cinque i suoi mottetti *in dialogo* trovano posto tra i mottetti dell'op. XVIII (1681), terza e ultima sua raccolta dedicata a questo genere.

⁸⁸ Cfr. BERARDI 1689, p. 41.

⁸⁹ La questione verrà approfondita nei §§ 5.4 e 8.2.

Natale Monferrato					
op. XVIII (1681)	n. 2	<i>In lectulo meo per noctem quiesivi</i> (<i>Animae sponsae desiderium ad Iesum sponsum</i>)	CC, bc	<i>In omni tempore</i>	Monf 32
	n. 4	* <i>Beatus vir qui inventus est</i>	CB, bc	<i>Pro sancto confessore</i>	Monf 12
	n. 11	<i>Mea lumina versate lacrimas</i>	CCT, bc	<i>Pro sancto martyre</i>	Monf 41
	n. 12	<i>Quid moraris? Uliscere, Deus</i> (<i>Triumphus divini amoris</i>)	CCT, bc	<i>In Hebdomada Sancta, in omni tempore</i>	Monf 61
	n. 16	<i>Quid dormitis, pastores?</i> (<i>Nenia ad Iesum infantem</i>)	CCT, bc	<i>In die Nativitatis</i>	Monf 60
Giovanni Legrenzi					
op. III (1655)	n. 2	<i>Quam amarum est Maria</i> (<i>Dialogo delle due Marie</i>)	CC, bc		Legr 56
	n. 4	<i>Cadite montes, percutite caelum</i>	CB, bc		Legr 11
op. VI (1660)	n. 8	<i>Peccavi in vita mea</i> (<i>Suspiria poenitentis animae</i>)	TB, bc		Legr 54
	n. 15	<i>Qui non renuntiat omnibus</i>	TTB, bc		Legr 57
op. XV (1689)	n. 1	<i>Misera, quid confido?</i>	CC, bc	<i>Per il santissimo Sacramento</i>	Legr 40
	n. 4	* <i>Canite tuba</i>	CC, bc	<i>Per la beatissima Vergine</i>	Legr 12
	n. 6	<i>Semper igitur mihi pugnandum</i>	CA, bc	<i>Per ogni tempo</i>	Legr 63
	n. 7	<i>Quis ascendit in montem</i>	CB, bc	<i>Per un santo</i>	Legr 60
	n. 14	* <i>Quis est iste qui progreditur</i>	CAB, bc	<i>Per un santo confessore</i>	Legr 61
* non indicato come <i>dialogo</i> nella fonte					

Tabella 4.10: Mottetti *in dialogo* di Natale Monferrato e di Giovanni Legrenzi

modello didattico e catechico, a cui si richiamano molte delle scene allegoriche presenti nei testi, farcite di domande retoriche.

§ 4.4 Metrica e lirica: alcune considerazioni

Si già è accennato al fatto che diversi mottetti contengano *arie*. La loro struttura metrica solleva diverse delicate questioni. Essa appare mutuata infatti dalla produzione poetica coeva in lingua volgare. Che ci si trovi di fronte a un fenomeno di interdipendenza sembrerebbe evidente. Lo proverebbe anche il fatto stesso che queste strutture siano indicate con il termine *aria* o *arietta*.⁹⁰

⁹⁰ Il termine *arietta* è rintracciabile soltanto in alcune composizioni di Monferrato. Esso è usato però con certezza come sinonimo di *aria*. I due termini identificano infatti una medesima strofa composta da tre ottonari piani e un senario sdruciolato, usata come *refrain* all'interno del testo del mottetto *Novae lucis sidus micat* (op. VI, n. 6): Per il testo: Monf 42 in App. 5.1.

	Monferrato	Legrenzi
Mottetti contenenti <i>arie</i>	15 su 116 (12.9%)	45 su 70* (64.3%)
Numero complessivo di <i>arie</i>	25	98
* non sono presi in considerazione i mottetti considerati di dubbia attribuzione (Legr 71-89)		
Tipologie:		
Arie con da capo	3	23
Arie strofiche	9	46
Arie formate da una sola strofa	13	29

Tabella 4.11

termini che identificano uno specifico genere lirico per musica della poesia di lingua volgare.⁹¹ Il fenomeno che rappresentano non può essere semplificato però in un processo di semplice ‘traslitterazione’.⁹²

Si consideri innanzitutto la loro incidenza all’interno del repertorio preso in esame. Dallo spoglio appare evidente come la presenza di *arie* distingua in maniera netta la produzione di Monferrato da quella di Legrenzi.⁹³ Nel primo caso, sono 15 su 116 i mottetti in cui sia possibile identificare simili organismi metrici (pari al 12.9% della produzione).⁹⁴ Le *arie* (identificabili sono complessivamente 25: soltanto sei sono però esplicitamente indicate come tali in partitura con il termine *aria* o *arietta*).⁹⁵ Per quanto riguarda Legrenzi, contengono arie 45 dei 70 mottetti di sicura attribuzione (pari al 64.3% della produzione).⁹⁶ Le arie identificabili sono in totale 98: 59 di esse sono esplicitamente indicate con il termine *aria* nelle fonti.⁹⁷

Anche dal punto di vista della tipologia formale del testo poetico, le *arie* presenti nei mottetti dei due compositori sono diverse. In Monferrato oltre la metà delle arie è formata da una strofa. La

⁹¹ Per un quadro di riferimento si rinvia alla voce *Arie* (Silke Leopold – Helga Lühning – Wolfgang Ruf – Herbert Schneider) in MGG2, *Sachteil*, vol. 1, 1994, coll. 809-841: 813-816.

⁹² Il virgolettato rinvia a GALLICO [2001], p. 321, che a proposito delle strutture metriche dei mottetti di Alessandro Stradella afferma: «La struttura dei versi misurati è quella comune della melica mondana, semplicemente traslitterata in latino».

⁹³ Dal computo sono esclusi i mottetti su testi tratti dal canone liturgico (antifone mariane e alcune sequenze), che non contengono arie.

⁹⁴ Si rinvia alla Tabella 6.1 in Appendice 6.

⁹⁵ Si tratta di quattro mottetti dell’op. VI (Monf 15, 42, 43a e 68) e di due dell’op. [VII] (Monf 25 e 26).

⁹⁶ Lo scarto non è eccessivo – ma comunque sintomatico – se si considerano anche i mottetti dubbi: cfr. Tabella 6.2 in Appendice 6. I mottetti con arie sono in questo caso 52 su 89, pari al 58.4%. Le arie sono complessivamente 116, di cui 69 indicate esplicitamente nelle fonti.

⁹⁷ Si rinvia alla Tabella 6.2 in Appendice 6.

tipologia più rappresentata in Legrenzi è invece l'aria formata da più strofe; a seguire, l'aria monostrofica e quella *col da capo*. È interessante notare come l'incidenza di quest'ultima forma aumenti all'interno delle raccolte più tarde. Arie *col da capo* sono identificabili in 14 mottetti (su 18) dell'op. xv (1689),⁹⁸ in 11 (su 12) dell'op. xvii (1692)⁹⁹. Questa tendenza è confermata (seppur in misura notevolmente inferiore) anche dalla produzione di Monferrato. Gli unici tre esempi di aria *col da capo* sono identificabili in altrettanti mottetti apparsi all'interno dell'op. xviii (1681).¹⁰⁰ La tipologia metrica delle *arie* dei mottetti ricalca quella della produzione melica coeva in lingua volgare. Le strutture metriche preferite da Monferrato e Legrenzi sono strofe formate da versi pari, in particolare da senari e ottonari piani, spesso combinati con versi sdrucchioli. Abbastanza sistematico è poi l'impiego della rima.

Arietta Quare sola sis mea stella 8p A
teque unam cor imploret: 8p B
fluctuantis ne me voret 8p B
mundi flebilis procella. 8p A
(Monferrato, *Clamo ad te, suspiro ad te*: op. vi, 1666)¹⁰¹

Aria O benigne mi creator, 8p A
pater tutor et curator, 8p A
refrigerium consolator 8p A
tuorum fidelium. 6sdr x

Ne despicias me clamantem,
ne condemnes me peccantem,
ne contemnas me sperantem
in tua clementia.

Da me vivere oboedientem,
da me mori diligentem,
da me suscepi gaudentem
in caelestem patriam.

(Legrenzi, op. x, 1670: *Anima mea, cur detineris*)¹⁰²

O amor Tonantis, 6p A
quam fervidus es. 6tr B
Tu cordis amantis 6p A
ad te suspirantis 6p A
es salus et spes. 6tr B

*O amor Tonantis,
quam fervidus es.*

(Monferrato, op. xviii, 1681: *Insonent organa, intonent classica*)¹⁰³

⁹⁸ Si tratta dei mottetti Legr 1, 2, 8, 12, 13, 14, 24, 28, 40, 43, 58, 60, 63 e 65: cfr. Tabella 6.2 in Appendice 6.

⁹⁹ Si tratta dei mottetti Legr 3, 17, 34, 37, 39, 41, 42, 44, 47, 52 e 66: cfr. Tabella 6.2 in Appendice 6.

¹⁰⁰ Si tratta dei mottetti *In lectulo meo* (Monf 32), *Insonent organa* (Monf 33) e *Laudate, canite, exultate* (Monf 39).

¹⁰¹ Monf 15.

¹⁰² Legr 7.

Abite nugaces	6p	A
mortalium astus.	6p	B
Vos umbrae fugaces	6p	A
miserrimi fastus.	6p	B

Abite nugaces
mortalium astus.

(Legrenzi, op. XVII, 1692: *Coronemus nos rosis*).¹⁰⁴

Nei testi adoperati da Legrenzi, la combinatoria metrica è comunque più varia:

Armata rigido	5sdr	A
stat ense mors.	5tr	B
A corde timido	5sdr	A
secessit,	3p	C
excessit	3p	C
mutata fors.	5tr	B

Armata rigido
stat ense mors.

(Legrenzi, op. XVII, 1692: *Coronemus nos rosis*).¹⁰⁵

<i>Aria</i> Ut lilium castitatis	7p	A
te paradisus praedicat,	7sdr	B
exemplar sanctitatis	7p	A
iam tota Sion replicat.	7sdr	B
In caelis,	3p	C
in terris	3p	C
caelestes amores	6p	D
iam miros spargunt odores.	8p	D

(Legrenzi, op. XV, 1689: *Quis ascendit in montem sanctum Sion*).¹⁰⁶

L'impegno di Legrenzi in ambito profano permette di identificare alcuni interessanti paralleli per un'interpretazione di questo repertorio. La tipologia metrica riscontrabile all'interno dei testi dei mottetti è infatti sostanzialmente la stessa ravvisabile nelle arie dei libretti d'opera o nei testi delle cantate messe in musica dal compositore. A mo' di esempio si confrontino i seguenti casi:

Pupille vezzose	6p	A
amate, mie stelle	6p	B
s'il Ciel vi fe' belle	6p	B
deh, siate pietose	6p	A

(Legrenzi, *Idee armoniche estese*, op. XIII, 1676: *Pupille vezzose*)

Piangere, e ridere	6sdr	A
Amore mi fà.	6tr	B
Piangendo,	3p	C

¹⁰³ Monf 33.

¹⁰⁴ Legr 17.

¹⁰⁵ Legr 17.

¹⁰⁶ Legr 60.

Ridendo,	3p	C
Frà gioie, e frà pene	6p	D
Dubbiosa mi tiene,	6p	D
Ne so che sarà.	6tr	B

Piangere, e ridere

Amore mi fa

(Legrenzi, *Gli sponsali d'Ester*, Bologna 1676: *Aria di Ester*, parte seconda)

Con aura sonora	6p	A
Dia fiato alle trombe	6p	B
La fama canora	6p	A
Il cielo rimbombe	6p	B

(Legrenzi, *Il Giustino*, Venezia 1683: *Aria di Giustino*, Atto III, scena 24).

Il primo dato che emerge è quello di una produzione neolatina che modula forme e modi da una lirica volgare.¹⁰⁷ Nonostante le evidenze, che si tratti di una mutazione dal volgare in latino non può essere dato per scontato a priori. Un altro modello potrebbe essere costituito infatti dal repertorio ritmico mediolatino: ad esempio, i versi della sequenza *Dies irae, dies illa* di Tommaso da Celano possono essere considerati degli ottonari piani.¹⁰⁸ L'analisi dei mottetti di Monferrato e di Legrenzi composti su testi di sequenze – testi appartenenti appunto al repertorio ritmico mediolatino – mostra però che si tratti di organismi testuali diversi, che danno vita a costruzioni musicali diverse. Entrambi i compositori hanno messo in musica la sequenza di Pentecoste *Veni sancte Spiritus*.¹⁰⁹ I versi possono essere considerati terzine di senari sdruciolati:

Veni sancte Spiritus	6sdr
et emitte caelitus	6sdr
lucis tuae radium	6sdr

Lo spoglio dei due mottetti mostra come la struttura ritmica regolare dei versi della sequenza non sia stata adoperata per dare vita a forme musicali chiuse come, ad esempio, un'*aria*. Lo stesso è riscontrabile anche nel mottetto di Monferrato composto sulle terzine di due ottonari piani e un senario sdruciolato che costituirebbero la sequenza per il *Corpus Domini, Lauda Sion Salvatorem*.¹¹⁰

Lauda Sion Salvatorem,	8p
lauda ducem et pastorem,	8p
in hymnis et canticis	6sdr

Per la funzione ufficiale riconosciuta all'interno del canone liturgico, il repertorio ritmico mediolatino può rappresentare quindi al più un significativo precedente. Da scartare è però

¹⁰⁷ Cfr. LEOPOLD 1981, per un quadro di riferimento riguardo alle modalità e alle implicazioni legate all'impiego di questo repertorio poetico nell'evoluzione della monodia del primo Seicento.

¹⁰⁸ Cfr. BELTRAMI [2002], pp. 196-199 (in part. § 136).

¹⁰⁹ Monf 109 (op. VII, 1669); e Legr 79 (op. VI, 1660).

¹¹⁰ Monf 90 (op. XVIII, 1681).

l'ipotesi che possa aver rappresentato un modello formale pregnante per la melica devozionale neolatina di nuovo conio, messa in musica da compositori del Seicento.

Il repertorio neolatino messo in musica nei mottetti di Monferrato e Legrenzi si segnala anche per un altro aspetto: la completa rinuncia alla metrica quantitativa di tradizione classica.¹¹¹ Se l'utilizzo di questo genere melico è attestato ancora in repertori musicali del primo Seicento,¹¹² esso scompare definitivamente nel corso della prima metà del secolo. Le ragioni vanno cercate esclusivamente in ambito musicale. Sul fronte letterario la produzione neolatina di matrice classica continua infatti ad essere ben attestata. Si assiste quindi a una netta dicotomia, che individua di fatto due repertori distinti: una melica neolatina per musica che mutua forme e modi da quella in lingua volgare; una produzione neolatina di carattere essenzialmente didascalico, legata alla tradizione della lirica classica, destinata alla lettura e non a un'intonazione musicale.

Un esempio paradigmatico di questo secondo tipo di melica neolatina è fornito, ad esempio, dalla vastissima silloge di liriche prodotte in ambito gesuitico pubblicate a Francoforte nel 1654 con il titolo *Parnassus Societatis Jesu*.¹¹³ Si tratta di una raccolta imponente, che mostra il grande interesse che le scuole gesuitiche riservano alla lirica neolatina di estrazione devozionale. Essa offre uno spaccato emblematico della produzione letteraria dell'epoca. I due volumi della raccolta (che conta oltre 1400 pagine) si strutturano in sette sezioni: «I. continet Epica, seu Heroica. II. Elegias. III. Lyrica. IV. Epigrammata. V. Comica et tragica. VI. Symbolica. VII. Sylvas, seu Miscellanea». Già dai titoli è evidente il tratto formale che identifica il repertorio lirico della raccolta: i generi indicati alludono infatti a quelli tradizionali della poesia latina classica: impressione confermata dall'analisi dei testi, composti interamente su modelli metrici quantitativi. Di repertori ritmici in cui sia possibile scorgere una qualche contaminazione con il repertorio melico in lingua volgare, non c'è alcuna traccia.

Simili indirizzi trovano una sostanziale conferma nella trattatistica coeva dedicata alla metrica latina. Trattazioni artigrafiche assai diffuse all'epoca, come ad esempio i *Poeticarum institutionum libri tres* di Jakobus Spanmüller (più conosciuto con il nome latinizzato di *Pontanus*, 1542-1626),¹¹⁴ pubblicati per la prima volta nel 1594 (un vero 'classico' della poesia latina all'interno dei collegi gesuitici), oppure l'*Ars poetica* di Alessandro Donati (1584-1640),¹¹⁵ anch'egli gesuita, apparsa per

¹¹¹ Qualsiasi tentativo di individuare simili strutture metriche all'interno della produzione testuale qui analizzata non ha prodotto risultato. Non si può escludere a priori però che future indagini possano avere più successo: si rinvia per questo alle considerazioni metodologiche evidenziate nel § 4.2.

¹¹² Cfr. BARONCINI 2010, che documenta l'interessante caso rappresentato dalla produzione poetica (neolatina e volgare) del poeta veneziano Alessandro Gatti, che conosce un'importante recezione all'interno del contesto musicale veneziano a cavallo tra Cinque e Seicento.

¹¹³ *Parnassus* 1654.

¹¹⁴ PONTANUS 1594. Il trattato conosce numerose ristampe.

¹¹⁵ DONATI 1631. Il trattato conosce numerose ristampe.

la prima volta a stampa nel 1631, perpetuano i tradizionali modelli didattici fondati sui generi della lirica latina di epoca aurea. Anche dal punto di vista teorico, non c'è quindi apparentemente alcun riscontro in grado di fornire un quadro di riferimento normativo alla produzione neolatina per musica.

Secondo Benedetto Croce, quella di cui il *Parnassus Societatis Jesu* darebbe testimonianza sarebbe una «produzione letteraria per fini pratici, per edificazione e propaganda, senz'alcun effettivo motivo poetico».¹¹⁶ «Scholae enim scripsi et fere in schola»: questo è il contesto al quale il gesuita Francesco Marracci (1617-1662) si rivolgerebbe infatti con i suoi *Epigrammatum. Libri quinque*, pubblicati nel 1652.¹¹⁷ Considerata la funzione didascalica, di propaganda religiosa, che anche il repertorio lirico per musica assolve nel panorama devozionale del tempo, c'è da chiedersi se la scelta di 'volgarizzare' i testi intonati non possa essere dettata da esigenze pastorali volte a rendere più comprensibile il contenuto dei testi (come auspicavano già i padri conciliari), senza rinunciare alla lingua liturgica per eccellenza: il latino. Per quanto ragionevole, è chiaro che una simile ipotesi non possa esaurire la complessità di un fenomeno vasto e articolato, ancora per larghi tratti sfuggente.

Per comprendere quale potrebbe essere un possibile orizzonte estetico, significativo è considerare quanto riferisce Arcangelo Spagna nel 1706 in relazione alla genesi dell'oratorio latino, genere – come si è già sottolineato – che ha diversi punti di contatto con il repertorio mottettistico tardoseicentesco:¹¹⁸

Incominciarono alcuni à comporli [gli oratori] in varij metri latini, come esametri, e pentametri per li recitativi, e per l'arie in quelle specie diverse, che usa Seneca Tragico ne suoi Chori; ma non adattandosi la musica moderna ad essi, ne à suoi piedi, zoppicava di quando, in quando; ma più spesso nell'arie: ne riusciva di quella sodisfatione, che si erano imaginati, tanto, maggiormente, che non si sa perfettamente hoggi l'armonia, che si usava in quelli antichi tempi. La onde finalmente fù risoluto di gettarsi al metro volgare, cioè ai versi di sette sillabe, e di Undeci per li Recitativi, e per le Arie con l'istessa misura delle nostre, con le sue rime però, tanto negl'uni, quanto nelle altre, il che spicca à meraviglia, et à chi ha la perfetta intelligenza della lingua latina recano la medesima compiacenza che gl'Oratorij Italiani [...].

¹¹⁶ CROCE [2003], p. 146.

¹¹⁷ Cit. da CROCE [2003], p. 146.

¹¹⁸ SPAGNA 1706, cc. A5r-v.

	Monferrato	Legrenzi
Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>	10 (8.6%)	8 (9%)
Mottetti per devozione mariana	56 (48.3%)	20 (22.5%)
Mottetti per devozione di santi	19 (16.4%)	22 (24.7%)
Mottetti per devozione eucaristica	24 (20.7%)	9 (10.1%)
Mottetti <i>per ogni tempo</i> o altro	7 (6%)	30 (33.7%)

Tabella 4.12

Destinazioni liturgiche dei mottetti su testi non appartenenti al canone liturgico

Secondo Spagna, la scelta di mutuare forme e modi della lirica in lingua volgare dipenderebbe dalla necessità di disporre di un organismo testuale in grado di supportare la creazione di un determinato tipo di repertorio musicale. Che l'impiego di un tipo di produzione lirica abbia dirette conseguenze sulle forme musicali di cui si ammantava, non c'è dubbio.¹¹⁹ Per poter costruire un'aria, occorre che il dettato lirico abbia determinate caratteristiche metriche. Il dettato musicale si modella infatti sulla struttura testuale secondo precisi parametri. Volendo dare vita a un tipo di repertorio musicale su testo latino teso a riproporre quello concepito su testi lirici in lingua volgare, il passo è obbligato: senza una mutuaione sistematica delle forme che regolano la lirica del testo ciò sarebbe stato impossibile.

§ 4.5 Testi e contesti

Per la maggior parte dei mottetti di Monferrato e di Legrenzi, la destinazione liturgica è generalmente esplicitata sulla partitura attraverso indicazioni come *Die Resurrectionis*, *Per la Madonna*, *De Sacramento*, *Per ogni tempo*.¹²⁰ Queste informazioni forniscono un importante quadro di riferimento per identificare i principali contesti per i quali questa produzione sarebbe destinata

¹¹⁹ La questione viene sviluppata nel § 5.2.

¹²⁰ La destinazione dei mottetti di queste raccolte è quindi ricostruita sulla base di un'analisi del testo. Non si adeguano a questa prassi due raccolte di Legrenzi, nelle quali la destinazione dei mottetti non è esplicitata: l'op. III (1655) e l'op. VI (1660).

Monferrato							
	op. III (1655)	op. IV (1655)	op. VI (1666)	op. VII (1669)	op. XVII (1678)	op. XVIII (1681)	1656-01
Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>	2	1		2		5	
Mottetti per la devozione mariana	10	9	9	9	12	6	1
Mottetti per il culto dei santi	3	3	5	5		3	
Mottetti per il culto eucaristico	5	8	5	4		2	
Mottetti <i>per ogni tempo</i> o altro			1	1		4	1

Tabella 4.13

(Tabella 4.12).¹²¹ Un primo insieme di composizioni è destinato alle principali festività del calendario liturgico, quelle del *Proprio del Tempo*. Si tratta in realtà di un nucleo piuttosto ristretto: per entrambi gli autori, rappresenta meno del 10% del repertorio.¹²² Al contrario, la fetta più grossa della produzione è rappresentata da composizioni destinate ai tre principali ambiti devozionali individuati nel § 4.3: devozione mariana, culto dei santi, adorazione eucaristica. Nel caso di Monferrato, è netta la prevalenza del repertorio destinato al culto mariano (48.3%). Per Legrenzi, il repertorio più attestato è quello di destinazione generica (33.7%), la cui diversa incidenza rappresenta – insieme a quella del repertorio mariano – l’aspetto che maggiormente distingue la sua produzione musicale da quella di Monferrato.

Alcune interessanti prospettive (in funzione dei possibili contesti ai quali la produzione musicale potrebbe rinviare) emergono se si considera la distribuzione delle composizioni nelle fonti sulla base delle diverse destinazioni liturgiche la distribuzione. Nel caso di Monferrato (Tabella 4.13), si può notare ad esempio il significativo numero di mottetti destinati all’adorazione eucaristica all’interno dell’op. IV (1655). Se ad essi si sommano anche quelli presenti nell’op. III – pubblicata anch’essa nel 1655 – colpisce l’incidenza di questo specifico repertorio: 13 mottetti tra le due raccolte.¹²³ Va notata infine la presenza di diverse composizioni per il *Proprio del Tempo* all’interno dell’op. XVIII (1681), l’ultima raccolta di mottetti a cui Monferrato ha dato vita e l’unica

¹²¹ Per uno spoglio analitico della produzione mottettistica di Monferrato e di Legrenzi sulla base delle indicazioni relative alle destinazioni liturgiche si rinvia all’App. 3.

¹²² Cfr. App. 3, Tabelle 1 e 2.

¹²³ Per una contestualizzazione di questo dato si rinvia al § 8.3.

Legrenzi							
	op. III (1655)	op. VI (1660)	op. VII (1662)	op. X (1670)	op. XV (1689)	op. XVII (1692)	mss. + 1695-01
Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>	2	1				2	4
Mottetti per la devozione mariana	3	5	4	2	2	1	3
Mottetti per il culto dei santi	5	3		4	5	3	2
Mottetti per il culto eucaristico	2	1		2	3	1	
Mottetti <i>per ogni tempo</i> o altro	2	6		4	8	5	4

Tabella 4.14

pubblicata durante il periodo in cui ricopre la carica di maestro della cappella ducale di San Marco.¹²⁴

All'interno della produzione di Legrenzi (Tabella 4.14) maggioritaria è invece, come detto, l'incidenza di mottetti con destinazione generica. Se si esclude l'op. III, questo tipo di produzione rappresenta il repertorio più presente all'interno di tutte le altre raccolte individuali. Da sottolineare è poi il fatto che l'op. X (1670), l'op. XV (1689) e l'op. XVII (1692) contengano soltanto mottetti su testi di nuovo conio: assenti anche mottetti su antifone mariane, generalmente ospitati all'interno delle raccolte di mottetti dell'epoca.

L'incidenza del repertorio antifonale mariano differenzia nettamente la produzione attualmente conservata di Legrenzi (8 mottetti) da quella di Monferrato (che ne registra invece 36 e una raccolta dedicata addirittura specificamente a questo genere: l'op. XVII). Va poi notata la pressoché totale assenza di composizioni per il *Proprio del Tempo* nelle raccolte a stampa di Legrenzi: una tipologia apparentemente testimoniata soltanto nella produzione (in gran parte di dubbia attribuzione) trasmessa per via manoscritta sotto il suo nome.

Le destinazioni dei mottetti indicate dalle fonti rappresentano un primo punto di partenza per identificare il possibile contesto devozionale per il quale una composizione sarebbe stata concepita. Maggiori informazioni si ritrovano però nei testi. La possibile sostituzione del nome di un santo rappresenta una pratica diffusa. Essa viene regolarmente esplicitata nelle raccolte di mottetti di Monferrato e Legrenzi. Pur in presenza di una generica destinazione (*per un santo* / *per*

¹²⁴ Per una contestualizzazione di questo dato si rinvia al § 7.5.

una santa), il testo di un mottetto conserva quasi sempre, però, il riferimento al nome specifico del santo per la cui festività il mottetto sarebbe stato composto. Le fonti di Monferrato e di Legrenzi tendono a differenziarsi sotto questo punto di vista. A esplicitare il nome del santo nel testo sono infatti per Monferrato otto mottetti su un totale di 19 dedicati al culto dei santi; 20 su 22 nel caso di Legrenzi (cfr. Tabelle 7 e 8 in App. 3).

La devozione mariana, con le sue molteplici solennità, rappresenta un ambito potenzialmente vasto, per il quale è comodo poter contare su un uso plurimo del repertorio. Il ricorso a centonizzazioni di testi devozionali, finalizzato all'uso plurimo di una composizione, è ben attestato. Ciò nonostante, è possibile cogliere in qualche caso riferimenti a specifici contesti. Nel caso del mottetto *Ad nectara, ad mella* di Natale Monferrato (op. VII, n. 7) è possibile appurare come si rinvii alla venerazione del nome di Maria.¹²⁵ Si tratta di una ricorrenza che il *Messale romanum* registra tra le occasioni particolari in uso a Venezia: «Missa de SS. Nomine beatae Mariae Virginis. Celebrari concessum Regnis, & ditioni Hisp. & inclitae Ciuitati Venetiarum».¹²⁶ Altro caso simile è quello che riguarda cinque mottetti di Monferrato nei quali è possibile rintracciare citazioni di un passo dal *Cantico dei Cantici* che nell'Orationale di San Marco rappresenta il testo della III antifona dei Vespri dell'Assunzione: *Tota pulchra es* (Cant 4:7).¹²⁷ La loro individuazione permette di stabilire una possibile relazione con un contesto devozionale significativo all'interno del calendario liturgico marciano.¹²⁸ Sarebbe sbagliato sopravvalutare però la valenza di questi indizi.

Si consideri a questo proposito i casi in cui è esplicitata una doppia destinazione. Due sono rintracciabili all'interno della produzione di Monferrato. Sulla partitura del mottetto 'in dialogo' *Quid moraris? Ulciscere, Deus*, apparso all'interno dell'op. XVIII (1681), è annotato: «In Hebdomada Sancta, in omni tempore».¹²⁹ Le due destinazioni rendono il mottetto fruibile all'interno di uno specifico periodo liturgico – la Settimana Santa – come anche in altre possibili contesti devozionali adatti all'intonazione di un testo penitenziale.

Simile è il caso che riguarda il mottetto *Exaltabo te, Deus meus rex*.¹³⁰ Pubblicato nell'op. IV (1655), esso viene ristampato nel 1670 all'interno della *Nuova raccolta di motetti sacri a voce sola* raccolti da

¹²⁵ Monf 3 in App. 5.1.

¹²⁶ *Messale romanum* 1676, p. lxxxv.

¹²⁷ Si tratta dei mottetti Monf 15, 17, 18a, 18b e 65 in App. 5.1. Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 149; e CATTIN 1990, vol. 2, 110.

¹²⁸ Si rinvia al § 6.2.

¹²⁹ Monf 61.

¹³⁰ Monf 23.

*Ecc*l 31:8-9

(8) *Beatus dives qui inventus est sine macula*

et qui post aurum non abiit nec speravit in pecunia et thesauris.

(9) Qui est hic: et laudabimus eum. Fecit enim mirabilia in vita sua.

Monferrato 1681	Rovetta 1639
<i>Beatus vir qui inventus est sine macula,</i> qui post aurum non abiit nec speravit in pecuniae thesauris. <i>Quis est hic?</i> <i>Et laudabimus eum.</i> Iste est beatissimus Antonius, qui potuit transgredi et non est transgressus. Ideo mirabilia ipsius enarrat omnis ecclesia sanctorum. Reseramini caeli limina, suscipite virum sanctissimum qui conservaret legem excelsi. Date melos sempiternum, viam rosis exornate, dulce carmen resonate: veni, vives in aeternum. Alleluia.	<i>Beatus vir qui investus est sine macula.</i> <i>Quis est hic?</i> <i>Et laudabimus eum.</i> <i>Sanctus Antonius (N.).</i> Euge, serve bone: intra in gaudium Domini tui, bone et fidelis, intra in gloriam Domini tui. <i>Beatus vir qui post aurum non abiit.</i> <i>Quis est hic?</i> <i>Et laudabimus eum.</i> <i>Sanctus Antonius (N.),</i> fidelis et prudens, quem constituit Dominus super familiam suam. <i>Beatus vir qui non speravit in pecunia thesauris.</i> <i>Quis est hic?</i> <i>Et laudabimus eum.</i> <i>Sanctus Antonius (N.).</i> Iste est qui contempsit vitam mundi et pervenit ad caelestia regna. Euge, serve bone et fidelis: intra in gaudium Domini tui.

Tabella 4.15
Due mottetti per S. Antonio

Marino Silvani.¹³¹ Nelle due edizioni, la sua destinazione cambia: anche questa volta da un ambito specifico, «De Sacramento» (1655), alla generica indicazione «Per ogni tempo» (1670). In questo caso, però, la modifica può essere imputata con buona probabilità all'editore della raccolta collettiva, allo scopo di rendere maggiormente fruibile il mottetto. La stessa cosa è probabile sia avvenuta nel caso del mottetto *Spirate, aurae serenae* di Legrenzi,¹³² la cui destinazione evidenzia un caso di interscambiabilità meno frequente: «Della beata Vergine, o per una santa».¹³³

Nel §4.2 si è parlato dell'ambigua presenza di citazioni di passi biblici di cui è spesso difficile dare un contesto pertinente. Si è accennato in precedenza alla citazione di un passo dell'*Ecclesiaste* (31:8-9) all'interno del testo del mottetto *Beatus vir qui inventus est* di Monferrato (op. XVIII, n.

¹³¹ Per uno spoglio delle due edizioni si rinvia all'App. 1.2.

¹³² Legr 64.

¹³³ Va sottolineato però come un'identica indicazione accompagni anche un altro mottetto della medesima edizione collettiva (i *Motetti sagri* stampati da Carlo Maria Fagnani nel 1695; RISM 1695¹): si tratta del mottetto *Caeli cives* di Giuseppe Fabrini. Si rinvia allo spoglio della raccolta fornito in App. 2.2.

12).¹³⁴ Il passo citato non fa parte apparentemente della liturgia propria per la festività di S. Antonio, a cui il mottetto è destinato. È interessante documentare però un impiego del medesimo passo (collocato oltretutto ancora una volta in apertura del testo) nel mottetto *Beatus vir qui inventus est* di un altro compositore, anch'egli operante in ambito marciano, Giovanni Rovetta: anche in questo caso il mottetto è dedicato a S. Antonio (Tabella 4.15).¹³⁵

§ 4.6 Intorno a una produzione devozionale per musica

Allo stato attuale delle ricerche, per nessuno dei testi messi in musica nei mottetti di Monferrato e Legrenzi è possibile accertare da chi sia stato scritto. In generale, la loro varietà stilistica e formale fa ipotizzare – in particolare nel caso di Legrenzi – l'esistenza di rapporti con ambienti letterari di primo piano. La simile tipologia di alcuni testi potrebbe essere il frutto di una medesima penna.¹³⁶ Nessuna fonte – né a stampa né manoscritta – fa riferimento però al nome dell'autore dei testi musicati.

La mancanza di studi specifici sulla produzione devozionale neolatina per musica rappresenta un grave limite a questo tipo di indagine. All'assenza di strumenti bibliografici efficaci si somma l'oggettiva mancanza di indizi concreti sulla base dei quali valutare possibili percorsi d'indagine mirati.¹³⁷ Come è stato evidenziato nel §4.4, la produzione per musica sembra noritagliersi uno spazio isolato all'interno poesia neolatina dell'epoca. Una sponda per individuare possibili contesti produttivi è offerta dalla produzione oratoriale, con la quale il repertorio mottettistico ha parecchie affinità.¹³⁸ È probabile infatti che molti autori di libretti d'oratorio possano aver composto anche testi devozionali per musica, utilizzati nei mottetti. Tra quelli attivi a Venezia tra la metà del Seicento e i primi anni del secolo successivo, è possibile evocare i nomi di letterati come Leone Alberici, Francesco Arisi, Girolamo Frigimelica Roberti, Romano Merighi, Giovanni Battista Neri, Pietro Pariati, Francesco Maria Piccioli, Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno; ma anche di dotti e raffinati prelati come monsignor Pietro Matteo Petrucci, monsignor Gaetano Zuanelli,

¹³⁴ App. 5.1, Monf 12.

¹³⁵ Il mottetto (per Alto, Tenore e Basso) compare tra i *Motetti concertati a due e tre voci* ... op. v, stampati a Venezia nel 1639 per i tipi di Alessandro Vincenti (RISM R 2967).

¹³⁶ Lo si potrebbe ipotizzare per i mottetti legrenziani *Attollite portas et manifestetur gloria Dominie Exultate Deo adiutori nostro*, pubblicati all'interno dell'op. xv (1689): per i testi si rinvia rispettivamente a Legr 8 e 24; oppure per i mottetti *Memorare peccator te esse mortalem* e *O vos, qui inter tormentorum ubertatem*, apparsi all'interno della postuma op. xvii (1692): per i testi si rinvia rispettivamente a Legr 37 e 49.

¹³⁷ Il database *Printed Sacred Music in Europe*, sviluppato dall'Università di Fribourg (Svizzera) in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia e l'ufficio svizzero del RISM, presentato a Venezia il 14 febbraio 2014, offre un primo importante strumento d'indagine: <http://www.printed-sacred-music.org/>

¹³⁸ Si rinvia al §4.4. La questione viene ripresa anche nel §8.2.

don Rinaldo Ciallis; di nobiluomini dediti al culto delle lettere, come il marchese Ippolito Bentivoglio,¹³⁹ Carlo Francesco Belli Badia, Giacomo Gabrielli, Zaccaria Vallaresso; o addirittura di musicisti o artisti di varia estrazione come Bernardo Caffi, Benedetto Marcello, Giacomo Casseti.

Particolarmente interessante è il caso del veneziano Bernardo Sandrinelli.¹⁴⁰ In un circostanziato lavoro sulla sua attività letteraria, Maria Girardi ha messo in luce alcune importanti coordinate per identificare i contesti nei quali egli si muove. Autore di almeno tredici oratori composti tra il 1683 e il 1707, egli collabora in diverse occasioni con gli ospedali veneziani. Il suo nome figura citato all'interno del giornale veneziano *Pallade veneta* in rapporto a esecuzioni di diverse sue liriche per musica, tra cui figurano tre mottetti: *Omnis spiritus laudet Dominum*, messo in musica da Carlo Grossi, maestro di musica presso l'Ospedaletto;¹⁴¹ *Laetamini mortales, exultate* e *Plangite populi, plorate gentes*, musicati da Giacomo Spada, attivo presso l'ospedale della Pietà. La musica è in tutti e tre i casi perduta. I testi dei tre mottetti sono riportati però per esteso in *Pallade veneta*.¹⁴² Per la loro chiara distinzione tipologica tra arie e recitativi, per le strutture metriche delle tre arie (in versi sdruccioli, la prima; in ottonari piani, la seconda; in senari piani, la terza), essi rappresentano una tipologia molto simile a quella di alcuni mottetti di Monferrato e di Legrenzi.

1. Bernardo Sandrinelli/Carlo Grossi

[Aria] Omnis spiritus
 laudet Dominum.
 Fideli populo
 dedit victoriam,
 domavit barbaros
 nationes hominum.
 Omnis spiritus
 laudet Dominum.

[Rec.] Mirabilis Deus ipse dedit virtutem plebi suae,
 humiliavit superbos, inimicos dispersit,
 dissipavit gentes quae bella volunt.

[Aria] Ite procul victores,
 ite gentes, triumphate:
 si nationes sunt domatae
 dedit Deus vobis furores.
 Ite procul victores,

¹³⁹ Tra i possibili autori di testi che potrebbero essere passati per mano di Legrenzi, va ricordato anche l'abate Ferrante Bentivoglio (1635-1695), fratello del marchese Ippolito, autore di una discreta quantità di liriche latine: cfr. MELE 1990, p. 57n.

¹⁴⁰ Cfr. GIRARDI 1984, pp. 139-143; e soprattutto GIRARDI 1992.

¹⁴¹ Cfr. *Grossi-catalogo* 1999, p. 229 (n. 24).

¹⁴² Rispettivamente, *Pallade veneta* [1985], pp. 192-194 (doc. *57); pp. 205-206: 206 (doc. *69); pp. 216-218: 217 (doc. *82). È possibile che sia da attribuire a Sandrinelli anche il testo del mottetto *Quando, quando videbo te* messo in musica da Carlo Grossi, trascritto per esteso anch'esso nella *Pallade veneta*: cfr. *ivi*, pp. 175-178: 176 (doc. *35); a questo mottetto, intonato da Angela Vicentina, si è fatto riferimento nel §4.3.

ite gentes, triumphate.

[Rec.] Ite, narrate mirabilia:
Dominus ipse docuit manus ad proelium et digitos ad bellum;
factus est quasi vir pugnator donec auferatur luna.
Ergo bilari cantu ad tubae sonitum.

[Aria] Triumphum cantate
et mecum gaudete. [nell'orig.: gaudentes]
Adeste plaudentes,
laetamini gentes:
haec amplius timete.
Triumphum cantate
et mecum gaudete. [nell'orig.: gaudentes]

Venite mortales,
ad Iesum laudate.
Adeste laetantes
et caesi pugnantes
maiora sperate.
Venite mortales,
ad Iesum laudate.

2. Bernardo Sandrinelli/Giacomo Spada

[Rec.] Laetamini mortales, exultate: exurgit Deus in adiutorium nostrum.
Humiliavit inimicos, non dereliquit nos, quia speravimus in eum.
[Aria] Canite triumphum
populi victores.
Dominum laudate,
Illi afferte honores,
[Rec.] Ece Deus eripuit nos de manibus inimicorum nostrorum, exaudivit orationem
humilium et non previt preces nostras. Eia igitur:
[Aria] Non nobis, Domine,
sed tuo nomini
cantamus gloriam.
Tu in praelio dux fuisti,
tu nobis dedisti
tantam victoriam.

3. Bernardo Sandrinelli/Giacomo Spada

Plangite populi, plorate gentes, ecce funesta dies:
Obdormivit in Domino Serenissimus Princeps Marcus Antonius Iustinianus, dilectus Deo et
hominibus, cuius pietas et virtus per orbem diffusa est.
Venite dolores,
auferte laetitias,
adeste maerores.
Eia igitur flebili cantu omnia resonent et laudemus nomen eius in saecula, quoniam amabile est in
universa terra.

Membro dell'*Accademia dei Pacifici*, sorta intorno al 1670 in casa del patrizio veneziano Antonio Loredan, Bernardo Sandrinelli è in contatto con personalità di primo piano della vita culturale veneziana, come Elena Lucrezia Corner Piscopia (1464-1684), figlia del procuratore marciano

<i>Amor ardet inter sidera: o cara incendia</i>	op. [VII] (1669), n. 10 Monf 10a	op. XVIII (1681), n. 6 Monf 10b
<i>Convenite terrigenae, congregamini caelites</i>	op. VI (1666), n. 14 Monf 18a	op. XVIII (1681), n. 3 Monf 18b
<i>Exultate et laetamini, fideles</i>	op. III (1655), n. 15 Monf 24a	op. IV (1655), n. 11 Monf 24b
<i>O animae fideles, o animae credentes</i>	op. VI (1666), n. 2 Monf 43a	op. XVIII (1681), n. 8 Monf 43b
<i>O caeleste convivium</i>	op. [VII] (1669), n. 15 Monf 45a	op. XVIII (1681), n. 9 Monf 45b
<i>O quam pulchra es, Maria</i>	op. III (1655), n. 13 Monf 52a	op. IV (1655), n. 8 Monf 52b
<i>O quam suavis es</i>	op. III (1655), n. 17 Monf 53a	op. IV (1655), n. 9 Monf 53b
<i>Venite gentes, currite populi</i>	op. VI (1666), n. 7 Monf 68	
<i>Fideles properate, venite gentes</i>		op. [VII] (1669), n. 1 Monf 26

Tabella 4.16
Natale Monferrato: mottetti su testi simili

Giovanni Battista Corner Piscopia.¹⁴³ Proprio queste frequentazioni rendono probabile che egli fosse in contatto con Natale Monferrato, docente di canto della Piscopia presso l'ospedale dei Mendicanti e protetto del padre.¹⁴⁴ Non è possibile stabilire se tra i testi messi in musica dal compositore nei suoi mottetti ci siano liriche di Sandrinelli: è però possibile almeno avanzare un'ipotesi che per ora rimane in attesa di verifica.

Da un punto di vista formale, diversi aspetti distinguono la tipologia dei testi adoperati da Monferrato da quelli impiegati da Legrenzi. Si è già dato conto della presenza di strutture liriche mutate dalla poesia in lingua volgare, nettamente più presenti nei mottetti di Legrenzi rispetto a

¹⁴³ Cfr. GIRARDI 1992, p. 128.

¹⁴⁴ Cfr. COLLARILE 2007, pp. 180 e 206-207.

quelli di Monferrato (§4.3).¹⁴⁵ La qualità letteraria dei testi adoperati da Legrenzi appare di fattura generalmente superiore rispetto a quelli adoperati da Monferrato. Assai più ampio e ricercato è il loro lessico; più bilanciata e differenziata la loro struttura; più sistematico il ricorso a tecniche retoriche funzionali alla costituzione di un organismo testuale complesso e raffinato. Gli autori di questa produzione devozionale neolatina per musica sono probabilmente da ricercare tra i letterati con i quali Legrenzi collabora in ambito oratoriale e operistico.¹⁴⁶

I testi adoperati da Monferrato appaiono generalmente di qualità più modesta, frutto dell'assemblaggio di una fraseologia devozionale a volte un po' trita, che si caratterizza per l'impiego di espedienti retorici semplici, come ad esempio la reiterazione di elementi o di brevi perifrasi in sequenza. Una simile produzione letteraria potrebbe rinviare all'attività letteraria di religiosi e di uomini di cultura di varia estrazione, piuttosto che di scrittori e letterati di mestiere.

Non va esclusa anche la possibilità (attestata all'epoca) che il medesimo compositore possa essere anche l'autore dei testi messi in musica.¹⁴⁷ È noto il caso che riguarda Alessandro Stradella. Egli figura come l'autore dei testi dei mottetti da lui composti trasmessi nel manoscritto I-MOe, Mus. F. 1140.¹⁴⁸ Poiché si tratta dell'unico testimone di queste composizioni, né i testi trovano concordanza in altre fonti attualmente note, è vero che non sia possibile trovare riscontri a supporto della loro attribuzione al compositore. Come ha però sottolineato Claudio Gallico, «la struttura compilativa, la universalità del gergo latino adoperato»¹⁴⁹ in cui vengono combinati «lacerti di prosa scritturale, e luoghi inventati», rinvia a procedimenti letterari comuni, alla portata anche di un musicista con minime competenze letterarie. Quello di Stradella non sarebbe l'unico caso. Günther Massenkeil ha avanzato l'ipotesi che anche nel caso di Giacomo Carissimi si possa essere di fronte a una produzione musicale nella quale siano stati messi in musica testi devozionali redatti dallo stesso compositore, un gesuita con una formazione religiosa regolare.¹⁵⁰

Monferrato rientrerebbe senza problema nella categoria appena enunciata: sacerdote, membro di diverse confraternite, attivo in centri di educazione come l'ospedale dei Mendicanti o presso comunità come quella dei Filippini caratterizzate da una forte azione di predicazione, durante il suo incarico pastorale presso la chiesa di S. Bartolomeo, egli segue di persona le vicende legate

¹⁴⁵ Cfr. §4.4.

¹⁴⁶ Alla lista sopracitata nel testo andrebbero aggiunti quindi (in via ipotetica, in quanto non è stato possibile accertare una loro attività nell'ambito della produzione neolatina) i nomi di Giovanni Matteo Giannini, Tommaso Stanzani, Girolamo Frisari, Giulio Cesare Corradi, Tebaldo Fattorini, Nicolò Berengan, Giovanni Andrea Moniglia, Aurelio Aureli, Pietro d'Averara, Matteo Noris. Per una puntuale ricognizione sui rapporti tra Legrenzi, Pier Matteo Petrucci e l'ambiente oratoriale filippino si rinvia a STEFFAN 2006.

¹⁴⁷ Al momento, non si hanno informazioni di possibili attività di Monferrato in ambito letterario.

¹⁴⁸ Cfr. GALLICO [2001], pp. 319-322.

¹⁴⁹ GALLICO [2001], p. 321.

¹⁵⁰ Cfr. MASSENKEIL 1956, p. 60.

op. III (1655), n. 17	op. IV (1655), n. 9
<p>O quam suavis es, o quam iucundus, o quam suavis es timentibus te, bone Iesu. Amore tuo incende me: bone Iesu, vulnera me, care Iesu, transfige me. O care Iesu, laetifica me, ut diligam te. Tu vere nostrum gaudium, tu vere lumen cordium, tu liberator, tu redemptor, tu salvator. Amore tuo incende me: bone Iesu, vulnera me, care Iesu, transfige me.</p> <p>Dulcia sunt amoris tui vulnera, aurea sunt amoris tui iacula, o bone Iesu. Ergo, dilecte Iesu, confige cor, vulnera viscera animae meae.</p> <p>Alleluia.</p>	<p>O quam suavis es, quam iucundus timentibus te, o bone Iesu. Amore tuo incende me: ut in aeternum diligam te.</p> <p>Bone Iesu, incende me, care Iesu, transfige me. Vulnera me, laetifica me: ut perfruar te, ut diligam te, o bone Iesu.</p> <p>Dulcia sunt amoris tui vulnera, aurea sunt amoris tui iacula. Ergo, dilecte benigne Iesu, confige cor meum, vulnera viscera animae meae: ut anima mea fortiter vulnerata suaviter incensa langueat et liquefiat, ut saeculo defuncta tibi soli serviat.</p> <p>Alleluia.</p>

Tabella 4.17
Natale Monferrato, *O quam suavis es*

alle attività della Congregazione della Dottrina Cristiana.¹⁵¹

L'analisi dei suoi mottetti porta alla luce un'interessante casistica che riguarda il riuso di alcuni testi. I casi documentabili sono otto e riguardano complessivamente sedici mottetti (Tabella 4.16). Osservando la sequenza, colpiscono essenzialmente due cose. Innanzitutto, la probabile vicinanza temporale dei tre casi rappresentati dalla doppia versione di testi utilizzati in mottetti pubblicati sia nell'op. III che nell'op. IV, entrambe stampate nel 1655.¹⁵² In secondo luogo, il fatto che ben quattro dei venti mottetti dati alle stampe nel 1681 all'interno dell'op. XVIII si basino su testi già utilizzati da Monferrato prima del 1669.¹⁵³

¹⁵¹ La documentazione relativa alla sezione della Congregazione della Dottrina Cristiana ospitata presso la chiesa di S. Bartolomeo è conservata presso il locale archivio parrocchiale.

¹⁵² Per le edizioni si rinvia all'App. 1.2. La questione delle diverse versioni verrà approfondita nel cap. 5 con un'analisi del dettato musicale dei mottetti.

¹⁵³ Cfr. App. 1.2.

op. VII (1666-1669), n. 15	op. XVIII (1681), n. 9
O caeleste convivium, [...] <i>sezione identica</i> o panis suavissimus, o cibus iucundissimus. Properate fideles ad Christi divitias. Currite amantes ad Iesu delitias. Accedite ardentes ad sponsi blanditias. Pandite viscera, labia porrigite, edite fercula, gustate vulnera, bibite pocula, sugite ubera, libate oscula et laeti epulamini inter aeterni amoris has dapes deificas.	O caeleste convivium, [...] <i>sezione identica</i> o panis suavissimus, o Iesu mi dulcissime. De tua carne ciba me. De tuo sanguine potum da. Nam utroque sic nutritus in te solum satiabor, in te solum gloriabor et tecum psallendo manebo et semper regnabo. Accedite ergo, fideles: ad purissimas epulas vos humiles rificite; et pane suavissimo et sanguine praetiosissimo sitim vestram extinguite avide bibentes, hilaes laetantes, in Domino gaudentes.
O caeleste convivium [... o divinas epulas.] <i>ut supra</i>	Alleluia.

Tabella 4.18
Natale Monferrato, *O caeleste convivium, o mensam angelicam*

Le talvolta minime varianti presenti in questi mottetti potrebbero essere considerate compatibili con un lavoro redazionale compiuto dal musicista. Nel caso della doppia redazione di *Amor ardet inter sidera* si assiste alla soppressione di pochi versi;¹⁵⁴ nel caso di *Convenite terrigenae, congregamini caelites*, a un'aggiunta;¹⁵⁵ per i mottetti *O animae fideles, o animae credentes* e *O quam pulchra es, Maria*, all'amplificazione di alcuni elementi, con ricorso a una fraseologia devozionale di tipo tradizionale.¹⁵⁶ Nel caso del mottetto *Exultate et laetamini, fideles* l'intervento parrebbe giustificato dalla volontà di cancellare ogni riferimento alla figura di S. Benedetto, a cui il testo era dedicato nella prima versione.¹⁵⁷

Al momento non è possibile stabilire quale sia stato il ruolo di Monferrato: se di autore di entrambe le versioni del testo musicato; di correttore di una prima versione; oppure di utilizzatore di testi scritti e modificati da altri. La data di pubblicazione dei mottetti non

¹⁵⁴ Monf 10a-b.

¹⁵⁵ Monf 18a-b.

¹⁵⁶ Rispettivamente, Monf 43a-b e 52a-b.

¹⁵⁷ Monf 24a-b.

rappresenta un elemento decisivo per stabilire l'ordine temporale in cui le diverse versioni sono state concepite. Nella stesura delle due versioni di *O quam suavis es* (Tabella 4.17) non solo il formulario devozionale adoperato è il medesimo, identica è anche la scelta di impiegare un diverso motivo reiterato nella sezione centrale del testo: «Tu vere ... tu liberator ... tu redemptor ... tu salvator», nella prima versione; «ut perfruar te, ut diligam te», nell'altra. Da questa sezione è tratto il materiale per l'amplificazione della coda nella seconda versione: «ut anima mea ...ut saeculo defuncta».

In *O caeleste convivium* si assiste alla sostituzione dell'intera sezione centrale (Tabella 4.18). Comune tra le due versioni è infatti soltanto la prima parte del testo, adoperata nella prima versione come *refrain*. Unico elemento che accomuna le due diverse sezioni centrali è il tipo di fraseologia adoperata: una sequenza di brevi incisi di natura devozionale. Esattamente l'opposto è riscontrabile nei mottetti *Venite gentes, currite populi* per Alto solo, apparso all'interno dell'op. VI (1666), e *Fideles properate, venite gentes* per due Canti, pubblicato nell'op. VII (1669).¹⁵⁸ L'unica differenza è data dal diverso assemblaggio della medesima fraseologia nella sezione iniziale. In questi due mottetti si riscontra il reimpiego dell'*arietta*

Ad gaudia, ad voces,
ad cantus veloces,
ad sonos vitales
vos vocat mortales.

Simile nei due mottetti è anche la veste musicale: segno di un reimpiego consapevole da parte del compositore.¹⁵⁹

Queste considerazioni devono far riflettere sull'attuale stato delle conoscenze. Anche in presenza del riutilizzo di un testo e di una precisa veste musicale, associarlo a una scelta esclusiva compiuta dal compositore non rappresenta affatto l'unico scenario possibile. Considerata la fondamentale valenza normativa che il testo da mettere in musica ha per lo statuto della composizione (il rinvio è alle considerazioni espresse nel §4.1), rischia di essere fuorviante pensare che il compositore fosse l'unico o anche soltanto il principale protagonista nella selezione dei testi da mettere in musica. La committenza – espressione di una volontà individuale o collettiva – deve aver senz'altro avuto un ruolo decisivo in questo processo: un ruolo che però risulta ancora indefinibile, a causa della mancanza di studi sistematici sulla committenza musicale a Venezia in epoca moderna.¹⁶⁰ A livello di ipotesi che dovranno essere verificate, è possibile chiedersi, ad esempio, se i mottetti con testi simili non possano essere espressione di un medesimo, specifico

¹⁵⁸ Rispettivamente Monf 68 e 26. Per un'analisi del dettato musicale delle due versioni dell'*arietta* si rinvia al §5.3.

¹⁵⁹ Si rinvia al §5.3.

¹⁶⁰ Tra le poche eccezioni, è possibile segnalare FELDMAN 1995, BERNARDI 1995, ANNIBALDI 1996, BARONCINI 2012 e 2013.

contesto devozionale. La loro ripresa sarebbe quindi non il frutto di una scelta opportunistica o strategica da parte del compositore, ma un elemento determinato dalla funzione che quel testo – o parte di testo – avrebbe all'interno di un'azione devozionale: si pensi ad esempio alla dimensione icastica che potrebbe connotare l'arietta *Ad gaudia, ad voces* all'interno dei due mottetti *Venite gentes, currite populi* e *Fideles properate, venite gentes*. E questo perché parte connotante di un rituale o della tradizione devozionale di un determinato contesto; o perché frutto della penna di una personalità legata a o espressione di una specifica committenza. La nuova veste musicale potrebbe essere quindi un modo per 'aggiornare' la forma sonora di un testo che è parte irrinunciabile di un cerimoniale (liturgico, devozionale o istituzionale) in un contesto specifico.

Scorrendo i testi degli oltre duecento mottetti a cui Monferrato e Legrenzi hanno dato vita, appare evidente che ci si trovi di fronte a una produzione ampia quanto varia. Considerati i limitati strumenti bibliografici attualmente disponibili, non c'è da stupirsi se il reimpiego di testi da parte di diversi compositori sia un fatto ancora assai difficile da documentare. Uno dei pochi casi per ora accertabili riguarda il mottetto di Monferrato *Parasti in dulcedine mensam homini Deus*, per Canto e Basso, pubblicato all'interno dell'op. III (1655). Il medesimo testo è utilizzato anche da Barbara Strozzi (1619-1677) per un mottetto a Canto solo, apparso nei suoi *Sacri musicali affetti, libro primo* op. V, pubblicati anch'essi nel 1655.¹⁶¹ L'impiego del testo potrebbe essere avvenuto quindi in maniera pressoché contemporanea, forse addirittura espressione di un medesimo contesto esecutivo. L'identificazione di questa concordanza rappresenta però soltanto una prima debolissima traccia, in attesa che nuove indagini permettano una più chiara definizione delle modalità di produzione e circolazione del repertorio devozionale neolatino per musica.

¹⁶¹ RISM S 6986. Si tratta dell'ottavo mottetto della raccolta. Un interessante studio su possibili rinvii intertestuali tra i mottetti di Barbara Strozzi contenuti in questa raccolta e la produzione di Maurizio Cazzati si legge in KENDRICK 2002a: Kendrick non conosce però la concordanza con il mottetto di Monferrato. Riguardo all'attività musicale di Barbara Strozzi si rinvia a GLIXON B. 1998.

Capitolo 5

Forme della musica

§ 5.1 Due produzioni musicali in cifre

§ 5.2 Dal testo alla musica

§ 5.3 Nel segno della *variatio*

§ 5.1 Due produzioni musicali in cifre

Prima di affrontare alcune questioni che riguardano la forma del repertorio musicale preso in considerazione in questo studio, è opportuno considerare alcuni dati quantitativi, in grado di fornire alcune interessanti informazioni riguardo alla tendenze espresse dalla produzione mottetistica di Natale Monferrato e di Giovanni Legrenzi (Tabella 5.1).

	Monferrato	Legrenzi *
Mottetti a 1 voce	51 (44%)	13 (16.4%)
Mottetti a 2 e 3 voci	64 (56%)	44 (55.8%)
Mottetti a 4 o più voci	0	9 (11.4%)
Mottetti con strumenti obbligati	0	13 (16.4%)
	116	79
* non sono presi in considerazione i mottetti di dubbia attribuzione (Legr 71-89)		

Tabella 5.1

Monferrato				
	a 1 voce	a 2 e 3 voci	a 4 o più voci	con strum. obbl.
Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>		10		
Mottetti per devozione mariana	30	26		
Mottetti per devozione di santi	8	11		
Mottetti per adorazione eucaristica	13	11		
Mottetti <i>per ogni tempo</i> o altre destinazioni	1	6		

Tabella 5.2

Legrenzi *				
* non sono presi in considerazione i mottetti di dubbia attribuzione (Legr 71-89)				
	a 1 voce	a 2 e 3 voci	a 4 o più voci	con strum. obbl.
Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>		1	1	2
Mottetti per devozione mariana	2	11	4	2
Mottetti per devozione di santi	4	11	2	3
Mottetti per adorazione eucaristica	2	5	1	1
Mottetti <i>per ogni tempo</i> o senza indicazione	5	16	1	5

Tabella 5.3

Dei 116 mottetti oggi conosciuti di Natale Monferrato, poco più della metà sono composizioni a due e tre voci, mentre l'altra è a voce sola. Anche nel caso di Giovanni Legrenzi i mottetti a due e tre voci rappresentano oltre la metà del repertorio. L'altra metà è però più varia rispetto a Monferrato. I mottetti a voce sola rappresentano poco più del 20% del repertorio. A seguire i mottetti a voce sola con strumenti obbligati (14.6%) e quelli con organico vocale formato da quattro o più voci (10.1%).

Il quadro si arricchisce di alcuni dettagli se si osserva il repertorio nella prospettiva delle destinazioni liturgiche. Per quanto riguarda Monferrato, le diverse destinazioni sono suddivise in maniera equilibrata tra i mottetti a due e tre voci e quelli a voce sola. Degno di nota è il fatto che, dopo i mottetti su testo di antifone mariane (21 a una voce, 15 a due o tre voci), il genere più rappresentato è quello dei mottetti a voce sola per l'adorazione eucaristica (Tabella 5.2.). Solo in apparenza più differenziato è il quadro offerto dalla produzione di Legrenzi (Tabella 5.3). Se si mettono a confronto i mottetti a due e tre voci con quelli delle altre specie, la situazione è simile a quella registrata per Monferrato, con la sola eccezione della maggiore incidenza dei mottetti con destinazione generica e di quelli destinati al culto dei santi (in larga parte, a due o tre voci), a scapito netto di quelli mariani.

Questi dati rappresentano – è bene ricordarlo – una lettura della produzione musicale oggi conservata. Se ciò possa offrire uno spaccato rappresentativo dell'attività dei due compositori, non è possibile stabilirlo, non soltanto perché le informazioni che riguardano la produzione perduta sono estremamente limitate,¹ ma anche perché l'immagine che il repertorio restituisce è legato in gran parte alla tipologia delle fonti che lo trasmettono: quasi esclusivamente raccolte a stampa. Si è già sottolineata la necessità di considerare attentamente le possibili deformazioni che soggiacciono alla selezione editoriale, che potrebbero riverberarsi a diversi livelli sul repertorio musicale trasmesso.² La produzione qui presa in esame offre alcuni elementi da considerare in questo senso. Nel *Salve regina* per Alto solo pubblicato nell'op. VI (1666), prima del versetto «Eia ergo advocata nostra» è indicato un intervento strumentale: «Qui si sona».³ Il rinvio è a un intervento strumentale che Monferrato poteva forse aver anche redatto per iscritto, ma non inserito nell'edizione perché non coerente con il contenuto della raccolta. L'intervento strumentale viene evocato e affidato quindi alla capacità improvvisativa estemporanea del fruitore della raccolta. Emblematico per considerare fino a che punto le esigenze editoriali potevano determinare l'aspetto formale di una composizione è quanto afferma Pietro Andrea Ziani nell'avvertimento *Al lettore* che accompagna le sue *Sacrae laudes* pubblicate a Venezia nel 1660 per i tipi di Francesco Magni. Dalla prefazione si evince che il repertorio musicale presente nella raccolta avrebbe dovuto comprendere parti di ripieno vocali e strumentali, omesse nella stampa «per non aggrandire di più il volume, e per sodisfare al stampatore».⁴

¹ Un progetto di ricerca su questo argomento è attualmente in corso, a cura dello scrivente. Un primo spoglio di dati è stato offerto nel mio intervento *Edizioni musicali italiane perdute. Nuove prospettive bibliografiche e storiografiche*, presentato al convegno *Music Printing and Publishing in Modern Italy – New Approaches* (Venezia, 13-14 febbraio 2014).

² Cfr. in part. § 1.2.

³ L'indicazione si legge a p. 227 del partito: si rinvia all'App. 1.2 per uno spoglio dell'edizione.

⁴ Pietro Andrea Ziani, *Sacrae laudes complectentes Tertiam, Missam, Psalmosque Dominicales Quinque vocibus, et duobus instrumentis partim necessariis et partim ad libitum decantandae* ... op. 6, Venezia, Francesco Magni, 1660 (RISM Z 175). Il

La questione va però ben oltre la possibile omissione di qualche ritornello strumentale. Nella seconda metà del Seicento, per una composizione come ad esempio il mottetto *Intret in conspectu tuo* di Legrenzi – a sei voci concertate e basso continuo – le possibilità di conoscere la via delle stampe erano estremamente limitate.⁵ Gli standard editoriali dell'epoca prediligevano infatti repertori a piccolo organico, meno costosi da produrre e potenzialmente più facili da smerciare, considerando che la maggior parte delle chiese dell'epoca non poteva contare (se non in rarissime occasioni) sulla presenza di cantanti e strumentisti ai quali affidare l'esecuzione di repertori musicali complessi, caratterizzati da ampi organici.

§ 5.2 Forma e stile: dal testo alla musica

Come si è visto nel §1.1, da un punto di vista stilistico il genere del mottetto è in grado di coprire l'intera gamma delle tipologie nelle quali – secondo Angelo Berardi – lo *stylus ecclesiasticus* può essere declinato: esso può comprendere composizioni vocali a cappella *more veteri*; *cantilene* a voci piene ed organo; composizioni concertate a grosso organico con strumenti; oppure *concertini alla moderna*.⁶ Volendo applicare questo schema alla produzione musicale di Monferrato e di Legrenzi qui presa in esame, il risultato è che la quasi totalità dei loro mottetti dovrebbe essere ascritta all'ultima categoria, quella dei *concertini alla moderna*. L'unica eccezione sarebbe rappresentata di fatto dal mottetto *Intret in conspectu tuo* di Legrenzi: un mottetto a sei voci e basso continuo.⁷

È probabile che la polarizzazione del repertorio verso il genere dei *concertini alla moderna* sia l'effetto della distorsione provocata dall'appena evocata selezione editoriale. Dopo il 1630, la produzione di mottetti *in stile antico* scompare quasi completamente dalla scena editoriale, decretando la scomparsa di un repertorio andato in gran parte disperso insieme alle fonti manoscritte attraverso le quali era trasmesso. È quanto è successo a una silloge di mottetti che Legrenzi destinò per testamento alla cappella marciana.⁸ Trattandosi di un libro corale in «*folio grande*», i mottetti erano composti senz'altro *in stile antico*: un repertorio polifonico esclusivamente vocale, che rappresenta la tipologia formale più consueta della musica intonata all'interno della

testo completo dell'avvertimento è riportato nell'App. 4, doc. 13. Per un efficace inquadramento della produzione a stampa di raccolte di salmi concertati con strumenti apparse nel Seicento si rinvia a TORELLI 2002.

⁵ Legr 33; partitura n. 30 in Appendice 8.

⁶ Cfr. BERARDI 1689, p. 41, a cui rinviano i passi in corsivo citati nel testo. Per uno studio dell'attività di Berardi come trattatista musicale si rinvia a BELLINI 1995 e a GARGIULO 1999.

⁷ Legr 33. Partitura n. 30 in Appendice 8.

⁸ Il rinvio è all'inventario del bibliotecario marciano Marchio Angeli, redatto nel 1720: il documento è trascritto per esteso nell'App. 4, doc. 14. Alla voce n. 9 si legge: «Altro libro *folio grande* con diversi moteti».

Cappella Ducale di San Marco all'epoca.⁹ Ammesso anche che Legrenzi potesse ottenere il permesso di diffondere attraverso la stampa un repertorio musicale specificamente concepito per la cappella del doge, le possibilità che una raccolta di mottetti composti in quella fattura stilistica potesse conoscere la via dei torchi tipografici erano intorno al 1690 estremamente limitate.

All'interno dell'ampia produzione editoriale di Monferrato è possibile individuare due edizioni a stampa contenenti composizioni in questo stile: le *Missae ad usum cappellarum quattuor et quinque vocibus concinendae* op. XIII (1677) e le *Messe et Magnificat a quattro voci* op. XIX (1681).¹⁰ Nessuna però contiene mottetti: un genere di cui senz'altro Monferrato si è dovuto occupare, considerata la lunga militanza tra le fila della cappella marciana, come prova l'inventario antico del fondo marciano, nel quale si fa riferimento a diversi volumi di suoi composizioni *in stile antico* oggi dispersi.¹¹

Anche qualora i valori potessero essere livellati tra le diverse tipologie individuate da Angelo Berardi, resta la difficoltà congenita di spiegare le ragioni della varietà tipologica di questo repertorio. Per cercare di andare oltre un semplice descrittivismo formale, è importante partire da un'analisi del rapporto tra le diverse forme del dettato musicale e quelle del testo intonato. Come si è visto nel cap. 4, accanto a un limitato numero di composizioni su testi di impiego liturgico (le principali antifone mariane e alcune sequenze), la parte più consistente dei testi messi in musica è rappresentato da formazioni di nuovo conio suddivisibili in due categorie: da un lato, testi frutto di centonizzazioni delle Sacre Scritture, del canone liturgico o dell'assemblaggio di formulari devozionali; dall'altro, testi che presentano al loro interno strutture metriche mutate dalla melica di lingua volgare.¹² L'analisi dell'incidenza di questa seconda categoria offre interessanti elementi per considerare alcuni aspetti della differenziazione formale in cui il repertorio musicale si presenta.

Nel caso di Monferrato, appena il 15.5% dei testi messi in musica presenta strutture metriche riconoscibili (Tabella 5.4). Il numero di mottetti a voce sola è relativamente più alto rispetto a quello dei mottetti concertati a più voci: in ogni caso non si supera mai il 20%. Si può notare però un loro progressivo aumento all'interno delle raccolte più tarde. Se infatti nessuno dei testi dei mottetti pubblicati all'interno dell'op. III (1655) presenta strutture metriche, sono 7 su 20 le

⁹ Per la questione si rinvia al cap. 7.2.

¹⁰ Si rinvia al §3.1.

¹¹ Si rinvia a §2.3. Meno probabile (anche se non impossibile) è che suoi mottetti *in stile antico* possano aver conosciuto la via delle stampe all'interno delle due raccolte oggi disperse di cui nulla si conosce riguardo al contenuto: l'op. XIV e l'op. XV, apparse tra il 1677 e il 1678.

¹² Si rinvia ai §4.4 e §4.6.

Monferrato				
	a 1 voce	a 2 e 3 voci	a 4 o più voci	con strum. obbl.
Mottetti con testi solo in prosa	41 (80.4%)	56 (87.5%)		
Mottetti con testi contenenti poesia	10 (19.6%)	8 (12.5%)		

Tabella 5.4

Legrenzi *				
* non sono considerati i mottetti di dubbia attribuzione (Legr 71-89)				
	a 1 voce	a 2 e 3 voci	a 4 o più voci	con strum. obbl.
Mottetti con testi solo in prosa	2 (13.3%)	17 (38.6%)	9 (100%)	1 (7.7%)
Mottetti con testi contenenti poesia	15 (86.7%)	27 (61.4%)	0 (0%)	12 (92.3%)

Tabella 5.5

composizioni in cui è possibile individuare sezioni liriche tra quelle pubblicate all'interno dell'op. XVIII (1681).¹³

Assai più diversificata è la situazione che riguarda Legrenzi (Tabella 5.5). Oltre alla generale maggiore presenza di strutture metriche, colpisce la loro incidenza nei testi dei mottetti solistici: si va dall'86.7% tra le composizioni a voce sola e basso continuo, alla quasi totalità di quelle con strumenti obbligati. Il fatto che quest'ultimo repertorio sia rappresentato da una produzione musicale pubblicata postuma potrebbe indurre a ritenere che una simile scelta formale rappresenti una caratteristica dell'ultima stagione creativa del compositore. Occorre tenere presente però che forme metriche – sebbene meno sviluppate rispetto a quanto si può trovare nei mottetti postumi o apparsi negli ultimi anni di vita di Legrenzi – sono riscontrabili all'interno di ben dieci dei dodici mottetti a voce sola che danno vita all'op. X (1670): una scelta senz'altro assai innovativa per l'epoca, se si considera ad esempio che tra i mottetti a voce sola di Monferrato apparsi all'interno dell'op. VI (1666) soltanto sei su venti mettono in musica testi con strutture metriche. Nel caso di Legrenzi, oltre alla forte correlazione tra il repertorio solistico e la presenza di testi con strutture metriche, è possibile osservare la completa assenza di sezioni liriche all'interno dei testi dei mottetti a quattro o più voci. Quattro di essi sono pubblicati all'interno dell'op. III (1655).

¹³ Si tratta dei mottetti Monf 10b, 13, 32, 33, 41, 43b e 61.

Legrenzi, <i>Durum cor</i> (op. X, 1670)		
Legr 21 in App. 5.2. Partitura n. 5 in App. 6		
Struttura	Battute	Indicazione di Tempo
1. [Recitativo]	1-18	C
2. [Aria] Adagio	19-37	3/2
3. [Recitativo]	38-40	C
4. [Aria] Adagio	41-55	3/2
5. Aria	56-72	C
6. [Recitativo] Adagio	73-77	C
7. [Aria] Adagio	78-104	3/4
8. [Recitativo] Adagio	105-117	C
9. Aria allegro	118-159	3/2

Tabella 5.6

In linea con quanto si registra più in generale in campo editoriale, Legrenzi non inserirà più questo genere di composizioni nelle successive edizioni individuali di mottetti concertati. La presenza sempre più marcata di strutture metriche all'interno dei testi musicati può essere messo in relazione a due tipi di fenomeni: da un lato, una sempre più evidente differenziazione formale tra le sezioni su testo metrico e quelle in prosa, che porta a una più definita struttura formale delle composizioni; dall'altro, l'affermarsi di sempre più evidenti tendenze solistiche all'interno dei mottetti concertati. Si consideri a questo proposito due composizioni legrenziane: il mottetto *Durum cor, ferreum pectus* per Canto solo, apparso all'interno dell'op. X (1670);¹⁴ e il mottetto *O dilectissime Iesu*, pubblicato all'interno dell'op. XVIII (1692).¹⁵

In *Durum cor* la struttura musicale frammenta il testo in una sequenza di brevi sezioni (Tabella 5.6). Le sezioni nn. 5 e 9 in Tabella 5.6 sono indicate con il termine *aria* sulla partitura. Si tratta rispettivamente di un'aria concepita su una quartina formata da ottonari piani e sdruccioli alternati; e di un'aria strofica su due quartine composte da due senari sdruccioli e due piani accoppiati. Sono due arie veloci. Ad esse vengono contrapposte una serie di sezioni in adagio concepite su strutture metriche più brevi (due coppie di versi, una terzina). Le altre parti sono

¹⁴ Legr 18. Partitura n. 28 in Appendice 8.

¹⁵ Legr 42. Partitura n. 31 in Appendice 8.

Legrenzi, <i>O dilectissime Iesu</i> (op. XVII, 1692)		
Legr 50 in App. 5.2. Partitura n. 10 in App. 6		
Struttura	Battute	Indicazione di Tempo
1. [Arioso] Adagio	1-34	C
2. [Arioso] Allegro	35-53	C
3. [Aria] Adagio	54-109	3/2
4. [Recitativo]	110-127	C
5. [Aria] Allegro	128-153	C

Tabella 5.7

prive di strutture metriche riconoscibili: dal punto di vista musicale, esse sono rese in forma di recitativo, con però ampio ricorso a movenze che potremmo definire ‘ariose’.¹⁶

Il mottetto *O dilectissime Iesu* si apre con una sinfonia strumentale che anticipa l’elemento tematico della voce solista (Tabella 5.7). La prima sezione è composta su un testo in prosa. La veste musicale prevede un contrappunto tra voce e componente strumentale (adagio-allegro). Segue poi un’aria di forma strofica, concepita su quartine di senari piani a rima incrociata. Un recitativo accompagnato dal solo continuo prelude all’ultima aria, anch’essa strofica, in cui sono messe in musica due quartine di decasillabi tronchi e piani alternati a rima incrociata.

Confrontando i due mottetti, l’elemento che maggiormente li differenzia è dato dall’ampiezza delle diverse sezioni e dalla loro differenziazione. Nonostante *Durum cor* rappresenti uno dei mottetti più d’avanguardia tra quelli presenti nell’op. X, le sue sezioni sono assai più brevi e meno caratterizzate rispetto a quelle di *O dilectissime Iesu*. In entrambi i mottetti si può notare però una sistematica consequenzialità tra la presenza di strutture metriche regolari nel testo letterario e lo sviluppo di una struttura musicale chiusa (aria). A livello di macrostruttura, *O dilectissime Iesu* presenta la tipologia più adoperata tra i mottetti dell’op. XVII (Tabella 5.8), fondata sull’alternanza tra sezioni in aria e in recitativo chiaramente distinte.¹⁷

Si passi ora a considerare cosa succede tra i mottetti concertati a due o tre voci. In Legrenzi, la prima attestazione del termine *aria* all’interno di un mottetto si riscontra in *Qui timetis, pastores?*,

¹⁶ Sebbene non attestata nel secondo Seicento, la categoria di *arioso* è utilizzata in queste pagine per indicare sezioni che non possono essere considerate né dei *recitativi*, ma né delle *arie*, ma un livello stilisticamente intermedio tra queste due. Queste forme ibride sono utilizzate spesso all’interno del repertorio mottettistico, concepito generalmente su testi non metrici e che quindi non si prestano alla costruzione di forme chiuse di ampio respiro. Secondo EMANS 1984, pp. 370-375, il termine *arioso* può indicare sia la sezione diminuita della cadenza di un recitativo, sia una forma autonoma che si differenzia dall’*aria* proprio per la tipologia del testo, privo di strutture metriche regolari o formato da brevi incisi.

¹⁷ Dal punto di vista testuale, si tratta della forma tipica della cantata: cfr. Beltrami [2002], pp. 375-376 (§ 267).

Legrenzi op. XVII, 1692	
1 O dilectissime Iesu	aARA
2 O vos delitiarum cultores	aARAall
3 Coronemus nos rosa	aARARA
4 Omnes gentes ad Iesum venite	<i>refrain</i> RARARAR <i>refrain</i>
5 Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas	aARAall
6 Laetamini in Domino et iusti exultate	ARARAall
7 O mirandum mysterium nascitur in stabulo	aARA
8 Sub citharis plaudite, festicae gentes	aARAall
9 Non sussurrate plus ventī, tacete	ARARARall
10 Memorare peccator, te esse mortalem	RARA
11 O vos, qui inter tormentorum ubertatem	RARARA
12 Mirabilia Domini undique resonant	RARAall
a = arioso; A = aria; R = recitativo; all = alleluia	

Tabella 5.8

pubblicato all'interno dell'op. III (1655).¹⁸ Il testo è costituito da due strofe di otto versi formati da quinari sciolti, sdruciolli e piani. La veste musicale che Legrenzi assegna loro è un'intonazione solistica affidata a due delle tre voci che compongono l'organico del mottetto: la prima strofa è intonata a Canto solo, la seconda a Basso solo. Entrambe sono concepite su un disegno di basso passaggiato; non sono però indentiche, a causa della irregolarità del testo. L'intonazione solistica delle due strofe dell'aria è sintomatica delle tensioni che si registrano all'epoca all'interno del mottetto concertato, scosso da tendenze solistiche sempre più marcate.

Si è già ricordato come la forma di *aria* più frequente sia quella di tipo strofico. Il largo impiego di simili strutture testuali all'interno di mottetti a due o tre voci comporta una sempre più sistematica applicazione di modalità simili a quella riscontrata nel mottetto *Qui timetis, pastores?*: l'intonazione a voce sola delle diverse strofe del testo, distribuite tra le voci che compongono l'organico del mottetto.

Il testo del mottetto *Quid otiamini, fideles* di Legrenzi (op. XV, 1689) contiene un'aria di tre strofe formate da quartine di tre quinari piani e uno sdruciollo.¹⁹ Il numero delle strofe corrisponde a quello delle voci dell'organico – Alto, Tenore e Basso – alle quali esse sono affidate per altrettanti interventi *a solo*: la prima è intonata dall'Alto, la seconda dal Tenore, la terza dal Basso.²⁰ Se si

¹⁸ Legr 59.

¹⁹ Legr 58.

²⁰ Cfr. Partitura n. 34 in Appendice 8, batt. 27-68.

esclude una trasposizione alla quinta della seconda strofa, alla simmetria del testo corrisponde a quella della veste musicale.

Non è però sempre così. Nel mottetto *Exultate iusti in Domino* del medesimo Legrenzi (op. VI, 1660), anch'esso per Alto, Tenore e Basso,²¹ le tre strofe di ottonari piani in rima alternata dell'aria «Per flagella collaetantur» sono affidate a un diverso organico vocale – Alto solo, la prima; Tenore e Basso, la seconda; Alto, Tenore e Basso, la terza. Questa scelta comporta una diversa veste musicale, che di fatto rompe la simmetria strofica del testo in tre arie che la veste musicale rende di fatto indipendenti.

Il fatto che simili trattamenti delle arie strofiche siano ravvisabili nella maggior parte dei mottetti a due e tre voci²² spinge a chiedersi fino a che punto la predilezione per questa tipologia non sia da ricondurre a una scelta formale che predilige le strutture strofiche in quanto sfruttabili per dare vita a momenti solistici all'interno di composizioni concertate a più voci.

Si tratta di un fenomeno che ha importanti ripercussioni a livello musicale. L'impiego sistematico di simili espedienti produce infatti un dissoluzione della dimensione concertata del tessuto musicale in funzione di una sempre più marcata valenza solistica assegnata alle singole voci. L'esito ultimo di questo processo – che passa attraverso un sempre più massiccio impiego di vere e proprie arie solistiche, come ad esempio nei mottetti *Frondescite palmae, candescite lilia* e *Quis ascendit in montem sanctum Sion* di Legrenzi (op. XV, 1689) –²³ è dato da composizioni nelle quali le diverse voci che formano l'organico ricoprono un preciso ruolo solistico all'interno di una scena policorale. È quanto avviene nei mottetti *in dialogo*. In essi la distanza tra 'concertato' e 'solistico' viene di fatto annullata.

Ciò produce però tutt'altro che un appiattimento. All'interno di un sistema polare unidirezionale (è il mottetto concertato a scivolare verso esiti solistici, non viceversa) si assiste a una proliferazione di esiti intermedi che riflettono sollecitazioni di diversa natura. Il quadro appare però governato da un sistema condiviso e coerente. Di fronte a due testi formalmente simili, come ad esempio quelli dei mottetti *Attolite portas et manifestetur gloria Domini* (op. XV, 1689) e *Exultate Deo adiutori nostro* (op. XV, 1689),²⁴ Legrenzi si comporta di conseguenza, fornendo loro una veste musicale dalla struttura simile.

Uno dei punti cardine di questo sistema ruota attorno alla sempre più sistematica associazione tra sezioni solistiche e arie. Considerata la natura del testo delle arie, ciò comporta che le sezioni *a solo* siano concepite su strutture liriche regolari. Si tratta in realtà di una conquista graduale. In due

²¹ Legr 25. Ogni strofa è formata da una quartina di ottonari piani in rima incrociata.

²² Oltre a quelli già citati, si vedano i mottetti Legr 2, 8, 9, 14, 24, 25, 28, 43, 45, 58 e 65.

²³ Rispettivamente, Legr 28 e 60: nell'ordine, Partiture n. 29 e 35 in App. 7.

²⁴ Rispettivamente, Legr 8 e 24.

mottetti di Monferrato apparsi nell'op. VII (1669) – *Dilectissime sponse animae meae* e *Ecce fideles mirabilium compendium* –²⁵ si può notare l'applicazione di un medesimo schema formale: entrambi i mottetti si aprono con un *a solo* delle due voci che formano l'organico, che poi proseguono in maniera polifonica. Le due sezioni *a solo* sono concepite su un testo in prosa, il che spiega la veste musicale, stilisticamente non paragonabile a quella di un'aria.

È possibile constatare però anche un'eccezione al principio secondo cui il testo di un'aria debba essere rappresentato da una struttura metrica regolare: si registra nel mottetto *Plaudite vocibus, psallite citharis* di Legrenzi (op. X, 1670), per tenore solo.²⁶ Il termine «Aria largo» che si legge sulla partitura identifica una sezione testuale che non presenta una forma metrica regolare, tutt'al più alcune assonanze:

Ave eremi
cultor inclite
ave lumen
supernae curiae
ave splendor ecclesiae
beate Benedicte.
Ave caelestium decus
perenne civium,
beate Benedicte.

La veste musicale è in apparenza quella di un'aria (Figura 5.1). C'è da chiedersi però se sia stata effettivamente composta per quel testo oppure se non possa essere stata riciclata e adattata a questo testo dal compositore. Sintomatico è in particolare il fatto che l'intonazione musicale non rispetti la naturale accentuazione delle parole. Il primo verso è intonato: «Ave erémi» (*recte* èremi). Legrenzi potrebbe quindi aver reimpiegato la veste musicale di un'aria, adattandola a un testo non perfettamente compatibile in quanto privo di una struttura metrica regolare.

§ 5.3 Nel segno della *variatio*

Si è parlato finora soprattutto di lirica per musica. La parte quantitativamente più significativa del repertorio messo in musica nei mottetti qui presi in considerazione è costituita però da testi in prosa nei quali citazioni e centonizzazioni tratte dalle Sacre Scritture o dai libri canonici si mescolano a un formulario devozionale di varia natura. Fuori dai confini imposti dal metro lirico, il testo diventa materiale duttile che un compositore può rileggere attingendo a un vasto campionario di soluzioni, frutto in larga misura della propria abilità e sensibilità musicale. Si tratta

²⁵ Rispettivamente, Monf 19 e 22.

²⁶ Legr 55.

però di un processo che è raro poter indagare da vicino. I casi in cui è possibile farlo sono legati, infatti, o al fortunato ritrovamento di materiali autografi da cui ricavare informazioni relative al

Aria largo.

Tenore

Organo

8 A - ve e - re - mi cul - tor in - cli - te a - ve lu - men, a - ve lu - men su -

5

8 - per - nae cu - ri - ae a - ve splen - dor ec - cle - si - ae be - a - - - - te Be - ne - di - cte

10

8 be - a - - - - - - - - - - - - - - - te Be - ne - di - cte.

14

8 a - ve, a - ve coe - le - sti - um de - cus pe - ren - ne - ci - vi - um

19

8 be - a - - - - te Be - ne - di - cte a - ve, a - ve coe - le - sti - um de - cus pe -

24

8 - ren - ne - ci - vi - um be - a - - - - te Be - ne - di - cte.

Figura 5.1

processo compositivo (e purtroppo ciò non riguarda né Monferrato né Legrenzi), oppure alla possibilità di vagliare le strategie messe in atto da un compositore di fronte a un parametro determinabile, come ad esempio l'impiego plurimo di un medesimo testo in diverse composizioni.

Tra i mottetti di Natale Monferrato è possibile individuare due insiemi di composizioni riconducibili a questa seconda tipologia. Si è già accennato alle diverse redazioni che riguardano sedici mottetti, composti su testi identici o assai simili (cfr. Tab. 4.16 nel precedente capitolo). A questo nucleo di mottetti se ne può aggiungere un secondo, ancora più significativo dal punto di vista quantitativo. Di Monferrato sono conservate infatti ben nove diverse versioni per ognuna delle quattro principali antifone mariane – *Alma redemptoris mater*, *Ave regina caelorum*, *Regina caeli* e *Salve regina* (Tabelle 5.9, 5.10, 5.11 e 5.12).

Osservando in sequenza le diverse serie di composizioni, il dato vistoso che emerge è, pur in presenza di macrostrutture ricorrenti, la straordinaria varietà formale che i mottetti evidenziano. Tra le quattro antifone è certamente il *Salve regina* quella ad aver ricevuto la veste musicale più differenziata.²⁷ In uno studio dedicato alla ricezione del modello monteverdiano Gunther Morche ha correttamente evidenziato lo stretto rapporto che lega la versione che Monferrato concepisce per Alto, Tenore e Basso e basso continuo, pubblicata all'interno dell'op. III (1655), a un'intonazione delle medesima antifona concepita da Claudio Monteverdi per il medesimo organico vocale: una vera e propria 'parodia', secondo lo studioso tedesco.²⁸ Al di là di un possibile omaggio al grande compositore scomparso non molti anni prima (le cui valenze potrebbero essere considerate nella prospettiva anche di una possibile identica committenza: la questione verrà ripresa nel §8.3), va sottolineato innanzitutto come la ricezione testimoniata dal mottetto di Monferrato sia da mettere in rapporto con ogni probabilità alla facile accessibilità a un mottetto che – caso unico all'interno del repertorio sacro monteverdiano – ha conosciuto tre diverse edizioni. Pubblicato per la prima volta nel 1629 all'interno della *Quarta raccolta de sacri canti* di don Lorenzo Calvi,²⁹ il mottetto conosce una prima ristampa all'interno della *Selva morale et*

²⁷ In App. 6, partiture nn. 30-38 è fornita un'edizione critica moderna di tutti i nove mottetti di Monferrato sull'antifona *Salve regina*.

²⁸ Cfr. MORCHE 1998, pp. 407-418.

²⁹ RISM 1629⁵.

spirituale (1640/41).³⁰ Viene ristampato poi anche all'interno di un'edizione a torto ritenuta mutila,³¹ priva in realtà soltanto del frontespizio, la cui analisi mi ha permesso di accertare due

Alma redemptoris mater									
	op. III (1655) n. 9 CC, bc	op. IV (1655) n. 6 C, bc	op. VI (1666) n. 8 C, bc	op. VII (1669) n. 12 CT, bc	op. VII (1669) n. 21 CABar, bc	op. XVII (1678) n. 4 C, bc	op. XVII (1678) n. 5 C, bc	op. XVII (1678) n. 6 A, bc	op. XVIII (1681) n. 18 CABar, bc
	Sol	Fa	Sib	Do <i>min</i>	Do <i>min</i>	Sib	Re	Re	Do <i>min</i>
Alma redemptoris mater quae per via caeli porta manes, et stella maris,	C	C	C	C	C	6/4	C	C	C
succurre cadenti, surgere qui curat populo,	3/2			3/2	3/2				3/2
Tu quae genuisti natura mirante tuum sanctum genitorem,	C	3/1	C (recit.)	C	C		C		C
virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.		C	3/2	Al termine, viene ripetuto il <i>Succurre cadenti</i> (3/2).		C (recit.)			
			C	Infine, una coda (C) su un collage di testo		C			
			Virgo prius (3/2) <i>si replica se piace</i>						

Tabella 5.9

Ave regina caelorum									
	op. III (1655) n. 10 CA, bc	op. III (1655) n. 11 TB, bc	op. IV (1655) n. 7 C, bc	op. VI (1666) n. 9 C, bc	op. VII (1669) n. 13 CC, bc	op. XVII (1678) n. 7 C, bc	op. XVII (1678) n. 8 A, bc	op. XVII (1678) n. 9 A, bc	op. XVIII (1681) n. 7 CA, bc
	Sol <i>min</i>	Sol <i>min</i>	Fa	Mi <i>min</i>	Fa	Sib	Do <i>min</i>	Sib	Sol
Ave regina caelorum, ave domina angelorum:	3/2	C	C	C	C	C	C	C	C
salve radix, salve porta ex qua mundo lux est orta.	C	C							
Gaude, virgo gloriosa, super omnes speciosa.	3/2	3	3/2 C	3/4	3/2	3/2	C	3/2 C	
Vale, o valde decora et pro nobis Christum exora	C	C	C (elemento tematico della I sezione)	C	C	C	C	C	C

Tabella 5.10

dati di estremo interesse.³² Grazie a un'analisi del materiale tipografico, ho potuto stabilire che si tratti di un'edizione prodotta nell'officina di Alessandro Vincenti tra il 1638 e il 1667, che

³⁰ RISM M 3446. Un nuovo esemplare dell'edizione è stato identificato recentemente all'interno del fondo della cattedrale di Mdina: cfr. BRUNI 1999, p. 475.

³¹ RISM M 3448. Cfr. MORCHE 1998, p. 400.

trasmette quattro mottetti. Oltre al citato *Salve regina* di Monteverdi, si riteneva che l'edizione contenesse tre *Salve Regina* anonimi. Sulla base di alcuni oggettivi elementi bibliografici (in particolare, la cosiddetta 'norma tipografica'), è possibile attribuire invece a Claudio Monteverdi

Regina caeli, laetare									
	op. III (1655) n. 12 TT, bc	op. III (1655) n. 20 CTB, bc	op. IV (1655) n. 18 A, tiorba	op. VI (1666) n. 18 A, bc	op. VII (1669) n. 14 CA, bc	op. XVII (1678) n. 10 C, bc	op. XVII (1678) n. 11 C, bc	op. XVII (1678) n. 12 C, bc	op. XVIII (1681) n. 19 ATB, bc
	Re <i>min</i>	Do	Sol	Re <i>min</i>	Sol	Re	Sib	Sol <i>min</i>	Do
Regina caeli, laetare alleluia.	3	C	3/2	3/2	3/2	3/4	3/4	C	3/2
Quia quem meruisti portare, alleluia.	3		C	C	C				C
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.		3/2	C	C		Resurrexit, sicut dixit [omesso]			
Ora pro nobis Deum, alleluia.	C	C	3/2 e C	C (recit.)	C (recit.)	C (recit.)	C (recit.)	C	C (recit.)
	3			3/2 [3/4]	3/2	C	3/4	6/8	3/2

Tabella 5.11

Salve regina, mater misericordiae									
	op. III (1655) n. 19 ATB, bc	op. IV (1655) n. 5 A, bc	op. IV (1655) n. 19 C, bc	op. VI (1666) n. 19 A, bc	op. VII (1669) n. 11 CA, bc	op. XVII (1678) n. 1 C, bc	op. XVII (1678) n. 2 C, bc	op. XVII (1678) n. 3 A, bc	op. XVIII (1681) n. 20 CCT, bc
	Re <i>min</i>	Re <i>min</i>	Sol <i>min</i>	Mi <i>min</i>	Sol <i>min</i>	Re	Sib	Do <i>min</i>	La <i>min</i>
Salve regina, mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve.	C	C (recit.) 3/2	C	C (recit.)	C (recit., canto solo)	C (recit.)	C	C	C
Ad te clamamus, exules filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.	C 3/2	3/2	C	3/2	C	C (recit.)	3/2	6/8	C
Eia ergo, advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria,	C 3/1	C 3/2	C 3/2 (passacaglio)	C 3/2 (passacaglio)	C 3/4 (passacaglio)	C 3/4 e C	C (recit.)	C (recit.)	C
	C (recit., tenore solo)	C		3/2	C (recit., canto solo)	C (recit.)	6/4	6/4	3/4
				C				C (recit.)	
				C					C (recit., canto solo)
				C (recit.)	C	C	C		
				C					
				3/2 e C	3/2	C	6/4	3/4	C

Tabella 5.12

³² Si rinvia a *Monteverdi* 2011.

anche i due *Salve regina* e il *Regina caeli* trasmessi soltanto in questa edizione. La ricezione del *Salve regina* di Monteverdi da parte di Monferrato deve essere considerata quindi alla luce della particolare fortuna (evidentemente non soltanto editoriale) che il mottetto montevediano ha conosciuto.

La casistica delle modalità con cui Monferrato è in grado intonare un medesimo testo è ampia, anche per un medesimo organico all'interno di una medesima raccolta. Si consideri a questo proposito il caso delle due versioni dell'*Ave regina caelorum* pubblicate all'interno dell'op. III (1655), ma soprattutto le quattro diverse intonazioni concepite da Monferrato per ognuna delle quattro maggiori antifone mariane all'interno dell'op. XVII (1678). Estendendo il confronto, è possibile osservare similitudini e in alcuni casi anche delle riprese. L'esordio del *Salve regina* per due Canti e Tenore pubblicata nell'op. XVIII (1681) richiama nelle movenze simili della linea del basso continuo il medesimo passo del *Salve regina* per Alto dell'op. XVII.³³ Diversi punti di contatto – a partire dalla tonalità di impianto: do minore – hanno le due versioni dell'*Alma redemptoris mater*, pubblicate all'interno dell'op. VI (1660). Questi esempi sono la dimostrazione dell'abilità di un vero 'artigiano' della musica, chiamato a doversi misurare continuamente con questi fondamentali testi liturgici, per assolvere agli obblighi dei propri incarichi. È possibile che una larga parte di questa produzione sia stata concepita per il coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti. Nelle vesti di *maestro di musica*, infatti, Monferrato doveva presentare regolarmente nuovi mottetti, adatti alle capacità delle *putte*, in grado di soddisfare la specificità stilistica che permetteva al coro delle *putte* di rendersi riconoscibile all'interno del paesaggio sonoro veneziano: in questo senso, il mottetto solistico 'concertato alla moderna' rivestiva senza dubbio un ruolo di primo piano.

Si passi ora a considerare il caso rappresentato da otto coppie di mottetti che intonano testi simili tra loro.³⁴ Essi sono in grado di mettere in luce alcune dinamiche che, se da un lato possono essere interpretate come possibili strategie di riuso attuate dal compositore, dall'altro sollevano tutta una serie di questioni (a cui non è sempre possibile dare risposte esaustive) legate ai contesti e alle finalità per cui questo tipo di operazioni sarebbe stato messo in atto: operazioni che in ogni caso mettono ancora una volta in luce l'ambilità artigianale del compositore nel dare vita a continue nuove varianti alla sua produzione musicale. Per orientare l'analisi, è opportuno suddividere questi mottetti in due gruppi. Il primo comprende: a) tre coppie di mottetti pubblicati all'interno dell'op. III (1655) e dell'op. IV (1655); b) una coppia di mottetti apparsi rispettivamente nell'op. VI (1666) e nell'op. [VII] (1669) (Tabella 5.13). Il secondo gruppo riunisce altre quattro coppie che hanno come denominatore comune: 1) il fatto che tutte le coppie comprendono un

³³ Cfr. Appendice 8: rispettivamente, Partitura n. 26 (batt. 1-17) e n. 27 (batt. 1-10).

³⁴ Un'edizione critica di questi sedici mottetti è fornita in Appendice 8: a questi materiali si farà riferimento puntuale nelle note successive.

mottetto apparso all'interno dell'op. XVIII (1681); 2) uno scarto di almeno una decina d'anni tra la pubblicazione della prima versione e della seconda (Tabella 5.14).

Tre coppie di mottetti del primo gruppo sono apparse a stampa in due raccolte pubblicate lo stesso anno (1655): l'op. III, una raccolta di mottetti concertati a due e tre voci; e l'op. IV, una silloge di mottetti a voce sola. Osservando queste tre coppie, il primo dato che emerge è che – pur a fronte di una strettissima relazione determinata dall'impiego di testi simili (quando non

<i>Exultate et laetamini, fideles</i>	op. III (1655), n. 15 – Monf 24a Appendice 8, Partitura 5 ATB, bc – 129 battute Sol maggiore con <i>Alleluia</i>	op. IV (1655), n. 11 – Monf 24b Appendice 8, Partitura 6 A, bc – 137 battute Sib maggiore con <i>Alleluia</i>
<i>O quam pulchra es, Maria</i>	op. III (1655), n. 13 – Monf 52a Appendice 8, Partitura 12 ATB, bc – 297 battute Sol maggiore con <i>Alleluia</i>	op. IV (1655), n. 8 – Monf 52b Appendice 8, Partitura 13 A, bc – 224 battute do min senza <i>Alleluia</i>
<i>O quam suavis es</i>	op. III (1655), n. 17 – Monf 53a Appendice 8, Partitura 14 CABar, bc – 336 battute Fa maggiore con <i>Alleluia</i>	op. IV (1655), n. 9 – Monf 53b Appendice 8, Partitura 15 A, bc – 234 battute Sib maggiore con <i>Alleluia</i>
<i>Venite gentes, currite populi</i>	op. VI (1666), n. 7 – Monf 68 Appendice 8, Partitura 18 A, bc – 187 battute La maggiore senza <i>Alleluia</i>	
<i>Fideles properate, venite gentes</i>		op. [VII] (1669), n. 1 – Monf 26 Appendice 8, Partitura 7 CC, bc – 234 battute sol minore senza <i>Alleluia</i>

Tabella 5.13

identici) – i mottetti sviluppano sempre una loro fisionomia sonora individuale. Certo, si possono individuare alcune somiglianze, come ad esempio nella sezione «Canite victoriam» dei due mottetti *Exultate et laetamini, fideles*.³⁵ Sono però casi isolati: l'impianto delle diverse versioni rimane sostanzialmente indipendente, in alcuni casi con varianti che meritano di essere sottolineate.

³⁵ Rispettivamente, Monf 24a (batt. 28-33 e 65-72) e Monf 24b (batt. 36-50 e 69-73).

I due mottetti che intonano *O quam pulchra es, Maria* sono concepiti in due tonalità d'impianto completamente diverse: in sol maggiore la versione a tre voci apparsa nell'op. III; in do minore quella per Alto solo pubblicata nell'op. IV. È un esempio che costringe a riflettere sulle valenze affettive legate alla scelta della tonalità, che – oltre al contenuto del testo – doveva probabilmente prendere in considerazione anche altri fattori, primo fra tutto il contesto esecutivo per il quale il mottetto era concepito. Il fatto che la versione 'in minore' non presenti la sezione conclusiva «Alleluia» è sintomatico di una diversa destinazione del mottetto a voce sola rispetto alla versione 'in maggiore' a tre voci del medesimo testo, conclusa da un festosa sezione alleluiatica. Perché Monferrato abbia scelto di pubblicare in due raccolte apparse nel medesimo anno coppie di mottetti concepiti su testi quasi identici, è difficile spiegarlo. Considerando i dedicatari delle due raccolte (e gli importanti contesti a cui essi rinviano – la cappella ducale di S. Marco, da un lato; l'ospedale dei Mendicanti, dall'altro), non va esclusa la possibilità che si tratti di un atto deliberato, volto a sottolineare la propria perizia compositiva, dando dimostrazione delle proprie capacità nel rielaborare in maniera diversa materiali testuali simili.

L'ultima coppia del primo gruppo è rappresentata dai mottetti *Venite gentes, currite populi* (op. VI, 1666) e *Fideles properate, venite gentes* (op. [VII], 1669). A differenza dei casi considerati in precedenza, l'interrelazione testuale che lega i due mottetti non è subito evidente. La veste sonora sembra amplificare questa scelta. È però soltanto apparenza. Si può notare infatti a una chiara relazione tra i due mottetti anche a livello musicale. A partire dalla quasi identica sezione «Videte Divum N.», il materiale musicale alla base dei due mottetti è infatti molto simile. Emblematico è il caso che riguarda anche l'*arietta*

Ad gaudia, ad voces,
ad cantus veloces,
ad sonos vitales
vos vocat mortales.

Essa è presente in entrambi i mottetti, con un'intonazione che – a parte la diversa tonalità d'impianto: in *Venite gentes* l'*arietta* è in La maggiore (Figura 5.2); in *Fideles properate* è in Sol minore (Figura 5.3) – appare molto simile. Si osservi a questo proposito la linea del basso continuo: si tratta in sostanza del medesimo materiale musicale, ridisegnato per un diverso organico. La dimensione solistica del mottetto dell'op. [VII] comporta un andamento più florido del disegno musicale, nel quale si possono cogliere però precisi richiami alla versione a due voci. Il cambio di tonalità potrebbe essere finalizzato a dissimulare il consapevole riutilizzo di un'*arietta* incastonata da Monferrato in due diversi mottetti, che potrebbero rinviare però anche a un medesimo contesto devozionale per il quale Monferrato avrebbe concepito (o sarebbe stato inviato a fornire) una diversa versione sonora: una prima volta, a voce sola; una seconda volta, a due voci.

Le quattro coppie che formano il secondo gruppo (Tabella 5.14) confermano alcuni elementi già emersi in precedenza. Nel caso della coppia di mottetti sul testo *O caeleste convivium*, a parità di organico, si assiste alla realizzazione di una veste sonora nettamente diversa, a partire dalla tonalità d'impianto: la versione pubblicata nel 1669 è in Re minore; quella apparsa nel 1681 è in Do maggiore. Come già per la coppia di mottetti su *O quam pulchra es, Maria*, il diverso colore sonoro va considerato alla luce di una probabile diversa destinazione. La versione in minore di *O caeleste convivium* è infatti sprovvista della sezione alleluiatica finale, presente invece nella

Arieta allegra

The musical score is divided into two systems. The first system includes Canto I, Canto II, and the Organ. Canto I has the lyrics "ad gau - di-a" and "ad can - - - tus". Canto II has the lyrics "ad gau-di-a, ad vo-ces" and "ad can - tus ve -". The organ part consists of a single melodic line in the right hand. The second system, starting at measure 4, continues the vocal parts and the organ. Canto I has the lyrics "ad so - nos vi - ta - les_ vos vo - cat mor - ta - les". Canto II has the lyrics "-lo - ces ad so - nos vi - ta - les_ vos vo - cat mor - ta - les". The organ part continues with the same melodic line.

Figura 5.2

Arieta

Alto

Organo

Ad gau - di-a ad gau-di-a, ad vo - - - - -

5

-ces ad can - - - tus ve-lo - - - - - ces

Figura 5.3

versione in maggiore. La lettura in parallelo dei due casi non deve portare però a banalizzare elementi che potrebbero avere connotazioni e valenze diverse. Nel caso delle coppia di mottetti sul testo *Amor ardet inter sidera*, entrambe le versioni sono provviste di sezione alleluiatica finale: la prima è composta interamente in la minore; nella seconda si assiste a un'inconsueta mutazione

<i>Amor ardet inter sidera</i>	op. [VII] (1669), n. 10 – Monf 10a Appendice 8, Partitura 1 CB, bc – 100 battute la minore con <i>Alleluia</i>	op. XVIII (1681), n. 6 – Monf 10b Appendice 8, Partitura 2 CA, bc – 155 battute Sol maggiore / la minore con <i>Alleluia</i>
<i>Convenite terrigenae</i>	op. VI (1666), n. 14 – Monf 18a Appendice 8, Partitura 3 A, bc – 241 battute Sib maggiore con <i>Alleluia</i>	op. XVIII (1681), n. 3 – Monf 18b Appendice 8, Partitura 4 CB, bc – 176 battute Do maggiore con <i>Alleluia</i>
<i>O animae fideles</i>	op. VI (1666), n. 2 – Monf 43a Appendice 8, Partitura 8 C, bc – 241 battute Sib maggiore con <i>Alleluia</i>	op. XVIII (1681), n. 8 – Monf 43b Appendice 8, Partitura 9 CAB, bc – 154 battute Sib maggiore con <i>Alleluia</i>
<i>O caeleste convivium</i>	op. [VII] (1669), n. 15 – Monf 45a Appendice 8, Partitura 10 ATB, bc – 241 battute	op. XVIII (1681), n. 9 – Monf 45b Appendice 8, Partitura 11 ATB, bc – 190 battute

re minore senza <i>Alleluia</i>	Do maggiore con <i>Alleluia</i>
------------------------------------	------------------------------------

Tabella 5.14

nella tonalità d'impianto, da un iniziale sol maggiore al la minore della sezione conclusiva, che farebbe pensare alla giustapposizione di sezioni concepite forse anche in maniera indipendente.

C'è un dato che va sottolineato. Se si esclude il caso citato della coppia di mottetti su *O caeleste convivium*, che divergono tra loro in maniera evidente, le altre coppie rivelano gradi di interdipendenza più o meno evidenti, a partire dalla coppia di mottetti appena citata, sul testo *Amor ardet inter sidera*. Si è appena sottolineato la curiosa *mutatio toni* da sol maggiore a la minore che si registra nella seconda versione, quella apparsa nell'op. XVIII (1681), per Canto e Alto. In la minore è concepita la prima versione del mottetto, apparsa nell'op. VI (1666), per Canto e Basso. L'identica tonalità potrebbe aver facilitato l'operazione di rielaborazione della 'piva natalizia' «O Bethlem pastores». Simile è anche il tema iniziale dell'«Alleluia» finale: la versione pubblicata nel 1681 è però sensibilmente più lunga rispetto a quella del 1666.

Il caso più evidente di interdipendenza è dato dalla coppia sul testo *O animae fideles*. La versione pubblicata nell'op. XVIII (1681), per Canto Alto Basso e basso continuo, riprende letteralmente intere sezioni del mottetto apparso nell'op. VI (1666). Nelle sezioni iniziali, si tratta per lo più di somiglianze nell'articolazione ritmica del testo. Quasi identico è però l'attacco della sezione «Ad nobiles aedes festina».³⁶ Forti somiglianze si registrano nella sezione «Dignare ergo benigne Domine».³⁷ Il punto di maggior contatto si registra nella sezione seguente: l'arietta «Fac salutis alimento».³⁸ Nella versione del 1681, essa è resa con un *a solo* del Basso, che di fatto riprende quasi letteralmente l'arietta del mottetto apparso nel 1666.

Volendo fornire una lettura complessiva, per quanto provvisoria, dei dati emersi dall'analisi di questo secondo gruppo di mottetti, è possibile affermare che nell'op. XVIII (1681) siano confluiti almeno quattro mottetti concepiti su testi con cui Monferrato si era confrontato già in precedenza. Se nel caso di *O caeleste convivium* non ci sono elementi per sostenere che il compositore possa aver consapevolmente rielaborato la precedente versione apparsa a stampa nel 1669, negli altri tre casi si assiste a somiglianze o a riproposizioni così evidenti, che sembra difficile credere che non siano state fatte consapevolmente sulla base delle versioni precedenti dei rispettivi mottetti. In due casi si assiste alla trasformazione di composizioni per voce sola in

³⁶ Rispettivamente, Monf 43a (batt. 110-114) e Monf 43b (batt. 48-53).

³⁷ Rispettivamente, Monf 43a (batt. 198-209) e Monf 43b (batt. 108-120).

³⁸ Rispettivamente, Monf 43a (batt. 210-223) e Monf 43b (batt. 121-136).

mottetti concertati per tre voci. Se si considera che nel 1681 Monferrato era maestro della Cappella Ducale di S. Marco e che il mottetto concertato a due e tre voci rappresenta una parte importante del repertorio utilizzato dai cantori marciani,³⁹ è possibile chiedersi se ciò non rappresenti una (o forse la principale) ragione delle rielaborazioni compiute da Monferrato, frutto di un lavoro svolto per la cappella marciana, come indicherebbe anche la dedica ai procuratori di S. Marco che accompagna la pubblicazione dell'op. XVIII (1681).

³⁹ Si rinvia al §7.1.

PARTE III

La dialettica della circostanza

Capitolo 6

Il contesto veneziano

- § 6.1 Venezia: città della musica
- § 6.2 La cappella ducale di San Marco nel secondo Seicento
- § 6.3 All'ombra di San Marco
- § 6.4 Questioni di prospettiva

§ 6.1 Venezia: città della musica

A metà Seicento, pochi centri in Europa potevano vantare un'attività musicale intensa e diversificata come Venezia. La maggiore rinomanza le veniva certo dalla produzione operistica, che specie durante il Carnevale attirava in città un vasto pubblico, desideroso di lasciarsi sorprendere da ciò che la macchina teatrale veneziana era in grado di produrre. In una perfetta simbiosi, la produzione operistica prolungava idealmente le sontuose funzioni natalizie, che avevamo come protagonisti i medesimi compositori, cantanti e musicisti impegnati sulle scene teatrali come in servizi devozionali di diverso genere. Emblematico a questo proposito quanto riporta Giovanni Legrenzi in una lettera del dicembre 1682:¹

Andò sabbato sera la nostra opera in teatro per la prima volta [*I due Cesari*, andata in scena presso il Teatro di S. Grisostomo il 19 dicembre 1682] et s'è recitata gl'altri duoi giorni sempre con pienezza de' bolettini. [...] Si sentirà sabbato come incontrarà, mentre da lunedì sera in qua non s'ha recitato; et per questo et per lasciar in riposo li cantanti, tre de' quali cantaranno dimani sera in Santo Marco, che sono i *Signori* Speroni, Clemente et Ferdinando, honore che si suole impartire a chi ha maggior aggradimento fra tutti li virtuosi che recitano in questi teatri.

La sera del martedì grasso, la scena civica cambiava. Chi si fermava in città, poteva approfittare del periodo di Quaresima per ascoltare il soave canto delle *putte* dei quattro grandi ospedali. Se

¹. Il passo è citato dalla lettera di Legrenzi al marchese Ippolito Bentivoglio, spedita da Venezia il 23 dicembre 1682: I-FEas, Bentivoglio, b. 373, c. 669 (non 660, come indicato in MORELLI 1994, pp. 77-78, lettera 37). I tre cantanti citati sono Clementin Hader von Hadersberg (detto *Clemente* o *Clementino*), Giovanni Battista Muzzi (detto *Speroni* o *Speroncino*) e Ferdinando Chiaravalle: cfr. BOSSARD 2007, pp. 181-182.

poi si decideva di rimanere fino a Pasqua, si poteva assistere alle severe cerimonie marciarie della Settimana Santa, fino alle festose celebrazioni di Pasquae alle successive solennità previste dal cerimoniale marciano.

Sfogliando una delle molte guide stampate al tempo per i viaggiatori che già allora si portavano in gran numero in laguna, appare evidente come fosse questa la principale immagine del fenomeno sonoro che veniva offerta. Nel 1697, Vincenzo Coronelli (1650-1718), a fronte di appena una lista dei teatri d'opera attivi in città,² fornisce precise indicazioni sulla storia e la natura della cappella ducale di S. Marco e di diverse altre istituzioni religiose cittadine, sottolineando come «cospicue sono le Musiche di questa Città, e più frequentate, che in ogn'altra dell'Europa, particolarmente nel vestirsi, e far professione di Monache, e nelle solennità proprie di molte Chiese».³ Sebbene assai rappresentativa, la produzione operistica occupa infatti uno spazio temporalmente limitato. Il principale evento sonoro è costituito, al contrario, da quel foltissimo insieme di *sacri concerti* (volendo adoperare un termine storico nella sua connotazione più ampia) che riempie le chiese della città. La capillare diffusione, così come anche la complessa natura del fenomeno, non è certo il frutto del caso. Essa va ricondotta alla peculiare conformazione sociale della Serenissima, nel quadro di un secolo – il Seicento – affamato di ‘cose religiose’.

Venezia vantava un numero sorprendente di chiese, conventi, monasteri, ospedali, case di ricovero concentrato nel proprio tessuto cittadino. Intorno al 1655 abitavano in città circa 4000 religiosi, a fronte di una popolazione che non raggiungeva i 135.000 abitanti.⁴ In un complesso gioco di ripartizioni, il sostentamento di quest'ampia comunità religiosa grava a diversi livelli

² CORONELLI 1697, cc. [A6r-v]. I teatri menzionati con i rispettivi anni di apertura, sono dieci: quello di S. Cassiano (1637); quello dei Grimani dei Ss. Giovanni e Paolo (1638); quello di S. Moisé, della famiglia Zane (1640); quello di S. Apollinare (1641); quello dei S. Apostoli (1649); quello di S. Salvatore, della famiglia Vendramin (1661); quello ai Saloni (1670); quello di S. Angelo (1677); quello di S. Giovanni Grisostomo, anch'esso dei Grimani (1678); infine, quello di Canal Regio. Coronelli sottolinea però come all'epoca in cui scrive i teatri di S. Apollinare, dei Ss. Apostoli e ai Saloni non fossero più attivi; mentre attualmente al teatro di Canal Regio, come anche al Teatro Grimani di S. Samuele, si rappresentassero solo commedie.

³ CORONELLI 1697, c. [A6r]. Il passo prosegue: «A' San Marco si fa Cappella tutte le Domeniche, e quando Sua Serenità cala in Chiesa, la Musica è più solenne, e maggiore il numero delle Voci, ed Istromenti mantenuti con generosità regia. Sono assai applaudite quelle delle Figlie de' quattro Spedali, dove con molto grido cantano Cecilia, Appollonia, Coccina, e Oseletti agl'Incurabili; Antonia ai Mendicanti; la Vicentina allo Spedaletto; e per il suono dell'Arciliuto la Jamosa alla Pietà». L'edizione del 1700 (CORONELLI 1700) contiene un *Protogiornale* – un dettagliato compunto giornaliero «Nel quale si contengono le Feste Mobili, Stabili, di precetto, di divozione, del Palazzo Ducale, del Patriarcale ... Processioni, Prediche, e Musiche ... à comodo non tanto de' Veneti, quanto de' Forestieri»: per uno spoglio dettagliato si rinvia a BRYANT – QUARANTA 2015.

⁴ Cfr. KOLDAU 2005, p. 19, sulla base di DOGLIONI 1655. Per studi specifici sulla popolazione veneziana del Seicento si rinvia a BELTRAMI 1954, pp. 112-120; e a ZANNINI 1993.



Figura 6.1
Venetia [F. de Wit, Amsterdam, 1659-1688]
 (CH-BESu, Sammlung Ryhiner, ZB Ryh 3904:2)

sull'economia della Serenissima. Storicamente fondato sui capitali di un ristretto numero di famiglie patrizie che potevano accedere alle cariche di governo,⁵ l'asse finanziario della città assiste nel corso del Seicento a un progressivo slittamento verso l'intraprendente borghesia cittadina, che – proprio grazie alle cospicue risorse finanziarie di cui dispone – può aspirare a integrarsi al rango nobiliare, mutuando forme e modi della rappresentazione pubblica del prestigio assunto.⁶ Sull'indissolubile sovrapposizione di pubblico e privato si gioca l'esistenza di una società unica nel panorama del tempo, che – nonostante le sanguinose guerre contro i Turchi – vive della spettacolare 'serenità' che proietta di sé. Emblematico a questo proposito quanto riferisce il fiorentino Francesco de' Pannocchieschi, che tra il 1647 e il 1652 si trova a Venezia alle dipendenze del nunzio apostolico:⁷

Quello che più mi faceva restare attonito era il vedere come si vivesse in quel tempo in Venetia; come piena sempre di ricchezze e di lussi se ne stesse quella Città involta per lo più in continue feste sì pubbliche come private, che non solamente pareva disconvenissero ad un paese che haveva all'hora la guerra, ma che ad ogn'altro più quieto et iandio e più pacifico haverebbero semprato superflue.

La costruzione di questa immagine è il frutto di un preciso sistema, di un 'rituale civico' che in epoca barocca raggiunge punte parossistiche, senza però mai infrangersi. In esso la musica riveste un ruolo importante. Essa rappresenta lo strumento privilegiato per dare voce a un cerimoniale

⁵ Per un quadro di riferimento si rinvia a MEGNA 1997 e a ZAMPERETTI 1997.

⁶ Un'efficace rappresentazione del panorama sociale ed economico dell'epoca è tratteggiato in ZANNINI 1997: cfr. in part. pp. 225-227, dove viene discussa la categoria di 'borghesia', e pp. 240-246.

⁷ Francesco de' Pannocchieschi, *Relatione sulle cose della Repubblica* [1647-1652]: cit. da MANGINI 1974, pp. 29-30; cfr. anche ROSAND E. 1991, pp. 152-153; e ROSAND E. 1993, pp. 90 e 100.

permanente che pervade di sé – con inflessioni e modalità diverse – ogni gesto pubblico, per assolvere alle diverse esigenze di un codice retorico complesso e articolato. In quanto emanazione dei diversi contesti nei quali interviene, l'elemento sonoro è chiamato ad adeguarsi a un complesso teatro di valenze simboliche, fatto di istituzioni e di individualità: allo scopo di enfatizzare la solenne ieraticità dell'azione liturgica di una grande istituzione ecclesiastica (esaltando di riflesso la magnificenza del suo reggente); oppure, facendo leva sulle proprie potenzialità 'affettive', al fine di toccare le corde delle più intime di un uditorio. È da qui che occorre partire per cercare di decifrare il complesso sistema retorico che regola la dialettica della sonorizzazione delle cerimonie di cui si ammantava il *mito di Venezia* (Figura 6.1).⁸

§ 6.2 La cappella ducale di San Marco nel secondo Seicento

La principale istituzione musicale stabile della Serenissima è la cappella ducale di San Marco: la cappella del doge.⁹ Tra i numerosi studi dedicati alla sua attività, importanti per il secondo Seicento sono le indagini archivistiche svolte da Reinmar Emans,¹⁰ che hanno integrato quelle compiute in precedenza da Eleanor Selfridge-Field e da James Moore, per il primo Seicento.¹¹ Ulteriori spogli sono stati effettuati più di recente da Claudio Madricardo.¹² Grazie alla preziosa messe di informazioni raccolte è possibile tracciare un quadro dettagliato della storia del suo organico nel corso del Seicento (Tabella 6.1).

Già dalla fine del Quattrocento la cappella ducale è formata da una compagine di circa sedici cantori, affiancati da due organisti, diretta da un maestro.¹³ La figura del *vicemaestro* viene

⁸ All'interno della vasta bibliografia che riguarda il *mito di Venezia*, si rinvia in part. a ROSAND E. 1977 e a BRYANT 1979 per quanto riguarda gli aspetti legati alla musica. Per considerazioni legate alle implicazioni politiche del 'rituale cittadino', fondamentali sono i contributi di Edward Muir (MUIR [1984] e MUIR 2005); e di ROSAND D. 2001.

⁹ Soltanto dopo la complessiva ristrutturazione voluta dal protettorato francese nel 1807, la basilica di S. Marco diventa chiesa cattedrale di Venezia. In precedenza, la sede del vescovo di Venezia (che dal 1451 aveva assunto il titolo di *patriarca*, acquisito in seguito alla soppressione del patriarcato di Grado) era a S. Pietro di Castello: chiesa assai decentrata all'interno dell'asse urbano, sintomatico di quali fossero gli equilibri di potere che regolavano la vita anche religiosa della Serenissima. La basilica di San Marco non dipendeva infatti dal vescovo locale, ma da un *primicerio* nominato dal doge, che godeva anche di alcune prerogative vescovili. La *Procuratoria de supra* era la magistratura preposta al controllo delle attività devozionali della cappella marciana. Cfr. BETTO 1992.

¹⁰ In part. EMANS 1981-1982.

¹¹ Il riferimento è in part. a SELFRIDGE-FIELD [1980] e a MOORE 1981a.

¹² Cfr. MADRICARDO 1994 e 1998.

¹³ Cfr. ONGARO 2006.

	Maestri	Vicemaestri	Organisti I e II		Maestri de concerti
	(Claudio Monteverdi)	(Giovanni Rovetta)	(Carlo Fillago)	(Fr. Cavalli)	(Francesco Bonfante)
1640	Giovanni Rovetta 21.2.1644	<i>vacat</i> Natale Monferrato 20.1.1647	Massimiliano Neri 18.12.1644 Francesco Cavalli 19.2.1645		
1650					
1660					Carlo Fedeli <i>Saggion</i> 23.1.1661 21.1.1665
1670	Francesco Cavalli 20.11.1668		Pietr'Andrea Ziani 20.1.1669		
1680	Natale Monferrato 30.4.1676 Giovanni Legrenzi 13.4.1685	Antonio Sartorio 7.5.1676 Giovanni Legrenzi 5.1.1681 Giov. Dom Partenio 25.7.1685	Giovanni Battista Volpe 9.1.1678 Giac. F. Spada 16.1.1678		Raimondo Angeli
1690	Giov. Battista Volpe 6.8.1690 Giov. Dom. Partenio 10.5.1692	Carlo Fr. Pollarolo 22.5.1692	Giacomo F. Spada 6.8.1690 Carlo Fr. Pollarolo 13.8.1690 Antonio Lotti 23.5.1692		
1700					

Tabella 6.1
Maestri, vicemaestri, organisti della cappella ducale (1650-1700)

introdotta ufficialmente nel 1607,¹⁴ quando viene istituzionalizzato un incarico di supplenza affidato almeno a partire dal 1590.¹⁵ Nel 1597, sotto la direzione di Baldassare Donato (1529?-1603), la cappella è formata da 17 cantori: 3 soprani, 5 altisti, 5 tenori e 4 bassi.¹⁶ Ne conta 28 (6 soprani, 2 falsettisti, 3 alti, 9 tenori e 8 bassi) nel 1653, quando a dirigerla è Giovanni Rovetta (1596ca.-1668).¹⁷ Il 23 aprile 1686 i procuratori di San Marco concordano con il maestro di cappella Giovanni Legrenzi di fissare in 36 il numero massimo di cantori stipendiati della

¹⁴ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 272.

¹⁵ Cfr. voce *Giovanni Croce* (Denis Arnold), in *Grove music online* 2009 (consultato il 16.9.2009).

¹⁶ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 53.

¹⁷ Cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche di cappella, busta 91, fasc. 2, c. 10; cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 53.

cappella.¹⁸ Il provvedimento, volto ad arginare il progressivo allargamento dell'organico (e a contenere il conseguente innalzamento delle spese) non impedisce però che tra il 1680 e il 1690 i cantori marciاني continuino a oscillare intorno alle 40 unità.¹⁹ Soltanto dopo il 1690, dopo l'attuazione di un blocco delle assunzioni, il loro numero decresce progressivamente, per stabilizzarsi nel corso del Settecento intorno alle previste 36 unità.²⁰

Almeno a partire dal 1568 è documentabile la regolare presenza di una compagine strumentale per accompagnare alcune funzioni della basilica di S. Marco.²¹ La sua presenza viene istituzionalizzata formalmente nel dicembre del 1614, quando i procuratori marciاني riconoscono uno stipendio regolare a 16 strumentisti, sotto la guida di un *maestro de' concerti*.²² È probabile che la regolare presenza di una componente strumentale sia alla base dell'introduzione nel 1588 di un primo organista *da concerto* (o *di nicchia*);²³ un secondo viene aggiunto poi nel 1645.²⁴ Intorno al 1650 l'orchestra è formata ancora da 16 strumenti: oltre a cornetti e tromboni, essa comprende uno o due fagotti e almeno due o tre violini.²⁵ In seguito, l'organico si allarga sensibilmente, fino a raggiungere nel 1685 le 34 unità.²⁶ Il 21 maggio 1685 i procuratori impongono che non si debba superare questo limite, stabilendo che l'orchestra debba essere formata da «Violini n° 8, Violette n° 11, Viole da braccio n° 2, Violoni tre; Tiorbe quattro, Cornetti doi; Fagotti uno; e Tromboni tre». ²⁷ Negli anni successivi, però, il numero di strumentisti aumenta ancora: nel 1689 vengono assunti una tromba, una viola e una viola d'amore.²⁸ Soltanto dopo il blocco delle assunzioni imposto dai procuratori marciاني nel 1690 il numero degli strumentisti decresce: nel 1723 essi sono appena 23.²⁹

Non c'è dubbio che il progressivo ampliamento delle due componenti della cappella marciana – vocale e strumentale – che si registra nel corso del Seicento rappresenti un medesimo processo,

¹⁸ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 226r; cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 56.

¹⁹ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, pp. 56-57.

²⁰ Si rinvia al dettagliato spoglio fornito da EMANS 1981-1982: 1981, pp. 53-57; e 1982, pp. 74-81.

²¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 131, c. 65r: i procuratori marciاني assoldano il cornettista Girolamo Dalla Casa (1543ca.-1601) con il compito di eseguire dei concerti sulle cantorie degli organi di San Marco; la sua compagnia, formata da cornetti e tromboni, conta dodici strumenti: cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 23; e SELFRIDGE-FIELD 1976; e soprattutto BARONCINI 2012, pp. 233-271. Sui motivi che portano alla diffusione dell'impiego di strumenti nel periodo post-tridentino si rinvia alle riflessioni offerte in PADOAN 2009.

²² I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 141, c. 9r; cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], pp. 24-25.

²³ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 15.

²⁴ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], pp. 15 e 275.

²⁵ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, pp. 58-59.

²⁶ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 58.

²⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 209r; cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 58. Per un confronto con la presenza strumentale in altre cappelle dell'epoca si rinvia a BARONCINI 1996.

²⁸ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 27.

²⁹ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 59.

espressione di esigenze esecutive che si modificano sostanzialmente in parallelo. Il merito di questa trasformazione è attribuito generalmente ai maestri di cappella. Se ciò è plausibile per la parte vocale, per quanto riguarda l'orchestra un ruolo non indifferente va attribuito ai *maestri de concerti*.

L'istituzionalizzazione della componente strumentale, avvenuta nel dicembre 1614, è messa in atto poco più di un anno dopo l'arrivo a San Marco di Claudio Monteverdi come maestro di cappella.³⁰ Come detto, non si tratta di un inserimento *ex novo*, bensì della regolamentazione di prassi già da tempo avviate nella cappella.³¹ Il 18 dicembre 1617, alla morte di Giovanni Bassano (1558ca.-1617), la carica di *maestro de concerti* viene assegnata a Francesco Bonfante (1576ca.-1660),³² che ricopre questo incarico per ben 43 anni – prima sotto la direzione di Claudio Monteverdi, poi di Giovanni Rovetta. La nomina di Carlo Fedeli *Saggion* (1622-1685) come nuovo *maestro de concerti*, il 23 gennaio 1661 (1660*m*),³³ porta a una ristrutturazione dell'organico, con un graduale potenziamento della compagine degli archi.³⁴

Il 20 gennaio 1686, pochi mesi dopo la morte di Fedeli, alla guida dell'orchestra marciana è chiamato Raimondo Angeli.³⁵ Egli rimane in carica fino al 1696, quando i procuratori marciani – per ovviare a una serie di contrasti verificatisi in seno alla cappella – stabiliscono che la carica di *maestro de concerti* venga soppressa e che i suoi compiti siano attribuiti al maestro di cappella.³⁶ Questa decisione nasce da una situazione di conflittualità latente tra il *maestro de concerti* e il maestro di cappella. Eleanor Selfridge-Field ipotizza che Angeli sia stato «forse vittima di un conflitto, cominciato al tempo di Legrenzi, fra maestri ambiziosi e procuratori parsimoniosi, conflitto in cui dopo la morte di Legrenzi (1690) furono i procuratori ad avere la meglio».³⁷ Che l'arrivo di Giovanni Legrenzi nel 1681, quando viene nominato vicemaestro di cappella,³⁸ possa aver modificato diversi equilibri all'interno dell'istituzione marciana, è un'ipotesi che trova diverse conferme. La sua nomina segue un periodo di riassetto della cappella, di cui Legrenzi pare approfittare per imporre una serie di innovazioni in un contesto – quello marciano –

³⁰ Claudio Monteverdi viene nominato maestro della cappella ducale il 19 agosto 1613: I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 140, cc. 148*v*-149*r*; cit. in FABBRI 1985, pp. 177-178.

³¹ Cfr. BARONCINI 2012, che – grazie a una sistematica revisione dei documenti della cappella – ha potuto stabilire come la presenza di strumentisti e cantori soprannumerari in precise occasioni del calendario liturgico fosse una consuetudine ben attestata già nell'ultimo quarto del Cinquecento.

³² I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 141, c. 82*r*; cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 24. Al concorso egli viene preferito a Giovanni Rovetta.

³³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, c. 82*v*; cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 26.

³⁴ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], pp. 25-26 e 170-173.

³⁵ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 220*r*; cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 26.

³⁶ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], pp. 26-27. La soppressione della carica di *maestro de concerti* avviene intorno al 1696.

³⁷ SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 27.

³⁸ Giovanni Legrenzi viene nominato vicemaestro di cappella il 5 gennaio 1681 (1680*m*): si rinvia al §3.1.

Messe incluse le Domeniche	n. 239
Vesperi inclusi le Domeniche	n. 210
Compiete	n. 7
Mattutini	n. 4
Essequii ordinarii	n. 2
Processioni	n. 11
Rogationi, Messe, Processioni	n. 6
Vigilia dell'Ascension, e Giovedì Santo	n. 2
Sabbati della Quadragesima Vesperi	n. 6
Venerdì Santo Procession	n. <u>1</u>

492

Tabella 6.2
Computo delle celebrazioni stabilito nella *Tariffa* del 1677

tradizionalmente refrattario a cambiamenti troppo repentini. Ciò riguarda anche la componente strumentale, di cui nel 1685 viene ridefinita la fisionomia. Tra il 1681 e il 1685 vengono assunti 14 nuovi strumentisti.³⁹ Tra essi vi sono due cornettisti, espressione di pratiche strumentali desuete per l'epoca, ma ancora evidentemente in uso all'interno della basilica marciana.⁴⁰ È possibile documentare però anche l'inserimento – oltre che di una serie di nuovi archi – di una tromba.⁴¹ L'introduzione di questo strumento a San Marco rappresenta la più significativa innovazione avvenuta dopo l'ingresso di Legrenzi tra le fila della cappella ducale, al quale è con ogni probabilità da ascrivere. Il suo rapporto con il *maestro de concerti* Carlo Fedeli è in quel momento ottimo: i due collaborano anche all'interno della cappella dell'ospedale dei Mendicanti. Alla morte di Fedeli, è possibile però che Legrenzi, da poco nominato maestro di

³⁹ Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 58.

⁴⁰ Il 25 gennaio 1682 (1681 m) viene nominato Giovanni Pillotti: cfr. EMANS 1981-1982: 1982, p. 69 (cat. B 72). Il 28 gennaio 1685 (1684 m) è la volta di Francesco Corsini: cfr. EMANS 1981-1982: 1982, p. 66 (cat. B 26). Nel Natale del 1681 era stato coinvolto anche un *Peppo* come cornettista sopranumerario: cfr. EMANS 1981-1982: 1982, p. 71 (cat. B 114). La fortuna di questo strumento tra le fila dell'orchestra marciana conosce un interessante risveglio verso il 1640, quando i procuratori di San Marco promuovono il suo ripristino dopo che la peste del 1630 aveva decimato gli strumentisti capaci di suonarlo: cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 87-89 (e i relativi docc. 74, 75, 76, 77, 78). Un cornettista è presente tra le fila dell'orchestra marciana fino al 1714: cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 28.

⁴¹ Nel gennaio del 1686 Alessandro Fedeli, già attivo tra le fila della cappella come suonatore di trombone, ottiene un aumento di stipendio da 30 a 50 ducati annui per servire come suonatore di tromba: Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, pp. 45-81; e 1982, p. 67 (cat. B 36). Un secondo trombettista viene aggiunto nel luglio del 1689, Leonardo Laurentii, già più volte ingaggiato negli anni precedenti come musico sopranumerario: cfr. EMANS 1981-1982: 1982, p. 67 (cat. B 48). Indicativo del ruolo privilegiato che va a rivestire è lo stipendio con cui viene assunto: 50 ducati annui, oltre tre volte quello di uno strumentista marciano fresco di nomina, a cui venivano assegnati normalmente 15 ducati. È probabile che le *Suonate da chiesa e da camera a 2.3.4.5.6. et 7. Instrumenti con trombe e senza ouero flauti* op. XVIII di Legrenzi, raccolta postuma oggi dispersa pubblicata da Giuseppe Sala nel 1693, contenesse una produzione musicale legata all'ultimo periodo di attività del compositore: per la produzione editoriale dispersa di Giovanni Legrenzi: si rinvia a COLLARILE 2009. L'unica composizione sacra di Legrenzi oggi conservata che prevede una tromba obbligata è il salmo *Laudate pueri Dominum*, per cinque voci (CCATB), tromba, due violini, tre viole e basso continuo, trasmesso nel ms. D-B, Mus. Ms. 30229: cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, pp. 595-596.

Processioni di tutti li Sabbati	n.	52
Processione alla Salute	n.	1
Messe da morto in S. Marco	n.	12
Officii 3. per il <i>beato</i> Lorenzo [Giustiniani]	n.	3
[Processione] per il <i>beato</i> suddetto à Castello	n.	1
Processioni per il <i>Santo</i> [Antonio] alla Salute mattina e sera	n.	2
Messa a Paternian	n.	1
Due volte l'Espositione del <i>Santissimo</i> tre <i>giorni</i> per volta con le due processioni alla sera che sono officii	n.	<u>8</u>

80

Tabella 6.3
Computo degli obblighi aggiunti dopo il 1630 (1653)

cappella, abbia tentato di ottenere un maggiore controllo dell'orchestra: di qui, i probabili contrasti con il *maestro de concerti* allora in carica, Raimondo Angeli. Il tentativo non trova però l'appoggio dei procuratori marciali, intenzionati a mantenere la tradizionale struttura della cappella.⁴² Una scelta che procrastina di qualche anno una decisione che appare sempre più necessaria, considerata la sensibile modifica delle esigenze esecutive: cappella vocale e orchestra sono chiamate, infatti, a una sempre maggiore integrazione, pur nel rispetto delle sostanziali differenze che caratterizzano i loro compiti.

In una lista ufficiale degli obblighi della cappella vocale (*tariffa*) redatta nel 1677, il numero delle celebrazioni a cui i cantori e i due organisti principali della basilica marciala sono chiamati a intervenire, è fissato in 492 servizi annui (Tabella 6.2).⁴³ Il confronto con un documento redatto nel 1653 dimostra come questa cifra pecchi in realtà per difetto.⁴⁴ In quell'occasione alcuni cantori lamentano infatti che dopo la peste del 1630 fossero state aggiunte 80 nuove funzioni senz'alcun aumento dello stipendio (Tab. 6.3), elevando il numero dei servizi annui richiesti a cantori e organisti alla cospicua cifra di 525 presenze.⁴⁵ Il numero sale ulteriormente negli anni successivi. I cantori sono infatti tenuti a partecipare a celebrazioni introdotte solo di recente nel

⁴² Dietro il drastico abbattimento del numero degli strumentisti deciso nel 1690 con il blocco delle assunzioni, che porterà l'orchestra a contare appena 23 membri nel 1723, oltre che una sensibile riduzione dei costi di gestione, è forse da vedere il tentativo di restaurare l'organico originario, che nel 1614 prevedeva 16 membri.

⁴³ I-Vmc, Cod. Cicogna, 3118, fascicoli 44-50, cc. non numerate. Gli organisti sono i soli strumentisti ad avere gli stessi obblighi dei cantori. Diversi sono gli obblighi richiesti alla componente strumentale della cappella: la questione verrà affrontata più sotto.

⁴⁴ Si tratta del documento I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche ed impiegati, busta 91, fasc. 2, p. 10; cfr. EMANS 1984, p. 94n; e MOORE 1981a, vol. 1, p. 268 (doc. 88), che lo legge però in un'altra fonte: I-Vmc, Cod. Cicogna 3118, fascicoli 44-50, cc. non num.

⁴⁵ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche ed impiegati, b. 91, fasc. 2, p. 10: «In tutto officii 80.- Che oltre l'obligationi ordinarie, si ascendono al n° di 525»; cit. da EMANS 1984, p. 94n.

cerimoniale marciano, come ad esempio l'*andata* del doge alla chiesa dei Ss. Giovanni et Paolo, istituita nel 1656 per celebrare la vittoria ottenuta dalla Serenissima contro gli Ottomani sullo stretto dei Dardanelli. Aumentano poi anche le celebrazioni particolari, come ad esempio quelle in suffragio perpetuo di alcune personalità di spicco. Alle dodici registrate nel documento del 1653 ne devono essere aggiunte almeno altre due, inserite prima del 1677: quelle relative alle mansionerie stabilite da Giovanni Rovetta nel 1668 e da Francesco Cavalli nel 1676.⁴⁶ A differenza di quanto indicato dalla *tariffa* del 1677, gli impegni a cui i *musici* della cappella erano tenuti a presenziare non erano inferiori quindi alle 530 presenze annue.⁴⁷

Il non perfetto computo degli impegni dei cantori della cappella ducale fornito nella *tariffa* del 1677 va considerato in rapporto al contesto nel quale il documento è stato redatto. Nella primavera di quell'anno si assiste infatti a uno scontro senza precedenti tra i procuratori marciari sulla necessità di una riforma della cappella ducale.⁴⁸ Il 20 aprile, poco dopo essere stato nominato procuratore *cassier*,⁴⁹ Alessandro Contarini fa approvare una mozione nella quale richiede un controllo della qualità dei cantanti della cappella e una loro diversa e più meritocratica ripartizione salariale.⁵⁰ I dubbi di Contarini riguardano soprattutto i *musici* assunti negli ultimi dodici anni, quindi sostanzialmente durante il periodo in cui la carica di maestro di cappella era stata ricoperta da Francesco Cavalli (1668-1676),⁵¹ introdotti a suo dire «con gran facilità ... senza le prove»: la loro riconferma viene vincolata al superamento di una prova d'esame obbligatoria.

La riforma voluta da Contarini mira alla costituzione di una cappella fondata su un nucleo di solisti (otto principali e quattro di riserva) a cui affidare le prime parti della cappella nelle solennità maggiori, affiancati da una compagine di cantori di ripieno. Quanto egli propone, appare una razionalizzazione di una prassi esecutiva già vigente: durante le esecuzioni *a due chori*, richieste esplicitamente dal cerimoniale marciano per le festività più importanti,⁵² il primo coro

⁴⁶ Entrambi richiedono che la cappella ducale accompagni due messe annuali in suffragio della loro anima, che dovranno essere celebrate una nella basilica di S. Marco e una nella chiesa della sepoltura (S. Silvestro per Rovetta; S. Lorenzo per Cavalli). Passi dei due testamenti sono perciò registrati nei cerimoniali marciari: cfr. I-Vasp, Capitolo di San Marco, Libri mss., Libri liturgici, n. 18 [Cerimoniale di Bartolomeo Duramano], cc. 308r-309r (per Cavalli) e 315r-316r (per Rovetta): per uno spoglio dei cerimoniali marciari si rinvia al § 7.1.

⁴⁷ Si veda App. 5, dove sono rielaborate le informazioni relative agli obblighi della cappella tra il 1677 e il 1700 circa.

⁴⁸ Parziali sono le ricostruzioni di questa vicenda fornite in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 94-96; EMANS 1981-1982: 1981, pp. 54-55; e in MADRICARDO 1994, pp. 99-104.

⁴⁹ I procuratori *cassieri* avevano un mandato annuale. La loro nomina avveniva all'inizio del nuovo anno (che *more veneto* incomincia il 1 marzo), dopo l'approvazione del bilancio consuntivo dell'anno precedente.

⁵⁰ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 19r: trascritto in App. 4, doc. 2.

⁵¹ L'assunzione stessa di Cavalli, approvata il 20 novembre 1668 a seguito di un esame *pro forma*: egli era infatti l'unico candidato ad essere stato ammesso a sostenere le prove di fronte ai procuratori marciari: cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, c. 144r; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 22-23 e p. 239 (doc. 26); e in RISMONDO 2009, p. 119.

⁵² Per uno spoglio dei cerimoniali marciari si rinvia al § 7.1.

era composto infatti da quattro voci, mentre nel secondo prendeva parte il resto della cappella, dando vita a un'alternanza di *solì* e *tutti*. La novità sta però nella precisa individuazione dei solisti, assai meglio pagati non soltanto rispetto agli altri membri della cappella, ma soprattutto rispetto alle retribuzioni concesse al presente. Secondo quanto stabilito da Contarini, essi avrebbero ricevuto uno stipendio tra i 150 e 200 ducati annui, mentre quello degli altri membri della cappella sarebbe stato di 60 ducati. Nel 1677 il compenso di un cantore marciano era compreso invece tra il 40 e i 100 ducati annui.⁵³

Discussa il 20 aprile 1677, la mozione viene approvata con cinque voti a favore, due contrari e due astenuti.⁵⁴ L'esito della votazione pare indicativo del fatto che le rimostranze espresse da Contarini riguardo alla bassa qualità delle prestazioni offerte dalla cappella poggiassero su ragioni oggettive, condivise dalla maggioranza dei procuratori marciani.⁵⁵ Decisamente contrario alla riforma è però il procuratore Giovanni Battista Corner Piscopia. Il successivo 4 luglio egli impugna la sentenza, invocando l'intervento del doge Marino Grimani. Ascoltate le parti, il doge si esprime contro la ristrutturazione voluta da Contarini, che rimessa di nuovo al giudizio dei procuratori il 5 luglio viene definitivamente bocciata. Emblematico delle probabili ragioni politiche alla base della decisione, è il risultato del voto: soltanto due sono i votanti (tra cui Corner) favorevoli a bloccare la riforma, uno contrario (Contarini), cinque gli astenuti.⁵⁶

Le obiezioni sollevate da Corner contro la riforma proposta da Contarini sono assai interessanti per fare luce su alcune dinamiche della vita della cappella marciana. Nella relazione presentata il 4 luglio, egli accusa che si voglia stravolgere ingiustificatamente la struttura della cappella.⁵⁷ L'obbligatorietà della prova d'esame per i cantanti assunti negli ultimi dodici anni avrebbe provocato a suo avviso l'allontanamento di alcuni validi cantanti al servizio della cappella, senza alcuna certezza sulla possibilità di poterli adeguatamente sostituire, considerata la «scarsenza, e penuria che si prova de più perfetti [cantanti] per le tante Capelle introdotte in Europa, nelle quali

⁵³ All'interno della cappella ducale, la progressione salariale appare un riflesso dell'anzianità di servizio, più che un'effettiva ricompensa di particolari meriti dei singoli.

⁵⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prençipe»), c. 3r. Cfr. anche MADRICARDO 1994, pp. 102-103.

⁵⁵ L'ipotesi che la gestione della cappella ducale possa essere considerato un 'periodo aureo', espressa in RISMONDO 2009 (pp. 132-141:141), non trova in realtà alcuna conferma; né è condivisibile l'asserzione che il giudizio negativo sull'operato del musicista a San Marco rappresenti soltanto una tradizione storiografica ottocentesca (p. 132).

⁵⁶ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prençipe»), cc. 4r-13v. Con la delibera del 10 marzo del 1678, i procuratori impongono però l'obbligo di una prova di ammissione per tutti i nuovi componenti della cappella: I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di San Marco, reg. 148, c. 24r; cfr. MADRICARDO 1996a, p. 279, dove il documento è però erroneamente datato al 20 marzo 1678.

⁵⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), cc. 12r-15r: v. App. 4, doc. 3.

sono generosamente trattati, e restano impiegati». ⁵⁸ A questo proposito Corner cita la lista dei numerosi cantanti marciari passati al servizio di altre cappelle negli ultimi anni: un problema molto sentito in quegli anni dai procuratori marciari. In realtà, la riforma proposta da Contarini avrebbe voluto contrastare proprio questo fenomeno, nella convinzione che offrendo una migliore qualità del servizio e una più cospicua retribuzione, la cappella marciana sarebbe potuta tornare a diventare una mèta ambita per i migliori cantanti del tempo, alla luce delle allettanti prospettive lavorative offerte dal contesto veneziano anche fuori dalla basilica marciana. Contarini sottolinea infatti come «Li Musici [...] di *San Marco*, che godono la libertà, e l'utile dell'altre musiche multiplici, che si fanno nelle Chiese di questa città, quando habbiano annuale, e proportionato stipendio, non lasceranno questo servitio *per un altro*». ⁵⁹ Paladino dell'ala più conservatrice, tradizionalmente ostile a «simili gravi, et importanti deliberationi che alterano, e confondano l'uso *antichissimo*, e sempre praticato della reggia Cappella», ⁶⁰ Corner si oppone con fermezza a questa soluzione, criticando il fatto che essa non consideri la vera ragione alla base della continua emorragia di cantanti: il considerevole aumento delle incombenze richieste ai cantori marciari, cresciute di circa il 20% tra il 1630 e il 1677. A questo scopo egli fa redigere un computo il più preciso possibile delle funzioni della cappella: la *tariffa* di cui si è parlato in precedenza. Di fronte a questi dati egli propone quindi una diversa soluzione del problema, più economica dal punto di vista gestionale: ⁶¹

si potrebbe dimediare [= dimezzare] il servitio [dei cantori] obligandoli ad assistere ad essi ogni mese, ovvero ogni 15. *giorni* la metà *per volta*, et in ogni evento che non vi potessero essere potranno sempre in loro vece far supplire ad altri della stessa Capella, et in caso che in ciò mancassero dal loro debito accrescergli grossamente il punto, eccetto che in caso di malatia, ò altro legitimo impedimento, mà che li giorni tutti, che sua *Serenità* si porta nella Chiesa, e *quelli* ancora, che s'apre la Palla dell'Altar *Maggior* siano obligati assister tutti.

Corner suggerisce di introdurre un doppio turno di servizio per i cantori, che avrebbero potuto suddividersi tra loro di mese in mese o ogni quindici giorni gli impegni, essendo obbligati a prendere parte a ranghi completi soltanto in occasione delle maggiori solennità dell'anno. Una

⁵⁸ Cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il *Serenissimo Prencipe*»), c. 11r, in cui sono elencati i cantori che hanno abbandonato il proprio incarico presso la Cappella Ducale tra il 1665 e il 1677. Cfr. EMANS 1981-1982: 1981, pp. 45-81 (la lista dei cantori che lasciarono l'incarico presso la cappella ducale è trascritta a p. 55); e 1982, pp. 65-81. Sulla questione si rinvia anche a TERMINI 1981. In realtà, le defezioni continuano abbondanti anche dopo il 1677: cfr. EMANS 2002.

⁵⁹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il *Serenissimo Prencipe*»), cc. 5r-6r: v. App. 4, doc. 4.

⁶⁰ App. 4, doc. 3.

⁶¹ App. 4, doc. 3.

simile pratica è documentata per i due organisti principali: «Gl'organisti quando si suoni un solo Organo in S. Marco vengono li due principali una settimana per cadauno», si legge nella *tariffa* degli obblighi della cappella stilata nel 1755.⁶² Che essa riguardasse anche i cantori marciani, non è per ora documentabile. È noto che la cappella ducale si suddividesse in due gruppi in occasione delle *andate* e delle celebrazioni a cui il doge partecipava fuori San Marco, per non lasciare sguarnito il servizio in basilica. Ciò avveniva però all'interno di una medesima festività, per la quale era richiesta la presenza di tutti i cantori della cappella.

L'esito della polemica del 1677 riflette perfettamente lo spirito che contraddistingue la politica della procuratoria marciana, votata a un atteggiamento tradizionalmente refrattario verso qualsiasi troppo radicale modificazione delle consuetudini stabilite dal cerimoniale. Di fronte ai problemi sollevati – la continua fuoriuscita di membri della cappella, il sensibile aumento delle incombenze senz'alcun adeguamento delle retribuzioni – si risponde procrastinando qualsiasi decisione, accontentandosi di interventi di modesta natura.

Nella primavera del 1677 la carica di maestro di cappella è ricoperta da poco più di un anno da Natale Monferrato.⁶³ Il suo nome non compare in alcun documento legato alla polemica. Senza dubbio, però, il giudizio negativo sulle esecuzioni della cappella espresso dal procuratore Contarini lo riguarda direttamente. Con ogni probabilità, la posizione di Monferrato è vicina all'ala conservatrice della procuratoria, capeggiata dal procuratore Corner, con il quale egli intrattiene ottimi rapporti personali.⁶⁴ La ristemazione della cappella, a cui Monferrato dà vita dopo la sua elezione a maestro di cappella, va sicuramente messa in rapporto agli esiti della polemica del 1677. Egli aumenta e rinalda l'organico con una serie di nuove assunzioni.⁶⁵ Tre soprani e un contralto vengono accolti nella primavera del 1678;⁶⁶ altri due soprani, due tenori e

⁶² I-Vas, *Procuratoria de supra*, reg. 99, cc. 409r-413r: 412r: cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 296-301 (doc. 142): 301. Lo stesso si ritrova nella *tariffa* degli obblighi della cappella redatta nel 1761, I-Vas, *Procuratoria de supra*, busta 91, processo 208 (*Musici*), c. non num.: «Quando si suoni un solo Organo; li due principali [organisti] suonano alternativamente una Settimana per cadauno»; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 301-308 (doc. 143): 307. Cfr. anche SELFRIDGE-FIELD [1984], pp. 19-20.

⁶³ La carica di maestro di cappella è affidata a Natale Monferrato il 30 aprile 1676: si rinvia al §2.1.

⁶⁴ Nel proprio testamento, Monferrato lascia al procuratore Giovanni Battista Corner Piscopia diversi quadri, tra cui una *Santa Cecilia* di Bernardo Strozzi: una trascrizione completa del doc. è fornita in COLLARILE 2007, App. 3 (il passo relativo al lascito a favore di Corner si legge al § 24).

⁶⁵ Il 5 aprile 1678 vengono assunti tre nuovi soprani e un contralto: cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di San Marco, reg. 148, c. 24r; cfr. MADRICARDO 1996a, p. 279, che riporta però soltanto il nome di due cantanti. Il 2 marzo 1679 si assiste alla nomina di sei nuovi componenti (due bassi, due tenori e due soprani), considerata «la perdita et impotenza de diversi Musici, alcuni mancati di vita i mesi decorsi, alcuni con licenza partiti, i quali non si vedono più comparire, et undeci tra vecchi inutili soggetti, benchè di virtù che più non cantano»: I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di San Marco, reg. 148, c. 31r; cfr. MADRICARDO 1996a, p. 280. Altre nomine avvengono poi negli anni successivi anche per quanto riguarda la compagine strumentale.

⁶⁶ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 25r (5 aprile 1678).

quattro bassi sono integrati l'anno successivo.⁶⁷ Lo scopo è quello di raggiungere l'ideale configurazione di 32 cantanti distribuiti in maniera organica (otto per voce), come già auspicato nel 1653 sotto la direzione di Giovanni Rovetta.⁶⁸ La sua azione ha importanti risvolti anche sul repertorio: si assiste alla promozione di una nuova produzione *a cappella*, che tra il 1676 e il 1681 conosce in diverse occasioni anche la via delle stampe: non a caso, considerato il diretto coinvolgimento di Monferrato, per i tipi dell'editore Giuseppe Sala.⁶⁹ Nel 1679 vengono introdotte poi due nuove figure con compiti di formazione dei cantori marciari: un maestro di contrappunto e uno di *canto fermo*.⁷⁰ La mancanza di una riforma organica soprattutto per quanto riguarda la politica salariale non scongiora però il problema più serio che affligge la cappella, l'emorragia di cantanti che lasciano il servizio presso la basilica marciana per trasferirsi altrove: un fenomeno che prosegue abbondante anche dopo il 1677.⁷¹

Nell'atto in cui la presenza dell'orchestra viene istituzionalizzata, il 7 dicembre 1614, i procuratori riconoscono uno stipendio regolare a 16 strumentisti in cambio della partecipazione a 26 celebrazioni all'anno.⁷² Nella sua importante ricognizione sulla musica strumentale a Venezia in epoca barocca, Eleanor Selfridge-Field propone una ricostruzione dell'elenco di queste celebrazioni sulla base della *tariffa* degli obblighi degli strumenti redatta nel 1761: la più antica testimonianza finora nota in questo senso.⁷³ L'eccessiva disinvoltura nel trattare la questione è

⁶⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 32r (2 marzo 1679).

⁶⁸ Scrive Rovetta nel 1653 a proposito del numero ideale di cantori: «[...] Et essendo altre volte stati [i cantori] al n° di 40. sarebbe bone giunger almeno al n° di 32. cioè otto *per* Parte, che così *per* il concerto, come *per* il servizio continuo riuscirà di decoro alla medesima Chiesa [...]»; I-Vas, *Procuratoria de supra*, Cariche e impiegati di cappella, busta 91, processo 208 (*Musici*), fascicolo n. num. (1677 – *Contesa in proposito d'una terminatione avanti il serenissimo Precncipe*), c. 9r.

⁶⁹ Monferrato è infatti il principale socio dell'editore Giuseppe Sala, la cui officina prende avvio nella primavera del 1676: si rinvia al §§ 2.1 e 2.2. L'ipotesi che le numerose edizioni di musica *a cappella* prodotte da Sala siano un riflesso della politica restauratrice promossa da Monferrato è stata formalata in COLLARILE 2007.

⁷⁰ Approvata il 2 marzo 1679, l'introduzione delle due nuove cariche avviene di fatto soltanto tre anni più tardi, con la nomina – avvenuta il 25 gennaio 1682 (1681 *more veneto*) – di Lodovico Fuga a insegnante di contrappunto e di Lodovico Zanchi a insegnante di *canto fermo*. cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di S. Marco, reg. 148, c. 31r e 45r; cit. in EMANS 1981-1982: 1981, pp. 54, 70 e 80; sull'attività di Lodovico Fuga v. VIO 1984b. L'introduzione delle due nuove cariche deve essere messa in rapporto anch'essa legata alla polemica del 1677. Nella relazione presentata il 4 luglio, il procuratore Giovanni Battista Corner aveva sottolineato – contro l'ipotesi di sottoporre a una prova obbligatoria i cantori assunti negli ultimi dodici anni – che «non renderà meraviglia se vi sarà chi con *somma* ragione non vorrà azzardare la propria riputatione à simil nuova prova, e soggiacere ad una stretta ballotatione dubbia, et [incerta, *massime* degli huomini singolari] sperimentati introdotti sopra la fama della loro virtù, et habilità come Compositori; da quali solo s'essercita il Contrapunto in Capella tanto necessario, et à quali *per* tutte le ragioni è sempre impropria qualsisia prova di Canto, tanto più che di *presente* la Capella è scarsa di tali soggetti *per* la mancanza in poco tempo del Rovetta, Cavalli, Pre Battistin, Ziani Organista, et il Maestro *presente*, e di molt'altri introdotti à suo tempo *per* semplici Musici Compositori giusto l'altre regie Capelle, con che si venirebbe à pregiudicare nel regio titolo della stessa *nostra* Capella, mentre si rende amovibile»: v. App. 4, doc. 3.

⁷¹ Cfr. EMANS 2002.

⁷² Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1984], p. 24; e MOORE 1981a, vol. 1, pp. 82-84.

⁷³ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1984], pp. 29-30. A questa lista si rifà anche EMANS 1981-1982: 1981, pp. 61-62.

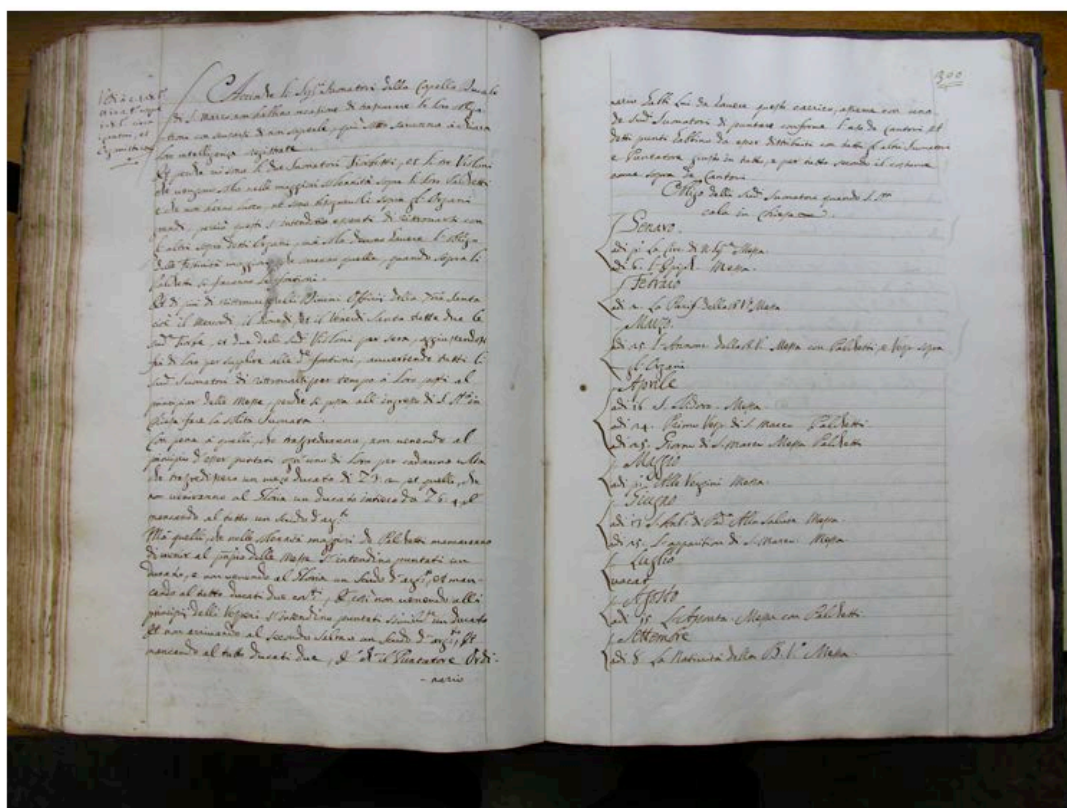


Figura 6.2
La *Tariffa* contenente gli obblighi degli strumentisti approvata nel 1694
(Cerimoniale Duramano, cc. 299v-300r)

stata criticata da James Moore, che ha sottolineato come non tutte le occasioni indicate nella *tariffa* presa in esame possano essere riferibili al secolo prima:⁷⁴ è il caso ad esempio della festività di S. Pietro Orseolo, introdotta soltanto nel 1733. Nella *tariffa* del 1761 si parla poi di due revisioni degli obblighi per gli strumentisti intervenute negli anni 1661 e 1694, di cui non si avrebbe alcuna informazione. Moore conclude sostenendo quindi come la mancanza di documentazione relativa a quali fossero gli obblighi degli strumenti durante il Seicento sia da considerare la lacuna più grave per una corretta comprensione delle funzioni da loro svolte in ambito marciano.⁷⁵

Il ritrovamento della *tariffa* contenente gli obblighi degli strumentisti approvata nel 1694 – di cui si dà qui notizia per la prima volta – permette di gettare nuova luce sui compiti svolti dall'orchestra della cappella ducale nella seconda metà del Seicento. La *tariffa* si legge nella copia manoscritta

⁷⁴ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 185.

⁷⁵ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 194: «The major lacuna with which one must contend is the lack of a definitive list of days and services for instrumentalists during the seventeenth century». Il concetto è ribadito in tutta la letteratura successiva: per una efficace panoramica si rinvia a PADOAN 2003, pp. 279-286.

redatta tra il 3 maggio e il 24 giugno 1695 dal *maestro di coro e di cerimonie* Bartolomeo Duramano all'interno del proprio esemplare del cerimoniale marciano (Figura 6.2).⁷⁶ I servizi a cui gli strumentisti della cappella sono obbligati a partecipare sono 23: 17 messe, 4 vesperi, 1 compieta e 1 notturno (Tabella 6.4). Il confronto con la *tariffa* del 1761 permette di constatare una sostanziale uniformità degli impegni dell'orchestra. L'unica modifica di rilievo riguarda la soppressione della presenza dell'orchestra durante la messa celebrata in occasione della Circoncisione (1 gennaio), sostituita con partecipazione alla festa di S. Pietro Orseolo (14 gennaio) introdotta nel 1733.⁷⁷ Nella copia della *tariffa* redatta da Duramano nel 1695 manca il riferimento alla presenza dell'orchestra per la messa d'incoronazione dei dogi e per la sua ricorrenza annuale: si tratta però senz'altro di una dimenticanza, legata probabilmente al fatto che non si tratta di una celebrazione legata a una data fissa del calendario liturgico. Un'ultima minima differenza riguarda l'apparato per la messa di Pentecoste, che nella *tariffa* del 1694 prevede l'orchestra *sopra li palchetti*, mentre nel 1761 essa è indicata *negli Organi ... senza palchetti*. La posizione dell'orchestra viene indicata infatti con grande precisione anche nella *tariffa* del 1694. Sono dodici le celebrazioni per le quali è previsto l'impiego di *palchetti*. Sette messe: quella *in nocte* e quella *in die* di Natale, quella di Pasqua, quella di S. Marco (25 aprile), quella dell'Annunciazione (25 marzo) e quella dell'Assunzione della beata Vergine (15 agosto).⁷⁸ Poi il vespero, la compieta e il notturno della vigilia di Natale; il vespero della vigilia dell'Ascensione; quello della vigilia di S. Marco (24 aprile). L'orchestra è disposta invece *sugli organi* durante il vespero del giorno dell'Annunciazione e in occasione di otto messe: quella dell'Epifania, quelle per la Purificazione (2 febbraio) e la Natività della beata Vergine (8 settembre), quella dell'Apparizione di S. Marco (25 giugno), quella di Ognissanti (1 novembre), quella per il *Corpus Domini*, quella per S. Isidoro (16 aprile) e infine quella del primo giorno delle Rogazioni (1 maggio), celebrata presso la chiesa delle Vergini. La coincidenza – sia quantitativa che qualitativa – tra le *tariffe* del 1694 e del 1761 permette di avvalorare l'ipotesi di una sostanziale uniformità negli impegni richiesti alla cappella marciana in un arco di tempo che va dall'istituzionalizzazione dell'orchestra (1614) alla radicale riforma promossa da Baldassare Galuppi nel 1766.⁷⁹ Le funzioni indicate nella *tariffa* del 1694 potrebbero rappresentare quindi

⁷⁶ I-Vasp, *Capitolo di San Marco*, Libri mss., Libri liturgici, n. 18 (*olim* 53), cc. 299^v-300^v. Le due date si leggono rispettivamente a cc. 297^v e 301^r. Sulla parte bassa di queste carte Bartolomeo Duramano ha redatto successivamente altre annotazioni: esse si distinguono però nettamente da quelle precedenti per la diversa intensità dell'inchiostro della penna usata.

⁷⁷ Cfr. STEFFAN 1998.

⁷⁸ Sia la messa celebrata in occasione della festività di S. Antonio che quella per l'incoronazione del doge prevedevano l'impiego di *palchetti*: cfr. la *tariffa* del 1761.

⁷⁹ Per la questione si rinvia a MOORE 1986. La nuova *tariffa* degli obblighi si legge in MADRICARDO 1998b, pp. 398-405.

Calendario liturgico	1694	1761	Annotazioni
I gennaio – Circoncisione	Messa		
6 gennaio – Epifania	Messa	Messa	1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
14 gennaio – S. Pietro Orseolo		Messa	1761: <i>Messa solenne negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti; Vespero negl'Organi, senza Stromenti, e Palchetti</i>
2 febbraio – Purificazione della Vergine	Messa	Messa	1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
25 marzo – Annunciazione della Vergine	Messa Vespero II	Messa Vespero II	1694: <i>Messa con palchetti</i> 1694: <i>Vesperi sopra gl'Organi</i> 1761: <i>[Messa solenne negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti; Vespero negl'Organi, senza Stromenti, e Palchetti]</i>
16 aprile – S. Isidoro	Messa	Messa	1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
24 aprile – Vigilia di S. Marco	Vespero I	Vespero I	1694: <i>Palchetti</i> 1761: <i>negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti</i>
25 aprile – S. Marco	Messa	Messa	1694: <i>Palchetti</i> 1761: <i>Messa solenne [negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti]</i>
I maggio – (alle Vergini)	Messa	Messa	1761: <i>co' Stromenti</i>
13 giugno – S. Antonio (alla Salute)	Messa	Messa	1761: <i>Messa in Palco con due Organi, e Stromenti; non andandosi</i>
25 giugno – Apparizione di S. Marco	Messa	Messa	1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
15 agosto – Assunta	Messa	Messa	1694: <i>con palchetti</i> 1761: <i>negl'Organi, co' Stromenti, e Palchetti</i>
8 settembre – Natività della Vergine	Messa	Messa	1761: <i>Messa negl'Organi, co' Stromenti, senza Palchetti</i>
I novembre – Ognissanti	Messa	Messa	1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
24 dicembre – Vigilia di Natale	Vespero I Compieta Matutino Messa	Vespero I Compieta Matutino Messa Te Deum	1694: <i>Palchetti</i> 1761: <i>Vespero negl'Organi, senza Palchetti, o Stromenti ... Messa negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti; dopo la Messa Te Deum</i>
25 dicembre – Natale	Messa	Messa	1694: <i>Palchetti</i> 1761: <i>Messa [negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti]</i>
Feste mobili:			
Pasqua	Messa	Messa	1694: <i>Messa solenne sopra li Palchetti</i> 1761: <i>negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti</i>
Vigilia dell'Ascensione	Vespero I	Vespero I	1694: <i>sopra li Palchetti</i> 1761: <i>negl'Organi, co' Palchetti, e Stromenti</i>
Pentecoste	Messa	Messa	1694: <i>sopra li palchetti</i> 1761: <i>negl'Organi, co' Strumenti, senza palchetti</i>
<i>Corpus Domini</i>	Messa	Messa	1694: <i>sopra gl'Organi</i> 1761: <i>fanno suonata dopo l'Epistola</i>
Incoronazione del doge		Messa	1761: <i>come la Vigilia di Natale</i>

Tabella 6.4
Obblighi della cappella strumentale marciana (1694, 1761)

sostanzialmente le celebrazioni per le quali era previsto l'intervento dell'orchestra già nel 1614, al momento della sua istituzionalizzazione. Lo lascia supporre anche il leggero scarto nel numero di funzioni previste: 26 nel 1614, 23 nel 1694, 24 nel 1761.⁸⁰ In almeno un caso è possibile stabilire come una delle funzioni indicate nella *tariffa* del 1694 non fosse prevista nel 1614: si tratta della celebrazione in occasione della festività di S. Antonio (13 giugno). La venerazione del santo viene introdotta a Venezia nel 1651 in occasione dell'arrivo di una preziosa reliquia concessa dai francescani del convento di Padova al senato veneziano nell'ambito delle azioni devozionali promosse durante la guerra in corso contro i Turchi. La consacrazione dell'altare dedicato al santo presso la basilica di S. Maria della Salute nel 1657 comporta una sensibile modifica al cerimoniale dell'*andata* del doge.⁸¹ Con ogni probabilità, la regolare presenza dell'orchestra viene istituzionalizzata in questa occasione e introdotta tra gli obblighi richiesti agli strumentisti marciani con la modifica della *tariffa* approvata nel 1661, di cui oggi non è conservata alcuna testimonianza diretta.⁸² È possibile che in essa sia stato sancito anche un più consistente impiego dei *palchetti*, il cui utilizzo aumenta esponenzialmente nel corso del Seicento.⁸³ Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile stabilire però la soppressione di quale celebrazione prevista dalla *tariffa* del 1614 abbia comportato l'introduzione della festività S. Antonio, né se nel primo elenco degli impegni dell'orchestra fossero presenti altre funzioni in seguito decadute.

Accanto agli obblighi sanciti dal contratto per l'orchestra, la presenza di strumenti insieme ai cantori della cappella ducale appare regolare in occasione di celebrazioni straordinarie, indette per festeggiare vittorie militari o avvenimenti politici di particolare importanza per la Serenissima, ma anche di funerali solenni o di altre particolari cerimonie pubbliche.⁸⁴ I musicisti coinvolti vengono in questo caso ingaggiati *ad hoc* e pagati dalla procuratoria di San Marco per la singola prestazione. In occasione di alcune *andate* è possibile però che la cappella ducale venisse affiancata da una componente strumentale finanziata dalle istituzioni che ospitavano la visita del doge. Elena Quaranta ha documentato come il monastero di Santa Maria delle Vergini dichiarasse una spesa

⁸⁰ Come si è già sottolineato, è probabile però che l'omissione della presenza degli strumentisti per l'incoronazione del doge sia un errore commesso dal copista della *tariffa* del 1694: il numero di funzioni sarebbe quindi 24, esattamente come nella *tariffa* del 1761.

⁸¹ Cfr. HOPKINS 2000, pp. 72-73. Nel 1656 la chiesa della Salute era stata arricchita con gli arredi trasferiti dal convento degli Eremitani presso l'isola di S. Spirito, dismesso da papa Alessandro VII.

⁸² La notizia di una modifica della *tariffa* degli strumenti avvenuta nel 1661 si legge nella *tariffa* del 1761.

⁸³ Si ha notizia dell'impiego di un palco per i suonatori già in occasione delle celebrazioni natalizie del 1615: v. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 141, c. 49r (in data 29 settembre 1616): «Che sia pagato ducati cinque a Lion suave ebreo per nollo de razzi [arazzi] datti per il palco delli cantori, et sonadori, che fu fatto in chiesa di S. Marco per le feste di Nadal, quali furno consignati a Bernardin custode della sagrestia di sopra come appar pollizza del detto»; cit. da RISMONDO 2009, 122n. Secondo HAMMOND 2012, l'uso dei palchetti sarebbe stato però istituzionalizzato a San Marco dopo la cerimonia della consegna dello *stocco* donato da papa Alessandro VIII al doge Francesco Morosini, celebrata il 7 maggio 1690.

⁸⁴ Si rinvia al cap. 7, in cui sono presi in esame alcuni esempi di questo tipo di celebrazioni.

annua di 50 ducati per far fronte alle spese sostenute per i «cantori e strumentisti per la festa».⁸⁵ La *festa* è quella del I maggio. Alla messa celebrata presso la chiesa del convento partecipava il doge accompagnato da metà dei cantori e dall'intera orchestra della cappella ducale. È possibile che i musicisti ingaggiati dal convento fossero destinati ad accompagnare altre celebrazioni del medesimo giorno festivo, ad esempio i vesperi. Non si può escludere però che essi fossero assunti per ampliare ulteriormente l'organico vocale e strumentale che avrebbe accompagnato la messa celebrata alla presenza del doge.

Lo stesso potrebbe essere successo in occasione delle *andate* a S. Zaccaria e a S. Geminiano. I libri contabili registrano nel primo caso una spesa annua di 80 ducati per «cantori e strumentisti per Pasqua, la sagra della chiesa, le feste di san Zaccaria, di san Lizerio e di san Benedetto; cantori per i Passii della Settimana Santa»;⁸⁶ nel secondo caso, di 10 ducati per «cantori e strumentisti per la festa del titolo e per la domenica in Albis».⁸⁷ L'*andata* a S. Zaccaria era prevista per il pomeriggio di Pasqua, quando il doge si trasferiva presso la chiesa del convento per assistere al vespero.⁸⁸ A S. Geminiano il doge si recava invece per partecipare alla messa il giorno dell'Ottava di Pasqua, domenica *in albis*. Nel caso di S. Zaccaria è possibile ritenere che le spese per le celebrazioni pasquali fossero finalizzate a solennizzare la più importante celebrazione dell'anno liturgico, e non per forza l'*andata* del doge. Nel caso di S. Geminiano è evidente però come la parrocchia assuma di fatto dei musicisti straordinari – oltre che per la ricorrenza del santo – soltanto per la domenica *in albis*: quella in cui la chiesa riceveva la visita della massima carica istituzionale veneziana. Che gli strumenti fossero destinati ad accompagnare una celebrazione diversa rispetto alla messa in cui era prevista la presenza dogale, non pare ragionevole crederlo. Se quindi è probabile che i musicisti straordinari fossero assunti per accompagnare proprio quella celebrazione, la loro presenza avrebbe fornito una componente vocale e strumentale finanziata da parte dell'istituzione ospite per una celebrazione per la quale il cerimoniale marciano prevedeva soltanto l'intervento dei cantori della cappella. Se si ammette che una parte della somma pagata dal monastero di S. Zaccaria per finanziare le attività musicali fosse destinata a coprire le spese per l'ingaggio di cantori e strumentisti straordinari ingaggiati per solennizzare il vespero del giorno di Pasqua alla presenza del doge, anche in questo caso l'intervento dell'istituzione ospite avrebbe permesso un ampliamento dell'organico della cappella, garantendo in particolare un

⁸⁵ Cfr. QUARANTA 1998, p. 40.

⁸⁶ Cfr. QUARANTA 1998, p. 41.

⁸⁷ Cfr. QUARANTA 1998, p. 39.

⁸⁸ Il cerimoniale marciano prevede che l'*andata* del doge fosse accompagnata dalla cappella ducale. Tra i libri corali di del fondo musicale marciano, è possibile identificare anche il repertorio (monodico e polifonico) che la cappella ducale eseguiva in questa occasione: si tratta del manoscritto I-Vasp, Capitolo di San Marco, Libri mss., Libri musicali, n. 13 (cfr. *San Marco* 1994-1996, cat. 1936).

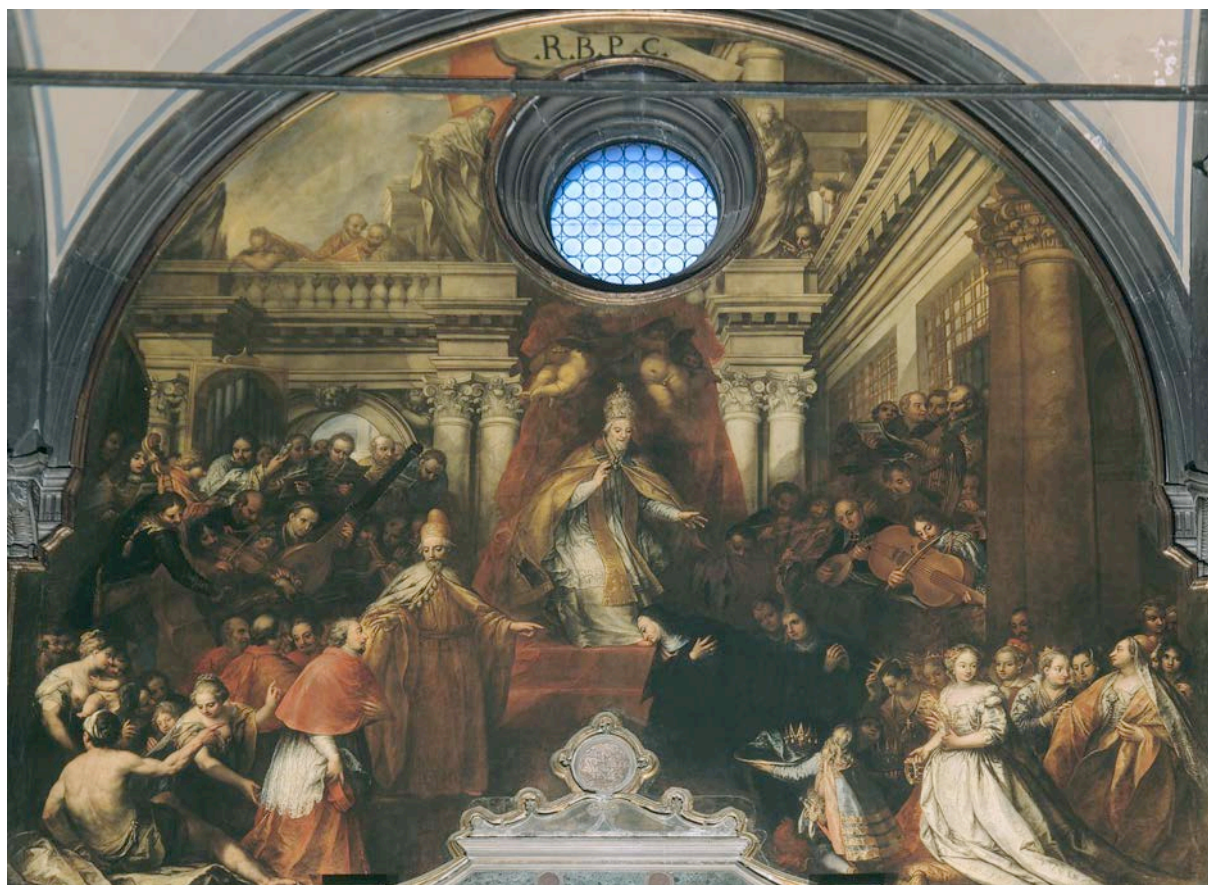


Figura 6.3
Antonio Celesti, *Visita di papa Benedetto III al monastero* (1684)
(Venezia, Chiesa di S. Zaccaria)

apporto strumentale altrimenti non previsto (Figura 6.3).⁸⁹ Considerate in un parallelo agli obblighi previsti per le *Scuole grandi*, tenute a fornire una partecipazione strumentale con *piffari e tromboni* alle processioni del doge,⁹⁰ queste occasioni costituirebbero una conferma di quel rituale

⁸⁹ Cfr. BONOMO 2004, in part. pp. 458-459, che in realtà dà per scontata una presenza strumentale a S. Zaccaria in occasione dei vesperi del giorno di Pasqua sulla base del rinvio a quanto rappresentato in tre pale seicentesche della chiesa. Le scene raffigurano però tre avvenimenti della storia della chiesa che nulla hanno a che fare con la visita pasquale del doge: il trasporto delle reliquie di S. Pancrazio e S. Sabina, avvenuto nel 1628; la consacrazione della chiesa celebrata nel 1543 alla presenza del doge Pietro Lando e del vescovo di Sebenico Giovanni Lucio Stolfio; la visita di papa Benedetto III al monastero, occorsa nel 855. L'attualizzazione delle scene – procedimento normale all'epoca – permette di interrogarsi su chi siano i personaggi rappresentati. Oltre alle ipotesi formulate dalla Bonomo, aggiungo che il maestro di cappella raffigurato nella tela di Antonio Celesti (v. Fig. 6.3, in alto a sinistra) possa rappresentare Natale Monferrato: cfr. la somiglianza con il busto del musicista (si rinvia alla Fig. 2.1). Assai rischiosa – se non fuorviante – è però una lettura realistica di quanto rappresentato, come sostenuto dalla Bonomo. Il fatto che le tele possano rappresentare la cappella ducale in azione nulla dice su quale occasione possa aver ispirato i pittori. Ammesso anche che quanto rappresentato riproduca degli apparati 'reali' (e non semplicemente immaginati), non può essere dato per scontato che essi riproducano gli apparati di celebrazioni realmente avvenute a S. Zaccaria. Il fatto di poter ipotizzare che la cappella ducale eseguisse il vespero del giorno di Pasqua in quella chiesa insieme a strumentisti ingaggiati probabilmente dal monastero, fornisce un possibile contesto 'reale' in grado di svelare il probabile progetto comunicativo che sarebbe alla base della concezione delle tele citate: l'amplificazione della solenne visita del doge al monastero il giorno di Pasqua attraverso un richiamo simbolico a tre fondamentali avvenimenti storici della chiesa.

⁹⁰ Cfr. GLIXON 1990 e 2003, pp. 106-148.

che assegna ad ogni pubblica manifestazione del doge un adeguato accompagnamento strumentale.

Il principale dato emerso dallo spoglio della *tariffa* del 1694 è però la conferma del numero estremamente limitato di celebrazioni alle quali gli strumenti partecipavano: le sole celebrazioni solennissime, circa il 5% delle oltre 530 occasioni previste dal cerimoniale marciano alle quali i cantori e gli organisti della cappella ducale erano tenuti a intervenire.⁹¹

§ 6.3 All'ombra di San Marco

Nelle *Cose notabili* di Nicolò Doglioni pubblicate nel 1662 si legge come a Venezia non ci sia «Chiesa, per picciola, ch'ella si sia, non habbia l'organo almeno, copia di candelieri, et lampade d'argento».⁹² Nella *Venetia città nobilissima et singolare*, pubblicata nel 1581, Francesco Sansovino conta 139 organi distribuiti nelle 120 chiese dei sestieri della città e nelle 35 delle isole limitrofe.⁹³ La situazione presenta alcune significative disparità tra centro e periferia, com'è naturale attendersi: se nel sestiere di S. Marco gli organi sono 40 distribuiti in 18 chiese, in quello di Dorsoduro essi sono appena 28 per 32 chiese. Il dato che va però sottolineato non è soltanto la presenza pressoché costante di un organo in chiesa, ma soprattutto il fatto che questi strumenti venissero adoperati con una regolarità, come ha documentato Elena Quaranta.⁹⁴ Grazie a un puntuale spoglio dei documenti relativi alle *condizioni di decima*,⁹⁵ la studiosa ha messo a fuoco la straordinaria capillarità delle attività musicali promosse dalle chiese veneziane 'minori'. Sebbene il quadro tracciato si basi soprattutto su documenti relativi al XVI secolo, la sostanziale stabilità della vita ecclesiastica veneziana (come anche della sua gestione finanziaria) rende sostanzialmente valida la ricostruzione proposta per un periodo temporale che potrebbe arrivare alla caduta della Serenissima (1797).⁹⁶

⁹¹ Alle prestazioni ordinarie indicate dalla *tariffa* vanno sommate alcune occasioni straordinarie (in occasione ad esempio di vittorie militari o di visite di particolari autorità straniere), che venivano retribuite separatamente.

⁹² DOGLIONI 1662, p. 30.

⁹³ SANSOVINO 1581; cfr. BISSON 2006, p. 298. Il viaggiatore inglese Thomas Coryate ne conta 143 durante il suo soggiorno a Venezia nel 1608: cfr. BRYANT 1994, p. 463. Per un computo delle chiese e dei monasteri attivi a Venezia fino al primo Seicento cfr. QUARANTA 1998, pp. 1-12.

⁹⁴ QUARANTA 1998.

⁹⁵ Cfr. QUARANTA 1998, p. 21.

⁹⁶ Cfr. QUARANTA 1998, pp. 21-25.

Messe di sabato	n.	37
Compiete di sabato	n.	37
Messe di domenica	n.	37
Vesperi di domenica	n.	37
Messe per feste mobili	n.	14
Vesperi per feste mobili	n.	16
Compiete per feste mobili	n.	16
Messe per il Proprio dei Santi *	n.	* 91
Vesperi per il Proprio dei Santi *	n.	* 128
Compiete per il Proprio dei Santi *	n.	* 128
Altre celebrazioni:		
Quando il doge si reca in visita alla chiesa		
In occasione dei santi dell'ordine	n.	<hr/> * 541

* parziale: il documento non riporta gli obblighi per i mesi settembre-dicembre

Tabella 6.5

Computo degli obblighi dell'organista della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo (1620)

Già nel Cinquecento la maggior parte delle chiese veneziane disponeva di un organista. L'assai diversa retribuzione dei servizi fa credere che soltanto poche istituzioni disponessero però di un vero professionista. Su un totale di 108 chiese di cui è possibile rintracciare informazioni sulle spese sostenute in proposito, soltanto 23 potevano permettersi di spendere più di 12 ducati all'anno per l'organista: nella lista figurano 14 monasteri maschili, quattro monasteri femminili, tre chiese parrocchiali e un'abbazia.⁹⁷ Fuori San Marco, la chiesa nella quale l'organista veniva pagato meglio è quella di S. Pietro di Castello, sede del patriarca. Notevole è però la differenza rispetto allo stipendio corrisposto agli organisti marciani: a fronte di una retribuzione che a S. Marco variava dai 120 ai 200 ducati all'anno, all'organista di S. Pietro di Castello sono corrisposti appena 36 ducati all'anno. Non è detto che la più bassa retribuzione sia necessariamente da mettere in rapporto a un numero inferiore di obblighi. A fronte di appena 20 ducati all'anno, l'organista della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo era tenuto a presenziare a circa 600 funzioni all'anno (v. Tabella 6.5):⁹⁸ un numero addirittura superiore a quello richiesto agli organisti marciani.⁹⁹

⁹⁷ Cfr. QUARANTA 1998, pp. 31-36.

⁹⁸ La tabella 6.4 è realizzata sulla base della cedola redatta il 18 maggio 1620, che accompagna l'assunzione di Francesco Cavalli alla carica di organista della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo: I-Vas, *Ss. Giovanni e Paolo*, reg. XII/2, cc. 60v-61r; trascritto in RISMONDO 2009, pp. 392-394 (Appendice I). Il numero di 600 funzioni annue indicato nel testo è calcolato aggiungendo una media delle celebrazioni per i mesi settembre-dicembre, mancanti nel documento.

⁹⁹ A metà Seicento, gli impegni richiesti agli organisti marciani sono di circa 530 funzioni all'anno: cfr. § 6.2.

La ricognizione effettuata da Elena Quaranta ha permesso di stabilire come, a fronte di una diffusa presenza di organisti, sono al contrario estremamente poche le chiese nelle quali sia possibile documentare la retribuzione di altre figure stabili.¹⁰⁰ Se si esclude la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo e quella di S. Pietro di Castello, dove la presenza di una cappella di cantori parrebbe accertata,¹⁰¹ in altre sei chiese l'unico stipendiato oltre all'organista sarebbe un maestro di canto con compiti soprattutto di formazione musicale di gruppi di novizi.

Per almeno 59 chiese è possibile documentare però spese per apparati musicali allestiti in occasione di particolari festività del calendario liturgico.¹⁰² Le maggiori ricorrenze riguardano le feste del titolo o della dedicazione delle chiese e le celebrazioni della Settimana Santa. Anche in questo caso, la forbice è piuttosto ampia: si va dai 4 ducati previsti dalla chiesa di S. Giovanni Nuovo per la visita del patriarca, agli 80 ducati del monastero di S. Zaccaria previsti per i cantori e i musicisti ingaggiati per Pasqua, per le feste di S. Zaccaria, di S. Lizerio e di S. Benedetto, e durante la Settimana Santa: una cifra in ogni caso assai modesta se paragonata agli oltre 4'000 ducati che la procuratoria marciana investiva annualmente nelle attività della cappella ducale.¹⁰³

Non va però sottovalutata la rappresentatività del fenomeno. L'impiego frequente di compagini vocali e strumentali assunte *ad hoc* dalle chiese garantisce una sicura occupazione a musicisti non legati da contratti regolari. Alla significativa richiesta di servizi corrispondeva un'altrettanto cospicua offerta.¹⁰⁴ In ambito strumentale, essa viene gestita in modo corporativo. L'esercizio della professione era vincolato all'iscrizione all'*Arte dei sonadori*,¹⁰⁵ espressione di un rigido cartello protezionistico organizzato attorno a tre distinte compagnie, all'interno delle quali i vari membri sono tenuti a condividere

tutti gl'utili, che si faranno nelle chiese di Venezia et scole, grandi, et piccole si nella Città, come fuori della Città di Venezia così di messe, vesperi, compiete, et delle Quaranta hore, che si sogliono fare la Quadragesima in molti luoghi della Città, et sposari, che si fanno *con* musica in chiesa.

¹⁰⁰ Cfr. QUARANTA 1998, pp. 36-36.

¹⁰¹ Cfr. QUARANTA 1998, pp. 69-77.

¹⁰² Cfr. QUARANTA 1998, pp. 37-42.

¹⁰³ È questa la cifra a cui ammonterebbero le spese della cappella, dichiarata dal procuratore *cassier* Alessandro Contarini nel 1677: «Negare non si può, che non si profundano dalla Procuratoria ducati quattromila l'anno in sole voci, e cantanti carij, senza compuntarvi gl'Instrumenti»; cfr. App. 4. doc. 4. Essa trova precisi riscontri nella documentazione archivistica conservata: cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontri chiesa. I costi per il mantenimento della cappella vocale rappresentano circa un terzo delle spese sostenute dalla procuratoria per l'intero corpo dei dipendenti della basilica marciana: cfr. le cifre fornite in MADRICARDO 1994, p. 101.

¹⁰⁴ QUARANTA 1998, p. 38.

¹⁰⁵ Un quadro aggiornato di riferimento è fornito in VIO 2006. Il passo citato di seguito nel testo è tratto dalla contratto stipulato dalle tre compagnie strumentali con il governo veneziano in data 22 ottobre 1616: I-Vas, Cancelleria inferiore, reg. 80 (atti dei dogi, 1615-1623), p. 55; cit. in MOORE 1981a, pp. 256-260 (doc. 63).

La diffusa presenza di musicisti ingaggiati *ad hoc* nelle chiese lascia intravedere l'esistenza di un calendario di esecuzioni che segue sostanzialmente il santorale. Sono poche le chiese che prevedono il ricorso a musicisti straordinari a Pasqua, a Natale o per le altre più importanti solennità veneziane, come l'Ascensione, la Pentecoste o il *Corpus Domini*.¹⁰⁶ A fronte dell'azione corale che pare contraddistinguere le attività musicali legate alle celebrazioni della Settimana Santa, le chiese minori preferiscono concentrare infatti le proprie risorse su alcune festività specifiche, evitando di entrare in concorrenza con le chiese maggiori, *in primis* con la cappella ducale, che per le principali solennità del calendario liturgico era in grado di allestire apparati grandiosi con il coinvolgimento di numerosi musicisti soprannumerari. In questo modo, esse potevano garantirsi una maggiore visibilità, condizione principale per l'affluenza di un adeguato pubblico di fedeli, in grado di contribuire con le loro offerte alle spese sostenute per l'evento.¹⁰⁷

Accanto alle attività promosse da chiese e monasteri, occorre tenere presente però le numerose occasioni devozionali di varia natura organizzate dalle molte confraternite laiche attive in ambiente veneziano. A Venezia esse si distinguono in due categorie principali: le *scuole grandi* e le *scuole piccole*.

Fino alla seconda metà del Seicento, le *scuole grandi* sono sei: quella di San Teodoro; quella di S. Maria della Carità; quella di S. Marco; quella di S. Giovanni Evangelista; quella di S. Maria della Misericordia; e quella di San Rocco. Nel 1689 il governo veneziano riconosce lo *status* di *scuola grande* anche quella di S. Fantin.¹⁰⁸ Si tratta delle confraternite di più antica fondazione. Almeno fino al primo Seicento esse sono anche le più ricche, annoverando al loro interno numerosi patrizi e nobili di rango, anche stranieri.¹⁰⁹ Il loro sostentamento si basa soprattutto sui lasciti assicurati per via testamentaria dai confratelli in cambio di celebrazioni in suffragio delle loro anime.

Nell'ordinamento cittadino, alle *scuole grandi* è riconosciuta una posizione di tutto rispetto. Esse sono tenute ad accompagnare le processioni del doge, fornendo una compagnia di cantori e una di suonatori,¹¹⁰ quelle a S. Pietro di Castello durante la Quaresima, le visite annuali delle altre scuole. Comune a tutte le scuole è poi l'obbligo di celebrare una messa ogni prima domenica del

¹⁰⁶ Secondo l'elenco fornito da Elena Quaranta, l'unica chiesa che prevede l'assunzione di cantori e strumentisti per Pasqua, Natale, le feste di Pasqua, l'Assunzione e la Quaresima è quella di S. Maria gloriosa dei Frari: cfr. QUARANTA 1998, p. 40.

¹⁰⁷ Come si è sottolineato già nel precedente paragrafo, è probabile che alcune istituzioni minori fornissero poi un complemento diretto alle attività della cappella ducale fuori San Marco, in occasione delle *andate* del doge: cfr. § 6.2.

¹⁰⁸ Cfr. GLIXON 2003, pp. 188-189. Due altre *scuole grandi* saranno riconosciute tra il 1765 e il 1767.

¹⁰⁹ Tra i membri della *scuola grande* di S. Giovanni evangelista figurano addirittura Filippo II re di Spagna, suo figlio Ferdinando e suo fratello Giovanni d'Austria: cfr. SELFRIDGE-FIELD [1984], p. 42.

¹¹⁰ Cfr. GLIXON 2003, pp. 50-69.

mese.¹¹¹ A ciò va aggiunto un numero variabile di festività particolari stabilite per statuto dalle diverse scuole, che comprendono generalmente la festa del singolo patrono, alcune solennità mariane e una serie di occasioni specifiche.¹¹² Gli apparati a cui le *scuole grandi* sono in grado di dare vita sono spesso di notevoli dimensioni. Nel 1608, il viaggiatore inglese Thomas Coryat (1577 ca.-1617) assiste alla messa in onore di S. Rocco celebrata dall'omonima scuola il giorno del santo (16 agosto), alla quale partecipano 35 strumentisti divisi in quattro cori.¹¹³

Fin dalla fine del Quattrocento, le *scuole grandi* sono in grado di mantenere stabilmente quattro o cinque cantori professionisti, normalmente assunti (o riconfermati) con contratto annuale. Essi sono tenuti a partecipare alle celebrazioni di rappresentanza più importanti, con uno stipendio che nel primo Seicento si aggira tra i 20 e i 30 ducati annui.¹¹⁴ Per le funzioni di minore impegno, come ad esempio quelle in suffragio delle anime dei confratelli defunti, ci si affidava invece a cantanti di più bassa formazione.¹¹⁵

Oltre ai cantori, le scuole ingaggiano stabilmente anche gruppi strumentali, a cui era richiesto di partecipare alle processioni e a diverse celebrazioni specifiche.¹¹⁶ In almeno due scuole – quella di S. Giovanni Evangelista e quella di S. Rocco – è attestata la presenza di un organista stipendiato. Il contratto sottoscritto da Francesco Usper Spongia nel 1596 con la scuola di S. Giovanni Evangelista prevede la presenza dell'organista a tutte le messe e ai vesperi in occasione di tutte le feste celebrate in chiesa, alla messa celebrata il primo sabato di ogni mese, a quella prevista per la festività della Santa Croce e per la festa del patrono della confraternita: in cambio gli viene riconosciuto uno stipendio di 12 ducati all'anno.¹¹⁷ Più onerosi sono i compiti richiesti all'organista della scuola di S. Rocco. Intorno al 1586 essi si aggirano intorno ai 150 servizi all'anno per uno stipendio di 24 ducati: 14 messe e 26 vesperi in occasione di particolari festività, la messa e il vespero di ogni primo sabato del mese (escluso l'Avvento e la Quaresima), la compieta ogni venerdì.¹¹⁸

La grave crisi finanziaria che colpisce Venezia durante la Guerra di Candia (1645-1669) contribuisce al tracollo delle attività delle *scuole grandi*, già messe a dura prova dalla terribile

¹¹¹ Si tratta dei cosiddetti *cantori solenni*: cfr. GLIXON 2003, pp. 107-126; e QUARANTA 1998, pp. 128-131.

¹¹² La ricorrenza della scuola di San Teodoro cade il 10 novembre; quella della scuola di S. Maria della Carità il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione della Vergine; quella della scuola di S. Marco il 25 marzo; quella della scuola di S. Giovanni evangelista il 27 dicembre; quella della scuola di S. Maria della Misericordia l'8 dicembre, festività dell'Immacolata Concezione; e quella della scuola di San Rocco il 16 agosto: cfr. GLIXON 2003, pp. 47-50.

¹¹³ Cfr. ARNOLD 1959.

¹¹⁴ Cfr. GLIXON 1990 e GLIXON 2006.

¹¹⁵ Sono i *cantadori di morti o di laude*: cfr. GLIXON 2003, pp. 126-129; e QUARANTA 1998, pp. 128-131.

¹¹⁶ Cfr. GLIXON 2003, pp. 129-138.

¹¹⁷ Cfr. GLIXON 2003, pp. 142-143.

¹¹⁸ Cfr. GLIXON 2003, pp. 144-145.

epidemia di peste del 1630.¹¹⁹ I musicisti professionisti alle loro dipendenze vengono progressivamente licenziati e sostituiti con ingaggi *ad hoc* per singole occasioni. Il declino delle *scuole grandi* è dovuto però a una serie di fattori di natura non soltanto finanziaria. Esso appare infatti soprattutto il frutto del graduale esaurimento di pratiche devozionali di origini medievali, a favore di una nuova religiosità alimentata da più marcate finalità sociali, in grado di intercettare le attese di rappresentanza rivendicate anche dalla classe non patrizia.¹²⁰

Espressione di questo fermento è la proliferazione delle cosiddette *scuole piccole*. Già numerose nel Cinquecento, nel corso del secolo successivo esse si moltiplicano radicandosi profondamente nel tessuto sociale cittadino. Dopo la peste del 1630, se ne contano oltre duecento a Venezia, in costante crescita.¹²¹ Poiché ogni confraternita poteva comprendere un numero variabile tra i 50 e i 500 iscritti (che arrivavano talvolta anche a 800),¹²² è evidente che si tratti di un fenomeno di ampie proporzioni, in grado di coinvolgere una larga fascia della popolazione. Le modalità di organizzazione sono simili alle *scuole grandi*. Più pronunciate sono però le finalità sociali di varia natura che esse perseguono. Efficace la breve descrizione che ne offre Nicolò Doglioni nel 1662:¹²³

In queste Scuole si maritano assai vergini ogn'anno, si distribuiscono case à poveri huomeni per l'amor di Dio, si fanno limosine notabili, et pochi sono che morendo non lascino qualche cosa à dette Scuole.

La ritualità promossa dalle *scuole piccole* è meno regolare rispetto a quella delle *scuole grandi*, ma non per forza meno spettacolare. La festa annuale per il patrono rappresenta il fulcro di attività devozionali di diversa natura che vedono in molti casi la partecipazione di musicisti ingaggiati per l'occasione.¹²⁴ Le ricognizioni condotte da Jonathan Glixon, da Elena Quaranta e da Gastone Vio sulle presenze musicali durante le funzioni promosse dalle *scuole piccole* nel Seicento permettono di tracciare un quadro che per quanto frammentario rappresenta un fenomeno assai variegato, di ampie dimensioni.¹²⁵

Particolarmente significativa è la ricostruzione delle funzioni devozionali proposta recentemente da David Bryant e Elena Quaranta sulla base di uno spoglio del *Protogiornale veneto perpetuo sacro-*

¹¹⁹ Cfr. BRYANT 1983, p. 442; e GLIXON 2003, p. 138.

¹²⁰ Cfr. PULLAN [1982] e 1989. L'accesso alle *scuole grandi* era riservato al solo ceto nobiliare.

¹²¹ Cfr. VIO 2006.

¹²² Cfr. GLIXON 2003, pp. 195-196. Per un elenco si rinvia a QUARANTA 1998, pp. 105-110; e a VIO 2006.

¹²³ DOGLIONI 1662, p. 69.

¹²⁴ Le trasformazioni in atto nel primo Seicento all'interno delle *scuole grandi*, che portano al licenziamento dei musicisti stipendiati, sostituiti con ingaggi per singole celebrazioni, sembrano l'effetto di un adeguamento alle forme e ai modi delle *scuole piccole*.

¹²⁵ Cfr. GLIXON 1997 e soprattutto GLIXON 2003, pp. 211-229; QUARANTA 1998, pp. 105-142; VIO 2006.

profano pubblicato nel 1697 all'interno della *Guida de' forestieri* di Vincenzo Maria Coronelli.¹²⁶ Dallo spoglio emerge uno straordinario calendario devozionale quotidiano, disseminato attraverso le chiese della città. Non sono molte le funzioni a cui una singola scuola era in grado di dare vita. Se considerate nel loro insieme, però, esse mettono in luce l'organica complementarietà che ne regola lo svolgimento nel quadro cittadino. Il fenomeno è certo legato alla presenza di uno straordinario campionario di reliquie conservato nelle chiese veneziane: devozione diffusissima nel corso del Seicento, sostenuta dalle autorità ecclesiastiche per le diverse implicazioni sociali e religiose connesse all'affermazione di una 'mitologia cristiana' di riferimento, ma anche per il fascino magico che simili oggetti erano in grado di esercitare sulla religiosità del tempo, fortemente suggestionata dall'irrazionalità dell'evento miracoloso. Le confraternite garantiscono quindi una costante presenza di eventi di una certa importanza nelle chiese 'minori'. Nel suo insieme, la portata civica del fenomeno contribuisce in maniera determinante ad amplificare l'immagine di Venezia come di città devota per eccellenza, immagine sublime e perfetta di quel patto divino su cui era stata fondata. Non devono sfuggire le implicazioni che questo tipo di devozione poteva avere in termini pratici: la regolarità di simili appuntamenti garantisce infatti una straordinaria offerta di lavoro per un gran numero di musicisti.

Nel contesto veneziano, il principale frutto della rinnovata sensibilità controriformistica – quello che Brian Pullan indica con il termine di «nuova filantropia» – è il «decollo di un imponente progetto assistenziale»,¹²⁷ che porta alla nascita o alla riorganizzazione di numerosi istituzioni assistenziali, tra cui i quattro grandi ospedali della città: quello dei Mendicanti, quello della Pietà, quello degli Incurabili e quello dei Derelitti, conosciuto anche col nome di *Ospedaletto*.¹²⁸ Se si esclude l'ospedale della Pietà, la cui fondazione risale al sec. XIV,¹²⁹ gli altri tre sorgono nel corso del Cinquecento, su ispirazione di alcune tra le più carismatiche personalità dell'epoca: san Girolamo Miani, san Gaetano da Thiene, Gian Pietro Carafa, san Francesco Saverio, san Ignazio da Loyola.¹³⁰ Decisivo in questa operazione è il sostegno da parte del patriziato veneziano, che avverte le potenzialità sociali di una simile azione. I quattro grandi ospedali sorgono inizialmente con specifiche funzioni: quello della Pietà è inizialmente un brefotrofo; quello dei Mendicanti un lebbrosario; quello dei Derelitti è votato alla cura di poveri e moribondi; quello degli Incurabili

¹²⁶ BRYANT – QUARANTA 2015; cf. anche GLIXON 2003, pp. 261-281.

¹²⁷ GILLIO 2006, p. 3.

¹²⁸ L'attività musicale nei quattro grandi ospedali è da alcuni anni al centro di molteplici interessi scientifici: lo studio più recente è rappresentato da GIRON-PANEL 2015.

¹²⁹ Cfr. GILLIO 2006, pp. 10-12.

¹³⁰ Si rinvia in part. a *Nel regno dei poveri* 1989, studio fondamentale sulla storia dei quattro grandi ospedali veneziani.

all'assistenza di malati inguaribili, in particolare i sifilitici. Le differenze si stemperano in parte con il tempo con il tempo, per soprattutto per effetto dell'adozione di un sistema di finanziamento simile. La principale entrata su cui gli ospedali possono contare è rappresentata dalle offerte e dai lasciti di benefattori. Per garantirsi un regolare afflusso di denaro essi sviluppano un'abile strategia comunicativa basata su una forte propaganda religiosa. Come una qualsiasi confraternita laica, anche gli ospedali promuovono a questo scopo una serie di funzioni regolari, in grado di assicurare una costante visibilità al proprio operato presso un affezionato pubblico di fedeli. Considerata l'importanza di queste azioni religiose, è chiaro come esse non potessero non prevedere un accurato apparato musicale. Il successo che arride alle funzioni devozionali promosse dagli ospedali è legato a una decisiva innovazione in questo senso.

Fin dal Cinquecento, i quattro grandi ospedali si dotano di strutture atte a ospitare orfani di entrambi i sessi. Il principale intento è caritatevole: togliere dalla strada una massa di potenziali sbandati, offrendo loro una formazione professionale e religiosa. La questione più delicata riguarda però le ragazze. A differenza degli ospiti maschi, dotarle di un'istruzione non sarebbe bastato ad assicurare loro un futuro inserimento nella società:¹³¹ prive della necessaria dote, esse non avrebbero potuto né sposarsi, né entrare in convento, rimanendo in un sorta di limbo sociale, facile preda di sfruttatori senza scrupoli. Che si tratti di un grave problema lo dimostrano gli interventi regolari promossi sia dallo stato veneziano sia da molte associazioni caritatevoli per arginarlo, mettendo a disposizione ogni anno quote di denaro da assegnare alle giovani meno abbienti. Gli ospedali contribuiscono a questa operazione, escogitando una soluzione che – oltre ad essere assai efficace da un punto di vista finanziario – rappresenta la principale chiave del successo che accompagna le loro attività devozionali e assistenziali.

Caso unico a Venezia, le loro cappelle musicali sono interamente femminili, selezione tra le giovani ospitate presso le diverse istituzioni. Ad esse è affidato il delicatissimo compito di accompagnare le funzioni religiose promosse dagli ospedali: fondamentale, se si considera l'importanza vitale che simili celebrazioni hanno per il sostentamento delle istituzioni. Con il solo investimento rappresentato dalle spese per un *maestro di coro*, gli ospedali si garantiscono un'attività musicale di successo, seconda a Venezia per quantità soltanto alla programmazione della Cappella Ducale di San Marco. Con però una sostanziale differenza: le cappelle degli ospedali non generano spese, bensì significativi introiti. Fino alla fine del Seicento, i proventi delle esecuzioni vengono equamente divisi tra l'ospedale e le *putte* del coro: esse possono garantirsi in questo modo la necessaria dote, alimentando un circuito virtuoso di finanziamento a favore dell'ospedale.

¹³¹ Cfr. GILLIO 2006, p. 95.

È in questa formula che risiede la principale chiave del successo che le attività dei quattro grandi ospedali veneziani registrano nel Seicento e poi soprattutto nel secolo successivo. Si tratta di un'intuizione feconda, per nulla scontata però per il periodo in cui matura. Le testimonianze più precoci riguardano l'ospedale dei Derelitti: nel 1566 il coro delle *putte* appare già una realtà in via di consolidamento.¹³² Se si considera che l'istituzione era stata fondata nel 1528,¹³³ è possibile che una simile pratica non fosse stata messa in atto fin dalle origini: un'ipotesi che troverebbe sponda nel coinvolgimento di san Girolamo Miani, le cui molteplici attività a favore degli orfani sono note.¹³⁴ Qualche anno più tardi, è possibile accertare l'esistenza di simili attività anche presso l'ospedale della Pietà e presso la confraternita che avrebbe dato vita all'ospedale dei Mendicanti.¹³⁵ Queste testimonianze possono provare il fatto che formazioni corali femminili fossero già costituite alla fine del Cinquecento. Più difficile è capire però se fosse già in funzione anche quel complesso meccanismo che ruota attorno alla loro attività un secolo più tardi. È probabile che si tratti di una conquista progressiva, che procede di pari passo con quella di uno proprio spazio all'interno delle dinamiche che regolano la vita musicale cittadina; ma soprattutto di un proprio pubblico, ancora tutto da formare, se è vero che simili attività non trovano confronti presso altre istituzioni veneziane del tempo.¹³⁶

È possibile che attività promosse dagli ospedali siano legati al fervente interesse musicale che si registra all'interno di molte comunità religiose femminili.¹³⁷ Esse potrebbero essere l'effetto di una risemantizzazione di pratiche importate a Venezia con nuove finalità: le comunità femminili degli ospedali non sono infatti comunità monastiche in senso stretto; l'educazione musicale offerta loro assolve a uno scopo concreto, non è una semplice pratica devozionale.

È probabile che l'assunzione da parte degli ospedali di un vero e proprio *maestro di coro* a cui affidare la formazione musicale delle *putte* rappresenti il segnale dell'avvenuto cambiamento del *status* dei cori: da pratiche più o meno regolari a un'attività strutturata in maniera sostanzialmente

¹³² Cfr. GILLIO 2006, pp. 275-277.

¹³³ Cfr. GILLIO 2006, pp. 5-7.

¹³⁴ Cfr. PULLAN [1982], p. 281.

¹³⁵ Cfr. GILLIO 2006, rispettivamente pp. 443 e 387. La completa dispersione delle fonti archivistiche precedenti al 1767 impediscono di fare luce sulle origini del coro dell'istituzione: cfr. GILLIO 2006, p. 333.

¹³⁶ Recenti indagini condotte da Rodolfo Baroncini hanno messo in luce la presenza di importanti finanziatori dietro le attività degli ospedali tra Cinque e Seicento: cfr. BARONCINI 2013. Grazie a una cronaca familiare redatta nel primo Seicento, è possibile stabilire come l'ospedale degli Incurabili godesse dell'appoggio finanziario della famiglia Ziliolo; in particolare di Cesare Ziliolo, le cui esequie si tennero nel 1589 «con gran pompa nella chiesa dell'Ospedal degl'Incurabili»: cfr. GRAUBB 2009, pp. 339-363: 356 (*Cronicetta da ca' Ziliol*: I-Vmc, Corrè 963, fasc. 5).

¹³⁷ Attività musicali in ambiti monastici femminili già nella seconda metà del Cinquecento si registrano ad esempio a Ferrara (cfr. MELE 1990, pp. 44-45) e a Bologna (cfr. MONSON 1993). Gli esempi più significativi riguardano però il contesto milanese: cfr. KENDRICK 1996, pp. 27-89. Va sottolineata però la mancanza di studi specifici sulla vita musicale all'interno dei monasteri femminili veneziani: un ambito di ricerca che potrebbe riservare molte sorprese. Tra le poche eccezioni, GLIXON 2001.

professionale. La prima istituzione a dotarsi di una simile figura è ancora una volta l'ospedale dei Derelitti. Con ogni probabilità poco dopo il 1590, la direzione delle *putte* viene affidata a Baldassare Donato (1529?-1603), allora maestro della cappella ducale di S. Marco.¹³⁸ È possibile che anche l'ospedale della Pietà si sia dotato nello stesso periodo di una simile figura: nel 1598 Ruggiero Giovannelli dedica «alle virtuose giovani del devoto et pio loco» la seconda edizione dei suoi *Sacrarum modulationum quas vulgo Motecta appellant* a cinque e otto voci.¹³⁹ Gli altri due ospedali seguono l'esempio soltanto diversi anni più tardi: nel 1637 Carlo Filago (1586 ca.-1644) è nominato *maestro di musica* presso l'ospedale dei Mendicanti; nel 1642, Giovanni Antonio Rigatti (1613 ca.-1648) presso quello degli Incurabili.¹⁴⁰

È soltanto dopo la terribile epidemia di peste del 1630 che si assiste all'avvento di attività ben regolate da parte dei cori dei quattro grandi ospedali. La loro affermazione avviene in un momento di profonda ridefinizione del contesto religioso locale, che vede il rapido declino di altre strutture storiche devozionali, come le *scuole grandi*. Le importanti operazioni edilizie a cui gli ospedali danno avvio in quello stesso periodo appaiono sintomatiche del forte appoggio finanziario di cui essi godono all'interno del patriziato veneziano. Le potenzialità che le istituzioni incarnano, nel fornire risposte a molte delicate questioni sociali con una sapiente miscela di pragmatismo e devozione, giustificano evidentemente simili sforzi. Collettori del rapporto con la società, le chiese degli ospedali diventano il luogo-simbolo di questo sistema, fondato su un raffinato utilizzo dei migliori strumenti di cui la propaganda religiosa del tempo può servirsi.¹⁴¹

Nel 1698 la cappella dell'ospedale dei Derelitti è formata da circa venti *putte*, selezionate tra le circa 120 ospitate dall'istituzione.¹⁴² Nel 1704 in quella dei Mendicanti le *putte* sono 32, individuate all'interno di una comunità formata da non più di 100 unità.¹⁴³ Il coro dell'ospedale degli Incurabili è costituito nel 1699 da 33 *putte*, a fronte di una comunità di appena 60 ospiti.¹⁴⁴ Una trentina di elementi conta anche il coro dell'ospedale della Pietà nel 1641: le *putte* sono selezionate però all'interno di una comunità che potrebbe raggiungere anche il mezzo migliaio di orfane.¹⁴⁵

¹³⁸ Cfr. voce *Baldassare Donato* (Anu Ahola) in *Grove music online* 2009 (consultato il 2.10.2009). Cfr. anche BALDAUF-BERDES 1993, pp. 183-185.

¹³⁹ Cfr. GILLIO 2006, p. 443. La prima testimonianza certa che riguarda il *maestro di canto* risale però al 1633, quando la carica è affidata a Antonio Gualtieri (†1650), in sostituzione del trombonista marciano Alvise Grani (†1633).

¹⁴⁰ Cfr. BALDAUF-BERDES 1993, pp. 185-193.

¹⁴¹ Per quanto riguarda i lavori che hanno interessato le chiese dei quattro grandi ospedali veneziani nel corso della prima metà del Seicento si rinvia a *Nel regno dei poveri* 1989; e a MORETTI 2008.

¹⁴² Cfr. GILLIO 2006, p. 96.

¹⁴³ Cfr. GILLIO 2006, p. 98. Cfr. *Pallade veneta* [1985], p. 179, secondo cui nel 1687 il coro dell'ospedale sarebbe formato da 40 elementi.

¹⁴⁴ Cfr. GILLIO 2006, p. 97.

¹⁴⁵ Cfr. GILLIO 2006, p. 97.

Fino all'inizio del Settecento le cappelle degli ospedali hanno quindi dimensioni simili, pur a fronte di comunità quantitativamente assai diverse: rispetto alle orfane ospitate, le *putte* selezionate per il coro degli Incurabili rappresentano un rapporto di 1:2, alla Pietà di 1:17. Nel corso del Settecento, si registra un progressivo allargamento degli organici, sensibile in particolare presso l'ospedale della Pietà, che non a caso conta il maggior numero di orfane ospitate.

A partire dalla metà del Seicento, i cori degli ospedali costituiscono le cappelle musicali stabili più grosse attive a Venezia, dopo la cappella ducale di San Marco.¹⁴⁶ La dispersione di una parte significativa dei materiali archivistici più antichi rende difficile accertare quali fossero gli impegni richiesti durante l'anno. Preziosa è la ricostruzione degli obblighi a cui le *putte* erano sottoposte nel Settecento, compiuta di recente da Berthold Over.¹⁴⁷ Si passa dai circa 250 servizi all'anno previsti per il coro degli Incurabili, che nel Settecento contava ancora una trentina di elementi, agli oltre 600 servizi annui richiesti alle *putte* dell'ospedale della Pietà, a fronte di un organico di una settantina di elementi.¹⁴⁸ È probabile che il novero degli impegni fosse cresciuto nel corso degli anni in maniera proporzionale alle dimensioni dell'organico dei cori. In questo caso, si potrebbe ipotizzare che a metà Seicento, quando gli organici dei diversi ospedali si aggirava intorno alle 30 unità, il numero di funzioni richiesto alle *putte* prevedesse circa 300 servizi all'anno: entità di tutto rispetto, se si considera che – tranne la basilica di San Marco – nessuna chiesa (nemmeno la cattedrale di S. Pietro di Castello) poteva permettersi un simile servizio.

A differenza delle chiese parrocchiali e monastiche, dove apparati musicali di un certo rilievo venivano allestiti soltanto in occasioni particolari, nei quattro grandi ospedali le *putte* garantiscono una presenza costante non solo per una nutrita serie di ricorrenze del Proprio dei Santi, ma di fatto l'intero calendario liturgico ordinario. Non è però soltanto la quantità delle funzioni a contraddistinguere l'attività dei cori degli ospedali. Riferisce Giustiniano Martinioni nel 1663: «instrutte nella musica, esse [le *putte* dell'ospedale dei Mendicanti] cantano con diversi strumenti musicali, nelle solennità di tutto l'anno, le messe, i vesperi, e le compiete, e specialmente nella Quadragesima con gran concorso di popolo», così come avviene anche «ne gl'altri tre principali spedali della città».¹⁴⁹ Assai significativo è il riferimento a pratiche strumentali apparentemente regolari all'interno delle cappelle degli ospedali.

È assai probabile che le prime ad essere iniziate agli strumenti siano state le *putte* dell'ospedale dei Derelitti. Nel 1612, come *maestro di musica* è nominato il cornettista marciano Giovanni Bassano

¹⁴⁶ In termini assoluti, la differenza degli organici è considerevole: intorno al 1685 la cappella ducale conta circa 80 cantori e strumentisti a fronte dei circa 30 elementi che compongono i cori degli ospedali.

¹⁴⁷ Cfr. OVER 1998b, pp. 41-59.

¹⁴⁸ I servizi richiesti al coro dei Derelitti ammontano a circa 350 a fronte di circa 40 elementi; quelli richiesti al coro dei Mendicanti a 450 a fronte di circa 45 elementi. Per l'evoluzione degli organici si rinvia a Gillio 2006, pp. 95-99.

¹⁴⁹ SANSOVINO 1663, p. 90 per entrambe le citazioni.

(1560 ca.-1617), che due anni più tardi assume le funzioni di *maestro de concerti* presso la cappella ducale. Considerate le sue mansioni principali, è ragionevole ritenere che egli dovesse a fornire alle *putte* dell'ospedale un'adeguata preparazione strumentale, oltre che vocale. Che faccia parte dei compiti del *maestro di musica* lo si evince da quanto afferma Giovanni Legrenzi nella lettera in cui rassegna le dimissioni dalla direzione del coro, nella primavera del 1676: in essa egli sottolinea di aver composto per le *putte* dell'ospedale – oltre a numerose composizioni vocali – anche «Sonate da arco» e «Sonate da tasto».¹⁵⁰ La medesima attenzione per una versatilità del *maestro di coro* sembra essere alla base della scelta compiuta dai governatori dell'ospedale della Pietà di affidare la formazione delle *putte* (prima del 1633) al trombonista marciano Alvise Grani (†1633).¹⁵¹ Indizio del sempre maggiore interesse per l'attività strumentale è la creazione di una nuova figura didattica, il *maestro de strumenti*, introdotta per la prima volta nel 1642 presso l'ospedale dei Mendicanti. La carica è affidata al *maestro de strumenti* dell'orchestra marciana, Francesco Bonfante.¹⁵² La scelta parebbe una risposta forte, volta a colmare una significativa lacuna rispetto a quanto già avveniva negli altri ospedali: fino al 1639, l'impiego di strumenti diversi dall'organo ai Mendicanti è proibito.¹⁵³

È opportuno chiedersi fino a che punto la conquista di uno spazio strumentale abbia contribuito alla definitiva affermazione delle esperienze musicali degli ospedali. Oltre all'organo, gli ospedali potevano contare infatti su una presenza strumentale regolare in grado di distinguerli nettamente nel panorama cittadino:¹⁵⁴ anche dalla basilica di San Marco, dove – come si è visto – il numero di celebrazioni alle quali prendeva parte l'orchestra era assai limitato.¹⁵⁵ Oltre al fatto di essere composte interamente femminili, il costante (o assai frequente) apporto di una componente strumentale rappresenta un altro importante elemento di specificità che distingue in maniera netta le esecuzioni musicali delle *putte* degli ospedali all'interno del panorama veneziano.¹⁵⁶

L'assoluta peculiarità delle pratiche musicali promosse presso gli ospedali si può apprezzare ancor meglio se la si confronta con quanto avviene nei monasteri femminili della città: qui la pratica

¹⁵⁰ I-Vire, DER G 1 (*Diversorum*), n. 48 (*Musica*), inserto 7: trascritto in App. 3, doc. 3; cit. anche in *Arte e musica* 1978, pp. 123-124.

¹⁵¹ Cfr. BALDAUF-BERDES 1993, p. 188.

¹⁵² Cfr. BALDAUF-BERDES 1993, p. 192.

¹⁵³ Cfr. I-Vire, MEN C 2, c. 178. Si tratta con ogni probabilità dell'applicazione di una norma vigente anche in altre diocesi, che però a Venezia conosce un'applicazione apparentemente dissimile. Cfr. *Constitutiones* 1566, relative alla diocesi di Milano: «De clausura ... Prohibentur etiam moniales ipsae intus, aut per alios foris sonare musicis instrumentis praeter organa et harpichordium, quo ars organo sonandi discitur» (p. 236); cit. in FABBRI 1993, p. 20.

¹⁵⁴ Se non c'è dubbio che le *putte* potessero garantire numerosi servizi strumentali oltre che vocali, in mancanza di riscontri su quali fossero le celebrazioni che prevedevano interventi strumentale non è possibile determinare per nessuno degli ospedali quale fosse l'effettivo apporto strumentale nella vita musicale delle diverse istituzioni.

¹⁵⁵ Per gli obblighi dell'orchestra marciana v. § 6.2.

¹⁵⁶ Cfr. GILLIO 1988a, pp. 501-502.

strumentale è completamente bandita. I monasteri possono infatti assoldare strumentisti professionisti per rendere sontuose le celebrazioni legate alle maggiori solennità del calendario liturgico, previa autorizzazione dell'autorità ecclesiastica preposta. Alle monache è proibito coltivare però qualsiasi attività strumentale all'interno delle mura claustrali. Nel 1655 il patriarca Giovanni Francesco Morosini, pur concedendo alla priora del monastero di S. Caterina l'utilizzo di un «organetto portatile, per servirsene in vece della Spinetta usata sin'hora nel Choro medesimo»,¹⁵⁷ ribadisce infatti che

[...] non si possa in alcun tempo mai pretendersi dalle monache presenti, ò prò tempore l'introduzione di qual si voglia altro instrumento, niuno eccettuato, sotto pena di scomunica maggiore, da incorrersi ipso facto da quella, ò quelle monache, che in qual si voglia modo, et sotto qualunque pretesto introducesse altro instromento da suono, ò musica, l'assoluzione della qual scomunica sia, et s'intenda sempre, et in ogni tempo, et caso riservata à Noi, et à Nostri sucessori.

Nonostante le limitazioni imposte dalle autorità ecclesiastiche, in occasione delle specifiche festività del proprio calendario liturgico i monasteri femminili veneziani sono in grado di dare vita ad ampi apparati celebrativi. Nel settembre 1687, presso il monastero delle monache agostiniane di S. Girolamo,¹⁵⁸

[...] Stava eretto in mezo alla chiesa dalla parte dell'evangelio un palco per la musica a cinque organi, ma così ricco e così vago che io non ardisco descriverlo [...] Questo sosteneva numeroso stuolo di cantori, dei quali furono portati i vesperi e le messe con tanto decoro che riempirono di giubilo i devoti concorsivi.

Accanto alle cerimonie più importanti del calendario liturgico, non c'è dubbio che interventi musicali fossero previsti anche in occasione di cerimonie private di forte valenza pubblica, come nel caso di matrimoni o consacrazioni religiose di membri delle famiglie patrizie più importanti; festeggiamenti in margine a cerimonie civili, come ad esempio l'insediamento del doge, di un procuratore marciano o di un prete titolato; particolari devozioni promosse da accademie o altre istituzioni di natura non religiosa; di anniversari e ricorrenze familiari.¹⁵⁹ Le frammentarie informazioni relative a simili occasioni rendono problematica una chiara definizione del fenomeno. Quanto è possibile rintracciare ne mette in luce però anche in questo caso la

¹⁵⁷ I-Vasp, Archivio segreto – sez. antica, *Monalium*, Documenti diveri, b. 1 (*Carte varie riguardanti monasteri femminili*, 1473-1741), fasc. 16 (*Sanctae Catherinae*, 1512-1664), da cui è tratto anche il passo citato di seguito nel corpo del testo; cit. da RIMONDO 2009, pp. 259-260n.

¹⁵⁸ *Pallade veneta* [1985], p. 191 (doc. *55).

¹⁵⁹ Un'assai efficace disamina di documenti relativi a simili celebrazioni tenutesi a Venezia nel corso del Cinquecento, è fornita in QUARANTA 1998, pp. 143-181.

capillarità, facendo emergere aspetti talvolta inediti non soltanto della natura di simili manifestazioni, ma anche dei rapporti di committenza su cui si basano.

Particolarmente sontuose all'epoca sono le cerimonie di monacazione.¹⁶⁰ Si è già ricordato quanto nel 1697 Vincenzo Coronelli annoti in proposito: «cospicue sono le Musiche di questa Città, e più frequentate, che in ogn'altra dell'Europa, particolarmente nel vestirsi, e far professione di Monache, e nelle solennità proprie di molte Chiese».¹⁶¹ I rapporti istituzionali tra la procuratoria di San Marco e monasteri come quello di S. Lorenzo, di S. Zaccaria o di S. Maria Assunta (detto *Celestia*) garantivano per simili occasioni la presenza di membri della cappella ducale. Un simile privilegio era concesso a un numero assai limitato di istituzioni. Più frequentemente, l'organizzazione di simili eventi era il frutto di rapporti diretti tra una committenza e ambiente musicale professionale. Assai significativa appare infatti la presenza stabile di musicisti all'interno dei palazzi patrizi veneziani con funzioni legate a un esercizio domestico della pratica musicale. La natura privata di simili rapporti, generalmente non vincolata da contratti professionali, ha lasciato soltanto sporadiche tracce di sé. Le informazioni che è possibile raccogliere fanno presagire però la dimensione di un fenomeno di vaste dimensioni, ancora in gran parte da mettere in luce.

Nel 1714, in occasione della monacazione di Maria Paolina Gradenigo presso il monastero di S. Maria Assunta, ci si rammarica dell'assenza di Antonio Lotti, «allevato come Creatura in Ca' Gradenigo, ma che à quel tempo era passato al servizio del Re di Polonia».¹⁶² È infatti grazie al munifico sostegno della famiglia Gradenigo di S. Giustina che il musicista, nato a Hannover nel 1666, aveva potuto trasferirsi a Venezia intorno al 1683 per studiare con Giovanni Legrenzi, stabilendosi in casa dei suoi benefattori.

Anche Giovanni Legrenzi è al centro di un mecenatismo assai ramificato. Egli può contare sull'appoggio di personalità veneziane di primo piano, che gli propiziano dapprima un incarico a Ferrara presso il marchese Bentivoglio, quindi il debutto sulle scene teatrali veneziane, preludio al suo definitivo trasferimento in città.¹⁶³ Nell'ambito di ricerche condotte sull'attività oratoriale dei padri filippini di S. Maria della Fava, Carlida Steffan ha potuto far emergere alcuni specifici contesti di committenza anche in ambito devozionale. Dall'analisi del registro dei pagamenti relativi agli oratori rappresentati nel 1671, è possibile stabilire come né Legrenzi né un cantante che «sta in casa del N. S. Baron Tasso» siano stati effettivamente retribuiti per le esecuzioni: il

¹⁶⁰ Cfr. QUARANTA 2008, pp. 100-104.

¹⁶¹ CORONELLI 1697, c. c. [A6v]; cfr. anche nota 2.

¹⁶² I-Vmc, ms. Gradenigo 200, II, c. 25r, cit. in OVER 1998a, p. 23n. Per un quadro aggiornato sulla produzione musicale sacra di Antonio Lotti si rinvia a DUBOWY 2000.

¹⁶³ Cfr. voce *Giovanni Legrenzi* (Arnaldo Morelli), in DBI, vol. 64, 2005, pp. 310-315: 311.

primo forse perché già regolarmente stipendiato dai padri filippini, il secondo probabilmente perché remunerato dal barone presso il quale risiedeva.¹⁶⁴ Che l'esecuzione di oratori fosse non soltanto sostenuta, ma talvolta anche esplicitamente richiesta da privati (che contribuivano in vari modi al loro allestimento, non soltanto coprendo le spese, ma anche mettendo a disposizione ad esempio pale e oggetti di pregio prelevati dai propri palazzi), lo accerta quanto avviene nel 1673 in occasione della ripresa dell'*Oratorio del Giudicio*, la cui esecuzione viene interamente sostenuta dal nobile Antonio Bernardini: nel documento si afferma, infatti, che l'oratorio fosse stato «fatto a sua richiesta».¹⁶⁵

Grazie allo spoglio del testamento di Natale Monferrato è possibile fare luce sulle relazioni tra il musicista con diverse importanti famiglie patrizie veneziane: quella del cavalier Francesco Contarini,¹⁶⁶ del senatore Vincenzo da Mula (Amulio),¹⁶⁷ dei patrizi Bernardo Memmo,¹⁶⁸ Giorgio e Sebastiano Baffo.¹⁶⁹ Particolarmente stretto è però il rapporto con il procuratore marciano Giovanni Battista Corner Piscopia. A lui Monferrato lascia i suoi quadri più preziosi «pregandolo con ogni humiliatione gradirle in segno della *sua* grande osservanza, verso soggetto di tante rare prerogative»: «una Santa Cecilia originale del Prete Genovese [Bernardo Strozzi], doi quadri originali del Ruschi [Francesco Ruschi detto *Rustichino*] compagni, cioè la Giustitia, et la Fede».¹⁷⁰ Nella prima versione del testamento, i quadri erano stati destinati a Elena Lucrezia Corner Piscopia, figlia del procuratore, «in testimonio della riverenza che [io Monferrato] gli professo, et honore avuto d'esserli stato suo maestro di musica».¹⁷¹ Il prematuro decesso della celebre dama

¹⁶⁴ I-Vas, *S. Maria della Fava*, busta 63, c. 36, *sub data* 15 marzo 1671; cit. da STEFFAN 2002, p. 447.

¹⁶⁵ I-Vas, *S. Maria della Fava*, busta 63, c. 36, *sub data* 18 aprile 1672; cit. da STEFFAN 2002, p. 448.

¹⁶⁶ Cfr. COLLARILE 2007, App. 3 (*testamento*), § 25. Monferrato dedica al cavalier Francesco Contarini i suoi *Salmi a voce sola con violini* op. XII, pubblicati a Venezia nel 1676 presso Giuseppe Sala (RISM M 3047a).

¹⁶⁷ Cfr. COLLARILE 2007, App. 3 (*testamento*), § 26. Monferrato dedica al senatore Vincenzo da Mula (Amulio) le sue *Missae ad usum cappellarum* op. XIII, stampate a Venezia nel 1677 presso Giuseppe Sala (RISM M 3047).

¹⁶⁸ Cfr. COLLARILE 2007, App. 3 (*testamento*), § 27. È possibile che a Bernardo Memmo sia stata dedicata una delle opere perdute (op. V, op. X, op. XIV e op. XV).

¹⁶⁹ Cfr. COLLARILE 2007, App. 3 (*testamento*), §§ 28 e 29. A Matteo, Giorgio e Sebastiano Baffo sono dedicati i *Salmi concertati a due voci con violini et senza* op. XI di Natale Monferrato, apparsi a Venezia nel 1676 per i tipi di Giuseppe Sala (RISM M 3046).

¹⁷⁰ Cfr. COLLARILE 2007, App. 3 (*testamento*), § 24, da cui sono tratte le due citazioni. È possibile che a Giovanni Battista Corner Piscopia sia stata dedicata una delle opere perdute (op. V, op. X, op. XIV e op. XV). A un altro membro della famiglia, Giacomo Corner (†1661), procuratore di San Marco dal 1649, Monferrato dedica nel 1655 i *Motetti concertati a due, e tre voci ... Libro primo* op. III, stampati a Venezia da Francesco Magni (RISM M 3037).

¹⁷¹ I-Vas, *Notarile Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, busta 185, n. 548, c. [4r]; ringrazio Paolo Rismondo per avermi segnalato il documento. Elena Lucrezia è celebre soprattutto per essere la prima donna ad aver ottenuto il 25 giugno 1678 la laurea in filosofia presso l'Università di Padova: cfr. anche MASCHIETTO 1978. Una sua statua è ancora conservata nel cortile del Palazzo del Bò, sede storica dell'università patavina. Trova così una sostanziale conferma la notizia di un apprendistato musicale che Elena Lucrezia Corner Piscopia avrebbe seguito sotto la guida di Natale Monferrato presso l'ospedale dei Mendicanti. Cfr. DEZA 1686, p. 61: «evvi uno Spedale in Venetia, chiamato de' Mendicanti, e alcune fanciulle, ivi nutrite, cantano eccellentemente di Musica. Per lo studio di questa vi andò più volte Helena Lucretia»; cit. in GIRARDI 1992, pp. 128-129.

veneziana, avvenuto a Padova il 27 luglio 1684, costringe il musicista a rivedere la donazione in favore del padre, con cui egli vanta una lunga frequentazione. Portavoce dell'ala più conservatrice della procuratoria marciana in occasione della polemica seguita al progetto di riforma voluto dal procuratore *cassier* Alessandro Contarini nella primavera del 1677, è ragionevole credere che Corner abbia appoggiato e incoraggiato la restaurazione della cappella ducale avviata da Monferrato subito dopo averne ottenuto la direzione.¹⁷²

Esempio ancora più emblematico dello stretto rapporto che può intercorrere tra un musicista dell'epoca e l'ambiente patrizio veneziano è quello di Francesco Cavalli (1602-1676). Nato a Crema nella famiglia del musicista Giovanni Battista Caletti detto *Bruni*, egli viene notato per le sue doti musicali dal nobile veneziano Federico Cavalli (1567-1628), governatore della città lombarda dal 1614 al 1616.¹⁷³ Nel corso del 1616 egli si trasferisce a Venezia. Grazie all'appoggio del suo protettore – dopo la cui morte (1628) il musicista ne assume il nome – il giovane musicista può ottenere il 18 dicembre 1616, all'età di soli 14 anni, il posto di cantore soprano della cappella ducale di S. Marco.¹⁷⁴ Grazie a un altro riscontro documentario, è possibile stabilire che nel 1620 Cavalli abitasse «in casa dell'Ill[ustrissi]mo Sig[no]r Alvise Mocenigo».¹⁷⁵

Documentabili sono però anche altri esempi di simili pratiche mecenatistiche, evidentemente niente affatto inconsuete all'epoca. Nato a Parenzo in Istria intorno al 1560, Francesco Spongia (ca. 1560-1641) si trasferisce a Venezia prima del 1586 grazie al patrocinio del nobile veneziano Ludovico Usper, di cui assume il nome dopo la sua scomparsa (†1601). L'impegno del mecenate all'interno della scuola grande di S. Giovanni Evangelista assicura al musicista un'occupazione stabile presso la confraternita, oltre che in altre istituzioni religiose della città.¹⁷⁶

Circostanze simili riguardano anche la biografia di Massimiliano Neri (ca. 1619-dopo 1670).¹⁷⁷ Nato a Bonn in Germania intorno al 1619,¹⁷⁸ Neri è affidato ancora fanciullo alle cure del nobile Giacomo Soranzo (ca. 1566-1649), che intorno al 1626 lo conduce a Venezia. La relazione di Giovanni Rovetta con la famiglia Soranzo, in qualità di insegnante di musica dei figli di Giacomo, Andrea e Lorenzo Soranzo, rende assai probabile un rapporto diretto con il giovane Neri,

¹⁷² Per la questione si rinvia al § 7.2.

¹⁷³ Cfr. RIMONDO 2009, pp. 39-40n.

¹⁷⁴ Cfr. RIMONDO 2009, p. 39.

¹⁷⁵ Cfr. Archivio Ss. Giovanni e Paolo, Reg. 12 (1617-1636), c. 60 (il documento è datato 18 maggio 1620); cit. da ARNOLD 1965a, p. 51n.

¹⁷⁶ Cfr. SELFRIDGE-FIELD [1980], pp. 107-109; VIO 1989; e voce *Francesco Usper Spongia* (Eleanor Selfridge-Field) in *Grove music online* 2009 (consultato il 20.09.09).

¹⁷⁷ Per un'assai dettagliata ricognizione della biografia e dell'attività di Massimiliano Nerisi rinvia a RIMONDO 2005.

¹⁷⁸ Cfr. RIMONDO 2005, p. 72: sulla base dei documenti riportati alla nota 90, l'anno di nascita più probabile parrebbe però non il 1618, bensì il 1619.

formatosi probabilmente anch'egli alla scuola di Rovetta.¹⁷⁹ Di qui, il passaggio al servizio della cappella ducale appare un passo predestinato. Nel dicembre 1644, Neri viene assunto come secondo organista marciano, appena un mese dopo aver ottenuto la carica di organista presso la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo.¹⁸⁰ Alla morte di Giacomo Soranzo (†1649), egli riceve una rendita testamentaria annua di 180 ducati.¹⁸¹ A partire dal 1655, Neri è attivo anche come *maestro di musica* presso l'ospedale dei Derelitti (Ospedaletto). Anche all'interno di questa istituzione egli è al centro di un'assai interessante caso di committenza privata. Nel 1658 il mercante Bartolomeo Cargnoni destina all'ospedale un cospicuo fondo, grazie al quale i governatori finanziano una serie di importanti lavori di ristrutturazione della chiesa.¹⁸² Due ricevute autografe datate 3 gennaio 1661 documentano come Neri abbia fatto da tramite tra il munifico donatore e i vari artigiani a cui è affidata la costruzione della nuova cantoria e dell'organo, collocati dietro l'altare:¹⁸³ il *maestro di musica* fu quindi coinvolto attivamente nell'ideazione degli spazi e degli strumenti destinati all'attività musicale.

Simili pratiche di mecenatismo da parte delle famiglie patrizie veneziane costituiscono un fenomeno assai più diffuso di quanto le sporadiche tracce oggi identificabili possano far credere.¹⁸⁴ È probabile che i compiti assegnati ai musicisti ospitati all'interno dei palazzi patrizi veneziani siano stati da un lato l'organizzazione di interventi musicali di natura privata e un minimo di attività didattica in ambito familiare; dall'altra, la partecipazione a cerimonie pubbliche – devozionali o di rappresentanza civile – promosse dalla casata.¹⁸⁵ Il potersi assicurare i servizi di un valente musicista rappresentava una fonte di prestigio di cui non si deve sottovalutare la portata: la sua partecipazione alla vita musicale cittadina, anche al di fuori dei compiti specifici a lui richiesti, avrebbe costituito un'amplificazione dei meriti dei committenti e benefattori ai quali era legato.

¹⁷⁹ Cfr. RISMONDO 2005, p. 76.

¹⁸⁰ Cfr. RISMONDO 2005, rispettivamente pp. 82-83 e 78. Il licenziamento di Neri dalla carica presso la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo avvenuta già nel 1646 è prob. da mettere in rapporto alle molte sovrapposizioni che gli impegni comportavano. Cfr. la cedola contenente i compiti spettanti all'organista della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo redatta il 18 maggio 1620 in occasione dell'assunzione di Francesco Cavalli (trascritta in RISMONDO 2009, pp. 392-393) con gli obblighi richiesti agli organisti marcaiani elencati nella Tab. 6.6 alla fine di questo capitolo. In ogni caso, Neri fu riassunto presso la chiesa dei Ss. Giovanni Paolo nel 1651, rimanendo in servizio fino al 1664: cfr. RISMONDO 2005, pp. 79-81.

¹⁸¹ Cfr. RISMONDO 2005, p. 74.

¹⁸² Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, pp. 160-162.

¹⁸³ I-Vire, DER E 65, fasc. 9 e 10 (ex 9). Dei due documenti si dà notizia per la prima volta in RISMONDO 2005, p. 87. Dell'importante questione non si fa solo un rapido cenno in MORETTI 2008, p. 53. La costruzione del nuovo organo viene affidata all'organaro Francesco Maggini.

¹⁸⁴ Cfr. anche gli esempi offerti in BERNARDI 1995.

¹⁸⁵ Cfr. DIXON 1983, p. 219, a proposito di cerimonie private delle famiglie di alti prelati.

§ 6.4 Questioni di prospettiva

Mentre, indubbiamente, la cappella musicale della basilica ducale era la migliore e la più grande di Venezia, è altrettanto vero che essa non forniva che una piccola frazione delle esecuzioni musicali realmente avvenute in città (forse non più del 5-10%). Inoltre, non si può dare per scontato che il “suono” prodotto dalla cappella musicale di San Marco – simbolo elitistico, “speciale”, dell’unicità e dell’autonomia di Stato e di Chiesa a Venezia nei confronti della Santa Sede – fosse in qualche modo rappresentativo del suono “normale” delle altre chiese: è, anzi, ipotizzabile che i suoni e, in parte, i repertori più tipici della basilica ducale si discostassero di molto – e volutamente, proprio nel tentativo di caratterizzare lo status particolare dell’istituzione – da quelli normalmente praticati presso le tante chiese monastiche e parrocchiali.

Quanto qui sostenuto da David Bryant, promotore di un filone di ricerche assai produttivo sulla questione di quale fosse il ‘consumo’ di musica sacra in epoca moderna in contesti come quello veneziano,¹⁸⁶ è condivisibile. La specificità della cappella ducale appare legata infatti alla ricercata proiezione di un’immagine simbolica del potere della Serenissima. Non c’è dubbio che essa rappresenti quindi un’eccezione rispetto a ciò che poteva avvenire nelle altre chiese veneziane. Occorre tenere presente però due elementi. Da un lato, la valenza della presunta ‘normalità’ dell’evento musicale; dall’altro, la penetrazione diretta e indiretta esercitata dall’attività della cappella ducale sulla vita musicale della città.

Lo spoglio documentario fornito da Elena Quaranta ha evidenziato alcune precise tendenze all’interno delle attività musicali promosse dalle chiese veneziane ‘minori’. La richiesta di particolari interventi musicali si concentra in periodi ‘forti’ come la Settimana Santa, ma soprattutto in alcune specifiche festività dell’anno. La qualità e quantità degli interventi musicali sono regolati sulla base delle possibilità economiche delle singole istituzioni. In tutte le diverse manifestazioni – dalla funzione liturgica soltanto recitata (la cosiddetta *missa bassa*), a quella cantata dal celebrante con o senza l’accompagnamento dell’organo, fino a quella più solenne, a cui prendono parte compagini vocali e strumentali più o meno ampie – l’apporto musicale rappresenta una marca di eccezionalità. La possibilità di mantenere in servizio un organista o addirittura una cappella riflette il prestigio delle diverse istituzioni, rendendo percepibile una precisa gerarchia. In questa prospettiva appare quindi improprio ipotizzare l’esistenza di un suono ‘normale’ che caratterizzerebbe un ipotetico contesto ‘oltre San Marco’. L’unico comun denominatore che è alla base delle variegata e molteplici forme in cui l’evento musicale si

¹⁸⁶ BRYANT 2006, p. 137.

presenta è infatti quello dell'eccezionalità che esse rappresentano, la cui valenza deve essere commisurata alla posizione ricoperta dalla singola istituzione nel quadro sociale e religioso cittadino.

Si tratta di un complesso meccanismo di autoreferenzialità. Il ruolo assegnato alle diverse istituzioni è determinato infatti da un processo dinamico che in epoca barocca è spesso monofocale: espressione di una struttura che ruota attorno all'autorità temporale (spesso coincidente con quella religiosa), rappresentazione di un ordine celeste superiore. Questa immagine è certamente alla base anche della concezione che regola la società barocca veneziana, il cui fulcro è costituito dall'autorità dogale, incarnazione del potere della Serenissima. Come ogni sistema simbolico, esso si nutre delle manifestazioni che ne perpetuano e amplificano la valenza. Nel contesto veneziano un preciso ruolo di rappresentanza è affidato in questo senso alla basilica di San Marco, la cappella privata del doge, e al suo sontuoso cerimoniale, reso particolarmente solenne dalla regolare presenza di una ben fornita cappella musicale, «gioia ch'adorna il suo diadema regale, che lo fa risplendere in faccia di tutto il Mondo Christiano».¹⁸⁷

La sua eccezionalità risiede nel non aver alcun confronto a Venezia. Nessuna istituzione ecclesiastica poteva garantire infatti un'attività musicale ordinaria paragonabile a quella della basilica marciana. Rispetto agli oltre 4'000 ducati investiti ogni anno dalla procuratoria per la cappella ducale,¹⁸⁸ le cifre spese dalle altre chiese appaiono irrisorie, riflesso di pratiche nella maggior parte dei casi saltuarie, legate a poche occasioni del calendario liturgico, non sempre affidate a musicisti di professione. Il quadro non cambia nemmeno se si prendono in considerazione le somme pur consistenti pagate da scuole e confraternite per le azioni devozionali da loro promosse nelle diverse chiese. Nessuno degli apparati di cui si abbia oggi notizia, è in grado eguagliare ciò che è in grado di fare la procuratoria di San Marco: un'eccezionalità ordinaria, ulteriormente amplificata nel caso di celebrazioni straordinarie. Nel 1685, per festeggiare la presa di Corone nel Peloponneso, viene organizzata una solenne cerimonia di ringraziamento, celebrata presso la chiesa di S. Nicolò dei Tolentini. L'apparato musicale – oltre ai circa quaranta cantori e ad almeno due organisti della cappella ducale – prevede l'intervento di ben 55 strumentisti ingaggiati *ad hoc*.¹⁸⁹ Lo stesso avviene per festeggiare la

¹⁸⁷ La citazione è presa dalla lettera del procuratore Giovanni Battista Corner Piscopia, indirizzata al doge Marino Grimani il 5 luglio 1677 nell'ambito della polemica riguardo alla possibile riforma della cappella ducale: cfr. App. 4, doc. 5.

¹⁸⁸ V. *supra*.

¹⁸⁹ Cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontri Chiesa, reg. 36, le polizze in data 9 e 11 settembre 1685; cit. in EMANS 1984, p. 385. Apparati di queste dimensioni vengono allestiti anche in altri simili occasioni

presa di Lepanto¹⁹⁰ e quella di Castelnuovo nel 1687:¹⁹¹ solo per citare alcuni esempi particolarmente emblematici di avvenimenti musicali ‘colossali’ (adoperando un’accezione ritenuta tipica della fenomenologia musicale del barocco romano).

A fronte di questo imponente dispiegamento di mezzi che permette alla cappella ducale di distinguersi nettamente all’interno del panorama ecclesiastico veneziano, occorre tenere presente alcuni aspetti del delicato rapporto che viene a instaurarsi con le altre istituzioni religiose della città. Occorre considerare infatti il ruolo che la cappella incarna in quanto parte indissolubile del cerimoniale della massima autorità civile della città. Non c’è dubbio che le sue esecuzioni della cappella abbiano contribuito a caratterizzare ed enfatizzare la liturgia specifica della principale cappella della città. Esse rappresentano però anche un preciso modello formale a cui guardare, nella consapevolezza della differente valenza imposta alle diverse celebrazioni, sancita da quello stesso ordine gerarchico di cui esse sono espressione. L’accettazione di questo principio permette di dare vita a un complesso meccanismo di complementare amplificazione di un’immagine civica unitaria. In questo processo un ruolo assai importante è ricoperto dai musicisti marciani. La loro sistematica e capillare presenza nelle molteplici attività musicali, più o meno regolari, promosse da diverse chiese e istituzioni cittadine, può essere considerato espressione di una strategia di penetrazione (e di controllo), condotta con l’avvallo dei procuratori marciani. Si tratta di un processo che conosce diverse tappe e alcuni arresti. Già nel primo Seicento la regolare attività dei musicisti marciani fuori San Marco costituisce una pratica tacitamente accettata.¹⁹² Una vivida testimonianza di quanto ampie siano le possibilità offerte in questo senso dal contesto veneziano è quanto scrive Claudio Monteverdi in una lettera indirizzata a Alessandro Striggio del 13 marzo 1620:¹⁹³

con mio comodo guadagno fuori di Santo Marco pregato et ripregato da signori guardiani di scole, da duecento ducati al anno, perché chi può avere il maestro di capella in far le loro musiche oltre al pagamento di trenta, anco di quaranta et sina a cinquanta ducati per duoi vesperi et una messa non mancano di pigliarlo, et li rendono anco gratie di belle parole dopo.

¹⁹⁰ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, le polizze in data 22 agosto e 10 settembre 1687. Cit. in EMANS 1984, pp. 386-387.

¹⁹¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, le polizze in data 7 gennaio e 14 febbraio 1688. Cit. in EMANS 1984, p. 387.

¹⁹² Per il ruolo ricoperto dai musicisti marciani in molte chiese veneziane, cfr. ARNOLD 1959.

¹⁹³ Cfr. *Monteverdi-Lettere* 1973, pp. 148-154: 150 (lettera n. 48).

Nel 1622, però, la procuratoria decide di porre un freno alla proliferazione di attività complementari svolte dai musicisti della cappella.¹⁹⁴ Il divieto decade tuttavia già nel 1633, con la sola eccezione della *musica da ballo*.¹⁹⁵

[il doge] hà terminato [...] che essi Cantori di detta Capella possino oltre il Canto, sonare qualunque strumento musicalmente, in qualunque chiesa, et luoco di questa Città, et parimente insegnare di sonare, et Cantare si nelle proprie sue scole, come nelle case de particolari (musicalmente) ne possino sonare di ballo nelle feste publiche, et private mercenariamente.

Il documento è emblematico della situazione che Venezia sta attraversando in quegli anni. Nell'autunno del 1633, dopo la terribile peste che in due anni ha falciato oltre un terzo della popolazione, si incomincia ad avvertire gli effetti di un ritorno alla normalità.¹⁹⁶ Il problema più serio è rappresentato dai vuoti lasciati dalla scomparsa di un'intera generazione di persone. Le cappelle musicali non sono certo state risparmiate. Di qui la necessità di sfruttare qualunque opportunità per formare nuovi organici e ricoprire i molti incarichi rimasti scoperti, ripristinando attività che l'epidemia ha troncato. Ogni espediente è buono: anche ingaggiare un cantore con competenze strumentali, come nel caso di Marco Corradini, a cui nel 1640 viene affidato il compito di ripristinare l'uso del cornetto tra le fila della cappella ducale.¹⁹⁷ La penuria di musicisti rende necessaria una loro più fluida circolazione tra le diverse istituzioni. Di qui l'abbandono dei vincoli imposti ai musicisti marciani nel 1622, che permette di ripristinare lo *status quo* precedente: con una diversa consapevolezza, però. Il fatto che musicisti marciani siano regolarmente impegnati nella vita musicale della città diventa sempre di più un auspicabile tratto complementare dell'incarico ufficiale svolto presso la cappella ducale. Nei documenti legati alla polemica del 1677 i procuratori dimostrano non soltanto di essere coscienti del ruolo svolto dai cantori marciani fuori dalla basilica, ma di approvarlo,¹⁹⁸ convinti di poter ottenere almeno due vantaggi: il prestigio di veder riconosciuta la qualità dei cantanti di cui la cappella ducale è composta; la possibilità di offrire ai cantanti un modo per arrotondare comodamente il non eccezionale stipendio che la procuratoria poteva offrire loro, favorendo così la loro permanenza a Venezia.

¹⁹⁴ Cfr. I-Vas, *Cancellaria Inferiore*, reg. 80, p. 249: [16 luglio 1622] «[...] se intima et commette à voi cadauni Cantori della chiesa di San Marco sua capella: che nell'avenire non dobbiate cantare, ne andare à cantare messe, o altri divini officij in alcuna chiesa, o altro loco pio di questa Città [...] se non haverete espressa licenza in scrittura dalla Serenità sua»;

¹⁹⁵ I-Vas, *Cancellaria Inferiore*, reg. 80, p. 123: [29 ottobre 1633]; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 254 (doc. 58).

¹⁹⁶ Tra il luglio del 1630 e l'ottobre 1631 muoiono soltanto a Venezia 46.900 persone, ca. il 30% della popolazione: cfr. PRETO 1984, p. 391.

¹⁹⁷ Per la questione, ampiamente documentata, si rinvia in part. a MOORE 1981a, vol. 1, pp. 88-89 e 264-265 (docc. 74-78).

¹⁹⁸ Cfr. App. 4. doc. 4. Il passo relativo è stato citato nel § 6.2, a cui si rinvia.

La capillare presenza dei membri della cappella ducale nella vita musicale della città è agevolata anche dal costo non eccessivo delle loro prestazioni. Grazie a una serie di riscontri documentari, è possibile stabilire che nella seconda metà del Seicento i costi per l'intervento della cappella ducale (formata da circa 16 membri e il direttore) si aggirassero tra i 15 e i 25 ducati per esecuzione. Una cifra simile è indicata nei testamenti di Giovanni Rovetta, di Francesco Cavalli e di Natale Monferrato per la presenza dei musicisti marciali in occasione della celebrazione delle messe votive in suffragio perpetuo.¹⁹⁹ I costi salgono a 60 ducati nel caso di una messa *concertata* in cui oltre all'intervento dei cantori marciali è previsto quello di 18 strumentisti ingaggiati *ad hoc*.²⁰⁰ Si tratta di cifre alla portata di molte istituzioni religiose veneziane.²⁰¹

La penetrazione di musicisti marciali si registra a tutti i livelli. Diversi organisti marciali svolgono un'identica mansione presso la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, quella di S. Geremia o presso una *scuola grande*.²⁰² Istituzionali appaiono i contatti con alcuni monasteri, come quello di S. Lorenzo, di S. Zaccaria o di S. Maria delle Vergini, presso i quali la cappella ducale interviene regolarmente, anche in occasione delle consacrazioni monacali più importanti.²⁰³ Rapporti privilegiati esistono però soprattutto con i quattro grandi ospedali veneziani. La direzione delle *putte* delle diverse istituzioni rappresenta una consuetudine che coinvolge numerosi membri della cappella ducale: singoli cantori, organisti, vicemaestri e in certi casi anche il maestro di cappella.²⁰⁴ Con le massime cariche della cappella marciala può vantare un rapporto continuativo prima l'ospedale dei Derelitti (*l'Ospedaletto*),²⁰⁵ poi quello dei Mendicanti.²⁰⁶ La collaborazione con quest'ultimo ospedale pare così regolare da far supporre che, a partire dal secondo Seicento, la direzione del locale coro delle *putte* costituisca una sorta di anticamera per accedere alla massima carica della cappella ducale. È quanto avviene per Natale Monferrato, per Giovanni Legrenzi, per Giovanni

¹⁹⁹ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 17 e 24-26; e COLLARILE 2007.

²⁰⁰ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 24 e 239-241 (doc. 27). Anche in questo caso, i costi per la cappella vocale (ca. 25 ducati per ca. 30 cantori) appaiono inferiori rispetto alle spese per la componente strumentale (ca. 45 ducati per 18 strumentisti): cfr. § 6.2.

²⁰¹ Cfr. il quadro di riferimento fornito in Quaranta 1998, pp. 38-41.

²⁰² Cfr. SELFRIDGE-FIELD 1969.

²⁰³ Cfr. QUARANTA 1998, pp. 103-104.

²⁰⁴ Al maestro di cappella è infatti proibito servire un'altra istituzione: un'eccezione verrà fatta però per Giovanni Biffi, che – privo di stipendio – potrà continuare a dirigere il coro delle *putte* dei Mendicanti anche dopo la sua nomina a maestro della cappella marciala.

²⁰⁵ Tra il 1590 ca. e il 1663, la carica è affidata al maestro della cappella ducale di S. Marco (Baldassare Donati, 1590 ca.-1604), quindi al *maestro dei concerti* marciali (Giovanni Bassani, 1612-1617), poi al vicemaestro di cappella (Giovanni Rovetta, 1635-1647), al secondo organista (Massimiliano Neri): cfr. BERDES [1996], p. 302. Nel 1670 la direzione delle *putte* dell'ospedale dei Derelitti è affidata a Giovanni Legrenzi: un incarico che prelude alla rapida affermazione del musicista all'interno delle maggiori cappelle musicali di Venezia.

²⁰⁶ A partire dal 1642 fino a tutto il Settecento, la carica di *maestro di coro* dell'ospedale dei Mendicanti è ricoperta dal maestro o (con maggiore regolarità) dal vicemaestro della cappella ducale di San Marco: cfr. in part. VIO 1986b. Tra questi compaiono anche Natale Monferrato (1642-1676) e Giovanni Legrenzi (1676-1683): si rinvia rispettivamente ai §§ 2.1 e 3.1.

Domenico Partenio, per Antonio Biffi: soltanto per citare i compositori attivi nel secondo Seicento.²⁰⁷ Sempre presso i Mendicanti, è possibile documentare poi come anche la carica di *maestro di strumenti* venga affidata regolarmente a membri dell'orchestra marciana.²⁰⁸ Strumentisti marciiani si succedono anche alla guida del coro dell'ospedale della Pietà.²⁰⁹

Assai significativa è però la presenza di *musicisti* e strumentisti della cappella ducale assunti *ad hoc* in occasione delle numerosissime attività musicali particolari sostenute da istituzioni cittadine grandi o piccole. La valenza sociale di questo tipo di committenza non deve essere sottovalutata. Essa rappresenta infatti una componente fondamentale del tessuto religioso del tempo, in grado di dare vita a un calendario devozionale complementare a quello liturgico ufficiale, grazie al quale la presenza di attività musicali fuori San Marco poteva anch'essa dirsi nel suo insieme continuativa.²¹⁰

Considerata nel suo complesso, la costante partecipazione di musicisti marciiani a tutte le principali attività musicali della città permette di stabilire come la politica sostenuta dalla procuratoria marciana – lontano dal volersi riservare in esclusiva la possibilità di disporre di una validissima compagine di musicisti – sia quella di promuovere un delicato sistema di cooperazione la cui principale finalità è quella di amplificare la straordinaria vivacità dell'ambiente musicale religioso di Venezia.²¹¹ Nella sua multiformità, il quadro appare fortemente coeso, sorretto da una complementarietà e supplementarietà talvolta difficili da cogliere (come ad esempio nel rapporto tra il calendario marciano e quello a cui le altre chiese della città danno vita), ma che paiono condividere il medesimo orizzonte: l'articolazione di una precisa fenomenologia civica. È attraverso le maglie di questo complesso sistema di interazioni che occorre cercare la diffrazione di quel codice simbolico condiviso che plasma l'eccezionalità di ogni evento musicale: nel *mito di Venezia*.

²⁰⁷ Questa ipotesi è stata formulata in VIO 1986b.

²⁰⁸ *Maestro di strumenti* presso l'ospedale dei Mendicanti è tra il 1642 e il 1662 Francesco Bonfante, quindi dal 1662 al 1671 Carlo Fedeli detto *Saggion*: entrambi ricoprono contemporaneamente anche la carica di *maestro de' concerti* dell'orchestra ducale: cfr. BERDES [1996], pp. 303-304. Altri strumentisti marciiani che ricoprono la carica dell'ospedale sono Giorgio Gentili, Paolo Mancin, Marco Martini, Galeazzo Pesenti, Francesco Rossi (che nonostante sia uno strumentista, viene assunto ai Mendicanti come *maestro di coro*) e Giovanni Battista Vitali: cfr. EMANS 1981-1982: 1981, p. 60.

²⁰⁹ Dopo Antonio Gualtieri, la carica di *maestro di coro* sia ricoperta dal trombonista tedesco Johann Rosenmüller (1658-1677) e dall'organista Giacomo Spada (1677-1701), entrambi attivi a San Marco: BERDES [1996], p. 300. Vale la pena di ricordare che l'ospedale della Pietà era sotto la giurisdizione del primicerio di San Marco: cfr. GILLIO 2006, pp. 10-11.

²¹⁰ La questione verrà approfondita nel §8.1.

²¹¹ Cfr. a questo proposito GLIXON 1998.

Capitolo 7

Ad uso della cappella ducale di San Marco

- § 7.1 Mottetti nel cerimoniale marciano
- § 7.2 Tracce di un repertorio disperso
- § 7.3 Quale musica a San Marco?
- § 7.4 Voci e strumenti: nuove prospettive
- § 7.5 La coerenza dello stile

§ 7.1 Mottetti nel cerimoniale marciano

Qualsiasi indagine che voglia occuparsi della produzione musicale ad uso della cappella ducale di Venezia non può esimersi dal considerare una fonte preziosa per decifrare le molteplici attività che si svolgono all'interno della basilica di San Marco: il suo cerimoniale. Le molte peculiarità che connotano la vita liturgica della maggiore cappella della città – quella del doge – rappresentano infatti le fondamenta su cui poggia una ritualità fortemente connotata, con la quale la musica interagisce a diversi livelli. Molto più che un semplice testimone di cosa avveniva, il cerimoniale rappresenta la memoria normativa di una tradizione che si perpetua.¹

Fondamentali per le ampie indagini già svolte sui cerimoniali marciari sono gli studi a cui James Moore ha dato vita. Dopo la vasta panoramica che lo studioso aveva offerto in *Vespers at St. Mark's*,² egli era ritornato più specificamente sull'argomento alcuni anni più tardi, proponendo un nuovo e più completo quadro della questione, a tutt'oggi insuperato.³ Considerata la scarsa diffusione dei risultati di questo importante lavoro, in larga parte ignorati da molti più recenti studi, è opportuno ripartire dalla ricostruzione offerta da Moore, per arricchirlo di ulteriori prospettive.

¹ Cfr. BRYANT 1979 e 1993.

² Cfr. MOORE 1981a, che rappresenta la versione definitiva della tesi di dottorato discussa da James Moore nel 1979.

³ MOORE 1986.

Il più antico cerimoniale marciano di cui si abbia notizia è quello redatto da Simone Moro, primicerio di S. Marco tra il 1287 e il 1291. Di esso è però conservata *verbatim* soltanto la prefazione, trasmessa all'interno nella nuova redazione, compilata nel 1564 da Bartolomeo Bonifacio, maestro di coro e delle cerimonie della cappella ducale.⁴ Il manoscritto I-Vnm, Lat. III 172 (=2276), che porta di titolo di *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale*, ne rappresenta con ogni probabilità la redazione autografa.⁵ Il contesto in cui matura questa compilazione è quello che prelude alla riforma invocata dal Concilio di Trento, conclusosi sotto papa Pio IV il 4 dicembre 1563. Le istanze di una uniformazione del canone liturgico giungono a compimento sotto il successivo papato di Pio V. Con le bolle *Quod a nobis* promulgata il 1568, e *Quo primum tempore* del 14 luglio 1570, si impone infatti a tutta l'ecumene cattolica l'uso delle nuove edizioni riformate del *Breviario*, stampato nel 1568, e del *Messale Romano*, pubblicato nel 1570, eccettuate le chiese in grado dimostrare di possedere una propria riconosciuta tradizione liturgica da almeno duecento anni.⁶

Di fronte all'esigenza di documentare le specificità della propria liturgia, la procuratoria marciana avvia un'operazione complessiva di risistemazione dei principali testimoni in cui essa era tramandata. Oltre a quella del cerimoniale, si dà vita così una revisione dei più importanti libri liturgici della basilica, affidata in questo caso alle cure del copista marciano Giovanni Vitali.⁷ Vede così la luce nel 1567 la nuova redazione dell'*Orationale*, che precede la nuova stesura di diversi altri libri liturgici in uso presso la basilica, tra cui il *Graduale*, il *Kyriale*, l'*Antifonario* e l'*Evangelario*.⁸

Da quando entra in uso, l'esemplare del cerimoniale redatto da Bartolomeo Bonifacio nel 1564 diventa un punto di riferimento per tutto quanto ruoti intorno alla liturgia della basilica marciana. Su di esso si leggono annotazioni e aggiunte apposte dai successivi cerimonieri fino ad almeno la prima metà del Settecento.⁹ Nonostante le varie copie realizzate in seguito, quella redatta nel 1564 ha continuato ad essere l'unica redazione ufficiale del cerimoniale marciano. Sono

⁴ Cfr. CATTIN 1990, vol. 1, pp. 33-36. Il testo della prefazione è trascritto a p. 35.

⁵ Cfr. CATTIN 1990, vol. 1, pp. 88-100. Alcune notizie biografiche sono riportate in MOORE 1981a, vol. 1, p. 71n: Bonifacio aveva ottenuto la carica di cerimoniere il 2 settembre 1552; la sua morte deve essere collocata verso tra luglio e agosto del 1564: questa data rappresenta il *terminus ante quem* collocare la redazione del nuovo cerimoniale.

⁶ Cfr. BRYANT 1979, pp. 207-208.

⁷ Cfr. *I libri di San Marco* 1995, p. 141, per alcune informazioni sull'attività di Vitali.

⁸ Per un'ampia disamina delle fonti liturgiche marciane si rinvia a MARCON 1990. Per quanto riguarda le prospettive che esse forniscono per la storia della liturgia marciana, si veda CATTIN 1990, vol. 1, in part. pp. 41-69 (*Fonti per l'Ufficio*) e 70-93 (*Fonti per la Messa*).

⁹ Cfr. *I libri di San Marco* 1995, p. 156, in cui si sottolineava come le annotazioni arrivassero almeno all'anno 1656. Non c'è dubbio però che il termine debba essere sensibilmente abbassato. Come Carlida Steffan ha evidenziato, sulla copia di Bonifacio viene annotato anche il nuovo cerimoniale per la festa di S. Pietro Orseolo, introdotta nel 1733: cfr. STEFFAN 1998, pp. 230-231.

Il *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* di Bartolomeo Bonifacio

Esemplari

A – I-Vnm, Lat. III 172 (=2276)

B – I-Vas, Consultore in Jure, reg. 555

C – I-Vasp, Capitolo di San Marco, Libri mss., Libri liturgici, n. 18 (*olim* 53)

D – I-Vas, San Marco, reg. 98

E – I-Vas, San Marco, reg. 99

F – I-Vas, *Consultori de iure*, reg. 557

(copie parziali)

G – I-Vmc, ms. Cicogna 2768

H – I-Vasp, Capitolo di San Marco, Libri mss., Libri liturgici, *olim* 9

Tavola stemmatica e cronologica

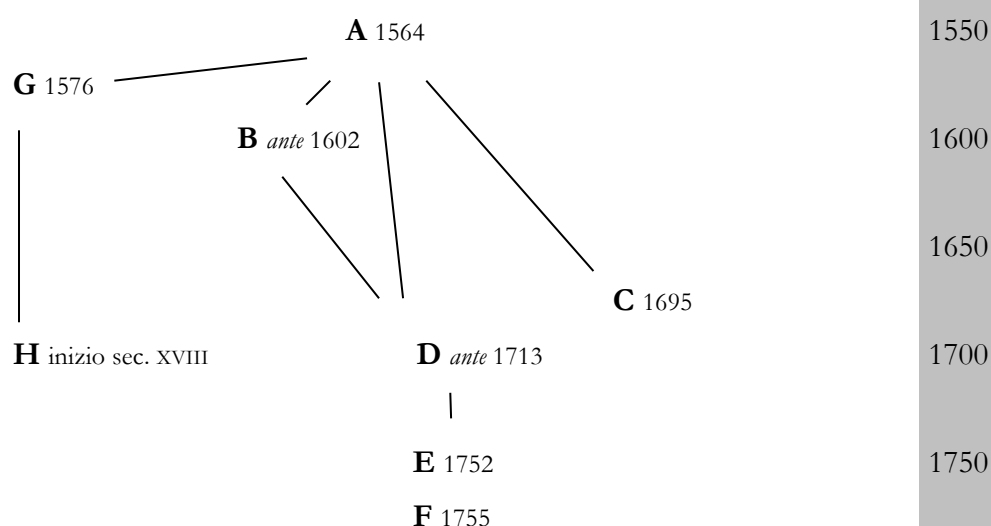


Tabella 7.1: Esemplari del *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* di Bartolomeo Bonifacio

complessivamente otto gli esemplari del *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* oggi conservati (Tabella 7.1).¹⁰ Grazie all'accurato spoglio delle fonti compiuto da James Moore, è possibile ricostruirne in dettaglio le relazioni.¹¹ Dopo la stesura del 1564 (A in Tabella 7.1), una prima copia completa del cerimoniale di Bonifacio è allestita prima del 1602 (B).¹² In essa sono riportate le varie

¹⁰ Cfr. MOORE 1986, pp. 383-384. Tre esemplari (D, F e H della Tab. 7.1) erano in precedenza sconosciuti all'autore: cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 68-71. A questi soli cinque esemplari rinvia però ancora CATTIN 1990, vol. 1, p. 89.

¹¹ Il rinvio è a MOORE 1981a, vol. 1, pp. 70-73; e a MOORE 1986, pp. 365-368 e 385.

¹² In essa sono riportate le annotazioni apposte dai cerimonieri sul manoscritto del 1564, ma non le aggiunte: cfr. MOORE 1986, p. 366.

Il <i>Ceremoniale magnum</i> di Giovanni Battista Pace		
Esemplari		
I – I-Ma, ms. A 328 inf.		
L – I-Vnm, It. VII 1269 (=9573)		
M – I-Vmc, cod. Cicogna 2769		
N – I-Vnm, It. VII 396 (=7423)		
O – I-Vmc, cod. Cicogna 2770		
P – I-Vmc, cod. Cicogna 1295		
Tavola stemmatica e cronologica		
<p style="text-align: center;">α</p> <p style="text-align: center;">I 1678 L 1678</p> <p style="text-align: center;">M 1695</p> <p style="text-align: center;">N 1732</p> <p style="text-align: center;">G 1745 H 1745</p>		1650
		1700
		1750

Tabella 7.2: Il *Ceremoniale magnum* di Giovanni Battista Pace

annotazioni apposte sul manoscritto cinquecentesco dai successivi cerimonieri, ma non le aggiunte: probabilmente per questo l'esemplare non assume lo *status* di copia ufficiale. Nel 1694, poco dopo essere stato eletto nuovo cerimoniere della cappella ducale, Bartolomeo Duramano fa allestire una nuova copia del cerimoniale (C).¹³ Si tratta di una copia estensiva, che comprende questa volta sia i *marginalia* che le aggiunte presenti sull'esemplare di Bonifacio. Duramano si serve del manoscritto per apporvi successive annotazioni fino al 1707. Il fatto che esse non siano riportate nella copia allestita prima del 1713 (D), testimonierebbe come anche quello di Duramano fosse un esemplare ritenuto non ufficiale. L'esemplare (D) è una copia dell'esemplare (B), con le aggiunte prese dal manoscritto di Bonifacio (A): su di esso sono presenti annotazioni

¹³ Le spese per l'allestimento del nuovo esemplare, realizzato da un copista, sono pagate da Duramano di tasca propria: cfr. MOORE 1986, p. 366, sulla base dell'annotazione datata 7 dicembre 1694, che si legge in I-Vnm, Lat. III 172 (=2276), c. 16r. In esso sono presenti annotazioni dello stesso Duramano fino al 1707. Per la sua l'attività all'interno della cappella ducale, v. EMANS 1981-1982; e soprattutto VIO 1994, pp. 129-131. Duramano (1651-1711) era stato nominato tenore della cappella ducale nel 1681. Nel 1689 egli partecipa alla stesura della mariegola del *Sorvegno di Santa Cecilia*, insieme a Giovanni Domenico Partenio e a Francesco Folchi. Il 7 settembre 1694 assume quindi la carica di maestro di coro e di cerimonie, da cui viene rimosso il 29 giugno 1707 su ordine del doge Alvise Mocenigo, perché accusato di aver falsificato un documento dogale.

fino al 1770. Da esso dipende la copia allestita da Giovanni Gavazzi del 1752 (E), che costituisce a sua volta l'antigrafo di un altro esemplare allestito nel 1755 (F). Accanto a questi esemplari, escerti del *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* si leggono in altri due testimoni, insieme a pericopi provenienti da altri libri liturgici con cui si ribadiscono alcuni usi specifici particolari. Una prima versione risale a prima del 1576 (G). Essa è copiata con aggiunte all'inizio del sec. XVIII (H).

Nel 1678 il canonico Giovanni Battista Pace redige una versione in lingua volgare del *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* di Bonifacio: il *Ceremoniale magnum*. Di esso sono conservati sei esemplari (Tabella 7.2). Due copie sono riconducibili alla mano dello stesso Pace, redatte entrambe nel 1678 (I e L). Gli altri quattro esemplari sono copie sostanzialmente identiche di epoca successiva: una risale al 1695 (M); un'altra al 1732 (N);¹⁴ le ultime due sarebbero state redatte da Agostino Prezzato intorno al 1745 (O e P).¹⁵ Sebbene non c'è dubbio che il cerimoniale di Pace rivesta un grande valore documentario, è doveroso sottolineare però la diversa valenza che esso ricopre in rapporto al *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale* di Bonifacio. Il testo in volgare di Pace non ha mai rappresentato infatti la versione ufficiale del cerimoniale marciano. È possibile che la sua redazione sia da mettere in relazione al tentativo da lui compiuto di ottenere l'incarico di cerimoniere, per il quale si era presentato il 16 gennaio 1678 (1677^{mi}): in quell'occasione però, i procuratori marciاني eleggono il canonico Giacomo Giuliani.¹⁶ Che la sua attività non fosse particolarmente gradita pare provarlo l'esito negativo anche del secondo tentativo di concorrere alla mesedima carica, effettuato il 16 marzo 1683, quando gli viene preferito pre Giovanni Valier.¹⁷ La poca fortuna di Pace corrisponde però solo in parte a quella del suo cerimoniale, apparentemente adoperato come fonte integrativa a quello ufficiale di Bonifacio, come proverebbero le annotazioni apposte sulle copie più tarde della versione latina ufficiale.¹⁸

I cerimoniali marciاني rappresentano una fonte straordinaria per comprendere quanto ruota attorno alle celebrazioni della basilica ducale.¹⁹ Considerata l'importanza assegnata alla musica, non stupisce che essi contengano precise indicazioni riguardanti tempi e modalità con cui l'apparato musicale era chiamato ad intervenire all'interno delle diverse funzioni marciane. Le finalità prescrittive di queste indicazioni rappresentano un strumento d'indagine fondamentale,

¹⁴ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 68.

¹⁵ Sul frontespizio dell'esemplare P si legge: «Codice copiato circa 1745 da Agostino Prezzato». Cfr. MOORE 1986, p. 386.

¹⁶ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, *sub data*.

¹⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, *sub data*.

¹⁸ Cfr. MOORE 1986, p. 368.

¹⁹ Cfr. FASOLI 1973; e CASINI 1997. Per un inquadramento più generale della questione si rinvia a MUIR [1984], pp. 187-286.

che per qualità si differenzia nettamente dalla natura descrittiva di altre fonti documentarie, come per esempio il resonconto di viaggiatore o di uno spettatore. Esse stabiliscono infatti ‘ciò che doveva avvenire’: è da qui che occorre partire quindi per ricostruire il quadro normativo nel quale si inserisce ogni evento musicale.

Il confronto tra le diverse redazioni del cerimoniale marciano redatte nell’arco di più di due secoli, evidenzia un dato che va subito sottolineato: la loro sostanziale continuità. Si assiste all’inserimento di nuove celebrazioni o alla variazione di singole parti di un rito. L’impianto complessivo non subisce però alcun radicale mutamento, perpetuando di fatto il complesso sistema di gesti rituali codificato a metà Cinquento. I continui inviti al rispetto della lettera del cerimoniale rivolti dai procuratori marciani appaiono emblematici della volontà di scoraggiare qualsiasi alterazione di un rituale avvertito sempre di più come immutabile.²⁰

Nell’ottica di questa politica conservativa vanno considerate le incongruenze riscontrabili tra le diverse redazioni, la cui valenza deve essere considerata in rapporto alla natura dei supporti materiali che le trasmettono. Il problema rappresentato dalla difficoltà di gestire un numero impressionante di informazioni relative ai diversi riti era evidente già al tempo. Di qui la scelta di mantenere in uso la copia redatta da Bartolomeo Bonifacio, la versione ‘autentica’ del cerimoniale. Su di essa vengono registrate le modifiche introdotte successivamente, soprattutto sotto forma di annotazioni a margine di pagina. Esse formano però un piano metatestuale di difficile gestione. Di qui la necessità – divenuta sempre più evidente a partire dalla fine del Seicento – che ogni nuovo cerimoniere redigesse una propria copia d’uso: oltre che per non deteriorare ulteriormente quella storica di Bonifacio, soprattutto per riorganizzare in maniera funzionale le informazioni relative alle modificazioni introdotte, al fine di far applicare quella in vigore. È evidente come una simile operazione di ‘copiatura funzionale’ implichi un alto rischio di errore. C’è poi almeno un altro parametro da tener presente. L’atteggiamento conservatore alla base del rispetto del cerimoniale conosce varie fasi. Alcune incongruenze tra i cerimoniali riflettono il richiamo a rituali caduti in disuso. Di qui la necessità di gerarchizzare la qualità delle informazioni in rapporto all’epoca di redazione dei diversi cerimoniali. In attesa che studi più completi possano fornire un quadro più dettagliato sulle molteplici questioni che le diverse lezioni sollevano, la soluzione che qui si è adottata è quella di privilegiare il dato fornito dai cerimoniali tardoseicenteschi, confrontandolo con quello trasmesso nel cerimoniale di Bonifacio e negli esemplari più tardi. Le principali fonti considerate sono quindi il cerimoniale di Bartolomeo Duramano (fonte C della Tabella 7.1) e le tre redazioni più alte del cerimoniale di Giovanni Battista Pace (fonti I, L e M in Tabella 7.2).

²⁰ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1 (docc. 104, 106, 115, 116, 117, 118).

Come molti altri aspetti che riguardano l'apparato musicale delle celebrazioni marciarie, anche l'impiego di mottetti appare regolato in maniera precisa all'interno del cerimoniale. In un periodo compreso *grosso modo* tra il 1650 e il 1710 il ricorso a un simile repertorio è previsto in quattro diverse occasioni:²¹

- a – in celebrazioni associate all'apertura della palla d'oro;
- b – in concomitanza con la celebrazione di *messe basse*;
- c – durante le adorazioni sacramentali;
- d – in alcune specifiche occasioni.

a – In celebrazioni associate all'apertura della *palla d'oro*.

La *palla d'oro* è il prezioso tessuto (di qui il termine latino di *palla*, 'stoffa') che orna l'altare maggiore della basilica di San Marco. Finemente ricamata in oro e argento, fu realizzata tra il 1102 e il 1105 a Costantinopoli su commissione del doge Ordelauffo Fallier. Tra il 1343 e il 1345 venne incastonata in una raffinata cornice lignea di forme gotiche. La sua esposizione ha ricoperto un ruolo simbolico centrale nella ritualità liturgica marciaria: la *palla* veniva mostrata infatti soltanto in alcune tra le più importanti solennità del calendario liturgico, sancite accuratamente nel cerimoniale (Tabella 7.3).²²

L'impiego di un mottetto nelle solennità in cui prevedono l'apertura della *palla d'oro* viene prescritto esplicitamente nel cerimoniale: «Ogni volta, che si apre la Palla sono obligati Cantare à due Chori con li Salmi à 8. li Vesperì, et alle Messe cantar un Motetto nell'Organo».²³ Lo si afferma ancora nella *Tariffa* del 1761: «Ad ogni Messa con Palla: Motetto a tre in Organo». Nel cerimoniale di Pace viene riferita una versione più restrittiva di questa norma: «Ogni volta, che s'apra la Palla, e che non venghi il Serenissimo li Cantori sono tenuti a cantar un Motetto in organo à due voci, ò come pare al loro Maestro».²⁴ Sulla base del cerimoniale redatto da Giovanni

²¹ Considerato la prospettiva specifica di questo studio, si è provveduto a integrare i dati forniti da James Moore nel 1981 alla luce di uno spoglio dell'esemplare del cerimoniale allestito da Bartolomeo Duramano nel 1694 (D in Tab. 7.1), a cui lo studioso americano non aveva ancora avuto accesso al momento della pubblicazione di MOORE 1981a.

²² Il confronto tra i diversi cerimoniali ha evidenziato numerose incongruenze: cfr. già MOORE 1981a, vol. 1, pp. 272-273. La Tabella 7.3 è fatta sulla base dello spoglio del cerimoniale di Duramano (fonte C in Tab. 7.1) e delle prime tre versioni del cerimoniale di Pace (fonti I, L e M in Tab. 7.2), integrate dal confronto con SANSOVINO-MARTINIONI 1663. L'apertura della Pala d'oro era prevista però anche per la messa celebrata in occasione del *possesto* (l'ingresso ufficiale) del primicerio, dei canonici, dei titolari e dei piovani di S. Marco: cfr. Fonte C, cc. 204^v-205^r; la partecipazione dei cantori è indicata nella *tariffa* del 1761: non compare invece in quella del 1677. Poiché si pariva la Palla, è possibile che anche in questa occasione si intonasse un mottetto. ciò non è però esplicitato in nessuna fonte.

²³ Fonte I, c. 164^v.

²⁴ Fonte I, c. 73^v. Cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 277 (doc. 121).

Calendario	Festività	Presenza del Doge	Grado di solennità cfr. CATTIN 1990, vol. 2
I gennaio	Circoncisione	Doge	<i>Duplex maius</i>
6 gennaio	Epifania	Doge	<i>Duplex maius</i>
31 gennaio	Traslazione di S. Marco		<i>Duplex maius</i>
2 febbraio	Purificazione della Vergine	Doge	<i>Duplex maius</i>
25 marzo	Annunciazione della Vergine	Doge	<i>Duplex maius</i>
24 aprile	Vigilia di S. Marco	Doge	<i>Duplex maius</i>
25 aprile	S. Marco	Doge	<i>Duplex maius</i>
24 giugno	S. Giovanni Battista		<i>Duplex maius</i>
25 giugno	Invenzione del corpo di S. Marco	Doge	<i>Duplex maius</i>
29 giugno	Ss. Pietro e Paolo		<i>Duplex maius</i>
2 luglio	Visitazione della Vergine	(Doge)	<i>Duplex maius</i>
5 agosto	Vergine <i>ad nives</i>		<i>Duplex minus</i>
6 agosto	Trasfigurazione del Signore		<i>Duplex maius</i>
15 agosto	Assunzione della Vergine	Doge	<i>Duplex maius</i>
8 settembre	Natività della Vergine	Doge	<i>Duplex maius</i>
6 ottobre	S. Magno		<i>Duplex minus</i>
7 ottobre	S. Giustina	Doge	<i>Duplex minus</i>
8 ottobre	Dedicazione della basilica di S. Marco		<i>Duplex maius</i>
I novembre	Ognissanti	Doge	<i>Duplex maius</i>
9 novembre	S. Teodoro		<i>Duplex minus</i>
21 novembre	Presentazione della Vergine	Doge	<i>Duplex maius</i>
8 dicembre	Concezione della Vergine		<i>Duplex maius</i>
24 dicembre	Vigilia di Natale	Doge	<i>Duplex maius</i>
25 dicembre	Natale	Doge	<i>Duplex maius</i>
26 dicembre	S. Stefano	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Pasqua	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Lunedì di Pasqua		<i>Duplex maius</i>
	Martedì di Pasqua		<i>Duplex maius</i>
	Domenica <i>in albis</i>	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Vigilia dell'Ascensione	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Ascensione	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Vigilia di Pentecoste		<i>Duplex maius</i>
	Pentecoste	Doge	<i>Duplex maius</i>
	Lunedì di Pentecoste		<i>Duplex maius</i>
	Martedì di Pentecoste		<i>Duplex maius</i>
	SS. Trinità		<i>Duplex maius</i>
	<i>Corpus Domini</i>	Doge	<i>Duplex maius</i>

Tabella 7.3: Messe delle solennità in cui è prevista l'apertura della *palla d'oro*

Gavazzi («terminato il 23 genaro 1752»),²⁵ Carlida Steffan ha documentato come il diverso impiego di mottetti sia da correlare al diverso grado di solennità riconosciuto alle diverse cerimonie eucaristiche, in relazione alla presenza o meno del doge in chiesa.²⁶ Durante le celebrazioni eucaristiche alla presenza del doge – le messe pontificali – i sono erano chiamati a intonare un mottetto solistico all'offertorio, un mottetto a tre in organo all'Elevazione e un mottetto solistico all'*Agnus Dei*.²⁷ Durante le messe solenni a cui il doge non partecipa, invece, «i cantori sono tenuti a cantare un motetto all'organo à tre voci dal *Sanctus* fino al *Pater noster*».²⁸

Il cerimoniale prevede quindi in entrambi i casi l'esecuzione di un mottetto a più voci all'offertorio. L'annotazione tratta dal cerimoniale di Pace parla di mottetti «à due voci, ò come pare al loro Maestro»; la *tariffa* del 1761 di un «Motetto a tre in Organo»: a sancire con ogni probabilità l'utilizzo di un repertorio concertato a poche voci.²⁹ Al contrario, per le celebrazioni più solenni sono previsti mottetti solistici all'Elevazione e per il Postcommunio. Degno di nota è il fatto che non si parli mai del Graduale, che evidentemente – dato il grado di solennità di queste celebrazioni – non poteva venire sostituito da testi intonati diversi da quello previsto dal canone liturgico. All'interno delle descrizioni degli apparati delle singole celebrazioni fornite dal cerimoniale è possibile trovare riscontri alla norma enunciata. La solennità di Natale rappresenta una delle occasioni di maggior impegno per la cappella ducale. L'importanza dell'avvenimento liturgico viene esaltata attraverso un cerimoniale magniloquente, amplificato quanto più possibile in tutte le sue componenti. Come si è visto, si tratta di una delle celebrazioni alle quali prendeva parte la componente strumentale della cappella.³⁰ Particolarmente sontuoso è in particolare il cerimoniale dell'Vigilia. In questa occasione, l'impiego di mottetti è previsto in sostituzione delle lezioni del primo Notturmo, l'unico (tra i tre previsti dal canone liturgico) affidato alla cappella vocale e strumentale, e durante la messa *in nocte*. Nel cerimoniale di Bonifacio si legge: «Lectiones primi nocturni cantant cantores; antiquitus solebant cantare tres pueri clerici singuli singulas».³¹ La sostituzione dei chierici con i cantori della cappella rappresenta il primo passo verso il rimpiazzo delle forme liturgiche proprie da parte di mottetti. Nel corso della prima metà dei Seicento la situazione si è già trasformata nel modo seguente: «Al Matutin [...] Le tre lettion cantano li

²⁵ Tabella 7.1, fonte E.

²⁶ STEFFAN 1998, p. 234, da cui è riprodotto lo specchietto che segue nel corpo del testo.

²⁷ I-Vas, *Procuratoria de supra*, reg. 99, c. 255; cit. da STEFFAN 1998, p. 234n.

²⁸ I-Vas, *Procuratoria de supra*, reg. 99, c. 401; cit. da STEFFAN 1998, p. 234n.

²⁹ Sul fatto che i mottetti concertati a due e tre voci siano avvertiti al tempo come un medesimo genere, cfr. cap. 6.

³⁰ Si rinvia ai §§ 2.2 e 7.4.

³¹ Fonte C, c. 5r.

Cantori in canto figurato; la prima à quattro [voci]; la seconda à cinque; la terza a sei». ³² Eloquente della parabola compiuta è l'annotazione apposta da Bartolomeo Duramano *a latere* sullo stesso cerimoniale: «Adesso [intorno al 1694] le cantano à voce sola». Lo stesso Duramano aveva chiosato anche il precedente passo tratto dal cerimoniale di Bonifacio nel modo seguente: «Dopo à motivo di brevità maggiore per li molti cantori foresti, che sono invitati à cantar motetti à voce sola, li due notturni *secondo*, e terzo si leggono, e solo si cantano le Lettioni [...]». ³³

Confrontando le lezioni dei diversi cerimoniali, è possibile documentare una progressiva variazione del repertorio musicale impiegato. Si passa dal canto (probabilmente monodico) dei chierici a quello dei cantori, per passare alla polifonia a più voci (significava la *climax* rappresentata dal numero di voci delle tre composizioni *in canto figurato*), quindi al *mottetto voce sola*. Duramano evoca la presenza dei «molti cantori foresti» invitati come musicisti straordinari ad esibirsi in particolare durante la notte di Natale: una prassi divenuta in seguito tradizionale, come quella di sceglierli tra i solisti impegnati sulle scene operistiche. Nel 1682, Legrenzi ingaggia per le celebrazioni marciane tre solisti – i castrati soprani Clementin Hader von Hadersberg (detto *Clemente* o *Clementino*) e Giovanni Battista Muzzi (detto *Speroni* o *Speroncino*) e l'alto Ferdinando Chiaravalle –, ³⁴ impegnati in quegli stessi giorni nelle rappresentazioni di una sua opera, *I due Cesari*, presentata il 19 dicembre presso il Teatro Vendramin di S. Salvatore. ³⁵ Nel 1722, «nella sera della vigilia del Santo Natale vi fù in San Marco la solita cappella con la messa solenne, e vi furono 5 motetti cantati da' principali musicisti che si trovano qui, a quali sua Serenità ha fatto una stella d'oro di 4 zecchini l'una per cadauno». ³⁶ Interessante in questo caso anche il numero di mottetti indicati nel documento: cinque. Oltre ai tre previsti per le lezioni del primo notturno, è probabile che le altre tre composizioni venissero intonate durante la messa, come previsto per le celebrazioni in cui veniva aperta la *palla d'oro*.

L'impiego di mottetti è documentabile però anche in occasione di alcuni vesperi nei quali viene aperta la *palla*. A proposito dei primi vesperi dell'Epifania si legge nel cerimoniale marciano: «et se dice Vespero; mà non si cantano li Psalmi per li Cantori; et quando si dice il motetto del Deo

³² Fonte C, c. 152r.

³³ Fonte C, c. 5r, *a latere*.

³⁴ Lo si apprende da una lettera di Legrenzi al marchese Ippolito Bentivoglio, redatta il 23 dicembre 1682 (I-FEas, *Fondo Bentivoglio*, b. 373, c. 669, non 660, come indicato in MORELLI A. 1994, pp. 77-78, lettera 37, a cui si rinvia comunque per una trascrizione del documento): il passo relativo è citato in § 7.1.

³⁵ Cfr. BOSSARD 2007, pp. 181-182; e SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 155-156. Il 23 dicembre 1682, Speroni scrive a Ippolito Bentivoglio: «Dimani sera cantarò nell Ducale di S. Marco»; cit. da MONALDINI 2000, p. 546 (lettera 1682, n. 198).

³⁶ I-Vas, *Inquisitori di Stato*, b. 706, fasc. 1722 (*avviso* di Francesco Alvisi del 26 dicembre 1722); cit. in *San Marco* 1994-1996, vol. 1, 1996, p. 50.

Occasione	Chiesa	Cerimoniale	Annotazioni * <i>tariffa</i> del 1694
8 gennaio (S. Lorenzo Giustiniani)	S. Pietro di Castello	<i>messa cantata</i>	introdotta nel 1646
I febbraio (Festa delle tre Marie)	S. Maria Formosa	<i>vesperi a cappella</i>	
3 aprile (S. Pancrazio)	Ospedale degli Incurabili	<i>vespero</i>	introdotta nel 1688
I maggio (I giorno delle Rogazioni)	Ss. Filippo e Giacomo S. Maria delle Vergini	<i>messa bassa</i> <i>messa cantata</i>	* con strumenti
13 giugno (S. Antonio)	S. Maria della Salute	<i>messa cantata</i>	introdotta nel 1652 * con strumenti
15 giugno (Ss. Vito e Modesto)	Ss. Vito e Modesto	<i>messa a cappella</i>	
26 giugno (Ss. Giovanni e Paolo)	Ss. Giovanni e Paolo	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1656
10 luglio (S. Paterniano)	S. Paterniano	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1651
17 luglio (S. Marina)	S. Marina	<i>messa bassa</i>	
16 agosto (S. Rocco)	S. Rocco	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1678
7 ottobre (S. Giustina)	S. Giustina	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1571
21 novembre (Presentazione della Vergine)	S. Maria della Salute	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1630
26 dicembre (S. Stefano)	S. Giorgio maggiore	<i>messa cantata</i>	
Pasqua	S. Zaccaria	<i>vesperi a cappella</i>	
Ottava di Pasqua	S. Geminiano	<i>messa bassa</i>	
Ascensione	S. Nicolò di Lido	<i>messa bassa</i>	
Redentore (III domenica di luglio)	Redentore	<i>messa bassa</i>	introdotta nel 1576

Tabella 7.4: *Andate* del doge

gratias, si impizza la luminaria».³⁷ Alla fine del vespero della vigilia dell'Assunzione si intonavano invece due inni processionali: *Quem terra* e *O gloriosa domina*.³⁸ Il fatto che almeno il secondo di essi

³⁷ Fonte C, 153r. La medesima indicazione è presente già nel cerimoniale di Bonifacio: «dicta oratione dum pulsatur organum et Cantores cantant Motetum pro Deo Gratias»; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 360 (Fonte D, c. 4r).

sia stato impiegato come testo per un mottetto, rende possibile che essi fossero considerati in maniera estensiva come dei ‘mottetti’.³⁹ Ciò avviene nel caso del salmo *Laudate Dominum* intonato in occasione dei vesperi di Ognissanti, esplicitamente indicato in tal senso nel cerimoniale marciano: «Il doppio pranso pur a palla aperta si canta in 5°; et li Cantori a due Chori con li Salmi a 8; et cantano per Motetto *Laudate Dominum de caelis*».⁴⁰

b – In concomitanza con la celebrazione di *messe basse*.

Una seconda modalità d’impiego di mottetti rinvia alle cosiddette *messe basse*. Si tratta del grado di solennità più basso di una celebrazione eucaristica. Il canone non veniva cantato, ma semplicemente recitato dal sacerdote all’altare. Questo tipo di liturgia era previsto dal cerimoniale marciano in almeno due occasioni: per alcune delle messe a cui il doge prendeva parte in occasione delle *andate* fuori San Marco;⁴¹ per quelle celebrate in basilica in occasione del *possesso* dei procuratori marciari.

Secondo Giovanni Gavazzi, durante le messe basse venivano intonati mottetti durante l’offertorio: «All’offertorio li musici cantavano li mottetti che seguivano tutta la messa fino alla Benedizione».⁴² Sulla base della documentazione disponibile che riguarda le *andate*, è possibile stabilire come il doge partecipasse in quattordici occasioni a una messa, in tre a un vespero fuori San Marco (Tabella 7.4).⁴³ Per due delle tre occasioni vesperali (i secondi vesperi del giorno di Pasqua, nella chiesa di S. Zaccaria; i primi vesperi della Festa delle tre Marie, nella chiesa di S. Maria Formosa), il cerimoniale stabilisce che si tratti di vesperi *a cappella*.⁴⁴ Sulla natura delle diverse celebrazioni eucaristiche, si assiste ad alcune discrepanze nel cerimoniale di cui non è

³⁸ Fonte I, c. 56r.: «La Vigilia dell’Assunzione di Maria Vergine s’apre la Palla, sonato che sij il Vespro. Si porta la Beata Vergine sopra l’Altar more solito con li Candelieri, e Torzi avanti, et da dietro con li Cantori, che cantano *Quem terra*, ovvero *O gloriosa domina*»; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 277 (doc. 119).

³⁹ L’inno fornisce il testo ad esempio all’omonimo mottetto di Giovanni Rovetta, pubblicato all’interno dei suoi *Motetti concertati* – libro iv, stampati per i tipi di Alessandro Vincenti nel 1635. Altre intonazioni del testo si ritrovano però nella produzione anche di altri autori: Adrian Willaert, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giovanni Croce. Cfr. MOORE 1984, pp. 310-312, che inquadra il fenomeno in rapporto al culto veneziano della Madonna Nicopeia.

⁴⁰ Fonte I, c. 62r.

⁴¹ Cfr. PADOAN URBAN 1998.

⁴² I-Vas, *Procuratoria de supra*, reg. 99, c. 379 (fonte E in Tabella 7.1); cit. da STEFFAN 1998, p. 234n.

⁴³ Nel secondo Seicento, la recita delle ore di Terza, originariamente previste in occasione della visita alla chiesa del Redentore e a quella di S. Geminiano, era stata sostituita con una *missa bassa*: si rinvia al §1. Nella tabella 7.13 sono indicate soltanto le *andate* fuori dalla chiesa di S. Marco. In alcune fonti, con lo stesso termine vengono indicate però anche le funzioni a cui il doge prendeva parte in basilica: cfr. Tabella 7.3. Le cerimonie a S. Marco sono sempre cantate con un apparato *a cappella*.

⁴⁴ Come si è sottolineato nel §6.2, è possibile che ai vesperi a San Zaccaria – come anche in occasione della *missa bassa* presso la chiesa di S. Geminiano – prendessero parte anche alcuni strumentisti ingaggiati *ad hoc* a spese delle diverse istituzioni.

sempre facile ricostruire il contesto, segno di una fluttuazione dovuta alla modifica di alcune prescrizioni.

La festa del Redentore, la cui ricorrenza cade la terza domenica del mese di luglio, venne istituita nel 1576 come *ex voto* per la liberazione dalla terribile epidemia di peste che aveva colpito la città. Per l'occasione il doge si portava con tutto il senato in visita all'omonima chiesa, fatta erigere in commemorazione dell'evento, per assistere alla celebrazione eucaristica di una *missa bassa*.⁴⁵ Nella *tariffa* degli obblighi della cappella del 1677 si legge: «La *terza* Domenica [di luglio] al Redentor Mottetti».⁴⁶ Quella del 1761 specifica: «Motetti due alla Messa bassa al Redentor». Il riscontro fornito da Giustiniano Martinioni nella sua revisione della *Venetia città nobilissima et singolare* di Sansovino permette di stabilire che ciò fosse già praticato almeno a metà Seicento:⁴⁷

Si trasferisce il Doge ogn'anno nel sudetto giorno, la mattina alla detta Chiesa co i piatti, et udità Messa bassa dal Priore di quei Padri, co' motteti cantati da i Musici di San Marco all'Offertorio, et alla Levatione del Corpo Santissimo del Redentori nostro, ritorna a San Marco alla Messa Maggiore.

Così avviene fino al 1722 quando papa Innocenzo XIII concede il permesso di elevare il grado liturgico della festività a solennità di primo grado. Ciò comporta una revisione completa del cerimoniale liturgico: la *missa bassa* viene quindi sostituita da una solenne.⁴⁸

Anche in occasione di un'altra *andata*, quella alla chiesa di S. Geminiano la domenica *in albis*, si assiste a una variazione nel cerimoniale.⁴⁹ Originariamente, era stabilito che il doge «la ottava di Pasqua [...] se vā alla Chiesa de San Geminian, dove se alde [ascolta] Terza; et poi la Messa in San Marco».⁵⁰ Annota però Bartolomeo Duramano *a latere*: «Non si canta più Terza, mà si dice una messa Bassa, e quando il Canonico dice le Secrete, li Cantori cantan *un* mottetto à Capella». In un altro punto dello stesso cerimoniale Duramano offre una descrizione ancora più precisa dell'apparato musicale da lui curato per l'*andata* del 1695: «Entrati tutti li Sonatori in chiesa, e postesi alli siti proprij, feci [io Duramano] principiare la Messa bassa, che fù celebrata dal Signor Canonico Betini. Detto il Credo, li Cantori hanno cantato *un* Mottetto à Capella. Doppo il Prefatio, pure cantarono *un* altro all'elevatione. Non suonò Organo ad alcun passo della messa».⁵¹ I mottetti sono in questo caso due: uno all'offertorio e uno all'elevazione. Interessante è la loro connotazione stilistica, *a cappella*. Significativa è poi la completa assenza dell'organo.

Qualcosa di simile accade in occasione dell'*andata* alla chiesa di S. Marina, che ricorre il 17 luglio.⁵² Anche in questo caso, il cerimoniale stabiliva in origine che il doge dovesse ascoltare la Terza

⁴⁵ Cfr. Fonte C, cc. 144r-v: «La terza *Domenica* di Luio [luglio] alla Chiesa del Redentor, onde alde [ascolta] Messa bassa, e finita torna à San Marco, si canta Messa, e passa[n] le Schole, e Chieresie».

⁴⁶ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 288.

⁴⁷ SANSOVINO-MARTINIONI 1663, p. 513.

ora.⁵³ Già nel primo Seicento era prevista però la recita di una *missa bassa*.⁵⁴ È la *tariffa* degli obblighi del 1761 a esplicitare l'uso anche in questo caso di due mottetti: «Motetti due alla Messa bassa in S. Marina».

Cinque *messe basse* vengono celebrate simultaneamente in occasione della visita del doge alla chiesa di S. Rocco, il giorno della sua ricorrenza (16 agosto). La venerazione del santo era stata contemplata dal cerimoniale marciano a partire nel 1576, come ringraziamento per la liberazione dalla peste.⁵⁵ L'*andata* del doge viene introdotta nel 1678.⁵⁶ Nel cerimoniale non si parla esplicitamente dell'intervento dei cantori marciani. Si dice però: «Si fa il tutto come Messa privata, e bassa, come si fa al Redentor, alla Madonna della Salute, et à Santa Marina».⁵⁷

Una messa era prevista anche per le due *andate* annuali alla chiesa di S. Maria della Salute.⁵⁸ La prima si teneva il 21 novembre, solennità della Presentazione della Vergine. Essa era stata indetta in concomitanza della fondazione della nuova chiesa, come ringraziamento per la liberazione da un'altra devastante ondata di peste, quella del 1630: «Alli 21 detto [novembre] Presentatio Beatae Virginis Mariae. Il Serenissimo Principe, con la Serenissima Signoria, et Eccellentissimi Pregadi vò processionalmente alla Chiesa della salute et ivi alde [ascolta] Messa bassa, e poi fa ritorno».⁵⁹ Anche in questo caso è la *tariffa* del 1761 a esplicitare l'impiego di due mottetti nell'ambito di una *missa bassa*: «Motetti due alla Messa bassa alla Salute».

Particolarmente significativo è però il contesto della seconda *andata* alla chiesa della Salute: quella che si celebrava il 13 giugno in occasione della solennità di S. Antonio. La venerazione del santo

⁴⁸ Cfr. MOORE 1984, pp. 338-339; e MOORE 1986, p. 370.

⁴⁹ Cfr. *Culto dei santi* 1965, pp. 215-216.

⁵⁰ Fonte C, c. 260r.

⁵¹ Fonte C, c. 318v.

⁵² Cfr. *Culto dei santi* 1965, pp. 222-223.

⁵³ Cfr. Fonte C, c. 144r: «Li 17 Luio [luglio] à Santa Marina con le insegne trionfal, dove alde [ascolta] Terza, e torna alla Messa in Giesia [chiesa] di San Marco».

⁵⁴ Cfr. SANSOVINO-MARTINIONI 1663, p. 504: «Il Stringa medesimamente dice che il Prencepe [...]ode poi la Messa bassa [...] Fornita la Messa se ne ritorna a Palazzo, et entrato in Chiesa di San Marco, stà alla Messa cantata». Giovanni Stringa ricopre la carica di maestro di coro e cerimoniere tra il 1605 e il 1611: v. MARCON 1990, p. 203. cfr. anche Fonte C, c. 144r, annotazione *a latere*: «Hora [si] ascolta Messa bassa, e poi si vò à S. Marco à canta messa ut moris est».

⁵⁵ Cfr. *Culto dei santi* 1965, pp. 224-226.

⁵⁶ Fonte C, c. 303r: «Sua Serenità vò à S. Rocco in manto d'oro con gli Ecc.mi Amb.ri, et Ecc.mo Senato senta Trionfi. Il M.ro di coro, e Ceremonier vò con li sei soliti canonici con li Piviali, così per ordine di sua Ser.tè notato in Cerimoniale l'anno 1678. 14 Agosto. ... dice la Messa bassa; e nello stesso tempo, si dicono altre quattro messe basse, una per Altar (à commodo della Signoria)». Cfr. anche *ivi*, c. 260r: «Adi 16 Agosto Sua Serenità con il Senato vò a Messa bassa à S. Rocco».

⁵⁷ Fonte C, c. 304r.

⁵⁸ Cfr. HOPKINS 2000, pp. 134-153.

⁵⁹ Fonte C, c. 146r. Cfr. MOORE 1984.

era stata introdotta a Venezia nel 1651 nell'ambito delle azioni devozionali promosse per la guerra in corso contro gli Ottomani. Per l'occasione era stata fatta arrivare da Padova una reliquia del santo. Il 29 febbraio 1652, in segno di riconoscenza per la vittoria ottenuta a Candia, il senato veneziano decide di elevare S. Antonio a patrono delle città e di finanziare la costruzione di un altare a lui dedicato presso la chiesa di S. Maria della Salute. La sua inaugurazione, avvenuta nel 1657, comporta una sensibile modifica al cerimoniale dell'*andata*.⁶⁰ Inizialmente infatti lo schema prevedeva: «Li 13 Zugno si vā alla Chiesa della Salute, per la festività di Sant'Antonio et ivi si alde [ascolta] Messa bassa, et tornati in Marco si canta Messa, e passano le sei schole grande, e Chieriesie». ⁶¹ A partire dal 1657, quella celebrata presso la chiesa della Salute non è più una *messa bassa*, bensì una *messa cantata* a cui partecipa la cappella ducale a ranghi completi, compresa la componente strumentale. ⁶² L'*andata* viene elevata quindi a un rango di maggiore solennità. ⁶³ Altre due *andate* prevedono poi una *messa bassa*: quella che si celebra presso la chiesa di S. Giustina, nell'anniversario della vittoria contro gli Ottomani a Lepanto (7 ottobre 1571); e quella presso la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, introdotta nel 1656 per celebrare la vittoria contro il nemico di sempre, ottenuta allo stretto dei Dardanelli il 26 giugno di quell'anno. ⁶⁴ Oltre alle *andate* del doge, il cerimoniale marciano prevede il ricorso alla *messa bassa* in almeno un'altra occasione: l'investitura di un nuovo procuratore. Il riferimento all'impiego di mottetti è in questo caso esplicito: si parla infatti dell'esecuzione di «alcuni concerti cantati dai musici di chiesa sì all'Offertorio, come nella levatione della Santissima Hostia, et alla Postcommunione». ⁶⁵ Due conferme a questa prassi vengono dalle *tariffe* dei cantori. In quella del 1677 si legge: «Nel Possesso di tutti gl'Eccellentissimi Signori Procuratori si cantano motetti». ⁶⁶ La *tariffa* del 1761 fornisce anche una specifica sul repertorio: «Nell'Ingresso degl'Eccellentissimi Procuratori: due Motetti a pieno in Organo». ⁶⁷

⁶⁰ Cfr. HOPKINS 2000, pp. 72-73.

⁶¹ Cerimoniale Duramano (Fonte C), c. 144r.

⁶² Si rinvia agli *obblighi* degli strumentisti riferiti da Bartolomeo Duramano: cfr. App. 4, doc. 1. L'introduzione di questa celebrazione rappresenta una delle modifiche agli obblighi apportate dopo il 1614: cfr. § 2.2.

⁶³ Nel 1695 Bartolomeo Duramano annota: «Adesso si vā à cantar messa con tutti li *nostri* Cantori, la canta un Canonico, assistito dalli *nostri* Titolati ordinarii, et acoliti» (Fonte C, c. 144r, annotazione *a latere*.).

⁶⁴ Cfr. Cerimoniale Duramano (Fonte C), c. 273r-v.

⁶⁵ SANSOVINO-STRINGA 1604, cc. 221r-212v. Cit. in BRYANT 1994, p. 454.

⁶⁶ Cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 291.

⁶⁷ Si conoscono almeno tre dettagliate descrizioni dei festeggiamenti in occasione della nomina di un nuovo procuratore marciano: per Giovanni Pesaro nel 1641; per Girolamo Basadonna, nel 1682; e, infine, per Lorenzo Tiepolo nel 1713; cfr. CASINI 1997, p. 123.

c – Durante le adorazioni sacramentali.

Un altro ambito per il quale era previsto l'impiego di mottetti era quello delle adorazioni sacramentali: una pratica in forte espansione nel corso del Seicento, radicatasi anche nel cerimoniale marciano. Nel 1646 la basilica di San Marco viene coinvolta nell'adorazione perpetua indetta in tutte le principali chiese della città «per pregar il Signor Iddio del suo aggiunto [aiuto] nella guerra contro il Turco [la guerra di Candia]». Tra il 6 e l'8 agosto «fù fatta [a San Marco] l'espositione del Santissimo Sacramento con solennità, e pompa di Musica, Sermoni, et Apparato molto degno, con l'Oratione delle 40 hore».⁶⁸

All'interno del calendario marciano, una particolare devozione conosce il cosiddetto *Sangue prezioso di Cristo*: la sua venerazione a San Marco crebbe soprattutto dopo l'incendio della basilica nel 1230, da cui la reliquia contenente alcune gocce del miracoloso sangue si era salvata. Essa veniva esposta e venerata in almeno tre occasioni all'anno: il giorno dell'Invenzione della Croce (3 maggio), la sera del Giovedì Santo e quella della vigilia dell'Ascensione. Alcuni mottetti venivano eseguiti senza dubbio in occasione della prima di queste celebrazioni. Nella *tariffa* del 1677 si legge: «S'espone il Preciosissimo Sangue, Motetti, e Procession mattina, e sera».⁶⁹ Lo stesso documento stabilisce la presenza di quattro cantori quando «s'espone il Sangue prezioso» anche nelle altre due occasioni.⁷⁰ Non si parla esplicitamente di mottetti, ma è probabile che venissero impiegati anche in queste occasioni.

Nonostante all'intervento normativo imposto dalla Congregazione dei Riti con il decreto approvato il 12 marzo 1661, teso limitare l'indiscriminata proliferazione di adorazioni sacramentali (si vietava ad esempio una simile pratica durante il Triduo pasquale),⁷¹ a San Marco – ma il fenomeno è generalizzato – si assiste a un'intensificazione di simili pratiche. Nel 1669, a conclusione delle operazioni militari, viene portata a Venezia la reliquia del *miracoloso Sangue portato di Candia*. La sua solenne adorazione viene fissata nel cerimoniale marciano per il terzo venerdì di marzo. Anche in questo caso viene prescritta la partecipazione della cappella ducale.⁷² L'impegno è sancito nella *Tariffa* del 1677: «Il terzo Venerdì di Marzo s'espone il miracoloso Sangue portato di Candia».⁷³ L'impiego di mottetti viene esplicitato in quella del 1761: «Esposizione del Sangue

⁶⁸ Cerimoniale Duramano (Fonte C), c. 270^v, da cui sono tratte entrambe le citazioni: «Nota fatta da me P. Zorzi Minaccia Maestro di Choro nella Chiesa di San Marco». Cit. in DE SANTI 1919, p. 244. Il contesto di questa imponente azione devozionale viene preso in considerazione nel § 8.3.

⁶⁹ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 287. Cfr. anche la *Tariffa* del 1761: «Esposizione del Sangue Prezioso etc., come il terzo Venerdì di Marzo».

⁷⁰ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 291.

⁷¹ Cfr. BERNARDI 1991, 59n.

⁷² Cfr. Cerimoniale Pace (Fonte I), c. 21^v: «Il 3° Venerdì di Marzo s'espone il Sangue Miracoloso portato da Candia 1670».

⁷³ Cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 291.

Prezioso, Motetti, e Reposizione ... con processione». Emblematico per comprendere il contesto devozionale in cui la reliquia veniva esposta è quanto riferito dalla *Pallade veneta* in relazione alle celebrazioni del marzo 1688:⁷⁴

L'istesso giorno stava esposto in San Marco il sangue pretioso di Nostro Signore portato da Candia l'anno 1670. Videsi per tal causa quel vasto tempio così ripieno d'adoratori che facevano certa fede esser questa dominante la regia della divotione. Comparvero in più partite penitenti contriti, o fossero giusti, che supplicassero per i peccatori, quali rivolti in cappe, con discipline d'acuti ferri alla mano scaricavano colpi così crudi su le nude spalle che necessitavano le vene trafitte a mandar fuori abbondanti rivi di sangue in faccia a quello che era uscito dal sacrosanto corpo di Giesù crocifisso. Si sentirono più mottetti, con affetti così devoti che sembrava quel sacro habitacolo (se si potesse dire) un paradiso piangente. Si fece su la sera divota processione, e si chiuse così bella giornata con la benedittione di quel angue sagrato, che fu sparso per benedire l'anime nostre.

Con la ripresa delle attività belliche contro gli Ottomani nella primavera del 1684 la pratica dell'adorazione delle Quarant'ore aveva conosciuto un'ulteriore intensificazione all'interno del cerimoniale marciano. A partire da quell'anno, infatti, il senato veneziano (con decreto annuale rinnovato fino al 1796) aveva disposto che nei primi tre giorni dell'anno si celebrasse l'esposizione del Sangue prezioso alla presenza del doge.⁷⁵ Annota la *tariffa* dei cantori del 1761: «con Motetti tutto il giorno, coll'Organo solo». Sulla base della documentazione disponibile, non è possibile stabilire quanti mottetti venissero eseguiti in simili circostanze. In un documento relativo all'adorazione sacramentale indetta nel luglio del 1682 per scongiurare la propagazione di un contagio diffusosi nel distretto di Gorizia, è possibile trovare una sostanziale conferma della presenza continuata di musica in simili occasioni, come indicato nella *tariffa* del 1761: «con Motetti tutto il giorno»; nel predisporre la funzione, si raccomanda infatti a Natale Monferrato in qualità di maestro della cappella ducale di provvedere «perché ogni ora vi sia qualche cantore che canti».⁷⁶

d – In alcune specifiche occasioni.

In occasione della messa del Giovedì Grasso (*Feria quinta Sexagesimae*) il cerimoniale marciano prescrive per la cappella ducale l'utilizzo di una specifica partitura musicale: la *Missa super la Bataille* di Clément Janequin (1485ca.-post1558). La sua esecuzione viene puntualmente associata a quella di alcuni mottetti specifici. A riprova della lunga 'fortuna' di queste partiture, si consideri

⁷⁴ *Pallade veneta* [1985], p. 214 (*79).

⁷⁵ Cfr. DE SANTI, pp. 245-246.

⁷⁶ I-Vmc, cod. Cicogna 1295, c. 705; cit. in STEFFAN 1998, p. 230n.

quanto annota Bartolomeo Duramano nel 1704: «Adi 31 Genaro 1703 *More Veneto* cioè 1704 anno bisestile è accaduto la festa della Translation di S. Marco nella Ziobba grassa . [...] fù cantata la Messa della Battaglia, volgarmente detta della Cazza con li sui Motetti soliti in gratiarum actione».⁷⁷

Un'altra occasione in cui alla fine del Seicento veniva intonato un mottetto è al termine della messa di S. Nicolò, celebrata nell'omonima cappella all'interno di Palazzo Ducale alla presenza del doge. In questo caso, l'esecuzione di un mottetto va a sostituire uno spazio che in precedenza era affidato a una componente strumentale che non prende più parte alla celebrazione. Scrive infatti Duramano:⁷⁸

Nell'annotazione circa la festa di San Nicolò [del cerimoniale di Bonifacio] [...] apparisce che li Suonatori debbano essere presenti à suonare in supplimento dell'Organo, mà ciò non si pratica [più], perche li Cantori cantano un Mottetto proprio di San Nicolò nel tempo, che quelli dovrebbero suonare.

Grazie a un'annotazione di Marino Sanudo relativa al 6 dicembre 1500, è possibile stabilire che l'intervento strumentale di «trombe e pifari dil doxe» fosse previsto durante l'Elevazione.⁷⁹

Secondo Giovanni Stringa, alcuni mottetti venivano eseguiti in occasione della *festa della Sensa* (Ascensione), durante il tragitto del doge in *bucintoro*.⁸⁰

Pone il Stringa alcuni particolari intorno all'andata, & al sposare il mare, & sono li seguenti: Et prima, che in questa andata, e nel ritorno cantasi in mezo del viaggio da i Musici di San Marco innanzi al Prencipe qualche bel motteto [il doge] s'invia alla Chiesa di San Nicolò, e dove udita Messa, che viene solennemente cantata, sale con tutta la Signoria il Bucintoro, e se ne ritorna al suo Palazzo.

È probabile però che il riferimento sia un'impropria estensione: se infatti è certo che alcuni mottetti venissero intonati durante la messa a cui il doge assisteva nella chiesa di S. Nicolò di Lido, il ricco apparato musicale predisposto per le cerimonie che ne facevano da cornice – tra cui lo *sposalitio del mar* – pare costituito esclusivamente da un repertorio profano vocale e strumentale che difficilmente può essere indicato con il termine di *mottetto*. Significativo per comprendere cosa avveniva durante la *festa della Sensa* è la descrizione fornita nella *Pallade veneta* relativa all'Ascensione del 1688.⁸¹ Per l'andata in *bucintoro* verso Lido, oltre a «sinfonie di varii strumenti»,

⁷⁷ Fonte C, cc. 337r-v.

⁷⁸ Fonte C, c. 307r. Cit. in MOORE 1986, pp. 372-373 e 401.

⁷⁹ SANUDO [1879-1903], vol. 3, col. 1134; cit. in QUARANTA 1998, p. 169n.

⁸⁰ SANSOVINO-MARTINIONI 1663, pp. 501-502; cfr. BRYANT 1983, p. 439. Un efficace ritratto dell'apparato musicale per la *festa della Sensa* è fornito in ROSSI 1994.

⁸¹ Cfr. *Pallade veneta* [1985], pp. 223-226 (*93).

fu eseguita una «cantata da tavolino a otto parti reali, con rinforzo d'altre 16 di ripieno, acquietato ogn'altro strumento» dal titolo *Su l'onde inargentate / qui dell'adriaca Dori*.⁸² Dopo pranzo, al ritorno fu intonata la cantata a cinque voci *Ritorno i secol d'oro / or ch'il gran Morosini è asceso al soglio*, quindi «duetti e terzetti et altre musiche composizioni a voce sola, framischiate con molte sinfonie da camera».⁸³

Il numero delle occasioni in cui è previsto l'intonazione di mottetti pare essere aumentato sensibilmente nel corso del Seicento. Intorno al 1694, Bartolomeo Duramano corregge l'indicazione fornita dal cerimoniale di Bonfacio circa l'obbligo per i cantori marciati di presenziare alla messa feriale del mercoledì, annotando:⁸⁴

Li Cantori non vengono più il Mercordi, perche gli fù commutata questa Sua obligatione dagl'Eccellentissimi Signori Procuratori in cantar un Motetto à capella, ò in organo secondo le fontioni, cioè à capella in Coro nelli giorni ordinarij, et in Organo nell'elevatione quando s'apre la Palla.

Ciò lascerebbe intendere quindi che alla fine del Seicento ogni celebrazione eucaristica prevedesse l'esecuzione di almeno un mottetto.

Alla luce dei dati emersi in questo spoglio, è evidente come l'uso di mottetti riguardi soprattutto le messe e, in misura molto minore, i vesperi. Per quanto riguarda la loro posizione all'interno delle cerimonie, le testimonianze concordano sul fatto che, qualora si dovesse intonare un mottetto all'interno della messa, la posizione più frequente fosse quella all'Offertorio. Altri mottetti possono coprire parti diverse delle messe, in rapporto alla tipologia liturgica richiesta dal cerimoniale. Nel caso i mottetti fossero stati due, il secondo era normalmente destinato all'Elevazione. Per quanto riguarda i vesperi, la posizione più probabile è quella al termine della funzione, dopo il *Benedicamus*. Non c'è invece alcuna indicazione di un utilizzo *loco antiphonae* tra i salmi dei vesperi. Nonostante ciò rappresenti apparentemente una prassi diffusa nelle cappelle seicentesche dell'Italia settentrionale,⁸⁵ è ragionevole credere che a San Marco si fosse optato per

⁸² *Ivi*, p. 224.

⁸³ *Ivi*, pp. 225-226. Il riferimento a Francesco Morosini, eroe delle guerre contro gli Ottomani, eletto alla carica dogale il 3 aprile 1688, rende assai probabile che la cantata a cinque voci rappresenti una composizione di Giovanni Legrenzi – maestro di cappella in carica – oggi dispersa. È probabile che egli fosse l'autore dell'intero apparato musicale della festa. A questo proposito, va sottolineata la significativa coincidenza tra il repertorio musicale descritto e il contenuto di tre edizioni legrenziane postume: i *Balletti e correnti a cinque strumenti* op. XVI (1691), le *Suonate da chiesa e da camera a 2.3.4.5.6. et 7. instrumenti con trombe e senza overo flauti* op. XVIII (1693) e le *Voci geniali, raccolte in duetti e terzetti da camera* op. XIX (1698). Riguardo a queste due ultime raccolte, oggi disperse, si rinvia a COLLARILE 2009.

⁸⁴ Fonte C, c. 4r. Cit. in MOORE 1986, pp. 373 e 401, che però interpreta in maniera non corretta il passo del cerimoniale.

⁸⁵ La cosa andrebbe però verificata in maniera assai più puntuale di quanto si sia fatto finora. Con molte riserve dovrebbero essere considerate infatti le indicazioni che rinviano a contesti periferici. Emblematico è in questo senso

una più rigorosa applicazione dei precetti del *Cerimoniale episcoporum* che proibiva un simile impiego.⁸⁶ Il compito di suonare *loco antiphonae* sarebbe affidato invece ai due organi principali, secondo una prassi tardorinascimentale consolidata e riconosciuta dallo stesso *Cerimoniale episcoporum*.⁸⁷

In diversi casi, i cerimoniali forniscono indicazioni precise anche sul numero di voci in cui i mottetti sarebbero stati (o avrebbero dovuto essere) composti. In occasione delle cerimonie che prevedevano l'apertura della palla d'oro, essi prevedono l'impiego di mottetti a due o tre voci. A mottetti a una voce si fa esplicito riferimento in occasione delle composizioni intonate durante il primo Notturmo di Natale, in sostituzione di mottetti polifonici a più voci in uso in epoca tardorinascimentale. Non mancano indicazioni anche sullo stile. Nel caso dell'*andata* a S. Geminiano, i cerimoniali stabiliscono ad esempio che i mottetti intonati fossero *a cappella*, oppure in stile *pieno*, in occasione delle *messe basse* per il *possesto* dei procuratori marciاني.

La principale funzione assegnata al mottetto pare essere quella di fornire una sorta di 'marca di solennità'. Simili composizioni accompagnavano infatti non soltanto le più importanti celebrazioni del calendario liturgico, ma anche cerimonie di grande rilevanza civica per le quali però la diversa gradazione liturgica imponeva l'impiego di un rituale più dimesso come quello della *missa bassa*: è quanto avviene ad esempio in occasione delle *andate*. Il carattere liturgico di queste funzioni contrasta con la valenza simbolica delle ricorrenze storiche celebrate. Il compito di rendere più solenne l'occasione è affidato all'apparato, in cui spicca l'esecuzione di mottetti composti su testi devozionali di nuovo conio, concepiti per una mirata politica autocelebrativa.⁸⁸ È quanto avviene anche in occasione delle *messe basse* che accompagnano il *possesto* dei procuratori marciاني. Considerate le molte raccolte di mottetti a loro dedicate da parte dei membri della cappella,⁸⁹ è interessante pensare che forse diverse composizioni contenute in quei volumi potrebbero essere state eseguite (se non addirittura appositamente concepite) per simili occasioni. Accanto ai mottetti per le messe e per i vesperi, c'è poi una terza categoria di composizioni: quelle per le adorazioni eucaristiche. In questo caso, le informazioni fornite dai cerimoniali appaiono alquanto generiche. Il fatto che non venga definito quale fosse il numero dei mottetti da eseguirsi

è il caso della prefazione *Al lettore* che accompagna i *Motecta quinque tantum vocibus decantanda* op. XI di Pietro Maria Marsolo, stampati a Venezia nel 1614 per i tipi di Giacomo Vincenti (RISM A/I: M 750). Assai discutibile è non solo che questo documento sia da interpretare alla lettera, ma anche che possa essere applicato indistintamente al contesto indicato con la generica etichetta di 'Italia settentrionale': il riferimento è a KURTZMAN 2001.

⁸⁶ Cfr. WHENHAM 1997, pp. 18-21. Su quale fosse la posizione della normativa conciliare v. FABBRI 1993.

⁸⁷ Cfr. *Caeremoniale* [1651], cap. XXVIII: «In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cuiuslibet psalmi, et alternatim in versiculis hymni et cantici *Magnificat* etc.»: cit. in FABBRI 1993, p. 24. Cfr. anche MOORE 1987.

⁸⁸ Cfr. FENLON 1998, p. 17.

⁸⁹ Delle dediche di libri di mottetti opera di maestri e vicemaestri marciاني si parlerà nel prossimo paragrafo: naturalmente, essi non rappresentano che una parte dei volumi dedicati ai procuratori marciاني.

lascerebbe intendere un'ampia variabilità, non codificabile. Questa indeterminatezza riguarda anche lo stile della musica o il numero di voci, che non vengono mai indicati. Ciò non pare un caso. Dietro l'apparente ripetitività e fissità del rituale, le adorazioni potevano assumere valenze assai diverse: celebrative, come nel caso citato del gennaio 1687, in cui viene eseguito un mottetto a grosso organico di Legrenzi; ma più spesso di natura devozionale, espressione di tendenze pietistiche più o meno espresse o consapevoli.⁹⁰ L'adeguamento del codice retorico dell'apparato musicale rappresenta quindi un aspetto fondamentale per amplificare il contesto immaginifico a cui la cerimonia intende dare forma.

Un'ultima considerazione riguarda la collocazione spaziale dei cantanti. Secondo quanto afferma Duramano, i mottetti *a capella* previsti nei giorni *ordinarii* venivano intonati *in coro*,⁹¹ mentre quelli per l'Elevazione in occasione dell'esposizione della *palla d'oro*, *in organo*. Con ogni probabilità, la loro esecuzione era affidata quindi a un gruppo di cantori diversi da quelli che intonavano l'*ordinarium missae* sul pulpito magno (*in bigonzo*). Lo lascerebbe intendere anche la seguente indicazione: «Fontione di S. Isidoro [16 aprile] [...] li Musici cantano la Messa in Bigonzo à Capella, nei Organi li soliti motteti, all'Offertorio, et all'Elevazione».⁹²

§ 7.2 Tracce di un repertorio disperso

Fin qui le fonti documentarie relative ai possibili impieghi di mottetti di cui i cerimoniali marciatori danno notizia. Esse forniscono preziose informazioni sui contesti esecutivi nei quali era previsto l'impiego di un simile repertorio. Generici sono però i riferimenti a quale fosse la musica effettivamente intonata. A una simile questione si potrebbe rispondere con relativa facilità qualora il fondo musicale storico della cappella ducale fosse stato trasmesso nella sua interezza fino ad oggi. Esso è andato invece in gran parte disperso, soprattutto in seguito ai tragici eventi seguiti alla caduta della Serenissima per mano di Napoleone (1797). Questa dispersione ha causato non soltanto la perdita di fonti primarie relative a un numero imprecisabile di composizioni, ma soprattutto la possibilità di analizzare un nucleo di partiture omogeneo, capace

⁹⁰ Sulla questione della penetrazione della propaganda pietistica (e quietista) a Venezia nel Seicento, v. in part. NIERO 1992. Documentati sono i rapporti di Pier Matteo Petrucci (1636-1701) con l'ambiente filippino veneziano: cfr. MORELLI A. 1997, pp. 124-125. Legato al movimento quietistico, Petrucci è costretto nel 1687 a ritrattare le proprie posizioni di fronte a papa Innocenzo XI, subito dopo essere stato nominato cardinale. Legrenzi mette in musica alcuni testi di suoi oratori.

⁹¹ Si tratta con ogni probabilità delle cantorie costruite tra il 1536 e il 1544 su progetto di Jacopo Sansovino nella zona del presbiterio, all'interno dell'iconostasi. Sulla loro storia architettonica si rinvia a MORETTI 2004, pp. 158-172.

⁹² I-Vas, *Consultori de iure*, reg. 557, c. 255r; cit. in MOORE 1986, p. 402 (v. anche pp. 374-375).

Nr. Inv.	Autore	Contenuto	Unità in libri
App. 4, doc. 14			
9	Giovanni Legrenzi	Altro libro <i>folio grande</i> con diversi moteti	1
22	Natale Monferrato	Motetti libri 14 <i>folio</i> piccolo del Monferrato	14
23	[Pietro Andrea?] Ziani	Una muda di Mottetti	5
24	Giovanni Rovetta	Motetti libri quattro	4
25	Francesco Cavalli	Altri Motetti libri 4	4
26	Benedetto Vinaccesi	Altri Mottetti libri 4	4
31	Anon.	Altro Antifonario in <i>folio grande</i> Imni, Magnificat, e moteti	1
33	Giovanni Croce	Altri due libri [di Magnificat] in <i>folio</i> G con Imni, moteti e magnificat	1
41	Giovanni Rovetta	Altro libro [in <i>folio grande</i>] di Magnificat e Motetti	1
42	Francesco Cavalli	Altro libro <i>folio grande</i> con Mottetti	1
47	Giovanni Rovetta	Altro libro [con] Motetti <i>folio</i> ordinario	1
50	Giulio Cesare Martinengo	Altro libro con Salve Regina	1
55	«del Todesco» [Clément Janequin]	Libro con Mottetti <i>folio grande</i>	1
57	Francesco Cavalli	Libretto uno di Motetti della Madonna	1
58	Natale Monferrato	Libretto piccolo con Motetti	1

Tabella 7.5

Libri di mottetti nell'inventario di Marchio Angeli (1720)

di fornire una chiara immagine di quale fosse il repertorio in uso presso la maggiore cappella musicale della Serenissima.⁹³

Non tutto è andato però perduto. Alcune significative informazioni per identificare e dare un contesto a quanto conservato provengono dallo spoglio degli inventari storici della cappella. Di particolare interesse per l'epoca che concerne questo studio è quello redatto nel 1720 da padre Marchio Angeli.⁹⁴ Assunto come giovane di coro il 25 luglio 1685,⁹⁵ Angeli è pagato a partire dal

⁹³ La questione verrà ripresa e approfondita nel par. 4 di questo capitolo.

⁹⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Cariche per chiesa*), cc. 150-152. Una trascrizione del documento si legge in CAFFI [1987], pp. 444-446 e in *San Marco* 1994-1996: vol. 1, 1996, pp. 668-670. Uno spoglio completo dell'inventario è fornito in App. 4, doc. 14.

⁹⁵ Cfr. I-Vas, *Procuratoria di supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 213r.

26 aprile 1684 come *custode de libri de musici*.⁹⁶ Egli riceve uno stipendio annuo di 6 ducati (120 lire veneziane), per mantenere in ordine il fondo musicale e per trasportare i libri necessari per le diverse esecuzioni della cappella, dove occorran. Nel 1720 egli redige un inventario del fondo, che comprende 66 titoli: tra questi, quindici sono raccolte di mottetti (v. Tabella 7.5).⁹⁷ La maggior parte di questi titoli è oggi perduta, non solo per quanto riguarda le singole fonti marciiane, ma anche per quanto riguarda il contenuto che esse trasmettevano.⁹⁸ La questione è particolarmente grave nel caso di autori come Francesco Cavalli. Nell'inventario di Angeli, tre uscite si riferiscono a raccolte di suoi mottetti: una in quattro volumi (n. 25); una in *folio grande* (n. 42); infine, un libretto con mottetti per la Madonna (n. 57). È possibile che in questi testimoni fossero trasmessi uno o più delle sue composizioni apparse a stampa. Il «Libretto uno di Motetti della Madonna» (n. 57) avrebbe potuto contenere ad esempio la partitura delle quattro antifone mariane pubblicate nel 1656;⁹⁹ quello in quattro volumi, i cinque mottetti apparsi in edizioni collettive.¹⁰⁰ È fortemente improbabile però che la produzione concertata potesse essere redatta in un volume *in folio grande*. Il formato rinvia, a un libro corale per il servizio *in bigonzo*, contenente una serie di mottetti *a cappella*, oggi perduti.¹⁰¹ Lo stesso è possibile affermare per il «libro folio grande con diversi moteti» di Giovanni Legrenzi (n. 9 nell'inventario), anch'esso non più conservato.¹⁰²

Quanto registrato nell'inventario di Angeli è però di estremo interesse per valutare quale fosse il repertorio di mottetti in uso presso la cappella ducale di S. Marco nel primo Settecento. Se si esclude il «Libro con Mottetti del Tedesco» n. 10, tutti gli altri contengono una produzione frutto di compositori legati alla cappella marciiana.¹⁰³ Il secondo dato che va sottolineato è la tipologia nettamente retrospettiva del repertorio rappresentato. Tra gli autori citati da Angeli, l'unico a lui

⁹⁶ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontri chiesa, reg. 36, *sub data*. Cfr. Caffi [1987], p. 443, che indicava invece nel 1689 la data di assunzione.

⁹⁷ App. 4, doc. 14.

⁹⁸ Per un primo spoglio delle fonti, si rinvia a *San Marco* 1994-1996: vol. 4, 1994, pp. 1477-1503. Per una più puntuale discussione della questione che riguarda le fonti oggi conservate, si rinvia però al par. 4 di questo capitolo.

⁹⁹ Si tratta delle antifone *Ave regina caelorum* (TB, bc), *Regina caeli* (ATB, bc), *Salve regina* (ATTB, bc) e *Alma redemptoris mater* (CCATB, bc), pubblicate all'interno di un'ampia silloge di musica sacra di Francesco Cavalli: le *Musiche sacre*, stampate a Venezia da Alessandro Vincenti nel 1656 (RISM C 1565).

¹⁰⁰ Si tratta del mottetto *Cantate Domino* (C, bc) pubblicato nel 1625 all'interno della *Ghirlanda sacra* (RISM 1625-02) e ristampato nel 1641 in *Erster Theil geistlicher Concerten* di Ambrosius Profe (RISM 1641-02; non segnalato in SPONHEIM 1995, p. 214); del mottetto *O quam suavis* (C, bc) stampato nel 1645 all'interno dei *Motetti a voce sola* (RISM 1645-03); e dei mottetti *O bone Iesu* (CA, bc), *Plaudite, cantate* (ATB, bc) e *In virtute tua* (ATB, bc), apparsi a stampa nel 1656 nella *Sacra corona* di Bartolomeo Marcesso (RISM 1656-01; ristampata nel 1659: RISM 1659-02).

¹⁰¹ La questione verrà approfondita più sotto.

¹⁰² Si tratta con ogni probabilità di una delle fonti citate nel testamento del musicista: cfr. § 3.3. Considerato il formato, è probabile che contenesse una produzione *a cappella*, legata all'ultimo periodo di attività del compositore.

¹⁰³ È probabile che ciò riguardi anche gli anonimi mottetti trasmessi all'antifonario *in folio grande*, di chiaro impiego marciiano (n. 31).

contemporaneo è Benedetto Vinaccesi (1666ca.-1719) (n. 26).¹⁰⁴ Non sono rappresentati invece né Antonio Biffi né Antonio Pollarolo, in quegli anni alla guida della cappella ducale.¹⁰⁵ Il nucleo più significativo delle fonti presenti nel fondo marciano è costituito invece dalla produzione di tre autori di metà Seicento: Giovanni Rovetta (nn. 24, 41 e 47), il già citato Francesco Cavalli (nn. 25, 42 e 57) e Natale Monferrato (nn. 22 e 58). Accanto ad essi, si assiste alla sopravvivenza di repertorio che risale a prima del 1620. È il caso del libro di *Salve regina* di Giulio Cesare Martinengo (1568ca.-1613), dal 1609 al 1613 alla guida della cappella ducale (n. 50);¹⁰⁶ del libro *in folio grande* del suo predecessore, Giovanni Croce (n. 33); ma soprattutto del volume di mottetti «del Tedesco» (n. 55). Si tratta con ogni probabilità della raccolta di mottetti di Clément Janequin. Nell'inventario del 1720, il riferimento a questo volume è preceduto infatti da quello relativo alla sua *Missa super la Bataille* (che – come si dirà nel prossimo paragrafo – conosce un uso specifico in ambito marciano), a cui si rinvia come alla «Messa della battaglia folio grande del Todesco».¹⁰⁷ L'unica edizione individuale di mottetti di Janequin di cui si abbia notizia è rappresentata dalle *Sacrae cantiones seu motectae quatuor vocum* stampate a Parigi nel 1533 da Pierre Attaignant.¹⁰⁸ Non è possibile stabilire se quella citato da Angeli fosse un esemplare (o una copia) di questa edizione: quello che è certo è però che alcuni mottetti del famoso compositore francese vissuto nella prima metà del Cinquecento figurassero nel repertorio d'uso della cappella marciana ancora due secoli più tardi.¹⁰⁹

Considerata la netta prevalenza del repertorio seicentesco, va sottolineata la quasi totale assenza di due nomi di rilievo: quello di Claudio Monteverdi e quello di Alessandro Grandi. Nell'inventario del 1720, Monteverdi è presente soltanto come autore di una messa *a libro corale*.¹¹⁰ Il nome di Alessandro Grandi, invece, non compare affatto. Il fondo musicale comprendeva con sicurezza anche fonti a stampa: nell'inventario si fa riferimento, ad esempio, a un «Libro stampato

¹⁰⁴ È probabile che il riferimento sia alla raccolta di mottetti pubblicata nel 1714 (RISM V 1576). Cfr. TALBOT 1994b, pp. 248-253.

¹⁰⁵ Antonio Biffi (1666-1733) ricopre la carica di maestro della cappella ducale dal 1702 al 1733; nell'inventario del 1720 egli compare come autore di cinque libri di messe: cfr. App. 4, doc. 14, nn. 11 e 12. Antonio Pollarolo (1676-1746) è nominato vicemaestro nel 1702 in sostituzione del padre Carlo Francesco; nell'inventario del 1720 egli è presente soltanto con una messa a quattro voci: cfr. App. 4, doc. 14, n. 66.

¹⁰⁶ Alcuni più precisi ragguagli sulla biografia di Martinengo sono forniti in VIO 1989, pp. 378-382.

¹⁰⁷ Cfr. App. 4, doc. 14, nn. 54 e 55. Ciò viene confermato anche dall'annotazione relativa alla *Missa super la bataille* presente nel *Ceremoniale magnum* di Pace (Fonte I in Tab. 7.2, c. 20v): «Il Giovedì Grasso si canta la Messa Grande à hora di terza composta da un todesco sopra le ricercate dell'organo molto allegra, e si chiama la Messa della Battaglia, se bene di presente la chiamano la Messa della Cazza. Questa fù composta per la vittoria del Rè di Francia contro li Elvetij [*in margine* Svizzeri]: Si canta con Gloria, Credo, et Cerei, et ogn'altra cosa more duplici». Sulla questione v. anche MOORE 1986, pp. 370-371.

¹⁰⁸ L'edizione, oggi dispersa, è citata in BECKER 1855, p. 23.

¹⁰⁹ Cfr. §1.

¹¹⁰ Cfr. App. 4, doc. 14: n. 13.

Autore	Edizione	Dedicatario
Giovanni Croce	<i>Sacre cantilene concertate</i> Venezia, Giacomo Vincenti, 1610 Ristampa: <i>ini</i> , 1612	A Giovanni Cornelio, Procuratore di San Marco
Giovanni Rovetta	<i>Motetti concertati</i> op. III Venezia, Alessandro Vincenti, 1635	Ai procuratori di San Marco Morosini, Molino, e Nanni
Natale Monferrato	<i>Motetti concertati</i> op. III Venezia, Francesco Magni, 1655	A Giacomo Corner, procuratore
	<i>Motetti concertati</i> op. VII Venezia, Francesco Magni, 1669	senza dedica (cfr. § 2.2)
	<i>Motetti concertati</i> op. XVIII Venezia, Giuseppe Sala, 1681	Ai Procuratori di San Marco, in particolare al cassiere Pietro Donà
Giovanni Domenico Partenio	<i>Mottetti a due, e tre voci</i> op. I Venezia, Giuseppe Sala, 1690	Ai Procuratori di San Marco, in particolare al cassiere Francesco Corner
Giovanni Legrenzi	<i>Motetti sacri a voce sola con strumenti</i> op. XVII Venezia, Giuseppe Sala, 1692	A Alvise Pisani, Procuratore di San Marco

Tabella 7.6

Edizioni di mottetti di maestri e vicemaestri marciani dedicati ai procuratori

di messe in *foglio* ordinario» di Pierre de Manchicourt (1510ca.-1564) e a un «Libretto di Messe stampate di diversi maestri».¹¹¹ Nel caso di Natale Monferrato, è probabile che i 14 libri di mottetti *in folio piccolo*, come anche il «Libretto piccolo con Motetti» citati nell'inventario (n. 22 e 58) si riferiscano ai fascicoli di sue edizioni di mottetti a stampa: lo confermerebbe la presenza di un esemplare dei suoi *Mottetti a due e tre voci* op. XVIII (1681), ancora conservato nel fondo storico di S. Marco.¹¹² Stupisce quindi che nessuna delle molte edizioni individuali di musica sacra di Grandi – uno degli autori più stampati della sua epoca – fosse presente nell'archivio marciano.¹¹³ Non pare un caso che l'op. XVIII di Monferrato, come anche le altre due raccolte di mottetti concertati a due e tre voci da lui pubblicate, sia dedicata ai procuratori di San Marco. A loro sono dedicati anche i *Motetti concertati* op. III di Giovanni Rovetta, pubblicati nel 1635, anch'essi probabilmente presenti nel fondo marciano: si consideri in particolare i «Motetti libri quattro» (n. 24) o il «libro [con] motetti » (n. 47) dell'inventario di Angeli. Se si prende in considerazione la produzione a stampa di tutti i maestri e vicemaestri attivi nella cappella ducale durante il Seicento

¹¹¹ Si tratta rispettivamente dei nn. 35 e 59 dell'inventario: v. App. 4, doc. 14.

¹¹² Cfr. *San Marco* 1994-1996: vol. 4, 1994, pp. 1568-1569 (cat. n. 2124).

¹¹³ Assai diversa è la situazione a Bergamo, dove la presenza di composizioni di Grandi nell'archivio della basilica di S. Maria Maggiore è ben attestata: si rinvia all'inventario dei libri musicali del 1628 (cfr. ROCHE 1965), e a quelli del 1643 e del 1654 (cfr. BOWMAN 1981, pp. 335-338).

è possibile individuare altre raccolte di mottetti dedicate ai procuratori marciali (Tabella 7.6). Se si escludono i *Motetti sacri a voce sola con strumenti* op. XVII di Legrenzi, apparsi postumi nel 1692, è interessante notare come in tutti gli altri casi si tratti di volumi di mottetti concertati a due e tre voci. Poiché è possibile attestare che la procuratoria di San Marco abbia contribuito a coprire le spese la produzione di alcune di queste raccolte,¹¹⁴ è ragionevole credere che in queste raccolte possa aver conosciuto la via delle stampe una produzione musicale concepita per il servizio della cappella ducale. Ciò troverebbe un sostanziale riscontro nei dati emersi dallo spoglio del cerimoniale marciali. Come si è visto, in occasione dell'apertura della *palla d'oro* è richiesta l'esecuzione di «un Motetto in organo à due voci, ò come pare al nostro Maestro».¹¹⁵

§ 7.3 Quale musica a San Marco?

Se è probabile che in occasione delle *messe basse* e delle adorazioni i mottetti rappresentassero l'unico elemento musicale di una celebrazione, per tutte le altre occasioni – messe e vesperi delle maggiori solennità dell'anno liturgico in cui veniva esposta la *palla d'oro* – essi si inserivano nella cornice di un evento musicale complesso che si poggiava sulle parti dell'*ordinarium* nel caso di una messa oppure sui salmi in un'azione vesperale. Per cercare di comprendere in che modo un mottetto interagisse con queste strutture, è necessario considerare attentamente quale fosse il repertorio musicale intonato dalla cappella ducale in queste occasioni. È una questione in realtà molto dibattuta. Alcune posizioni preconcepite rischiano però di aver offuscato la vista sulla reale fisionomia del fenomeno. Alla luce di nuovi documenti e di uno studio più accurato delle fonti musicali trasmesse, è possibile ridisegnare in maniera sostanziale il quadro.

Un prezioso ritratto di quale fosse il repertorio in uso presso la cappella è offerto dal già citato inventario del fondo musicale redatto da Marchio Angeli nel 1720. All'inizio del Settecento esso conteneva 23 raccolte di messe, 12 di mottetti, sette di magnificat, cinque di salmi, altrettante di inni, quattro miscellanee di messe, mottetti, inni e magnificat, e infine dieci titoli di vario materiale liturgico (introiti, antifonari, responsori, gradual, turbe e letture per la Settimana Santa, un *libro di canto fermo*).¹¹⁶ Considerato dal punto di vista degli autori rappresentati, è evidente il carattere

¹¹⁴ Monferrato riceve una gratifica per almeno due delle sue tre edizioni di mottetti concertati. La prima gli viene concessa il 30 gennaio 1669 per la pubblicazione la raccolta di mottetti op. VII: cfr. § 2.1; la seconda l'11 gennaio 1682 (1681^m) per i mottetti op. XVIII: cfr. MADRICARDO 1996, p. 282.

¹¹⁵ Si rinvia al precedente paragrafo.

¹¹⁶ App. 4, doc. 14: raccolte di messe sono i nn. 2, 4, 6, 7, 10, 11, 13-17, 19-21, 27, 28, 35, 39, 44, 54, 56, 59 e 66; mottetti i nn. 9, 22-26, 42, 47, 50, 55, 57 e 58; *Magnificat* i nn. 5, 8, 12, 32, 36, 46 e 49; salmi i nn. 34, 61, 63-65; inni i

conservativo della selezione rappresentata. Nel 1720 era ancora in uso un'ampia serie di partiture risalenti a più di un secolo prima: più del 25% dei titoli di cui sia possibile identificare l'autore.¹¹⁷ Compagno: un libro di messe di Adrian Willaert; un'ampia selezione di composizioni di Giovanni Croce (messe – tra cui una *da morto*, salmi, magnificat, inni, mottetti); due raccolte di salmi di Gioseffo Zarlino.¹¹⁸ Accanto alle 'glorie' marciate, ancora in uso sono poi almeno tre delle sei raccolte a stampa di messe *a cappella* fatte acquistare da Claudio Monteverdi alla fine del 1614: i due libri di messe di Palestrina e quello di Francesco Soriano.¹¹⁹ Sono citati infine due libri di messe di Cristóbal de Morales, uno di Pierre de Manchicourt, oltre alla *Messa della Bataglia* e a un *Libro con Mottetti* di Clément Janequin.¹²⁰ L'autore più rappresentato è Giovanni Rovetta: nove uscite dell'inventario rinviano a sue composizioni.¹²¹ Seguono Natale Monferrato e Francesco Cavalli, con sei titoli ciascuno.¹²² Poi Giovanni Croce con cinque e Giovanni Legrenzi con quattro titoli.¹²³ Quindi gli altri compositori.

Un'informazione fondamentale per identificare cosa questi libri contenessero è la precisa annotazione relativa al loro formato. Secondo l'inventario, almeno 38 dei 66 titoli sono *in folio grande* o *in folio*, a fronte di sei titoli *in folio ordinario* e nove *in folio piccolo*.¹²⁴ Per capire a cosa questa indicazione rinvii occorre considerare un aspetto importante della prassi esecutiva della cappella ducale. Dallo spoglio dei cerimoniali è evidente come la posizione principale della cappella durante i servizi a San Marco fosse quella *in pulpito magno* (*in bigonzo*, adoperando un'espressione veneziana). Si tratta del pulpito poligonale *in cornu epistolae* posto davanti all'iconostasi.¹²⁵ In questa posizione la cappella è raffigurata in un famoso disegno di Canaletto, risalente alla primavera del

nn. 40, 43, 45, 48 e 51; le miscellanee i nn. 33, 38, 41 e 53; raccolte di vario materiale liturgico i nn. 1, 3, 18, 29-31, 37, 52, 60 e 62.

¹¹⁷ Die 66 titoli presenti nell'inventario, nove sono privi di indicazione del nome dell'autore; quattro sono raccolte collettive; in un caso non è poi possibile identificare l'attribuzione: «Magnificat del Herlin» (n. 36). Dei 52 titoli la cui attribuzione è sostanzialmente certa, 14 sono raccolte del Cinquecento.

¹¹⁸ App. 4, doc. 14: per Willaert n. 27; per Croce nn. 17, 33, 38 e 65; per Zarlino nn. 34 e 61.

¹¹⁹ App. 4, doc. 14: nn. 19 e 20. L'atto di acquisto è documentato in I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica di S. Marco, reg. 141, cc. 19v-20r; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 262 (doc. 67); e in FABBRI 1985, p. 186.

¹²⁰ App. 4, doc. 14: per Morales nn. 21 e 39; per Manchicourt n. 35; per Janequin nn. 54 e 55.

¹²¹ App. 4, doc. 14: nn. 6, 18, 24, 41, 45-47, 53 e 63.

¹²² App. 4, doc. 14: per Cavalli nn. 14, 25, 42-44 e 57; per Monferrato nn. 4, 5, 22, 49, 58 e 64.

¹²³ App. 4, doc. 14: per Croce nn. 17, 33, 38, 51 e 65; per Legrenzi nn. (3), 7-9.

¹²⁴ App. 4, doc. 14: *in folio grande* sono i nn. 2-11, 13-17, 18, 20-21, 27-34, 36, 38-40, 42-44, 53-55; *in foglio* sono i nn. 1, 49 e 56. *In folio ordinario* sono i nn. 35, 37, 45-48; ; *in folio piccolo* (o indicati come *libretti*) sono i nn. 19, 22, 57-60, 63-65. I titoli di cui non si possa determinare il formato sono 13 (nn. 12, 18, 23-26, 41, 50-52, 61, 62 e 66).

¹²⁵ SANSOVINO-MARTINIONI [1663], pp. 101-102: « Da i lati del parapetto sono due pulpiti alla usanza greca dalla destra, et dalla sinistra. L'uno altissimo, et fatto in due suoli in forma piramidale, finisce in cuba. L'altro è di forma ottangola, ma molto più basso. In quello si canta il Vangelo, et talhora si predica ne più solenni giorni dell'anno, in questo questo si appresenta al popolo il Doge creato di nuovo, et per l'ordinario, quando la Signoria ca in Chiesa, vi stanno i Musici à cantar gli officii divini». Cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 271 (Docc. 96 e 97).



Figura 7.1
Canaletto, *La cappella ducale in bigonzo* (1766) – Hamburg, Kunsthalle

1766 (Figura 7.1).¹²⁶ In esso si scorgono circa 14 musicisti che cantano leggendo da un libro corale posto su un leggio ancorato a un pilastro della chiesa. È a un utilizzo di questo tipo che rinviano i volumi *in folio grande* censiti dall'inventario di Angeli.¹²⁷

La scena è coerente con quanto riferiscono le fonti documentarie. Nella *tariffa* del 1761, la posizione *in bigonzo* è prescritta per praticamente tutte le celebrazioni a cui la cappella ducale prende parte a San Marco.¹²⁸ Diversi studi hanno dimostrato come non ci siano dubbi che questa fosse la posizione canonica della cappella fino alla seconda metà del Settecento.¹²⁹ I cerimoniali marciani stabiliscono anche quale sia il repertorio che si sarebbe dovuto cantare *in bigonzo*. A questa posizione è associata sempre l'indicazione *a cappella* o *a capella à due chori*. Che sia questo il

¹²⁶ Con convincenti argomentazioni, James Moore ha ribadito l'ipotesi che la scena raffigurata da Canaletto possa rappresentare la cappella marciana durante il servizio del *passio* del Venerdì Santo del 1766: cfr. MOORE 1986, pp. 378-381. L'ipotesi era stata formulata per la prima volta in PARKER 1948. Ritenuta plausibile da LEVEY 1964, era stata rigettata invece in PIGNATTI 1976.

¹²⁷ Si tratta dei volumi elencanti nella Tab. 7.7.

¹²⁸ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 296-301 (doc. 142).

¹²⁹ Cfr. in part. BRYANT 1981.

I-Vsm Libri musicali	Contenuto Cfr. <i>Inventario</i> 1720 = App. 3, doc. 14	Datazione Copista
n. 1	Giovanni Croce, <i>Missa pro defunctis</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 17 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1924	1683-1686 Giovanni Francesco de Sartis
n. 2	Giovanni Rovetta e Giovanni Matteo Asola, <i>Turbe</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 18 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1935	1682-1686 Giovanni Francesco de Sartis
n. 3	[Clément Janequin], <i>Missa feriae quintae sexagesimae</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 54 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1932	1670-1671 [Lorenzo de Rossi]
n. 4	[Francesco Cavalli], <i>Due inni</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 43 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1933	1672 [Lorenzo de Rossi]
n. 5	Natale Monferrato, <i>Missa quinque vocibus</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 4 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1929	1678 F.L.P.C.V.S. [P. Leonardo del Carmine?]
n. 6	Natale Monferrato, <i>Due messe a quattro voci</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 4 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1930	1677 Lorenzo de Rossi
n. 7	Antonio Biffi, <i>Missa brevis</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 11 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1922	1715
n. 8	Giovanni Rovetta, <i>Magnificat</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 46 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1923	1682-1683 [Giovanni Francesco de Sartis]
n. 9	Antonio Lotti, <i>Magnificat</i> Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1925	1720
n. 10	Antonio Lotti, <i>Due Magnificat</i> Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1926	1736?
n. 11	Giovanni Rovetta, <i>Missa quattuor vocibus</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 6 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1928	prima del 1671
n. 12	[Giovanni Rovetta, <i>Magnificat e sei mottetti</i>] Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 41 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1927	prima del 1690
n. 13	Anon., <i>Inni, magnificat, mottetti</i> Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 31 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1936	1670 circa
n. 14	[Giovanni Croce, <i>Inni, magnificat, mottetti</i>] Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 33 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1934	1718?
senza n.	[Giovanni Rovetta], <i>Missa brevis</i> [frammento] Cfr. <i>Inventario</i> 1720, n. 6 Cfr. <i>San Marco</i> 1994-1996, cat. n. 1931	1683-1686 [Giovanni Francesco de Sartis]

Tabella 7.7

Libri corali con musica polifonica, conservati nel fondo antico di San Marco

repertorio musicale dei libri *in folio grande* censiti da Marchi, che costituivano la parte quantitativamente più consistente del fondo, lo dimostra un piccolo ma assai significativo nucleo di partiture conservato fino ad oggi, che trova precisi riscontri con le fonti citate nell'inventario del 1720. Si tratta di un insieme dei libri musicali custoditi attualmente all'interno del fondo antico della Procuratoria di San Marco. Per quanto riguarda la musica figurata, esso comprende quindici libri corali *in folio grande* conservati in alcuni casi in maniera parziale o frammentaria. Un primo spoglio catalografico è stato offerto nel 1994 da Francesco Passadore e Franco Rossi.¹³⁰ Secondo le indicazioni da loro fornite, nel fondo sarebbe conservati quattro manoscritti seicenteschi e nove attribuiti genericamente «alla prima metà del 18 sec.».¹³¹ Un riesame completo dei materiali ha permesso di ridisegnare sostanzialmente il quadro del fondo, nel quale in realtà ben 13 manoscritti (su 15) risalgono con certezza a prima del 1720 (v. Tabella 7.7).¹³² Determinanti sono stati i precisi riscontri con l'inventario di Marchio Angeli e l'identificazione della mano di almeno due copisti marciani – quella di Lorenzo de Rossi (de Rubeis) e quella di Giovanni Francesco de Sartis. Grazie ai riscontri delle ricevute di pagamento effettuate a loro favore è possibile ricostruire poi con precisione la storia di sette manufatti, tra quelli oggi conservati nel fondo storico della Procuratoria di S. Marco.¹³³

Diversi studi hanno dimostrato la grande tenuta di alcuni repertori specifici in uso presso la cappella marciana. Giulio Cattin e Laurenz Lütteken hanno documentato il prolungato impiego delle quattrocentesche *Lamentazioni* di Johannes de Quadris, intonate all'interno della basilica di San Marco almeno fino alla fine del Cinquecento:¹³⁴ Ancor più significativo è il caso rappresentato dalla *Missa super la Bataille* di Clément Janequin.¹³⁵ Composta certamente prima del 1532, essa costituisce l'apparato musicale previsto dal cerimoniale marciano per la celebrazione eucaristica del Giovedì Grasso: nota in ambito marciano anche con il nome di *Messa della caccia* o *Messa del tedesco*, il suo utilizzo è un obbligo a cui dovettero soggiacere tutti i maestri di cappella, dal primo Cinquecento alla caduta della Serenissima.¹³⁶ Non è un caso quindi che se ne ritrovi una copia tra libri corali del fondo antico di San Marco. Come ha dimostrato Moore nel 1986,

¹³⁰ PASSADORE- ROSSI 1994-1996: 1994, tomo 4, pp. 1478-1503 (cat. n. 1922-1936).

¹³¹ I manoscritti cat. n. 1929, 1930, 1931 risalirebbero al sec. XVII; i manoscritti cat. n. 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1932, 1933, 1935 e 1936 «alla prima metà del 18 sec.»; il manoscritto cat. n. 1934 al sec. XIX.

¹³² Uno studio sistematico del fondo musicale della cappella marciana e dell'attività dei locali copisti è attualmente in corso a cura dello scrivente.

¹³³ Per un nuovo spoglio dettagliato delle fonti musicali conservate presso Procuratoria di S. Marco, si rinvia a COLLARILE, *The Sound of Eternity*.

¹³⁴ Cfr. LÜTTEKEN 1989-1990.

¹³⁵ Cfr. MOORE 1981a, MOORE 1981b e MOORE 1986.

¹³⁶ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, pp. 269 (Docc. 91 e 92).

l'anonima *Missa feriae quintae sexagesimae* trasmessa nel manoscritto I-Vsm, *Libri musicali*, n. 3 è, infatti, un esemplare della messa di Janequin.¹³⁷ Grazie al riconoscimento della mano del copista, sappiamo ora trattarsi della copia fatta redigere da Francesco Cavalli tra il 1670 e il 1671. Moore ha sottolineato poi la tenuta di un repertorio *a cappella* come quello delle *voces turbarum* per la Settimana Santa. Anche in questo caso è possibile rintracciare tra i libri corali del fondo antico di S. Marco un significativo riscontro. Le *turbae* di Giovanni Rovetta e Giovanni Matteo Asola (1532-1609) copiate nel manoscritto I-Vsm, *Libri musicali*, n. 2 erano sicuramente ancora in uso nel 1720, quando il volume è inventariato da Angeli (v. Tabella 7.5). Ma non c'è dubbio che il libro corale fosse impiegato anche in seguito. Esso compare nell'inventario steso da Francesco Caffi intorno al 1797.¹³⁸ Questo manoscritto potrebbe essere, quindi, il libro adoperato dai cantori marciani nel famoso disegno di Canaletto citato in precedenza (Fig. 7.1): se si accetta l'ipotesi avanzata da Moore, che la scena raffigurata rappresenti una cerimonia del Venerdì Santo del 1766.¹³⁹

Il carattere conservativo della pratica musicale marciana emerge considerando poi il caso rappresentato dal vespero più importante del calendario liturgico marciano: quello cosiddetto *delli Cinque Laudate*.¹⁴⁰ Per questa occasione il cerimoniale esige che la cappella intonasse salmi *à due cori*.¹⁴¹ Non c'è dubbio che si tratti di un repertorio musicale *a cappella*. È infatti a questo lo stile a cui si richiamano – senza eccezioni – tutte le testimonianze che trasmettono oggi una simile produzione, veicolate soprattutto a stampa.¹⁴² La tipologia della trasmissione merita di essere sottolineata, anche perché alla base di una probabile distorsione nell'interpretazione del fenomeno, indotta proprio da una sopravvalutazione del dato editoriale. Come si è visto, la presenza di raccolte di salmi all'interno dell'inventario di Angeli è cinque volte inferiore a quelle contenente messe. Osservando la produzione a stampa, i fattori si invertono. A fronte di due sole

¹³⁷ Cfr. MOORE 1986, pp. 370-371 e relative note. Come notato già in precedenza, questo importante contributo è stato in gran parte ignorato negli studi più recenti. Esso non è noto né agli autori di *San Marco* 1994-1996, che nel catalogo del fondo antico di San Marco attribuiscono la messa a Giovanni Rovetta (cfr. vol. 4, 1994, pp. 1483-1484, scheda n. 1928); né a Jonathan Drennan, autore – oltre che di una dissertazione sulle messe attribuite a Rovetta (DRENNAN 2002) – anche di un lavoro recentemente pubblicato nel quale giunge ai medesimi risultati ottenuti da James Moore vent'anni or sono, relativi alla corretta attribuzione a Janequin della *Missa feriae quintae sexagesimae* trasmessa nel fondo antico di San Marco: cfr. DRENNAN 2005, pp. 413-414 e relative note. L'attribuzione a Rovetta della *Missa feriae quintae sexagesimae* del codice marciano si deve al compilatore dell'inventario steso su richiesta di Francesco Caffi nel 1797, dopo la caduta della Serenissima: cfr. CAFFI [1987], pp. 446-451:447.

¹³⁸ Cfr. CAFFI [1987], pp. 447-451.

¹³⁹ V. nota 121.

¹⁴⁰ Fondamentali ancora una volta sono gli studi compiuti da James Moore su questo repertorio e sul suo contesto: cfr. MOORE 1981a e MOORE 1981b. Il nome del vespero si richiama alla particolare selezione dei salmi intonati: tutti i cinque salmi (nn. 112, 116, 145, 146 e 147 della *Vulgata*) incominciano infatti con la parola *Lauda* o *Laudate*.

¹⁴¹ MOORE 1981a, 1981b e 1986.

¹⁴² Cfr. MOORE 1981b; KURTZMAN 2002 e 2004.

Autore	Titolo	Dedica
Claudio Monteverdi	<i>Selva morale et spirituale</i> Venezia, Bartolomeo Magni, 1640	All'imperatrice Eleonora Gonzaga
	<i>Messa a quattro voci e salmi ...</i> Venezia, Alessandro Vincenti, 1650 (postuma)	A padre Odoardo Baranardi (dedica di A. Vincenti)
Giovanni Rovetta	<i>Salmi a otto</i> op. VIII Venezia, Alessandro Vincenti, 1644	Ai Procuratori di San Marco
	<i>Delli salmi a otto</i> op. XII Venezia, Francesco Magni, 1662	Ai Procuratori di San Marco
Francesco Cavalli	<i>Vespri a otto</i> Venezia, [eredi] Magni, 1675	Al doge Nicolò Sagredo
Natale Monferrato	<i>Salmi brevi a otto voci a due chori</i> op. XI Bologna, Giacomo Monti, 1675	A Colombano Zanardi
	<i>Missae ad usum cappellarum</i> op. XIII Venezia, Giuseppe Sala, 1677	Al senatore Vincenzo Amulio
	<i>Messe et Magnificat</i> op. XIX Venezia, Giuseppe Sala, 1681	A Giovanni Morosini Procuratore di San Marco
Antonio Sartorio	<i>Salmi a due chori</i> op. I Venezia, Giuseppe Sala, 1680	Ai Procuratori di S. Marco, in particolare al cassiere Leonardo Pesaro

Tabella 7.8

Edizioni di messe e salmi *a cappella* di maestri e vicemaestri marciani (1640-1700)

raccolte di messe *a cappella* apparse a stampa dopo il 1650 (l'op. XIII e l'op. XIX di Natale Monferrato), tra il 1644 e il 1680 vengono pubblicate cinque edizioni di salmi *a due chori* di origine marciana (Tabella 7.8). Occorre considerare però il contesto in cui questa produzione viene alla luce. È difficile credere infatti che la pubblicazione di una serie di raccolte di composizioni *ad uso della Cappella Ducale*, come quelle che vedono la luce tra il 1676 e il 1681 per i tipi di Giuseppe Sala, possa essere dettata da una scelta strategica di mercato. Assai più probabilmente, essa rappresenta un progetto editoriale le cui finalità esulano da un'ottica prettamente commerciale del prodotto. Proprio in quegli anni, Natale Monferrato – principale socio dell'editore veneziano – è impegnato in un'azione di restaurazione della cappella marciana. Le due operazioni appaiono espressione di un medesimo progetto: rinverdire i fasti del mito marciano attraverso il rilancio della cappella ducale e la pubblicazione del suo repertorio più tradizionale. Le dediche dei volumi evidenziano un appoggio istituzionale a un programma editoriale che certamente non poteva dispiacere alla dirigenza della cappella marciana.

Ricerche più recenti permettono di allungare ulteriormente la lista del repertorio ‘tradizionale’ della cappella marciana. È questo il caso ad esempio della cosiddetta *Missa brevis* di Giovanni Rovetta. Su due dei manoscritti che trasmettono questa composizione si legge: «Questa Messa si cantava il Giovedì Santo al Tempo della Veneta Reipubblica, cioè sino all’Anno 1797. Si cantava pure il Giorno di S. Nicolò li 6 *Dicembre* nell’Oratorio posto a latere della Scala de’ Giganti in presenza del Serenissimo Doge, e del minore Collegio».¹⁴³ Recenti indagini confermano che la messa sia stata regolarmente intonata in queste occasioni dalla metà del Seicento a tutto l’Ottocento.¹⁴⁴

Almeno altre due messe diventano parti immutabili del cerimoniale marciano nel corso del Seicento. Si tratta della *Missa pro defunctis* di Giovanni Rovetta e di quella di Francesco Cavalli. Entrambi i compositori, che in periodi successivi ricoprono la carica di maestro della cappella ducale di S. Marco, lasciano precise disposizioni testamentarie relative all’esecuzione delle rispettive messe *pro defunctis* in occasione di due celebrazioni perpetue a suffragio delle loro anime, a cui la cappella ducale deve partecipare.¹⁴⁵ Nel proprio testamento, anche Natale Monferrato prevede una disposizione analoga. Egli richiede che, una volta all’anno in perpetuo, gli vengano cantati la *Missa pro defunctis* di Rovetta e un proprio salmo *De profundis* a otto voci. Tra i manoscritti musicali del fondo antico di San Marco si conserva la versione di un omonimo salmo di Monferrato: la versione rielaborata di una composizione pubblicata nel 1675, tra i *Salmi brevi a otto voci a due chori* op. 9.¹⁴⁶ Nella versione manoscritta, a parte alcuni aspetti grafici (rispetto alla stampa, i valori delle note nel manoscritto sono raddoppiati *alla breve*), la differenza più significativa è data dalla sostituzione della dossologia finale *Gloria Patri* con l’invocazione per i defunti: *Requiem aeternam*. Questa modifica appare sintomatica della destinazione di questa versione della composizione. Sul piatto esterno del manoscritto si legge: «De profundis | Del Signor Maestro Monferrato. | 1746 | Si Canta | In San Bartolamio».¹⁴⁷ Con ogni probabilità, si tratta quindi del *De profundis* predisposto da Monferrato per essere intonato in occasione delle celebrazioni a suffragio della propria anima che si tenevano nella chiesa di San Bartolomeo (*San Bartolamio*). La data apposta sul piatto del manoscritto non fornisce però soltanto una precisa

¹⁴³ I-Vsm, B.788; e I-Vnm, Cod. It. IV 1134 (=10949), da dove la trascrive anche MOORE 1981a, vol. 1, p. 236 (Doc. 17). Per maggiori informazioni sul contesto di questa messa si rinvia a DRENNAN 2010 e a COLLARILE, *The Sound of Eternity*.

¹⁴⁴ Cfr. DRENNAN 2010.

¹⁴⁵ Si rinvia a COLLARILE 2013.

¹⁴⁶ I-Vsm, B.810: cfr. *San Marco* 1994-1996, vol. 3, 1994, pp. 786-787 (nr. 1284).

¹⁴⁷ A c. 2^v è indicata anche la data 1747.



Figura 7.2
Francesco Cavalli, inno *Quo sanctum Marcum* (I-Vsm)

informazione riguardo al momento in cui il manoscritto è stato redatto. Cosa assai più importante, essa stabilisce come il salmo venisse ancora intonato a oltre 60 anni di distanza dalla morte del compositore, in ossequio delle sue ultime volontà: e non c'è motivo per dubitare che così sia stato almeno fino alla caduta della Serenissima (1797).

Uno dei risultati forse più eclatanti della recente ricognizione sul fondo musicale antico di S. Marco è l'identificazione di due composizioni sacre di Francesco Cavalli ritenute disperse: gli inni *Ut queant laxis* e *Quo sanctum Marcum*.¹⁴⁸ Il 28 aprile 1675 il copista marciano don Lorenzo de Rossi riceve 272 ducati¹⁴⁹

[...] per saldo delle operazioni per l'addietro fatte nel scriber in notte quadrate la Messa a cinque; due Hinni di San Giovanni Battista, et dell'Apparizion di San Marco; altra Messa a quattro; due Mottetti dell'Invenzion della Croce, et di San Nicolò; il Magnificat a quattro, et Messa da Morto a otto composto il tutto dal detto Maestro per servizio della medesima.

¹⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 6v.

L'identificazione della mano del copista permette di accertare che il manoscritto I-Vsm, *Libri musicali*, n. 4 (Figura 7.2) sia la fonte a cui si fa riferimento nella polizza.¹⁵⁰ I due inni contenuti in questa fonte sono infatti quello della festa di S. Giovanni Battista (24 giugno) e quello dell'apparizione di S. Marco (25 giugno), celebrazione quest'ultima propria del calendario liturgico marciano. Ancora più interessante nella prospettiva di questo studio è però la scoperta di una sconosciuta raccolta di mottetti *a cappella* di Giovanni Rovetta, identificata in uno degli anonimi libri corali del fondo antico di San Marco: I-Vsm, *Libri musicali*, n. 12. Di questa fonte si parlerà diffusamente nel paragrafo §7.5.

Volendo riassumere i dati emersi da questo spoglio, risulta evidente come il principale repertorio musicale della cappella ducale nel Seicento e in buona parte del Settecento fosse quello *a cappella*: un repertorio vocale *in stile antico* senza l'apporto di strumenti. Esso risuonava costantemente a San Marco; con ogni probabilità, però, anche nelle celebrazioni fuori dalla basilica a cui la cappella ducale prendeva parte: durante le *andate* alle chiese dei Ss. Vito e Modesto (15 giugno), dei Ss. Giovanni e Paolo (26 giugno), di S. Giorgio (26 dicembre) e a S. Geminiano (ottava di Pasqua), il cerimoniale marciano prevedeva infatti che la messa cantata alla presenza del doge fosse intonata dai cantori marciani *a cappella*.¹⁵¹

§ 7.4 Voci e strumenti: nuove prospettive

Quale sia l'apporto strumentale all'interno della cappella ducale di San Marco è una questione molto dibattuta. Come David Bryant ha chiarito, almeno per il periodo precedente al suo riconoscimento ufficiale (1614), la componente strumentale rappresenta una realtà divisa rispetto alla cappella vocale: diversa è la posizione esecutiva ad essa assegnata all'interno della basilica (sugli organi o sopra la porta maggiore); separati i loro interventi all'interno del rito.¹⁵² Il problema si pone per il periodo successivo. Le informazioni appaiono, infatti, contraddittorie. La questione principale riguarda la valenza da assegnare all'unico documento finora noto in grado di stabilire quali fossero i compiti degli strumentisti: si tratta della *tariffa* contenente gli obblighi di tutti i membri della cappella ducale (cantori e strumentisti) pubblicata nel 1761.¹⁵³

¹⁵⁰ Per il riconoscimento della mano del copista si rinvia a COLLARILE 2013.

¹⁵¹ Una conferma indiretta è data dagli incarichi affidati al *custode de libri de musici*, a cui spetta il compito di «portar li medesimi in diversi luoghi»: cfr. ad esempio I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 2 maggio 1684: padre Marchio Angeli riceve 6 ducati per le mansioni svolte negli ultimi sei mesi.

¹⁵² BRYANT 1981, in part. pp. 178-179.

¹⁵³ Un copia della *tariffa* è conservata in I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, b. 91, processo 208 (*Musici*), c. non numerata. Il documento è trascritto in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 302-308 (doc. 143).

Di questo documento si è servita Eleanor Selfridge-Field nel suo pionieristico studio sulla musica strumentale a Venezia tra Cinque e Settecento, per tracciare un quadro delle attività strumentali a San Marco. La mancanza di una riflessione critica sulle implicazioni legate alla scelta di servirsi del documento in maniera indiscriminata ha decretato la critica unanime da parte degli studi successivi, che hanno sottolineato l'assenza di prove decisive per sostenere che quanto contenuto nella *tariffa* del 1761 potesse valere già per il Seicento. Nel documento si fa riferimento ad esempio alla partecipazione degli strumenti alla solennità di S. Pietro Orseolo, introdotta nel calendario marciano solo nel 1732.¹⁵⁴ L'esplicita citazione di due precedenti redazioni degli obblighi dei cantori e strumentisti marciani che risalirebbero al 1661 e al 1694, sollevano diverse questioni riguardo all'identificazione delle possibili modifiche introdotte nel lungo lasso di tempo che va dal 1614 al 1761.

La relativizzazione del valore documentario della *tariffa* del 1761 ha creato uno spazio concettuale di cui la critica musicale si è servita per alimentare numerose ipotesi, molte delle quali pongono però seri problemi di natura metodologica. Lo scopo principale pare, infatti, quello di cercare prove di un impiego regolare di quel repertorio concertato a grande organico, che rappresenta l'immagine certamente più esuberante della produzione musicale veneziana del tempo. Emblematico di un atteggiamento che appare preconcelto, è quanto si è chiesto di recente da Linda Maria Koldau, sulla scia per la verità di James Moore: se cioè il repertorio musicale *a cappella* che i cerimoniali marciani indicano per solennità in cui è prevista l'apertura della *palla d'oro* possa essere stato interpretato come un riferimento a una produzione concertata a grosso organico.¹⁵⁵ Se la questione è legittima, la risposta va cercata in realtà nel cerimoniale marciano.

La recente scoperta di una copia della *tariffa* degli obblighi degli strumentisti marciani del 1694 permette di riconsiderare in maniera sostanziale la questione dell'apporto della componente strumentale della cappella ducale nel corso del Seicento.¹⁵⁶ Come è stato già evidenziato nel capitolo precedente, il documento sancisce 23 specifiche celebrazioni alla quali gli strumentisti avrebbero dovuto partecipare: 17 messe, 4 vesperi, un notturno e una compieta. Come già notato a proposito dell'inventario del fondo musicale, va sottolineato il numero decisamente limitato di

¹⁵⁴ Cfr. STEFFAN 1998.

¹⁵⁵ KOLDAU 2004, p. 40n: «[...] fraglich ist, ob Giovanni Paces Anweisung, bei geöffneter *Pala d'oro* seien die Vesperpsalmen achstimmig »a due Chori« zu singen, das gesamte 17. Jahrhundert hindurch strikt auf doppelchörige *da cappella*-Vertonungen bezogen wurden. [...] Darüber hinaus belegen Zahlungsanweisungen der *Procuratoria*, dass auch an Festen an denen die *Pala d'oro* geöffnet war, zusätzliche Instrumentalisten für die Musik im Gottesdienst eingestellt wurden». Koldau rinvia a MOORE 1981a, vol. 1, p. 195: «Could works such as these [large *concertato* works] be used to satisfy the liturgical need for double-choir psalms on those occasions when the *Pala d'oro* was opened?» (p. 195). In entrambi i casi, il rinvio all'apertura della *palla d'oro* appare improprio: esso rappresenta un gesto rituale, non la norma per un apparato musicale.

¹⁵⁶ L'importante documento è trascritto in App. 4, doc. 1.

cerimonie vesperali: a riprova del fatto che esse non fossero assolutamente (come lascerebbe invece intendere molta critica moderna) il principale contenitore liturgico nel quale erano ospitate le esecuzioni musicali a grande organico.¹⁵⁷ Il dato più importante è però un altro: la sostanziale uniformità con la *tariffa* del 1761. Le differenze sono minime. Nella *tariffa* del 1761 viene soppressa la partecipazione della cappella strumentale alla messa della Circoncisione (1 gennaio), sostituita con la messa per la festività di S. Pietro Orseolo, introdotta a Venezia nel 1732 (14 gennaio). Per la messa di Pentecoste, nel 1694 si prescrive l'uso di palchetti, che non sono previsti invece nel 1761.

Il sostanziale mantenimento del calendario delle celebrazioni a cui la cappella strumentale era chiamata a prendere parte implica con ogni probabilità quello anche delle specifiche funzioni che ad essa sono affidate. Nel documento redatto da Bartolomeo Duramano viene fornita una precisa indicazione relativa a quale fosse almeno una funzione affidata agli strumenti all'interno delle liturgie a cui partecipavano. Prescrivendo una salata ammenda pecuniaria per gli strumentisti che si fossero presentati in ritardo per i servizi stabiliti, si fa sapere che essi avrebbero dovuto «ritrovarsi per tempo à loro posti al principiare delle Messe, perche si possa all'ingresso di *Sua Serenità* in Chiesa fare la solita Suonata».¹⁵⁸ Il riferimento è alla fanfara di strumenti (a fiato) che accompagnava l'ingresso del doge in basilica ancora in uso nel corso del Settecento, come riferito ad esempio dai *notatori* di Pietro Gradenigo.¹⁵⁹

Nella *tariffa* del 1761 si parla anche di un'ulteriore circostanza. È prescritto infatti che in occasione delle messe per l'Epifania, per la Purificazione della Vergine, per S. Isidoro, per l'Apparizione di S. Marco, per Ognissanti e per il *Corpus Domini* gli strumentisti debbano fare una «suonata dopo l'Epistola». Il rinvio è una prassi strumentale che viene descritta con più dovizia di particolari in un altro cerimoniale con riferimento alla cerimonia di insediamento del doge, per la quale la presenza degli strumenti era anche prevista:¹⁶⁰

[...] E se li canta una bella Messa della Trinità con l'oratione de *San Marco*, e del Dose, id est pro famulo nominando el nome, et la Casa dal Vicario, overo Canonico che tocca, e li Sonatori sonano li Piffari, dapoì l'Epistola diedo all'Altar Grande, et all'Elevazion sonano cornetti, over altri Instrumenti, et in questa et in ogni altra solennità mazor se canta negli Organi dalli Cantori over se sona dalli Sonatori.

¹⁵⁷ Cfr. ad esempio FENLON 1998, p. 16: «For the Venetians of the *seicento*, a period of decline and uncertainty, the service of the Vespers on a major feast-day was a powerful evocation of the past glories of La Serenissima».

¹⁵⁸ Cfr. App. 4, doc. 1.

¹⁵⁹ Cfr. OVER 1998a, p. 34, in cui si dà notizia delle fanfare a cui Pietro Gradenigo avrebbe assistito nel 1764 in occasione della messa del giorno di Pasqua, e nel 1771 in occasione della solennità di San Marco. Per entrambe le occasioni citate, il cerimoniale prevedeva – come si è visto – l'intervento dell'orchestra.

¹⁶⁰ I-Vas, *Producratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 98, c. 103v; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 255 (doc. 61).

[...] Poi ogn'anno el di del suo Annual el vien in Chiesa a Messa Grande etc. Se li canta la soprascritta Messa della Trinità con l'Oratione di San Marco, et pro Duce con li 8. Sonatori del Principe con Instrumenti con li Cantori, et in Organo all'Epistola et Elevazion, et all'Offertorio.

In entrambi i casi, il rinvio è a momenti esclusivamente strumentali. Ciò è assai significativo per chiarire quale fosse la natura del rapporto con la cappella dei cantori. È interessante notare infatti che sia la *tariffa* del 1694 che quella del 1761 in occasione delle celebrazioni durante le quali l'orchestra avrebbe dovuto eseguire una «suonata dopo l'Epistola» non è previsto l'utilizzo di *palchetti*: i cantori sono *in bigonzo*, gli strumentisti sugli organi. Se la posizione è quindi ancora quella rinascimentale, è ragionevole credere che cantori e strumentisti avessero mantenuto anche lo *status* separato sancito da una prassi esecutiva almeno cinquecentesca, osservata con ogni probabilità anche dopo l'eliminazione della figura del *maestro de' concerti*, le cui funzioni vengono assorbite dal maestro di cappella dopo la morte di Raimondo Angeli, avvenuta dopo il 1696.¹⁶¹

Ma gli strumentisti non interagivano mai con i cantori? Dopo aver correttamente sottolineato che «the presence of instruments in church did not necessarily indicate that large concertato psalms with obbligato instrumental parts were performed»,¹⁶² James Moore aveva avanzato l'ipotesi che l'introduzione di un nuovo repertorio musicale potesse essere messo in relazione a due fattori: l'impiego di palchetti, sempre più frequente nel corso del Seicento; lo spostamento della cappella vocale sugli organi.¹⁶³ Scorrendo le annotazioni della *tariffa* del 1694, è possibile stabilire come in tutti i casi in cui sia previsto per gli strumenti l'impiego di palchetti, la cappella vocale non sia *in bigonzo*, bensì sugli organi. La conquista di questo spazio esecutivo sembra avvenire in maniera congiunta e progressiva. Emblematico di questo processo appare la costruzione di un corridoio per raggiungere più agevolmente le cantorie degli organi, richiesta esplicitamente da Francesco Cavalli nel 1669.¹⁶⁴

Lo spostamento della cappella sugli organi è un dato sensibile, in quanto introduce una posizione mai utilizzata almeno fino all'inizio del Seicento.¹⁶⁵ Ma è possibile andare oltre. È certo che sugli organi (quelli di *nicchia*, con ogni probabilità) singoli cantori intonassero alcuni mottetti. Grazie al riscontro fornito dalla *tariffa* del 1694, è possibile stabilire ora che la presenza dell'intera cappella vocale in quella posizione fosse prevista nelle occasioni in cui era prescritto l'intervento degli strumenti sui *palchetti*: le funzioni della vigilia e la messa del giorno di Natale e del giorno di S.

¹⁶¹ Cfr. SELFRIDGE-FIELD 1980, pp. 26.

¹⁶² Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 194.

¹⁶³ Cfr. MOORE 1986, pp. 374-375.

¹⁶⁴ Il 14 giugno 1669 vengono pagate le spese per la costruzione di una scala per salire agli organi direttamente dalla sagrestia, come richiesto dal maestro di cappella: cfr. I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, *sub data*.

¹⁶⁵ Cfr. BRYANT 1981, p. 175.

Marco, la messa del giorno di Pasqua (nel cerimoniale di Giovanni Battista Pace viene stabilito che durante la messa solenne di Pasqua «Si canta a due Cori nelli Organi Maggiori, et nelli minori con sonate»),¹⁶⁶ quella del giorno di Pentecoste, il primo vespero dell'Ascensione, la messa dell'Annunciazione e quella dell'Assunzione della Vergine. La conquista del nuovo spazio esecutivo pare aver modificato radicalmente le possibilità di far interagire le due componenti della cappella.

Tra le celebrazioni ordinarie, quella di maggior impegno per la cappella ducale è rappresentata con ogni probabilità dal Natale. Particolarmente sontuosi sono soprattutto gli apparati della vigilia, che precedono la *missa in nocte*. Famosa è la descrizione che ne dà Stringa nel 1604:¹⁶⁷

Presso le ventidue hore se ne discende il Doge in Chiesa, dove giunto dal Vicario di Chiesa [...] intona Vespro, che con canti, et suoni suavissimi viene cantato da i Musici di Chiesa salariati, et da altri, che vengono tolti à posta per far maggior numero, poiche si canta in tal sera à otto, dieci, dodici, e sedici cori, con stupore, et maraviglia di ciascuno, et specialmente de i foresti, i quali confessano non udirsi musica più rara, né più singolar di questa in molte parti del mondo.

Lo stesso avveniva ancora settant'anni dopo, come prova il resoconto di Alexandre Limojon signore di Saint-Didier pubblicato a Parigi nel 1680.¹⁶⁸ I libri contabili della procuratoria testimoniano come in occasione delle celebrazioni natalizie si ingaggiassero regolarmente musicisti straordinari: famosi cantanti a cui veniva affidata l'esecuzione di mottetti a voce sola durante il primo Notturmo; ma anche strumentisti di vario genere con cui rimpolpare le fila dell'orchestra.¹⁶⁹ Particolarmente sontuosi appaiono gli organici adoperati da Giovanni Legrenzi. Chiamato a sostituire Natale Monferrato per le celebrazioni del Natale del 1684, egli ingaggia dodici musicisti soprannumerari (nove cantanti e tre strumentisti) in aggiunta ai quasi ottanta membri regolari della cappella,¹⁷⁰ per una spesa complessiva di ben 123 ducati.¹⁷¹ Nei due anni successivi sono assunti *ad hoc* quattro «musicisti forestieri».¹⁷² Nel 1687 è la volta di sei cantanti,¹⁷³ assunti anche nel 1688 insieme ad altri tre strumentisti straordinari (un violino, un violoncello e

¹⁶⁶ Pace, *Ceremoniale magnum* (Fonte I in Tab. 7.2), c. 34r.

¹⁶⁷ Cit. da SANSOVINO-MARTINIONI 1663, p. 516.

¹⁶⁸ SAINT-DIDIER 1680, p. 48; cit. in SELFRIDGE-FIELD [1980], p. 16.

¹⁶⁹ Assai interessanti sono le attestazioni fornite in OVER 1998a, riguardanti la preparazione delle esecuzioni di Natale verso la metà del Settecento.

¹⁷⁰ Cfr. EMANS 1981-1982: 1982, pp. 74-81.

¹⁷¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 28 gennaio 1685 (1684*mv*). Cit. in EMANS 1984, p. 384.

¹⁷² I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, rispettivamente in data 2 marzo 1686 e 17 febbraio 1687 (1686*mv*). Cit. in EMANS 1984, p. 386.

¹⁷³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 7 gennaio 1688 (1687*mv*). Cit. in EMANS 1984, p. 387.

The image shows a page from a musical score. It features ten staves. The first four staves are for voices: Canto 1, Alto 2, Tenore 1, and Basso 1. The next four staves are for voices: Canto 2, Alto 2, Tenore 2, and Basso 2. The last two staves are for instruments: Violino 1 and Violino 2. The lyrics are written below the voice staves: 'Chri - stus na - - - - tus est no - - - - bis'. The Alto 2 part is marked 'PERDUTO'.

Figura 7.3

Legrenzi, *Invitatorio del I notturno di Natale* (I-Vnm, It. IV 708)

un violone).¹⁷⁴ In occasione del Natale del 1689 Legrenzi viene sostituito dal vicemaestro di cappella Giovanni Domenico Partenio: per le celebrazioni vengono assunti otto cantanti straordinari.¹⁷⁵

Queste informazioni rimarrebbero attestazioni generiche se non fosse possibile identificare tra le composizioni di Legrenzi oggi conservate uno straordinario esempio di ciò che avveniva a San Marco la notte di Natale. In una serie di parti attualmente depositate presso la Biblioteca Nazionale Marciana, identificate dalla segnatura It. IV 708 (=10349),¹⁷⁶ sono conservate sei composizioni di Legrenzi su testo liturgico: si tratta dell'invitatorio (*Christus natus est*) e dei tre

¹⁷⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 19 gennaio 1689 (1688*mv*). Cit. in EMANS 1984, p. 388.

¹⁷⁵ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 3 gennaio 1690 (1689*mv*). Cit. in EMANS 1984, p. 390.

¹⁷⁶ La segnatura identifica un convoluto di 11 parti (C1, T1, B1, C2, A2, T2, B2, vl1-2, vlone, org) redatte da un anonimo copista veneziano nell'ultimo quarto del sec. XVII. Perduto è la parte dell'A1. Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, pp. 596-602, dove però viene erroneamente indicata come dispersa dell'A2; errato è anche l'incipit del III salmo del primo notturno che non è *Exultavit cor meum* (pp. 600 e 602) bensì *Eruclavit cor meum*.

salmi del primo notturno di Natale (*Quare fremuerunt, Caeli enarrant e Eructavit cor meum*), del cantico *Te deum laudamus* e dell'introito della *missa in nocte* (*Dominus dixit ad me*). Esse corrispondono perfettamente alle parti assegnate alla cappella nel cerimoniale marciano.¹⁷⁷ Oltre alla pressoché certa provenienza del manoscritto dal fondo della basilica marciana,¹⁷⁸ sul fatto che si tratti di una partitura legata alla cappella ducale è soprattutto l'esteso organico a indicarlo. Tutte le composizioni sono a doppio coro vocale (CATB CATB), due violini obbligati, violone e basso continuo. Esse rappresentano quindi un raro esempio di partitura con parti strumentali obbligate riconducibile con sicurezza al contesto marciano. Interessante ai fini della nostra indagine è osservare lo stile in cui le composizioni sono state concepite. Lontano da raffinate tecniche di concertato, Legrenzi concepisce delle strutture sostanzialmente omoritmiche in cui le linee obbligate degli strumenti amplificano di fatto la tessitura armonica delle voci. Ciò è particolarmente evidente nell'invittorio e nei tre salmi (Figura 7.3). L'apporto strumentale è inserito in una tessitura che richiama la tradizione policorale *a cappella* tipica del repertorio marciano.

Se si considera che l'orchestra era formata da circa quaranta elementi (a cui si aggiungevano alcuni musicisti soprannumerari), occorre chiedersi se essi si fossero limitati a eseguire le parti strumentali, o se invece non avessero raddoppiato anche le linee vocali, moltiplicando ad esempio i cori secondo una prassi assai diffusa nel Seicento. Si potrebbe spiegare in questo modo l'accusa mossa dall'astronomo e teorico francese Ismaël Boulliau, stupefatto dall'onnipresente presenza degli strumenti in raddoppio delle voci in ciò che egli aveva ascoltato a Venezia tra il 1643 e il 1645.¹⁷⁹ La verità è che non sappiamo fino a che punto l'esempio fornito da Legrenzi rinvii a una precisa tradizione compositiva invalsa in ambiente marciano per la musica concertata a grosso organico che avrebbe potuto essere eseguita durante le solennità alle quali prendeva parte l'orchestra. Vale la pena di sottolineare però la perfetta compatibilità della partitura legrenziana con la *compieta* – anch'essa a doppio coro vocale (CATB CATB), due violini obbligati, violone e basso – opera di Benedetto Vinaccesi, che dal 1704 al 1719 ricopre la carica di secondo organista di San Marco: composizione concepita anch'essa con ogni probabilità per il servizio marciano.¹⁸⁰ Alla domanda se all'interno della basilica di San Marco nel secondo Seicento fosse praticata musica concertata a grande organico, la risposta è quindi positiva. Per quanto riguarda le

¹⁷⁷ Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, pp. 26-27 e vol. 3, p. 23.

¹⁷⁸ Il manoscritto proviene dal fondo di don Lorenzo Canal, acquistato dalla Biblioteca Nazionale Marciana. Come molte altre fonti transitate attraverso questo archivio, è assai probabile che anche le parti che trasmettono la liturgia natalizia opera di Legrenzi provengano dal fondo marciano.

¹⁷⁹ Cfr. LAUNAY 1991, p. 271.

¹⁸⁰ Cfr. TALBOT 1994a, pp. 249-256. La composizione è trasmessa in un'unico ms. veneziano: I-Vnm, It IV 1538 (=11655).

cerimonie ordinarie (quelle previste dal calendario liturgico), ciò sarebbe potuto avvenire però soltanto in occasioni di alcune tra le maggiori solennità dell'anno, per le quali era prevista una dislocazione dei cantori sugli organi e degli strumentisti sui *palchetti*.¹⁸¹ Queste funzioni costituivano gli appuntamenti che comportavano il maggior sforzo finanziario e organizzativo da parte della procuratoria marciana, con il coinvolgimento anche di diversi musicisti soprannumerari, ai quali venivano solitamente affidati i ruoli solistici vocali e strumentali più importanti. È interessante notare come sotto la direzione di Legrenzi si moltiplichino le occasioni in cui si faccia ricorso a questa pratica. Nel 1685 egli introduce una tromba solista per la messa di Pasqua.¹⁸² Nel 1688 richiede la partecipazione di un violino e di una viola per le celebrazioni della vigilia e del giorno di S. Marco.¹⁸³

Aperte rimangono però diverse questioni. Michael Talbot ha documentato come durante la messa della notte di Natale fosse consuetudine sostituire due parti dell'*ordinarium missae* – il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* – con dei mottetti o più di rado con dei brani solistici strumentali.¹⁸⁴ Come Carlida Steffan ha dimostrato, lo stesso avveniva durante la cerimonia in onore di S. Pietro Orseolo (14 gennaio), introdotta nel cerimoniale marciano nel 1733:¹⁸⁵

Dopo l'Epistola cantò un Motetto il celebre Farinello; all'Offertorio cantò un altro soprano; all'Elevazion fu cantato in organo un Motetto da 3 dei nostri musici, et all'Agnus Dei cantò un tenore che dal Maestro del coro ebbe ordine di essere breve [...].

Il rinvio è alla prassi conosciuta come *messa alla venetiana*, descritta in una celebre prefazione di Ignazio Donati già nel 1623: «Il Sanctus et l'Agnus Dei si sono posti così semplici, et brevi alla Veneziana, per sbrigarsi presto, et dar loco al Concerto per l'Elevazione; et a qualche Sinfonia alla Comunione». ¹⁸⁶ Se non si può quindi dubitare che a San Marco si praticasse una simile prassi, occorre tenere presenti le possibili implicazioni sia riguardo al repertorio intonato che soprattutto in rapporto alla 'politica esecutiva' del calendario marciano.

Per contestualizzare correttamente le informazioni desunte da questi documenti, occorre innanzitutto tenere presente che entrambi i casi citati sono celebrazioni che secondo la *tariffa* del 1761 sono indicate come *messe solenni negl'Organi, co' Palchetti*. Se si accetta il rinvio alla prassi

¹⁸¹ Cfr. App. 4, doc. 1, in cui è riprodotta quella del 1694.

¹⁸² I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 15 maggio 1685. Cit. in EMANS 1984, p. 384.

¹⁸³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, in data 6 maggio 1688. Cit. in EMANS 1984, p. 388.

¹⁸⁴ Cfr. TALBOT 1994a, p. 257, sulla base di: I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 40, in data 28 febbraio 1709 (1708^{mv}), 16 marzo 1710, 14 marzo 1711, 29 dicembre 1711 e 30 dicembre 1712.

¹⁸⁵ Cfr. STEFFAN 1998, p. 230, da cui è presa la citazione seguente, tratta da un'annotazione apposta sul cerimoniale di Bartolomeo Bonifacio: I-Vnm, Lat. III 172 (=2276), c. 347r.

¹⁸⁶ Ignazio Donati, *Salmi boscarecci concertati*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623, c. A2r (RISM D 3396).

descritta da Donati nel 1623, c'è da chiedersi se le precise indicazioni esecutive fornite nella famosa prefazione non possano rappresentare quanto accadeva a San Marco nella decina di occasioni all'anno in cui la cappella ducale a ranghi completi occupava lo spazio del presbiterio – i cantori sugli organi, gli strumentisti sui palchetti.

Sarebbe sbagliato credere però che quella di 'abbreviare' la messa *alla venetiana*, sostituendo il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, fosse una prassi comune all'interno dei servizi liturgici della basilica marciana. Tutte le messe *a cappella* trasmesse nei manoscritti del fondo marciano prevedono l'*ordinarium missae* completo. Questa prassi pare legata quindi esclusivamente al repertorio *concertato*. Con ogni probabilità, essa è il risultato del naturale adeguamento della lunghezza dell'apparato musicale (notevolmente dilatatosi nella prima parte delle messe concertate) al 'tempo del rito'. Interessante è notare che l'accorciamento del tempo dell'apparato abbia come principale conseguenza una risemantizzazione dell'azione eucaristica, «che sempre più tende a coincidere con un momento devozionale di adorazione del ss. Sacramento».¹⁸⁷ È con ogni probabilità questo slittamento che permette di introdurre l'impiego di mottetti, le cui funzioni sono perfettamente modellate su quelle loro assegnate per simili pratiche rituali.

Da dimostrare è però anche che tutte le celebrazioni eucaristiche in cui è possibile si eseguisse musica concertata a San Marco – le più importanti del calendario liturgico – prevedessero davvero un apparato *alla venetiana*. Nel 1625 Donati parlava di espedienti per rendere più solenni gli apparati *per le Feste minime*. Cosa intendesse per *minime* non è chiaro: in ogni caso è ragionevole credere che non si riferisse alle solennità maggiori. Perché a San Marco si facesse così (e cosa succedeva nelle altre chiese veneziane) è in realtà ancora tutto da chiarire. Emblematico di una pluralità di possibili soluzioni è il caso della *missa concertata* di Francesco Cavalli, pubblicata nel 1656 all'interno delle *Musiche sacre*.¹⁸⁸ Nonostante la ricchezza organico (CATB CATB, 2 violini, ripieni e altri strumenti *ad libitum*), che comportava certamente un notevole dilatamento dei tempi esecutivi, essa comprende un *ordinarium missae* completo: diversamente dalla prassi *alla venetiana*, la messa comprende quindi anche il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*.

Si è parlato finora di celebrazioni eucaristiche. In almeno quattro occasioni all'anno, però, il cerimoniale marciano prevedeva vesperi solenni a cui gli strumentisti dovevano prendere parte sui *palchetti* e i cantori sugli organi: quello dell'Annunciazione della beata Maria Vergine (2 febbraio); quello delle vigilie di Natale, dell'Ascensione e della festività di S. Marco (25 aprile).¹⁸⁹ Purtroppo, non è per ora noto alcun documento che descriva esattamente cosa avveniva in

¹⁸⁷ STEFFAN 1998, p. 229.

¹⁸⁸ RISM C 1565.

¹⁸⁹ Cfr. App. 4, doc. 1.

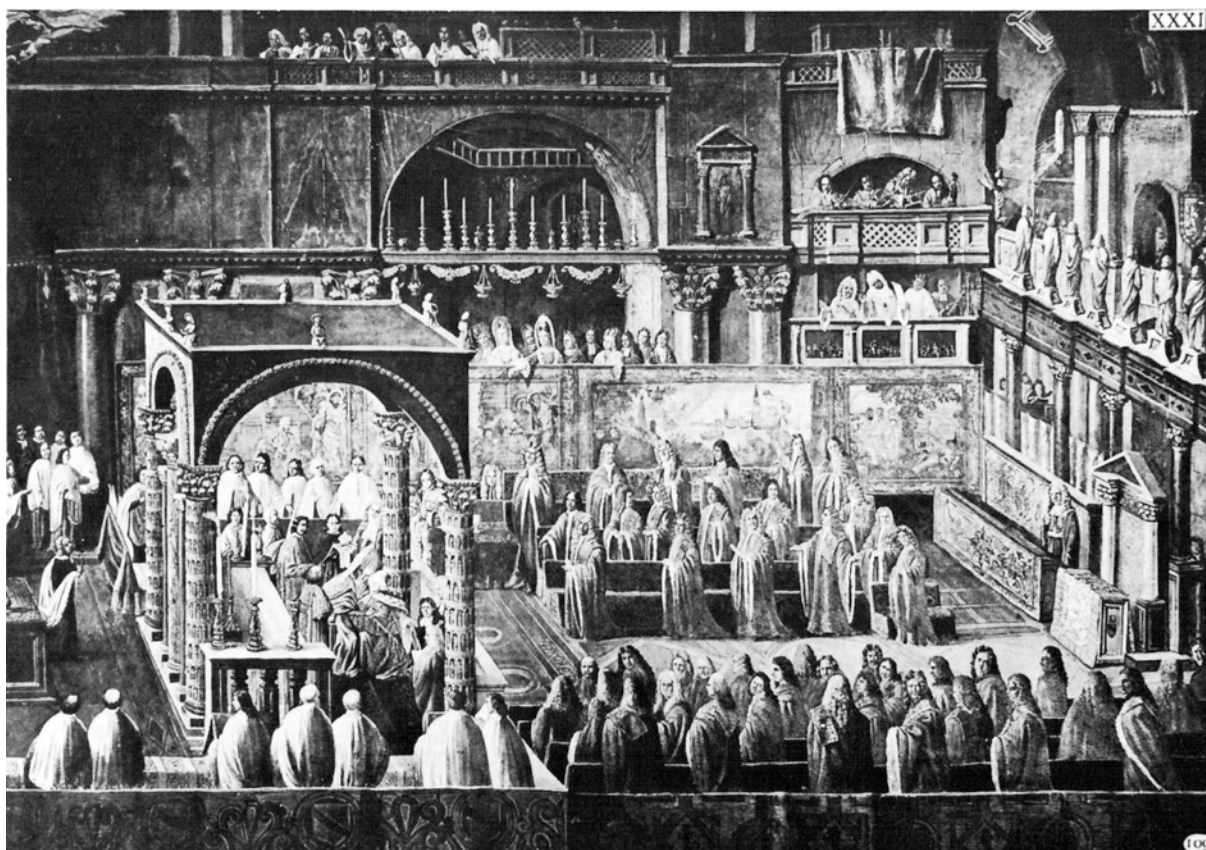


Figura 7.4

Alessandro Piazza, *Consegna del pileo a Francesco Morosini da parte del patriarca di Venezia* (I-Vmc, cl. I 1384)

queste cerimonie, se si esclude la concorde, generica testimonianza sul fatto che si trattasse di liturgie solenni, a cui spesso prendevano parte solisti ingaggiati *ad hoc*. Sulla base di quanto avveniva per le messe, è possibile chiedersi se anche il rituale vesperale non subisse delle variazioni rispetto all'applicazione del cerimoniale liturgico tradizionale. Nel caso lo si ritenesse possibile, si potrebbe supporre che in queste azioni vesperali potessero essere ammesse soluzioni altrimenti evitate, come ad esempio l'esecuzione di motteti *loco antiphonae* tra i salmi. Ciò rimane però per ora una ipotesi priva di riscontri documentari.

Quanto finora esaminato deve far riflettere sulla deformazione che potrebbe comportare la non corretta comprensione dell'eccezionalità di determinate modalità esecutive. Senza una precisa valutazione degli indizi relativi alle specificità dei diversi contesti, nulla di concreto è possibile affermare su quale fosse la musica che veniva eseguita, né sul suo stile. Aperta rimane infatti la questione se tutte le gradazioni di musica concertata fossero ammesse, o se invece non fosse richiesto uno stile più dimesso, simile a quello adottato da Legrenzi per le composizioni concepite per la vigilia di Natale. La questione più delicata rimane comunque quella relativa alle modalità di

interazione tra voci e strumenti, specie in presenza di compagini vocali e strumentali che nulla hanno di che invidiare al cosiddetto *barocco colossale* romano.¹⁹⁰ Durante il periodo nel quale Giovanni Legrenzi dirige la cappella ducale, si assiste a una notevole serie di eventi celebrativi connessi alle vittorie ottenute dalla Serenissima contro gli Ottomani.¹⁹¹ Emblematico della grandiosità di questi apparati è il caso rappresentato dall'esecuzione del *Te Deum laudamus* cantato dalla cappella ducale presso la chiesa dei padri Teatini (S. Nicolò dei Tolentini) nell'estate del 1685 per celebrare la presa di Corone, nel Peloponneso. Alla cerimonia prendono parte – oltre ai cantori e ad almeno due organisti – 55 strumentisti ingaggiati *ad hoc*: tre trombe, 14 *trombetti*, 32 *strumenti diversi* e sei tamburi.¹⁹² Una simile compagine è impiegata anche per festeggiare la riconquista di Lepanto¹⁹³ e quella di Castelnuovo nel 1687.¹⁹⁴ Lo stesso avviene però anche in occasione della consegna del pileo inviato da papa Alessandro VIII al doge Francesco Morosini, celebrata solennemente a San Marco il 7 maggio 1690.

Di questa funzione rimane una celebre rappresentazione in un dipinto coevo di Alessandro Piazza, attualmente conservato presso il Museo Correr di Venezia, nel quale è ben visibile la disposizione dei cantori sulle cantorie degli organi e quella degli strumenti sui palchi inferiori (Figura 7.4).

§ 7.5 La coerenza dello stile

Nel complesso codice retorico fornito dal cerimoniale marciano, in che maniera un mottetto interagisce con la struttura liturgica nella quale si inserisce? È possibile che in una celebrazione a San Marco si fosse inframezzato l'esecuzione di un *ordinarium missae a cappella* o di salmi vesperali *a doi chori* con mottetti concertati *in stil moderno*? Fino a che punto l'apparato musicale di una celebrazione rappresentava un insieme stilisticamente coerente e coeso al suo interno?

¹⁹⁰ Per la categoria di *barocco colossale* romano il rinvio tradizionale è a DIXON 1979. Si tratta però di una categorizzazione che sotto molti punti di vista occorre rivedere alla luce del fatto che nel secondo Seicento forme 'colossali' non fossero affatto una prerogativa del solo contesto romano.

¹⁹¹ Nel 1684, la Serenissima aderisce alla Sacra Lega, a cui dà vita insieme al papa, all'imperatore e dal re di Polonia. Cfr. BENZONI 1994, p. 92.

¹⁹² I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, le polizze in data 9 e 11 settembre 1685. Cit. in EMANS 1984, p. 385. Con ogni probabilità, la chiesa è stata scelta per la coincidenza tra il fausto evento e la ricorrenza del santo, che cade il 7 agosto. Gaetano d'Thiene, fondatore dell'ordine dei Teatini, era stato canonizzato il 12 agosto 1671: un culto recente, quindi. C'è da chiedersi se il mottetto legrenziano *Quis ascendit in montem sanctum Sion* (op. XV, 1689) dedicato al santo non possa essere stato composto per questa celebrazione.

¹⁹³ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, le polizze in data 22 agosto e 10 settembre 1687. Cit. in EMANS 1984, pp. 386-387.

¹⁹⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Scontro Chiesa, reg. 36, le polizze in data 7 gennaio e 14 febbraio 1688. Cit. in EMANS 1984, p. 387.

Quella dello stile è una questione assai delicata in quanto investe un problema complesso. Ammettere che tutto il repertorio musicale oggi conosciuto di compositori attivi a presso la cappella ducale potesse essere eseguito all'interno delle cerimonie marciate, equivarrebbe a sostenere che il cerimoniale marciano ammettesse un'oscillazione stilistica pari alla grande varietà che esso (pur mutilato da gravi perdite) ancor'oggi presenta. Lo stile è però un aspetto per nulla indifferente o intercambiabile. Esso è l'elemento costitutivo di quel codice retorico alla base di qualsiasi manifestazione barocca, proiezione di un complesso quanto univoco sistema di simboli regolato da un principio fondamentale: quello della 'proprietà'. Da categoria retorica, la 'proprietà' assurge a piano regolamentatore di un'estetica condivisa: unico strumento per decriptare la congerie di messaggi e simbologie di cui in un'epoca come quella barocca ogni manifestazione, sia essa pubblica o privata, è espressione.¹⁹⁵ Di qui la necessità di un regolazione del codice stilistico attraverso un cerimoniale, tanto più complesso quanto più importante è il contesto a cui esso rinvia. In esso la semantica dei segni di cui un evento si compone, viene determinata definendone la forma: il loro 'stile', adoperando una categoria estetica dell'epoca. Per riflettere sulla funzione della musica in un contesto di primo piano come la cappella marciana, occorre quindi interrogarsi attentamente su quale fosse l'ampiezza della gamma stilistica ammessa dal cerimoniale e quale la destinazione e la funzione dei diversi stili in rapporto dalle differenti occasioni.

All'interno della produzione musicale di Giovanni Rovetta è possibile individuare diversi esempi assai interessanti per cercare di rispondere a queste questioni. Il primo esempio è quello fornito dalla cosiddetta *Missa quinque vocibus*.¹⁹⁶ Di essa si conosce un unico testimone: una partitura di probabile origine veneziana redatta nella seconda metà del sec. XVIII, conservata in un convoluto ora depositato presso la Landesbibliothek di Dresda (D-Dlb, Mus. 1623-D-1), all'interno del quale è conservata anche la parte del mottetto *Benedictus Dominus Deus Israel* (Figura 7.5). Esplicita è l'attribuzione a Rovetta di quest'ultima composizione: «Benedictus a 5 vocom del Signor Maestro Roetta».¹⁹⁷ Sulla prima carta della partitura della messa si legge invece soltanto: «Missa quinque vocibus 5. R.». Sulla sua attribuzione a Rovetta non ci sono dubbi.¹⁹⁸ Come ha dimostrato Jonathan Drennan, messa e mottetto – entrambi a cinque voci (CATTB), entrambi in quinto tono – sono tra loro strettamente correlati: il loro materiale musicale presenta infatti sostanziali affinità.¹⁹⁹ Secondo Drennan, il testo del mottetto sarebbe compatibile con la festa di S. Giovanni

¹⁹⁵ Cfr. BENINCASA 1979.

¹⁹⁶ Per un'edizione della messa, v. *Rovetta-Messe* 2006, pp. 103-133.

¹⁹⁷ D-Dlb, Mus. 1623-D-1 (2), c. 1r.

¹⁹⁸ Cfr. DRENNAN 2002, vol. 1, pp. 32-53 e DRENNAN 2005.

¹⁹⁹ Cfr. DRENNAN 2002, vol. 1, pp. 54-57.

Canto 1
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el:

Alto
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el:

Tenore 1
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el: qui - a vi - si

Tenore 2
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el: qui - a vi - si

Basso
Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el:

Figura 7.5

Giovanni Rovetta, *Benedictus Dominus Deus Israel*

Battista (24 giugno).²⁰⁰ Alla luce dello spoglio del cerimoniale marciano, l'ipotesi si può ritenere fondata. L'impiego del mottetto è compatibile infatti con l'uso prescritto in festività che prevedevano l'apertura della *palla d'oro*.²⁰¹ Se non è possibile escludere che messa e mottetto abbiano conosciuto forse anche altri impieghi,²⁰² ai fini della nostra indagine è importante sottolineare la loro stretta correlazione formale. Messa e mottetto formano un insieme stilisticamente coeso, concepito addirittura in maniera unitaria.

Il secondo caso è quello rappresentato dalla cosiddetta *Missa brevis*.²⁰³ Normalmente adoperata come *ordinarium* nella messa del Giovedì Santo, questa partitura conosce in realtà una molteplicità di impieghi.²⁰⁴ In due delle fonti manoscritte che la trasmettono, essa è associata a due mottetti: un *Beata viscera Mariae* e un *Sancta et immaculata virginitas*, entrambi per canto alto tenore e basso.²⁰⁵

²⁰⁰ Cfr. DRENNAN 2002, vol. 1, pp. 54-55.

²⁰¹ Cfr. Tabella 7.3.

²⁰² All'interno della liturgia marcana, il cantico di Zaccaria (*Benedictus Dominus Deus Israel*: Luca 1, 68-79) conosce differenti impieghi: cfr. CATTIN 1990.

²⁰³ Per un'edizione della messa v. *Rovetta-Messe* 2006, pp. 64-78.

²⁰⁴ Cfr. DRENNAN 2002, vol. 1, pp. 113-159 e soprattutto COLLARILE 2010.

²⁰⁵ I-Vnm, It. IV 1135 (=10964); e I-Vsm, B.787 / 1-39. Si tratta di due convoluti contenenti partiture e parti, frutto di diverse mani veneziane del Sei e Settecento. In entrambe le fonti, una mano più tarda (II metà del sec. XVIII) ha aggiunto una linea di basso continuo.

In una delle due fonti è annotata la data del 1655 (possibile data di esecuzione se non addirittura di composizione: in quel periodo Rovetta è maestro di cappella a San Marco), ma soprattutto la destinazione dei due mottetti: *Beata viscera Mariae* sarebbe un «Mottetto dopo l'Epistola»; *Sancta et immaculata virginitas* un «Mottetto per l'Offertorio».²⁰⁶ All'interno del cerimoniale liturgico marciano, i testi delle due composizioni figurano come responsori nel terzo notturno di Natale.²⁰⁷ Conoscono anche diversi altri impieghi, tra cui all'interno dell'ufficio dell'Assunzione: apparentemente nessuno però come *proprium missae*. La chiara indicazione sulla loro funzione non lascia infatti adito a dubbi: essi rappresentano il *Tractus* e l'*Offertorium* di una celebrazione eucaristica, il cui *ordinarium* è rappresentato dalla *Missa brevis* di Rovetta. Il rapporto tra i due mottetti e la messa è in questo caso meno profondo rispetto al caso precedente, ma non meno significativo. L'organico è lo stesso. Perfettamente affine è anche la marca stilistica: quella polifonia *a cappella* che caratterizza il principale repertorio della cappella ducale.²⁰⁸ È possibile evocare anche l'esempio rappresentato dalla *missa pro defunctis* dello stesso Rovetta. Nelle fonti manoscritte che la trasmettono, essa è associata a un salmo che potrebbe fungere da mottetto: *Ad Dominum cum tribularer*. Anche in questo caso, messa e mottetto hanno lo stesso organico – CATB – e la medesima fattura stilistica: *a cappella à due chori*.

All'interno della produzione musicale di Giovanni Rovetta si conservano diversi esempi di mottetti *a cappella* (Tabella 7.10). La recente scoperta di un fonte manoscritto di sue composizioni appartenenti a questo genere tra quelle ancora conservati nel fondo marciano ha permesso di identificare un testimone fondamentale per comprendere quale fosse il repertorio in uso a San Marco nella seconda metà del Seicento. Si tratta del manoscritto I-Vsm, *Libri musicali*, n. 12 (rinvio alla Tabella 7.7). L'individuazione di questa fonte, catalogato finora come un manoscritto anonimo del primo Settecento,²⁰⁹ è stata possibile incrociando le informazioni fornite dall'inventario di Angeli con i puntuali riscontri che è stato possibile stabilire per due mottetti, trasmessi in due diverse fonti manoscritte nelle quali essi sono attribuiti a Giovanni Rovetta.²¹⁰ Si tratta di un libro *in folio grande*, nel quale i mottetti sono redatti *a libro corale* (Figura 7.6). Il rinvio è quindi senz'altro a un suo uso *in bigonzò*.²¹¹ In esso sono redatti un *magnificat* (di cui oggi si

²⁰⁶ Una trascrizione moderna dei due mottetti è fornita in App. 6, nn. 45 e 46.

²⁰⁷ Cfr. CATIN 1990, vol. 2, p. 27.

²⁰⁸ Per una definizione dello stile *a cappella*, v. MEIER 1974.

²⁰⁹ Cfr. *San Marco* 1994-1996: vol. 4, 1996, pp. 1481-1483.

²¹⁰ Si tratta dei mottetti nn. 9 e 11 di Tab. 7.10. Nell'inventario di Angeli (App. 4, doc. 14) il riferimento al ms. si legge al n. 41.

²¹¹ Né le cantorie degli organi, né i palchi in coro disponevano di un leggio per volumi *in folio grande* redatti *a libro corale*: una modalità esecutiva che rinvia esclusivamente al *bigonzò*.

	Incipit	Organico	Fonti
1	<i>Ad Dominum cum tribularer</i>	CATB CATB	I-Vnm, It. IV 1134 (=10949) I-Vsm, B.770 / 1-24
2	<i>Beata viscera Mariae</i>	CATB	I-Vnm, It. IV 1135 (=10964) I-Vsm, B.787 / 1-39
3	<i>Benedic Domine, benedic domum</i>	CATB	I-Vsm, Libri musicali, 12
4	<i>Benedicam Dominum in omni tempore</i>	CATB	I-Vsm, Libri musicali, 12
5	<i>Benedictus Domine Deus Israel</i>	CATTB	D-Dlb, Mus. 1623-D-1, 2
6	<i>Corona aurea super caput eius</i>	CATB	I-Vnm, It. IV 1135 (=10964)
7	<i>Ecce ego mitto vos</i>	CATB	I-Vsm, Libri musicali, 12
8	<i>Hic est vere martyr</i>	CATB	I-Vsm, Libri musicali, 12
9	<i>Iustus germinabit sicut lilium</i>	CTTB	D-B, Mus. Ms. 19078 I-Vsm, Libri musicali, 12
10	<i>Non est inventus</i>	CATB CATB	D-B, T 154
11	<i>Propter testamentum Domini</i>	MsTTB	F-Pc, ms. 2177 I-Vsm, Libri musicali, 12
12	<i>Sancta et immaculata virginitas</i>	CATB	I-Vnm, It. IV 1135 (=10964) I-Vsm, B.787 / 1-39
13	<i>Tua est potentia</i>	CATB	I-Vc, Giust. B.44.16

Tabella 7.10
Mottetti *a cappella* di Giovanni Rovetta

	Incipit <i>annotazione originale</i>	Fonti liturgica
1	Ecce ego mitto vos <i>Pro apostolis</i>	Resp. I notturno <i>In vigilia apostolorum</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 132
2	Propter testamentum Domini <i>Pro martiribus</i>	Resp. III notturno <i>In vigilia plurimorum martyrum</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 134
3	Iustus germinabit sicut lilium <i>Pro confessore</i>	Resp. Vesp. <i>In vigilia confessorum non pontificum</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 282
4	Benedic Domine, benedic domum <i>In dedicatione [ecclesiae]</i>	Resp. III notturno <i>In vigilia dedicationis ecclesiae</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 141
5	Hic est vere martyr <i>Pro uno martyre</i>	Resp. III notturno <i>In vigilia unius martyris</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 136
6	Benedicam Dominum in omni tempore <i>[in omni tempore]</i>	Offertorio <i>Dominica V post Pentecostes</i> Cfr. CATTIN 1990, vol. 2, p. 393

Tabella 7.11
I mottetti del ms. I-Vsm, Libri musicali, 12



Figura 7.6

Giovanni Rovetta, *Benedic Domine, benedic domum* (I-Vsm, Libri musicali, 12)

conserva soltanto un frammento finale) e sei mottetti. In tutti i casi, si tratta di composizioni su testo liturgico: si tratta di un offertorio e di cinque responsori (v. Tabella 7.11). Grazie alla specificità liturgica dei testi, che permette di chiarire le festività alle quali essi erano destinati, è possibile stabilire che essi siano in grado di coprire potenzialmente gli spazi eterogenei riservati a questo genere di composizioni dell'intero calendario liturgico del *Proprio dei santi*. La fattura dei mottetti è *a cappella*: esattamente comel'apparato previsto dal cerimoniale sia per la messa che per i vesperi di queste festività.

Gli esempi appena citati rappresentano una sistematica convergenza tra lo stile delle parti in canto figurato dell'*ordinarium missae* o dei vesperi *a cappella* e quello dei mottetti che li accompagnano. Come si è visto in precedenza (§ 7.1), il cerimoniale esplicita però l'utilizzo di mottetti *a due e tre voci* che apparentemente è difficile riferire a una simile produzione musicale. La presenza di un repertorio di mottetti diverso da quello *a cappella* sembrerebbe accertata anche osservando l'inventario di Marchio Angeli: accanto a sei raccolte *in folio grande* certamente *a cappella*,²¹² sono registrati almeno tre raccolte di mottetti *in folio piccolo*, che (come si è sottolineato in precedenza)

²¹² Si tratta dei nn. 9, 31, 33, 41, 42 e 55 della Tabella 7.4.

Natale Monferrato					
Natale	op. VII (1669)	n. 10	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CB, bc	App. 4.1, 10a
	op. XVIII (1681)	n. 6	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CA, bc	App. 4.1, 10b
	op. XVIII (1681)	n. 16	<i>Quid dormitis, pastores?</i>	CCT, bc	App. 4.1, 60
Pasqua	op. VII (1669)	n. 19	<i>Alleluia sonet</i>	ATB, bc	App. 4.1, 8
	op. XVIII (1681)	n. 13	<i>Laudate, canite, exultate</i>	ATB, bc	App. 4.1, 39
Ascensione	op. XVIII (1681)	n. 14	<i>Caeli, sidera, homines</i>	ATB, bc	App. 4.1, 13
Pentecoste	op. VII (1669)	n. 20	<i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	(sequenza)
<i>Corpus Domini</i>	op. XVIII (1681)	n. 15	<i>Lauda Sion salvatorem</i>	ATB, bc	(sequenza)
Giovanni Legrenzi					
Natale	* op. III (1655)	n. 8	<i>Quid timetis, pastores?</i>	CAB, bc	App. 4.2, 68
	op. XVII (1692)	n. 7	<i>O mirandum mysterium</i>	A, vl1-2, bc	App. 4.2, 52
Pasqua	op. XVII (1692)	n. 8	<i>Sub citharis plaudite</i>	A, vl1-2, bc	App. 4.2, 75
	* op. VI (1660)	n. 14	<i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	(sequenza)
	op. XVII (1692)	n. 8	<i>Sub citharis plaudite</i>	A, vl1-2, bc	App. 4.2, 75
Pentecoste					
* pubblicato prima della sua assunzione tra le fila della cappella ducale di S. Marco (1681)					

Tabella 7.12
Mottetti per il *Proprio del Tempo* con apertura della *palla d'oro*

potrebbero rinviare a una produzione concertata a due e tre voci trasmessa a stampa.²¹³ Considerato il principio di coerenza stilistica appena enunciato, qual è allora lo spazio ricoperto da una simile produzione musicale all'interno del repertorio musicale della cappella ducale? Per cercare una risposta si prenda in considerazione i mottetti oggi conservati di Natale Monferrato e di Giovanni Legrenzi. Se si sortiscono le composizioni sulla base della loro destinazione liturgica in funzione delle solennità del *Proprio del tempo* nelle quali il cerimoniale marciano prevede l'apertura della *palla d'oro* (cfr. Tab. 7.3),²¹⁴ è possibile individuare un insieme di quindici partiture: otto di Monferrato, sette di Legrenzi (Tabella 7.12). Osserviamo dapprima i mottetti di Monferrato. Essi provengono tutti da due raccolte: il secondo libro di *Motetti concertati* op. VII stampato nel 1669; e il terzo libro di *Motetti concertati a due e tre voci* op. XVIII, pubblicato nel 1681. Come è già stato fatto notare, entrambe le edizioni rinviano al contesto marciano: per la prima, i procuratori *de supra* avevano assegnato una ricompensa a Monferrato per una dedica che in realtà poi non compare nel volume; la seconda è dedicata al procuratore marciano Giovanni Morosini. Le festività rappresentate dalle destinazioni dei mottetti sono cinque: Natale, Pasqua,

²¹³ Si tratta dei nn. 22, 57 e 58 della Tabella 7.4.

²¹⁴ Vigilia e giorno di Natale; S. Stefano; Circoncisione; Epifania; Pasqua e i due giorni successivi; Ottava di Pasqua; vigilia e giorno dell'Ascensione; vigilia, giorno di Pentecoste e i due giorni successivi; SS. Trinità; *Corpus Domini*.

Natale Monferrato				
<i>Ad cantus, ad sonos</i>	CBar, bc	op. XVIII (1681), n. 5	[S. Giustina]	App. 4.1, 1
<i>Beatus vir qui inventus est</i>	CB, bc	op. XVIII (1681), n. 4	[S. Antonio]	App. 4.1, 12
Giovanni Legrenzi				
<i>Laetamini in Domino</i>	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692), n. 7	S. Maria Maddalena	App. 4.2, 42

Tabella 7.13
Mottetti per il *Proprio dei Santi* con apertura della *palla d'oro*

l'Ascensione, Pentecoste e il *Corpus Domini*. Interessante è osservare gli organici. I tre mottetti per Natale – due a due voci, uno a tre – sono gli unici a prevedere voci di soprano. I mottetti per tutte le altre festività hanno invece il medesimo organico: alto, tenore e basso, oltre al continuo.

Passiamo a considerare i mottetti di Legrenzi. Escludiamo subito le due partiture pubblicate prima del suo ingresso alla cappella ducale, concepite senz'altro per contesti esecutivi diversi da quello marciano. Degli altri cinque mottetti, due sono stati stampati nei *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII, apparsa postuma nel 1692; gli altri sono trasmessi invece soltanto in forma manoscritta all'interno delle medesime due fonti (F-Pc, X 30 e F-V, MM 27). Le festività rappresentate sono ancora meno rispetto a Monferrato: Natale, Pasqua e Pentecoste.

Considerati in rapporto ai diversi contesti esecutivi, tutti i mottetti qui citati riguardano celebrazioni in cui il cerimoniale marciano prevedeva la presenza di strumenti. La loro fattura concertata (talvolta anche con strumenti, come nel caso dei mottetti di Legrenzi) pare riflettere quella dell'apparato musicale per le festività a cui rinviano. La presenza di voci di soprano nei mottetti natalizi di Monferrato potrebbe riferirsi alla prassi abituale di ingaggiare come musicisti straordinari famosi cantanti – soprattutto castrati, considerata la congenita carenza di voci acute lamentata più volte all'interno della cappella ducale – a cui affidare i mottetti solistici del primo Notturmo della vigilia.

Passiamo a considerare ora i mottetti destinati a solennità del *Proprio dei santi* in cui a S. Marco si esponeva la *palla d'oro* (cfr. Tab. 7.3).²¹⁵ Le composizioni la cui destinazione appare certa sono appena cinque: due mottetti di Monferrato; tre di Legrenzi (Tabella 7.13). Occorre sottolineare però la presenza di 11 mottetti di Monferrato dedicati a santi di cui non è specificato il nome.²¹⁶ La prima cosa che va sottolineata è la perfetta coincidenza tra le fonti che trasmettono queste

²¹⁵ Traslazione di S. Marco (31 gennaio); vigilia e giorno di S. Marco (25 aprile); S. Giovanni Battista (24 giugno); Invenzione del corpo di S. Marco (25 giugno); Ss. Pietro e Paolo (29 giugno); S. Maria Maddalena (22 luglio); Trasfigurazione del Signore (6 agosto); S. Magno (6 ottobre); Dedicazione della basilica di S. Marco (8 ottobre); Ognissanti (1 novembre); S. Teodoro (9 novembre).

²¹⁶ Monf 4, 14, 16, 24b, 27, 30, 35, 38, 42, 68 e 69.

composizioni e quelle dei mottetti per il *Proprio del tempo*, di cui si è parlato in precedenza. Si tratta per Monferrato dei *Motetti concertati a due e tre voci* op. XVIII (1681); per Legrenzi, dei *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* op. XVII (1692). La riscontrata compatibilità tra il contenuto di queste raccolte e le occasioni stabilite dal cerimoniale marciano rende assai probabile che una gran parte delle composizioni presenti in queste fonti rappresenti quindi un repertorio legato alla cappella ducale.

Osserviamo il mottetto di Legrenzi dedicato a S. Maria Maddalena (22 luglio). Si tratta di composizioni a voce sola con strumenti obbligati, su testo devozionale non liturgico. Il rapporto con il cerimoniale marciano, che per l'occasione prevede messa e vesperi *a cappella*, appare problematico. È più probabile quindi che sia stato composto per un contesto diverso da quello della basilica di S. Marco.²¹⁷ Il culto della santa era molto diffuso al tempo all'interno dei monasteri femminili e della casa di cura a contatto con il mondo della prostituzione:²¹⁸ tra questi, in particolare presso l'ospedale dei Mendicanti, dove Legrenzi presta servizio dal 1676 al 1681.²¹⁹ Come si è fatto già notare in precedenza (§7.1), un contesto privilegiato per l'esecuzione di mottetti è rappresentato dalle *messe basse*. Alle celebrazioni eucaristiche di due *andate* paiono rinviare i due mottetti di Natale Monferrato indicati nella Tabella 7.13. *Beatus vir qui inventus est* per canto e basso è dedicato a S. Antonio da Padova. Il giorno del santo, il 13 giugno, era prevista l'*andata* del doge alla chiesa della Madonna della Salute, dove veniva celebrata una «messa solenne con superba musica».²²⁰ Dalla *tariffa* del 1694 sappiamo che la celebrazione eucaristica nel tempio mariano era accompagnata – oltre che dai cantori – anche dagli strumentisti della cappella ducale. Qualche elemento in più sulla tipologia esecutiva lo fornisce la *tariffa* del 1761, in cui si sottolinea come la messa venisse eseguita «in un Palco Posticcio [...] con due Organi, e tutti li istrumenti di Capella».²²¹ È probabile però che ciò avvenisse già nel Seicento. Non essendo quello di S. Antonio l'altare principale della chiesa, soltanto grazie all'impiego di apparati allestiti per l'occasione, come un palco per i musici, si sarebbe potuto modificare la principale prospettiva della chiesa in funzione del nuovo 'centro' devozionale, secondo una pratica consueta all'epoca per le festività particolari a cui era destinati altari e cappelle 'minori'.²²² Nei cerimoniali non è mai esplicitato l'impiego di mottetti. Il contesto liturgico – una *messa bassa* poi elevata al rango di *messa cantata* – rende però assai probabile che fosse prevista l'esecuzione di mottetti almeno nelle posizioni consuete (Offertorio e Elevazione), come in tutte messe delle maggiori solennità.

²¹⁷ Ciò parrebbe probabile soprattutto per il mottetto *Caelorum praesides* (App. 2.1, n. 13), trasmesso nel ms. F-Pc, X 30 all'interno di un nucleo di partiture che paiono risalire al periodo in cui Legrenzi dirige la cappella dell'ospedale dei Mendicanti: cfr. § 4.2.

²¹⁸ Cfr. *Culto dei santi* 1965.

²¹⁹ Santa Maria Maddalena è venerata come santa titolare dell'ospedale. La sua ricorrenza veniva celebrata solennemente: cfr. OVER 1998b, p. 50.

Considerata la presenza della componente strumentale della cappella ducale all'interno del cerimoniale di una festività di recente introduzione, è ragionevole credere probabile che l'apparato musicale potesse prevedere un repertorio *in stile moderno* come quello rappresentato dal mottetto di Monferrato.

Il mottetto *Ad cantus, ad sonos*, per canto (o tenore) e baritono, è dedicato invece a S. Giustina. L'*andata* era stata introdotta nel 1571 per celebrare la storica vittoria ottenuta contro i Turchi a Lepanto il 7 ottobre di quell'anno. Diversi studi hanno sottolineato la forte proiezione simbolica che questa ricorrenza ha conosciuto, con notevoli risvolti anche sul piano musicale.²²³ La sovrapposizione della celebrazione dell'importante avvenimento storico alla festività della santa crea infatti – in maniera più marcata, anche se non dissimile da quanto avviene per tutte le celebrazioni legate alle *andate* del doge – un'amplificazione di un tema caro alla predicazione controriformistica, che in periodi di particolari operazioni belliche come quelle contro i Turchi assume una valenza del tutto particolare: quella del *miles christianus* che la vergine martire simboleggia. Ad esso si fa chiaro riferimento anche nel testo del mottetto di Monferrato:²²⁴

Sed invicta confregit,
hostes superavit.
Victricem virginem cantibus celebrate.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una composizione concertata a tre voci *in stil moderno*, secondo la classificazione di Angelo Berardi (1689). A differenza del mottetto per S. Antonio, quello per S. Giustina non si inquadreirebbe però in un ricco apparato musicale come previsto per l'*andata* alla Salute, bensì in quello di una 'semplice' *messa bassa*. Se non c'è dubbio che all'apparato musicale fosse affidato il compito di rendere più solenne una celebrazione che il calendario liturgico considerava minore, difficile è stabilire quel fosse lo 'stile' considerato più appropriato per simili circostanze. Se è possibile che mottetti concertati venissero impiegati in queste

²²⁰ Cfr. *Pallade Veneta* [1985], pp. 173-174 (doc. *31): 174.

²²¹ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 297 (doc. 142).

²²² La temporanea collocazione di palchi poteva determinare una modificazione talvolta anche sostanziale dell'ambiente sonoro, a cui i musicisti erano chiamati ad adeguarsi. Nel caso della basilica della Salute non ci sono prove che l'introduzione della solennità di S. Antonio, avvenuta mentre la chiesa era ancora in costruzione, abbia comportato modifiche o correzioni alla proiezione acustica generale dell'ambiente. Sulla questione del rapporto tra architettura e fenomenologia acustica (e in particolare sui problemi metodologici che studi di questo tipo sollevano qualora applicati ad ambienti storici complessi e multiformi come le chiese) si rinvia in part. a BRYANT – QUARANTA – TRENTINI 2006.

²²³ Cfr. BRYANT 1979, pp. 209-214, che per primo ha ipotizzato che alcuni mottetti di Andrea Gabrieli possano essere stati concepiti per una simile occasione. Per una più ampia prospettiva sulla questione della valenza simbolica incarnata dalla vittoria di Lepanto in rapporto al contesto musicale veneziano, mi limito qui a citare il recente FENLON 2007, a cui rinvio per una ricca e aggiornata bibliografia.

²²⁴ Monf 1.

occasioni, sarebbe sbagliato credere che in occasione delle *messe basse* non venissero eseguiti anche altri repertori come quello *a capella*. A una simile si riferisce esplicitamente Bartolomeo Duramano a proposito dell'*andata* alla chiesa di S. Geminiano: «Non si canta più Terza, mà si dice una messa Bassa, e quando il Canonico dice le Secrete, li Cantori cantan *un* mottetto à Capella».²²⁵ Almeno all'Elevazione della *missa bassa* a S. Geminiano era prescritto quindi l'uso di un mottetto *a cappella*.

Quella dell'adorazione sacramentale è una pratica devozionale di grande successo in epoca controriformistica. La sua dimensione immaginifica, legata a un atto essenzialmente contemplativo, la rendeva particolarmente suggestiva nella prospettiva dell'estetica religiosa del tempo. Diffusa capillarmente nel tessuto religioso del tempo, essa – come si è visto – conosce diverse applicazioni anche all'interno del cerimoniale marciano. Il mottetto per soprano solo *Inventae crucis festum recolimus* di Natale Monferrato è dedicato alla festività della Santa Croce.²²⁶ Celebrata il 3 maggio, ultimo dei tre giorni di Rogazioni, essa si concludeva con l'adorazione del Sangue prezioso, portato in processione durante tutto il giorno. La *tariffa* del 1677 stabilisce che i cantori marciani avessero dovuto intonare in questa occasione alcuni mottetti.²²⁷ È possibile che quello di Monferrato, apparso a stampa nel 1655 tra i *Motetti a voce sola* op. IV, possa essere stato intonato in una simile circostanza.

Scorrendo le destinazioni delle composizioni di Monferrato e di quelle di Legrenzi, sono complessivamente 34 i mottetti destinati all'adorazioni sacramentale: 24 del primo, 10 del secondo.²²⁸ L'unica partitura la cui esecuzione si possa collocare con certezza a San Marco è il mottetto legrenziano *Intret in conspectu tuo*, per tre Canti, Alto, Tenore e Basso:²²⁹ esso rappresenta un caso sotto diversi punti di vista eccezionale (anche per le particolari modalità legate alla sua trasmissione).²³⁰ Grazie al riscontro di una preziosa fonte documentaria – un dettagliato resoconto fornito dalla *Pallade veneta* – è possibile stabilire che il mottetto sia stato eseguito nell'ambito dell'adorazione sacramentale celebrata a San Marco nei primi tre giorni dell'anno:²³¹

È solito in questi primi tre giorni [dell'anno: gennaio 1687] tenersi esposto il re de' regi a publica devotione, sempre ricca e pomposamente, ma quest'anno in particolare, parendo a questo

²²⁵ Fonte C, c. 260r, nota a margine. Si rinvia anche al §1.

²²⁶ Monf 34.

²²⁷ «S'espone il Preciosissimo Sangue, Motetti, e Procession mattina, e sera»: cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 287. Cfr. anche la *Tariffa* del 1761: «Esposizione del Sangue Prezioso etc., come il terzo Venerdì di Marzo».

²²⁸ Cfr. App. 3, Tabelle 9 e 10.

²²⁹ Legr 33. Un'edizione moderna del mottetto è fornita in App. 8, n. 30.

²³⁰ Il mottetto è trasmesso nel ms. GB-Lbl, RM 20. g. 10. Si tratta di un autografo di Georg Friedrich Händel: si rinvia al § 3.2; e a COLLARILE 2013. Una descrizione della fonte è fornita in App. 2.3.

²³¹ Cit. in *Pallade veneta* [1985], pp. 133-134 (doc. *1).

serenissimo e devotissimo Signor Principe [Marc'Antonio Giustiniani] che le vittorie ottenute dal cielo ricerchino qualche singolarità [...] La prima sera su le 23 fu cantato un motetto a 20 voci che incomincia *Intret in conspectu tuo, Domine gemitus populi tui*, compositione del Signor Legrentii [...] Terminato il mottetto, un prete somasco recitò un sermone sul suppedaneo dell'altar maggiore con questo principio: *Una mulier hebraea fecit confusionem in domo regis Nabuchodonosor, ecce enim Holofernes iacet in terra, et caput eius non est illo* [...] Il secondo giorno, benchè feriale, non sminuì punto il concorso alla ducale di San Marco [...] Anche in questo dì furono le cantate ed i mottetti degni d'applauso, e quello che chiuse il giorno fu un *Parate corda vestra Deo*, portato a coro pieno con maniere, fughe e passaggi così galanti che insinuavano consolatione ne' petti degli ascoltanti [...].

Dalla descrizione della cerimonia si evince che la sera del I gennaio 1687, al termine di un'adorazione sacramentale, la cappella avesse eseguito il mottetto di Legrenzi, seguito da un sermone di un padre somasco. La composizione conservata è a sei voci. Le *20 voci* di cui parla il documento rappresentano con ogni probabilità il numero degli esecutori, che corrisponderebbe *grosso modo* a metà della cappella.²³² Si è già sottolineata la funzione celebrativa del testo del mottetto:²³³ una centonizzazione di versetti salmodici volti a esaltare la potenza divina, perfettamente in linea con il testo scelto dal predicatore, in un'amplificazione della magnificenza celeste di cui le recenti vittorie contro gli Ottomani erano considerate espressione. Per fattura e organico, la partitura legrenziana rappresenta un *unicum* non soltanto all'interno della produzione musicale del compositore, ma più in generale anche dei compositori del periodo attivi a San Marco. Contrariamente a quanto finora ritenuto, è assai probabile che simili composizioni non fossero così rare a San Marco nemmeno nella seconda metà del Seicento. È quanto fa pensare il fatto che nell'estate del 1671 Francesco Cavalli faccia redigere al copista ufficiale marciano – Lorenzo Rossi – una serie di mottetti *à sei voci* per uso della cappella, opera sua e di altri precedenti maestri di cappella:²³⁴

Gl'Illustrissimi, et Eccellentissimi Signori Procuratori infrascritti ... Hanno terminato, che de danari della Cassa della Chiesa siano pagate cinque polize de ducati ottantaquattro grossi quatordece à P. Lorenzo Rossi in sodisfatione delle ricopie fatte di due Messe, quattro Magnificat, et diversi Motteti à sei sopra carta imperial in numero de fogli quarantotto con node quadrate composti dal presente, e passati Maestri di Capella.

²³² Una simile modalità esecutiva è prevista anche in occasione dell'esecuzione della cantata a otto voci *Sull'onde inargentate*, intonata durante il tragitto del doge *in bucintoro* in occasione della *festa della Sensa* da otto cantanti «con rinforzo d'altre 16 di ripieno»: cfr. *Pallade veneta* [1985], p. 224 (doc. *93), in occasione dell'Ascensione del 1688.

²³³ Cfr. cap. 5.

²³⁴ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 146, c. 170v (29 agosto 1671).

Sia il manoscritto che il repertorio musicale sono oggi dispersi. Il riferimento a questa prassi costringe però a chiedersi fino a che punto la fattura del mottetto legrenziano sia da considerarsi ‘eccezionale’. Essa si richiama al filone celebrativo tardorinascimentale di composizioni a grande organico, vere e proprie «allegoria religiose» – secondo una pregevole intuizione di David Bryant – concepite per solennizzare importanti avvenimenti storici della Serenissima.²³⁵ Il fatto che il mottetto sia stato eseguito nell’ambito delle cerimonie in onore delle vittorie veneziane contro gli Ottomani appare perfettamente in linea con la natura celebrativa del repertorio. L’oggettiva mancanza di elementi concreti per inquadrare però quale fosse il repertorio ‘normalmente’ impiegato durante le adorazioni sacramentali a San Marco non permette di chiarire la possibile dialettica che l’esecuzione di una simile composizione avrebbe potuto instaurare con il repertorio musicale intonato dalla cappella in occasioni meno solenni.

Scorrendo la produzione specifica di Natale Monferrato, è evidente il numero sensibile di composizioni destinate all’adorazione sacramentale all’interno delle sue prime due edizioni di mottetti, apparse entrambe nel 1655: cinque nei *Motetti concertati* op. III (su un totale di 20 composizioni); addirittura otto *Motetti a voce sola* op. IV (su 21 brani della raccolta). Entrambe le raccolte conoscono la via delle stampe in un periodo di intensa attività devozionale. A partire dal 1646 viene indetta infatti un’adorazione continua quotidiana che coinvolge per almeno tre anni le principali chiese veneziane, San Marco compresa.²³⁶ È probabile che una gran parte dei questi mottetti – come anche di quelli presenti nelle raccolte successive – sia stata concepita per simili funzioni. Non è possibile stabilire però quali di essi possano essere stati eseguiti a San Marco. Considerata la già ravvisata compatibilità con l’ambito marciano di altre composizioni pubblicate all’interno dell’op. XVIII (1681) di Monferrato, è ragionevole credere che a un simile contesto possano essere destinati i due mottetti *Per il Sacramento* presenti nella raccolta: *O animae fideles*, per canto, alto e basso; e *O caeleste convivium*, per alto, tenore e basso.²³⁷ Entrambe le composizioni riutilizzano (con alcune variazioni) due testi già impiegati dallo stesso compositore in due omonimi mottetti apparsi a stampa alcuni anni prima.²³⁸

A un impiego marciano potrebbe rinviare però anche il mottetto *Stupet mors, infernus infremit* di Giovanni Legrenzi, pubblicato all’interno dei *Sacri musicali concerti a due e tre voci* op. XV (1689).²³⁹

²³⁵ La citazione è tratta da BRYANT 1993, p. 71. Una prima formulazione di questa ipotesi era fornita in BRYANT 1981.

²³⁶ La questione verrà approfondita nel § 8.1.

²³⁷ Rispettivamente App. 1 e App. 5, Monf 43b e Monf 45b.

²³⁸ *O animae fideles* era apparso in una versione per canto solo all’interno dell’op. VI (1666): cfr. App. 1.1, n. 43a. Una cerione sempre per alto, basso e continuo di *O caeleste convivium* era stata pubblicata nel 1669 all’interno dell’op. VII: Monf 45a. Per le edizioni: App. 1.2. Le differenze testuali sono state esaminate nel cap. 5.

²³⁹ Legr 75. Per una descrizione della raccolta a stampa, si rinvia all’App. 2.2.

Concepito per un inusuale duetto di bassi, esso potrebbe essere stato intonato nell'ambito delle adorazioni continue promosse a San Marco dal senato veneziano a partire dal 1684 in occasione dei primi tre giorni dell'anno, per pregare a favore del buon esito delle attività belliche da poco riprese contro gli Ottomani.²⁴⁰ La strofa

Ad arma Christi belligeri,
contra barbaros fortes pugnate:
in fide sistite,
feros invadite

appare perfettamente in linea con la propaganda bellica del tempo, spesso implicita nelle azioni devozionale di tipo sacramentale.

Come dimostra il caso del mottetto *Intret in conspectu tuo* di Legrenzi, è certo che mottetti venissero utilizzati in occasione di cerimonie straordinarie per la commemorazione di particolari eventi bellici: appuntamenti a cui la cappella ducale prendeva parte a ranghi completi, con l'apporto spesso di una grossa componente strumentale. Gli atti dei procuratori di San Marco registrano in data 6 maggio 1644 il pagamento di 15 ducati «contadi à diversi musici. Sonadori, et cantori aggiunti agl'altri per cantar la messa solenne il giorno della publicatione della pace, et per il vespro della vigilia dell'Ascension».²⁴¹ Il pagamento si riferisce ai festeggiamenti seguiti alla firma della *pace di Venezia* stipulata l'8 aprile 1644: essa aveva posto fine alla Guerra di Castro, conclusasi con la vittoria delle truppe della Serenissima, del duca di Parma, del Granduca di Toscana e del duca di Mantova contro quelle di papa Urbano VIII.²⁴² È possibile che il mottetto per alto, tenore e basso *Quare fremuerunt* di Giovanni Rovetta, pubblicato nel 1650 all'interno dei *Motetti concertati a due, tre e quattro voci* op. XI,²⁴³ sia stato eseguito in occasione della solenne cerimonia a San Marco. Lo farebbe ipotizzare non soltanto il sottotitolo che lo accompagna nell'edizione – *Per la Serenissima Repubblica* –, ma soprattutto il contenuto del testo: una centonizzazione del salmo 2 della *Vulgata*, con chiari riferimenti al tema della pace.²⁴⁴ Per la medesima occasione potrebbe essere stato composto però anche il mottetto per alto e basso *Vocem laudis modulemur triumphali carmine* di Natale Monferrato, apparso a stampa nel 1655 all'interno dei *Motetti concertati* op. III.²⁴⁵

²⁴⁰ La ripresa delle attività belliche viene sancita con la firma della Lega Santa contro gli Ottomani, firmata il 5 marzo 1684.

²⁴¹ I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 12, *sub data*; cit. in MOORE 1981a, vol. 1, p. 312 (doc. 152).

²⁴² Per un efficace quadro storico in cui la guerra si rinvia a DE ROSA 1998, pp. 93-95.

²⁴³ RISM R 2978.

²⁴⁴ Cfr. KOLDAU 2001, p. 37n, che – pur sottolineando correttamente il tema della pace del testo del mottetto – lo mette genericamente in rapporto lo stato di guerra in cui la Serenissima ripiomba nel 1644 a seguito delle operazioni belliche contro gli Ottomani, destinate a protrarsi fino al 1669.

²⁴⁵ Monf 71. Per uno spoglio dell'edizione si rinvia all'App. 1.2.

Tempore pacis recita il sottotitolo. In effetti, al tema della pace è dedicato tutto il testo del mottetto:²⁴⁶

Gaude et iubila cor meum,
quia hodie pax venit,
pax regnat et pax triumphat:
o memoranda dies,
o dies plena laetitiae,
o fausta dies.

Se così fosse, il mottetto rappresenterebbe una delle prime composizioni a cui Monferrato avrebbe dato vita in qualità di vicemaestro *ad interim* al fianco di Rovetta. Ad altri fausti avvenimenti pubblici alludono altri due mottetti dello stesso Monferrato: *Clamo ad te, suspiro ad te* e *Surgite cuncti, iubilate*.²⁴⁷ Va notato come entrambe le composizioni siano a voce sola – per alto, il primo; per canto, il secondo –; entrambe dedicate alla Madonna; entrambe pubblicate tra i *Motetti a voce sola* op. VI, apparsi nel 1666.²⁴⁸ Tema del primo mottetto è l'invito a gioire della pace ottenuta grazie all'intervento della Vergine *domatrix*.²⁴⁹

Vos lilia florete
et semper amoena spirate,
gaudete in pace serena

Ancora più esplicito il testo del secondo mottetto:²⁵⁰

O strenuissima dux Turcis terribilis:
vobis amabilis
mihi laudabilis
adest Maria.

Il rinvio parrebbe ai festeggiamenti per la firma della pace di Eisenburg, stipulata il 10 agosto 1664 tra l'imperatore Leopoldo I e il sultano turco Mehmet IV. Per Venezia è il preludio della fine del lunghissimo ed estenuante conflitto avviato con gli Ottomani nel 1644,²⁵¹ i cui anni bui riecheggiano nel testo di un altro mottetto di Monferrato, composto *in tempore belli*. Si tratta di

²⁴⁶ Monf 71.

²⁴⁷ Rispettivamente Monf 15 e 66.

²⁴⁸ Per l'edizione: App. 1.2.

²⁴⁹ Monf 15.

²⁵⁰ Monf 66.

²⁵¹ Per un'efficace presentazione del contesto storico-economico nel quale la Serenissima si muove a metà Seicento, si rinvia a ZANNINI 1999.

Gloriosissima Maria, quam dulcis es, pubblicato nel 1655 tra i *Motetti concertati* op. III.²⁵² È un'invocazione alla Vergine affinché riporti la pace:²⁵³

Tu unicum refugium

Tu sola spes pericli tantum

...

Per te, o pïissima regina:

inter furentia bella speramus pacem.

Il contesto nel quale il mottetto potrebbe essere stato eseguito è forse quello delle *Supplicationes tempore belli*, che a San Marco conoscono una liturgia propria.²⁵⁴ Una della antifone di questa azione devozionale è citata in apertura del mottetto *Exaudi nos, Domine* di Giovanni Legrenzi, pubblicato nel 1689 tra i *Sacri musicali concerti* op. XV:²⁵⁵

Exaudi nos Domine,

quoniam benigna est misericordia tua,

Domine, spes nostra, adiutorium nostrum.

La destinazione di questo mottetto nella fonte è: *Per ogni tempo*. Come è stato fatto notare nel cap. 4, molte delle composizioni con destinazione generica (o senza indicazione a riguardo nelle fonti) paiono rinviare a un impiego in azioni devozionali di tipo sacramentale: in molte di esse riecheggia non a caso il tema del *miles christianus*, tanto caro alla propaganda bellica del tempo che proprio di questo tipo di celebrazioni si serve.²⁵⁶ Alle attese di un'imminente (quanto illusoria) cessazione delle attività belliche far riferimento un altro mottetto *per ogni tempo* di Legrenzi: *Accurrite ad Deum exercituum gentes*, per due canti e basso, pubblicato come *Exaudi nos, Domine* tra i *Sacri musicali concerti* op. XV (1689).²⁵⁷

Con la sola eccezione del mottetto a sei voci *Intret in conspectu tuo* di Legrenzi, tutti i casi sin qui citati rinviano a mottetti a voce sola o concertati a piccolo organico. La distanza stilistica è evidente. Durante le adorazioni sacramentali è possibile quindi come il repertorio musicale impiegato potesse prevedere una variabilità stilistica apparentemente maggiore rispetto a quello tradizionalmente impiegato dalla cappella ducale: esattamente come anche durante le celebrazioni

²⁵² Monf 28.

²⁵³ *idem*.

²⁵⁴ *Supplicationes ad sanctissimam Virginem Mariam tempore belli secundum consuetudinem Ducalis Basilicae S. Marci Venetiarum*, Venezia, Antonio Pinelli, 1695; esempl. cons.: I-Vnm, Mis. 134.10.

²⁵⁵ Monf 26.

²⁵⁶ Emblematico in questo senso è il caso del mottetto *Semper igitur mihi pugnandum* di Giovanni Legrenzi, apparso anch'esso all'interno dell'op. XV (Legr 63), che inscena dialogo allegorico tra *anima* (canto) e *ratio* (alto) sul tema dell'ineluttabile destino della vita risolto nella metafora della guerra.

²⁵⁷ Legr 1.

straordinarie, spesso – e non a caso – accompagnate proprio da azioni devozionali di tipo sacramentale.

All'interno dell'ampia gamma di soluzioni formali concessa all'apparato musicale in simili occasioni è assai probabile che possa trovare posto anche un'assai problematica categoria di composizioni, spesso considerate all'interno insieme ai mottetti: il repertorio solistico che mette in musica testi salmodici completi.²⁵⁸ L'oggettiva difficoltà di collocare questo genere di composizioni all'interno di un'azione vesperale canonica è pari all'imbarazzo di considerarlo alla stregua di mottetti concepiti su testi di nuovo conio, nei quali la centonizzazione salmodica appare una strategia secondaria. Emblematico in questo senso appare il tentativo compiuto da James Moore di cercare una possibile collocazione di mottetti solistici sul testo del salmo *Laudate Dominum* all'interno della liturgia vesperale del Sabato Santo.²⁵⁹ La coerenza stilistica richiesta dal severo cerimoniale marciano rende assai problematico sostenere questa ipotesi, in grado oltretutto di fornire un'unica possibile destinazione per una sola tipologia di composizioni. Assai più probabile è che questo genere di repertorio sia stato impiegato all'interno di azioni devozionali esterne al canone liturgico, come le adorazioni sacramentali. L'impiego di testi salmodici avrebbe fornito il ricorso a una produzione letteraria devozionale per la quale non sarebbe stato necessario chiedere l'autorizzazione dell'autorità ecclesiastica (cosa che doveva avvenire invece in presenza di un testo letterario di nuovo conio), capace oltretutto di porsi in maniera dialettica rispetto alla ritualità canonica che a quelle letture bibliche assegnava funzioni liturgiche specifiche.

Il rinvio al mottetto legrenziano deve però far riflettere anche su un altro aspetto della questione. La differenza formale del dettato musicale rispecchia anche quella del testo letterario messo in musica. Come si è già ricordato, *Intret in conspectu tuo* è una sistematica centonizzazione salmodica: una modalità testuale piuttosto rara all'interno della produzione del secondo Seicento, in cui la variante più impiegata è quella della semplice citazione di un passo biblico all'interno di un organismo testuale di nuovo conio.²⁶⁰ C'è da chiedersi se questo aspetto non permetta di avvicinare al contesto esecutivo a cui il mottetto legrenziano rinvia, la problematica categoria dei mottetti che mettono in musica testi salmodici completi. L'oggettiva difficoltà di dare un contesto pertinente a questa categoria di composizione rappresenta un problema aperto.

²⁵⁸ È il caso ad esempio di alcune composizioni su testi salmodici di Giovanni Legrenzi, trasmesse in forma manoscritta. Cfr. App. 2.1, *Altre composizioni*. Salmi a voce sola con strumenti obbligati rappresentano comunque un genere musicale assai diffuso all'epoca.

²⁵⁹ Cfr. MOORE 1981a, vol. 1, p. 206.

²⁶⁰ Cfr. cap. 6.

Altrettanto problematica è la produzione musicale destinata alle festività mariane.²⁶¹ Se è già difficile determinare a quale festività mariana il testo di un mottetto rinvii,²⁶² spesso perché artatamente elusa o mascherata (con ogni probabilità per rendere una composizione ‘spendibile’ in diverse occasioni),²⁶³ l’ampilissimo ventaglio di possibili contesti esecutivi a cui un mottetto mariano rinvia rende praticamente impossibile stabilire quali tra le composizioni oggi conservate possano essere state eseguite tra le volte dorate della basilica marciana.²⁶⁴ A differenza di quanto notato in precedenza per le adorazioni sacramentali, lo spoglio dei cerimoniali marciani permette però di stabilire una differenziazione nel grado di solennità delle diverse festività mariane. È in particolare la partecipazione dell’orchestra a renderlo manifesto. La *tariffa* del 1694 prevede l’intervento degli strumenti in occasione di quattro solennità: la Purificazione (2 febbraio), l’Annunciazione (25 marzo), l’Assunzione (15 agosto) e la Natività della beata Vergine (8 settembre).²⁶⁵ Soltanto nel caso dell’Annunciazione è previsto però l’intervento degli strumenti oltre che per la messa, anche per i vesperi (i secondi, nel caso specifico). L’uso dei palchetti (indizio – come si è detto – del probabile impiego di partiture concertate a grosso organico per voci e strumenti) viene prescritto per la messa dell’Annunciazione e per quella dell’Assunzione. Per le celebrazioni eucaristiche delle altre due solennità – Purificazione e Natività – gli strumenti sono dislocati invece sugli organi, mentre la cappella è in bigonzo.

Sulla base di queste indicazioni, è possibile ipotizzare che i mottetti impiegati seguissero il principio di coerenza messo in luce in precedenza. È ragionevole ipotizzare quindi una generica compatibilità del repertorio concertato con le solennità in cui partecipavano gli strumenti.²⁶⁶ Alle celebrazioni mariane appena ricordate si aggiunge nel 1630 la solennità della Presentazione della beata Vergine, celebrata il 21 novembre con una solenne processione del doge al santuario di S.

²⁶¹ Per uno spoglio della produzione musicale oggi conservata di Monferrato e Legrenzi, di destinazione mariana, si rinvia all’App. 3, Tabelle 3-6.

²⁶² Nelle fonti, la destinazione è spesso generica: *Per la Madonna*. Occorre tenere presente che il non evidente rinvio a una determinata festività potrebbe essere il riflesso di una scelta deliberata che avrebbe permesso un utilizzo della medesima composizione in diversi contesti liturgici.

²⁶³ Emblematico in questo senso è il caso del mottetto *Salve regina caeli* di Natale Monferrato, apparso all’interno dell’op. XVIII (1681): Monf 63. Il testo è un autentico collage di antifone mariane che rendono di fatto il mottetto di impiego universale: *pro quacumque antiphona, et in omni tempore*, recita la didascalia che lo accompagna, in cui il testo è stato analizzato in dettaglio.

²⁶⁴ Nella Tabella 7.15 non sono prese in considerazione le composizioni sulle quattro principali antifone mariane.

²⁶⁵ Cfr. App. 4, doc. 1.

²⁶⁶ Sulla base dello spoglio della *tariffa* del 1694, va sottolineata la compatibilità tra il mottetto ‘in cantilena’ *Exultet caeli* SV 304 di Claudio Monteverdi (per CCATB, bc; pubblicato all’interno della *Quarta raccolta de sacri canti* curata da Lorenzo Calvi: Venezia, 1629; RISM 1629-05) e il contesto delle celebrazioni marciane per l’Annunciazione della beata Vergine. Emblematico del possibile contesto esecutivo è quanto si legge in un avviso pubblicato nella parte dell’organo: «Questa Cantada di Exultent celi si puol radoppiare, cioè ricopiarla, et farla sonare da gli Instrumenti, et cantare insieme con le voci, acciò faccia vn bel corpo di Musica, il rimanente poi, vā cantato nel modo che stā scritto»; cit. in STATTKUS 1985, p. 73. L’ipotesi che il mottetto possa essere stato scritto per San Marco è sostenuta anche in KOLDAU 2001 pp. 327-338: 329.

Maria della Salute. Essa rientra quindi nel novero delle *andate*, che prevedevano senz'altro l'impiego di mottetti durante la messa celebrata fuori San Marco, normalmente una *messa bassa*. È possibile che tra i mottetti di Legrenzi pubblicati all'interno dell'op. XV (1689) e dell'op. XVII (1692) vi siano composizioni concepite per la consacrazione della basilica, officiata il 9 novembre 1687 dal patriarca di Venezia Alvise Sagredo:²⁶⁷ nessun indizio permette però di avanzare un'ipotesi su quali esse potrebbero essere.

Accanto al repertorio 'straordinario', è ragionevole credere però che la maggior parte delle composizioni mariane utilizzate all'interno delle celebrazioni marciane fosse *a cappella*. Alcuni esempi di antifone mariane, utilizzate probabilmente al termine dei vesperi e delle complete intonate in *bigonzo* dalla cappella, sono ancora conservati in uno dei libri corali del fondo antico marciano: il volume contenente *Inni, magnificat, mottetti* di Giovanni Croce (1557-1609).²⁶⁸

²⁶⁷ Cfr. DA MOSTO 1940, p. 142. Per il contenuto delle due edizioni si rinvia allo spoglio fornito in App. 2.2.

²⁶⁸ Tabella 7.7, n. 14. Per uno spoglio del contenuto del manoscritto si rinvia a *San Marco* 1994-1996, vol. 4, pp. 1488-1495, in cui però la paternità delle composizioni è disconosciuta.

Capitolo 8

Sacri concerti intorno a San Marco

- § 8.1 Mottetti nel repertorio musicale degli ospedali veneziani
- § 8.2 Mottetti e oratori: contiguità di esperienze diverse
- § 8.3 Musica e devozione a Venezia nel secondo Seicento

§ 8.1 Mottetti nel repertorio musicale degli ospedali veneziani

Accanto alle attività svolte presso la cappella ducale di San Marco, il principale contesto che vede impegnati sia Natale Monferrato sia Giovanni Legrenzi è rappresentato dal coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti. Monferrato lo dirige per oltre trent'anni, dal 1642 al 1676;¹ Legrenzi dal 1676 al 1683, dopo sei anni di servizio presso l'ospedale dei Derelitti.²

Uno dei pochi documenti attualmente noti in grado di fornire informazioni relative agli obblighi ai quali il maestro di musica di un ospedale sarebbe stato sottoposto è rappresentato dal regolamento contenuto nei *Capitoli* dell'ospedale della Pietà, pubblicati nel 1721.³ Nel documento viene stabilito che il locale maestro sia tenuto a comporre due messe e due vesperi ogni anno, due mottetti al mese, oltre a eventuali composizioni richieste per particolari occorrenze. Il dato trova una sostanziale conferma se si considerano le cifre relative alla produzione musicale a cui Giovanni Legrenzi avrebbe dato vita durante il servizio presso l'ospedale dei Derelitti, fornite dallo stesso musicista nella lettera con la quale nella primavera del 1676 lascia l'incarico.⁴ In quell'occasione egli dichiara di aver composto ad uso del coro dell'*putte*

[...] Quattro Messe; settanta e più salmi; ottanta e più motetti, cinque compiete; Hinni; Sonate da arco; Sonate da tasto; ed'ogn'altra cosa, che è stata bisognosa al servitio, si da Chiesa, come per le Annuali ricreationi delle Putte.

¹ Cfr. § 2.1.

² Cfr. § 3.1.

³ Cfr. *Capitoli Pietà* 1721, p. 49; e GILLIO 2006, p. 161.

⁴ Il documento è trascritto in App. 4, doc. 8; cfr. anche *Arte e musica* 1978, pp. 123-124.

Nell'arco di poco più di cinque anni di servizio (dall'autunno del 1670 alla primavera del 1676) Legrenzi avrebbe composto in media una messa, una compieta e tre vesperi all'anno e almeno un mottetto ogni mese.

La pressoché totale dispersione dei fondi musicali seicenteschi e di una parte consistente del materiale documentario più antico rende assai problematica una precisa ricostruzione sia del repertorio musicale in uso presso i cori dei diversi ospedali, sia delle modalità che ne avrebbero contraddistinto l'impiego. Il tentativo più organico di ricostruzione delle funzioni alle quali le *putte* dei quattro diversi cori sarebbero state chiamate a partecipare va riconosciuto a Berthold Over.⁵ Sulla base di un accurato spoglio di diverse fonti documentarie egli ha potuto fornire precise indicazioni relative ai diversi impegni delle cappelle, offrendo significative informazioni anche riguardo alla tipologia del repertorio musicale impiegato.⁶

Per quanto riguarda l'attività musicale seicentesca dell'ospedale dei Mendicanti, una fonte preziosa è rappresentata dal piano delle celebrazioni redatto da uno dei sacerdoti della chiesa nel 1683 (Tabella 8.1).⁷ Dal documento è possibile stabilire che le *putte* dovessero prendere parte alla messa e a entrambi i vesperi domenicali di tutto l'anno. Particolarmente impegnativo è il Tempo di Quaresima, durante il quale la loro presenza era richiesta in occasione delle esposizioni sacramentali del mercoledì, del venerdì e della domenica pomeriggio. Il loro calendario comprendeva poi le solennità di Natale, di Ognissanti, quattro festività mariane (la Visitazione, l'Assunzione, l'Immacolata Concezione e la Madonna di Loreto) e 14 occasioni del Proprio dei Santi.

Confrontando questi dati con quelli che Over ha raccolto anche per gli altri ospedali, è interessante osservare il grado di sostanziale omogeneità che caratterizza i diversi calendari. Cambiano (anche sotto l'aspetto numerico) le celebrazioni del Proprio dei Santi. Costanti rimangono però l'impegno domenicale e l'intensificazione degli appuntamenti durante la Quaresima. Trova quindi una sostanziale conferma quanto affermato da Giustiniano Martinioni, secondo il quale le *putte* dei cori degli ospedali «instructe nella Musica, cantano, con diversi strumenti musicali, nelle solennità di tutto l'anno, le Messe, i vespri, e le Compiete, e specialmente nella Quadragesima con gran concorso di Popolo».⁸

C'è un dato però che va sottolineato. Il piano delle funzioni dei Mendicanti non comprende

⁵ Cfr. OVER 1998b, pp. 277-288.

⁶ OVER 1998b, pp. 41-59.

⁷ I-Vas, *Ospitali e luoghi pii diversi*, busta 642: *Copia della Nota datomi dall'Eccellensittimo Don Francesco Morosinj per le Mansionarie Messe solenj, Messe Anniversarie si celebrano in questa Chiesa de' Mendicantj*, cit. in OVER 1998b, p. 44.

⁸ SANSOVINO-MARTINIONI 1663, p. 90. Il passo è ripreso in maniera quasi letterale in PACIFICO 1697, p. 214.

Ospedale dei Mendicanti		
Celebrazioni fisse		
17 gennaio	S. Antonio abate	Vesperi
20 gennaio	S. Sebastiano	Messa
8 febbraio	S. Girolamo Miani	Predica, messa
10 marzo	40 martiri, S. Militone	Messa, esposizione reliquie S. Militone
19 marzo	S. Giuseppe	Messa
13 giugno	S. Antonio da Padova	Vesperi
26 giugno	Ss. Giovanni e Paolo	Vesperi
2 luglio	Visitazione della BMV	Vesperi
22 luglio	S. Maria Maddalena (patrona)	Messa, vesperi o oratorio
29 luglio	S. Marta	Messa
15 agosto	Assunzione della BMV	I vesperi, messa, oratorio
16 agosto	S. Rocco	Vesperi o oratorio
1 novembre	Ognissanti	Ufficio dei defunti
2 novembre	Giorno dei defunti	Messa, ufficio dei defunti
21 novembre	Presentazione delle BMV	Vesperi
25 novembre	S. Caterina	Vesperi
8 dicembre	Immacolata concezione della BMV	Vesperi
10 dicembre	Madonna di Loreto	Vesperi
13 dicembre	S. Lucia	Vesperi
17 dicembre	S. Lazzaro	Messa
25 dicembre	Natale	Messa
Celebrazioni mobili		
Ogni sabato		Vesperi, litanie
Ogni domenica		Messa con «qualche mottetto», vesperi
Ogni mercoledì di Quaresima		Esposizione con musica
Ogni venerdì di Quaresima		Esposizione con musica, compieta
Ogni domenica di Quaresima		Esposizione, vesperi, oratorio
Festività durante la Quaresima		Esposizione, vesperi
Sabato prima della Domenica delle Palme		Compieta

Tabella 8.1

Calendario delle celebrazioni in cui è previsto l'intervento del coro delle *putte* (1683)

solennità di primo piano come ad esempio l'Ascensione, la Pentecoste, il Corpus Domini, tra le feste mobili; o l'Annunciazione (25 marzo) tra quelle fisse. Si tratta di un indizio assai importante per comprendere l'orizzonte all'interno del quale l'attività musicale promossa dall'ospedale va collocata.

La scelta di non solennizzare alcuni tra gli appuntamenti più importanti del calendario liturgico è sintomatica della complementarietà che contraddistinguerebbe le attività dell'ospedale rispetto a quelle della principale cappella della città, quella di San Marco, che proprio in occasione di simili prevede l'allestimento di apparati straordinari, con l'intervento di solisti e strumentisti assunti *ad hoc* e con l'esecuzione di specifici repertori vocali e strumentali a grande organico.

È una considerazione che può essere estesa anche agli altri tre grandi ospedali veneziani. Pur in una politica tra loro concorrenziale, essi rappresentano un insieme sostanzialmente omogeneo, espressione di manifestazioni simili perché riconducibili a un medesimo sistema che distingue chiaramente le loro attività all'interno del contesto cittadino. Nel § 6.3 si è sottolineato il netto smarcamento che le cappelle degli ospedali attuano rispetto alle forme tradizionali del far musica nelle chiese veneziane. Le loro attività non dipendono da sovvezioni che gravano sui bilanci delle rispettive istituzioni. Al contrario, le esecuzioni dei cori delle *putte* non rappresentano un capitolo di spesa, bensì il principale strumento di finanziamento delle istituzioni da cui dipendono. In questo processo non c'è dubbio che un ruolo determinante rivesta la tipologia del repertorio musicale eseguito, concepito per inserirsi all'interno del complesso sistema comunicativo di cui le azioni devozionali promosse dagli ospedali si servono.

Volendo procedere in questa direzione, alla ricerca della possibile gamma formale in cui il repertorio musicale si esplica, il principale limite è rappresentato dalla pressoché totale dispersione delle sezioni più antiche dei fondi musicali degli ospedali, avvenuta soprattutto in seguito all'occupazione napoleonica e alla conseguente soppressione delle istituzioni decretata dalle autorità francesi. Desolante a questo proposito la testimonianza fornita da Francesco Caffi, testimone oculare del saccheggio del fondo musicale dell'ospedale dei Mendicanti: «dopo aver io cogli occhi miei veduto molti anni fa gittar dalle finestre di quello [l'archivio musicale dell'ospedale dei Mendicanti] i libri e le carte, e caricarsene le barche degli speculatori che n'avean fatto acquisto».⁹

La questione che riguarda il repertorio musicale in uso presso i diversi ospedali pone una serie di problemi di ordine metodologico che vanno considerati. È probabile infatti che alcune tracce del repertorio seicentesco siano state conservate in edizioni dell'epoca. Uno spoglio indifferenziato come quello prodotto da Joan M. Whittemore non è però di grande aiuto: un semplice catalogo delle produzioni di autori attivi presso gli ospedali non fornisce infatti alcuna informazione relativa a quale fosse il repertorio specifico di un ospedale, né si può ammettere – come sostiene Whittemore – che le *putte* degli ospedali potessero eseguire ogni tipo di repertorio.¹⁰ Assai più

⁹ CAFFI [1987], p. 256.

¹⁰ WHITTEMORE 1995. Condivisibili sono le critiche a questo catalogo espresse da GILLIO 1997.

produttivo è un altro tipo di approccio, capace di raccogliere le testimonianze indirette in grado di fare luce sull'attività musicale degli ospedali nel corso del Seicento, cercando di individuare sulla base di un'analisi della produzione musicale oggi conservata possibili peculiarità formali e stilistiche. Un quadro di riferimento essenziale in questo senso è rappresentato dagli studi di Berthold Over e di Pier Giuseppe Gillio.¹¹ È dai risultati a cui sono giunti i due studiosi analizzando soprattutto la produzione musicale settecentesca che occorre partire infatti per una ricognizione più approfondita delle tracce del repertorio precedente.

Le principali testimonianze concordano nell'affermare che sia soprattutto un genere ad aver conosciuto un ruolo privilegiato all'interno repertorio degli ospedali: il mottetto, in particolare quello solistico. Composizioni di questo tipo venivano eseguite regolarmente sia durante le messe solenni, sia in ambito vesperale, sia in altre occasioni devozionali, come complete e adorazioni eucaristiche. Da una delibera della congregazione dei Mendicanti del 1750 è possibile ricavare alcuni importanti informazioni relative alle modalità di impiego di questo repertorio: la prassi locale prescrive infatti che fossero eseguiti «sempre due Motetti per volta tanto nei Vesperi, che nelle Messe solenni, come fù in addietro nel Coro nostro praticato, e tutt'ora comunemente si pratica nelle Chiese, e Cori di tutti gl'altri Ospitali».¹²

Che si tratti di modalità già in uso nel tardo Seicento lo provano alcuni riscontri documentari. La gazzetta veneziana *Pallade veneta*, a proposito di un'esecuzione tenutasi presso l'ospedale dei Derelitti, riferisce dell'esecuzione del mottetto a voce sola *Quando, quando vedevo te*, intonato «in fine d'un vespro cantato a più voci ripieno di sinfonie concertate d'instrumenti».¹³ Qualche giorno più tardi, durante le celebrazioni «nel dì festivo di Santa Maria Maddalena» presso l'ospedale dei Mendicanti,¹⁴

Si cantò una messa solenne nella quale mostrarono ciascheduna delle verginelle i proprii talenti; e per non replicarli tante volte le meritate lodi della Signora Tonina, mai a sufficienza innalzata al cielo degli honori; gli dirò che si sentì a voce sola un motetto della Signora Maria Anna Ziani, con quelle dolci maniere e portamenti grati che può dare a far provare l'arte musica. Questa benché donna gode naturalmente una voce maschile, ma tenera, piena, e d'un metallo così soave che canta di baritono con tanta gratia che rapisce, e porta con sé gli animi di chi la sente.

Durante la messa è probabile che i due mottetti fossero eseguiti all'offertorio oppure all'Elevazione. Le poche informazioni relative a quali tipologie di messa fossero praticate

¹¹ Il rinvio è a OVER 1998b e GILLIO 2006.

¹² I-Vire, MEN B 6, parte 6153 (*in data* 24 febbraio 1750); cit. da GILLIO 2006, p. 218n.

¹³ *Pallade veneta* [1985], pp. 175-176 (doc. * 35).

¹⁴ *Pallade veneta* [1985], pp. 178-180: 179 (doc. * 37).

all'interno degli ospedali non permette di risolvere la questione. Contrariamente a quanto spesso sostenuto,¹⁵ ancora da accertare è infatti se la tipologia più diffusa presso gli ospedali fosse effettivamente quella *alla venetiana*, nella quale venivano eseguita in canto figurato soltanto le prime parti dell'Ordinario (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*).¹⁶

Due erano anche i mottetti previsti per i vesperi. Più che *loco antiphonae* tra i salmi (una prassi che in realtà non trova riscontri nella documentazione che riguarda gli ospedali),¹⁷ essi erano intonati senz'altro al termine dei vesperi e probabilmente all'inizio: «La terza domenica del mese spirante in fine d'un vespro cantato a più voci, ripieno di sinfonie concertate d'instrumenti, cantò a publica consolatione questo spiritello di paradiso [la *putta* Angela Vicentina] un mottetto [...]».¹⁸

Tutte le testimonianze concordano sul fatto che una parte considerevole dei mottetti eseguiti dalle *putte* degli ospedali fossero composizioni a voce sola su testi delle antifone mariane, di salmi o di nuovo conio.¹⁹ È un fatto che merita di essere attentamente considerato. All'interno della cappella marciana si è visto come simili repertori costituiscano in realtà un'eccezione.²⁰ La scelta di privilegiare questo repertorio potrebbe apparire l'effetto di una strategia di differenziazione di cui occorre valutare però la portata: da un lato, in rapporto alla funzione svolta dalla musica all'interno degli ospedali; dall'altro, considerando la valenza del fenomeno: un repertorio solistico di impiego regolare affidato a un corpo di cantanti esclusivamente femminile.

Come è stato sottolineato nel § 6.3, il canto dell *putte* rappresenta un elemento essenziale delle celebrazioni promosse degli ospedali. Le loro esecuzioni costituiscono una rappresentazione vivente delle potenzialità delle attività caritatevoli promosse dagli ospedali: motivo di incoraggiamento per i fedeli estasiati di fronte alla perfezione del loro canto a continuare a sostenerle. Ciò si compie all'interno di una cornice di propaganda religiosa che nel presentare i meriti dell'azione sociale svolta dall'istituzione celebra il munifico sostegno dei benefattori che l'hanno resa possibile, fornendo un pubblico riconoscimento del loro ruolo sociale. È un processo di autorappresentazione, celebrazione terrena di quell'ordine celeste che anima l'immaginario collettivo di un'epoca onnivora di rivelazioni soprannaturali, di tentazioni demoniache, di atti eroici, di pentimenti e contrizioni bisognosi del perdono divino. In questo

¹⁵ Priva di oggettivi riscontri è infatti la generica affermazione che si legge in GILLIO 2006, p. 208, secondo cui «La messa, negli ospedali veneziani come quasi d'ordinario nelle altre chiese del nord Italia nel Settecento, era del genere „breve“, ovvero composta delle tre sole parti *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*».

¹⁶ È quanto invece afferma OVER 1998b, pp. 105-122.

¹⁷ Cfr. OVER 1998b, pp. 122-136; e GILLIO 2006, p. 218.

¹⁸ *Pallade veneta* [1985], p. 176 (doc. * 35): il testo della composizione (*Quando, quando videbo te*) è trascritto in maniera integrale.

¹⁹ È un dato che trova un riscontro sostanziale dall'analisi del repertorio settecentesco ancora conservato: cfr. OVER 1998b, pp. 277-415.

²⁰ Cfr. Cap. 7.

contesto è chiaro come un repertorio come quello rappresentato dal mottetto solistico – fortemente connotato in senso rappresentativo, capace di sfruttare appieno le potenzialità offerte dalla letteratura devozionale per musica dell'epoca, infiltrata di richiami eterodossi – trovi un ambiente ideale, di potenziale sviluppo.

Dirompente appare però la scelta di affidare questo tipo di repertorio a cappelle esclusivamente femminili. Per comprenderne la portata, si consideri il divieto in vigore nei monasteri femminili seicenteschi di cantare in canto figurato.²¹ Le disposizioni delle autorità ecclesiastiche veneziane appaiono rigide nell'applicazione di un principio che in realtà in alcuni contesti conosce diverse significative eccezioni.²²

Le *putte* degli ospedali godono però di una posizione sociale indefinita in quanto orfane, ospiti temporanee all'interno di comunità claustrali a cui non appartengono. Ciò permette loro di raggiungere la norma, garantendone un rispetto formale. Nel momento in cui sarebbero uscite dal perimetro del coro dell'ospedale scegliendo di sposarsi o di entrare in convento, esse non avrebbero più potuto esibirsi in pubblico.

L'impiego di un repertorio solistico offre diversi vantaggi. Il termine 'coro' non deve trarre in inganno. Le maggior parte delle esecuzioni è di carattere solistico, secondo un piano suddiviso tra le diverse *putte*.²³ Esse disponevano di un proprio personale repertorio di 'pezzi di bravura', composto appositamente per loro, a cui attingere a seconda delle esigenze. Ciò deve far riflettere su fenomeni di reimpiego del repertorio musicale, le cui modalità sono ancora da chiarite. Quante volte un mottetto poteva venire riadoperato, quali le ragioni del suo riuso: sono questioni che attendono ancora risposte soddisfacenti. Recenti indagini in corso su alcuni fondi musicali settecenteschi paiono aprire nuove interessanti prospettive per una migliore comprensione di questo fenomeno.²⁴ Sarà da valutare fino a che punto i risultati ottenuti potranno essere applicati al periodo precedente, per il quale non è possibile rintracciare invece alcun elemento documentario in questo senso.

Alla luce delle difficoltà sollevate da una ricerca finalizzata a fare luce sul repertorio musicale degli ospedali, si consideri alcuni indizi che provengono dallo spoglio del repertorio preso in considerazione in questo studio.

²¹ Cfr. ROSA [2001], p. 223.

²² Estremamente vivace appare il contesto milanese, puntualmente analizzato in KENDRICK 1996 e 2002b.

²³ Cfr. GILLIO 2006, p.119.

²⁴ Il riferimento è al *Progetto di riordino del Fondo Correr* avviato dalla Biblioteca del Conservatorio 'Benedetto Marcello' di Venezia, che si prefigge uno spoglio analitico di un *corpus* di manoscritti riconducibili alle *putte* dell'ospedale della Pietà, databile tra il 1732 e il 1851: cfr. www.conseve.it/biblioteca/corner.html (consultato il 22 marzo 2010).



Figura 8.1
 Francesco Guardi (1712-1793), *Chiesa e ospedale dei Mendicanti*
 (Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara)

All'interno della produzione mottettistica attualmente conservata di Natale Monferrato sono due le raccolte di mottetti a voce sola: l'op. IV, apparsa nel 1655; e l'op. VI, pubblicata nel 1666.²⁵ Dedicata a questo genere è anche la dispersa op. V, data alle stampe tra il 1655 e il 1666.²⁶ Si tratta di un nucleo di composizioni potenzialmente compatibili con il repertorio delle *putte* dei Mendicanti (Figura 8.1). Nel caso dell'op. IV il legame con l'istituzione è esplicito. Il volume è dedicato Giovanni Domenico Biava, governatore dell'ospedale. Nella dedica Monferrato afferma che si tratti di mottetti «scampati dalla mia penna per esercizio delle allieve del luogo».²⁷ Volendo credere alle parole del compositore, essi rappresentano quindi una retrospettiva dell'attività compositiva svolta da Monferrato – «generosamente impiegato al solievo della Casa de Mendicanti, & all'applauso del coro» – nel corso del suo ormai più che decennale impegno presso l'istituzione.

²⁵ Cfr. § 2.2. Per uno spoglio delle edizioni si rinvia all'App. 1.2.

²⁶ Cfr. §§ 2.2 e 2.3.

²⁷ La citazione, come quella che segue nel corpo del testo, è tratta dalla dedica del volume: cfr. App. 1.2.

Il richiamo al nome di Biava è significativo. Il governatore è infatti un munifico sostenitore dell'ospedale. A lui si deve il finanziamento per la costruzione dell'altare maggiore della chiesa, eretto tra il 1641 e il 1649, su cui viene posta una pala di Giovanni Bellini raffigurante la risurrezione di Lazzaro, protettore della chiesa, con accanto S. Maria Maddalena, S. Marta e S. Sebastiano.²⁸ La venerazione di quest'ultimo santo viene introdotta ai Mendicanti nel 1652 proprio da Biava:²⁹ per testamento egli prescrive che venga celebrata una messa in suffragio perpetuo della propria anima, da tenersi il giorno della ricorrenza del santo.³⁰ La celebrazione compare tra quelle a cui le *putte* sono tenute a partecipare. È probabile quindi che a questo contesto devozionale rinvii il mottetto dedicato a S. Sebastiano *O laetum cor meum*, apparso all'interno dell'op. IV.³¹

La nomina di Carlo Filago a maestro di musica del coro dei Mendicanti nel 1637 segue la fine dei lavori di edificazione della nuova chiesa di S. Lazzaro dei Mendicanti. Negli anni successivi viene portata a termine la sistemazione degli interni. Nel 1644 viene installato l'organo.³² È possibile che in precedenza fosse stato utilizzato un piccolo organo portativo. Assai probabile è però anche il ricorso all'utilizzo della tiorba, la cui presenza tra gli strumenti a disposizione delle *putte* è attestata dagli inventari redatti nel 1661 e nel 1671.³³ All'utilizzo di questo strumento per la realizzazione del basso continuo si fa esplicito riferimento nella partitura del mottetto *Regina caeli* per Alto, pubblicato nel 1655 all'interno dell'op. IV.³⁴

In questo periodo le *putte* cantano da dietro le inferriate di una stanza posta al primo piano adiacente alla parete destra della chiesa.³⁵ Nel gennaio del 1672 i governatori vagliano la possibilità di costruire una cantoria sporgente verso la chiesa, «come ormai avevano fatto gli altri ospedali».³⁶ A questo scopo viene interpellato anche Monferrato che esprime parere favorevole. Nel 1670, quando Legrenzi viene assunto come direttore del coro delle *putte* ai Derelitti, i governatori dell'ospedale sono impegnati nell'ultima fase della radicale ristrutturazione della chiesa avviata nel 1631 e conclusasi nel 1676 grazie all'ingente somma lasciata in eredità

²⁸ Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, p. 256.

²⁹ I-Vas, *Ospedali e luoghi pii diversi*, busta 470, c. 8; cit. in OVER 1998b, p. 49n.

³⁰ Cfr. OVER 1998b, p. 57.

³¹ Monf 50.

³² Cfr. DALLA LIBERA 1962, pp. 112-114.

³³ Cfr. GILLIO 2006, pp. 104-105, che sottolinea anche la tenuta dell'uso della tiorba all'interno degli ospedali.

³⁴ Monf 93.

³⁵ Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, p. 255.

³⁶ I-Vire, MEN B1, c. 98 (11 gennaio 1671*mi*); cit. da MORETTI 2008, p. 65.

all'ospedale dal mercante Bartolomeo Cagnoni (†1662).³⁷ Durante gli anni in cui dirige il coro delle *putte*, egli assiste al completamento della facciata, terminata nel 1674.³⁸ È possibile che la sua inaugurazione sia stata festeggiata in maniera solenne, anche con un ricco apparato musicale: di una simile circostanza non è però possibile trovare traccia nella documentazione conservata. Nel 1673 i governatori dell'ospedale decidono di dar corso a un ulteriore ampliamento della chiesa. Come già prima di lui Massimiliano Neri,³⁹ è assai probabile che Legrenzi sia stato coinvolto nella fase progettuale che porta a una ristrutturazione della cantoria. L'avvio dei lavori coincide però con le dimissioni del musicista, che nel giugno del 1676 assume la guida del coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti.⁴⁰

A parte quelli apparsi all'interno dell'op. X (1670), alla devozione S. Maria Maddalena, copatrona della chiesa dell'ospedale dei Mendicanti, la cui festività – il 22 luglio – prevedeva un ricco apparato musicale,⁴¹ rinvia il mottetto *Laetamini in Domino et iusti exultate*, per Canto e due violini obbligati, pubblicato nel 1692 all'interno dei *Motetti sacri a voce sola e tre strumenti* op. XVII.⁴² Se si accetta l'ipotesi che sia stato composto per l'ospedale dei Mendicanti, la sua redazione va anticipata a prima del fine del 1683, quando Legrenzi lascia l'incarico di maestro di musica delle *putte* dell'ospedale.⁴³ Il mottetto costituirebbe quindi un esempio del repertorio seicentesco per voce sola e strumenti obbligati in uso presso l'ospedale dei Mendicanti: un genere che conoscerà grande fortuna all'interno degli ospedali nei decenni successivi. Nessuno dei mottetti oggi conservati di Natale Monferrato è ascrivibile a questo genere. A questo repertorio potrebbero essere ascritti però i suoi *Salmi a voce sola con violini* op. XII, pubblicati nel 1677.⁴⁴

Il repertorio di mottetti in uso presso le *putte* dell'ospedale dei Mendicanti – come anche presso gli altri ospedali veneziani – non comprende però soltanto composizioni a voce sola. Un altro genere di impiego comune è rappresentato dai mottetti concertati a due e tre voci. Un esempio emblematico del repertorio in uso verso la metà del Seicento è rappresentato da una raccolta di Giovanni Rovetta: i *Motetti concertati a due e tre voci con le litanie della Madonna* op. V, apparsi a Venezia nel 1639 per i tipi di Alessandro Vincenti (Figura 8.2 e Tabella 8.2). Nella dedica del

³⁷ Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, pp. 160-161. Un busto marmoreo di Bartolomeo Cagnoni, realizzato dallo scultore ticinese Bernardo Falcone (1620 ca.-1696) su disegno di Baldassare Longhena, campeggia sulla facciata della chiesa, completata tra il 1670 e il 1674.

³⁸ Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, p. 162.

³⁹ Cfr. RIMONDO 2005, pp. 86-87.

⁴⁰ Cfr. §3.1.

⁴¹ Una statua dedicata alla santa è collocata sulla sommità del facciata della chiesa, eretta tra il 1664 e il 1672 su disegno di Giuseppe Sardi, accanto a quelle di san Lazzaro e di santa Marta: cfr. MORETTI 2008, p. 138.

⁴² Legr 34.

⁴³ Cfr. §3.1.

⁴⁴ RISM M 3047a. È oggi conservato il solo fascicolo del violino primo.

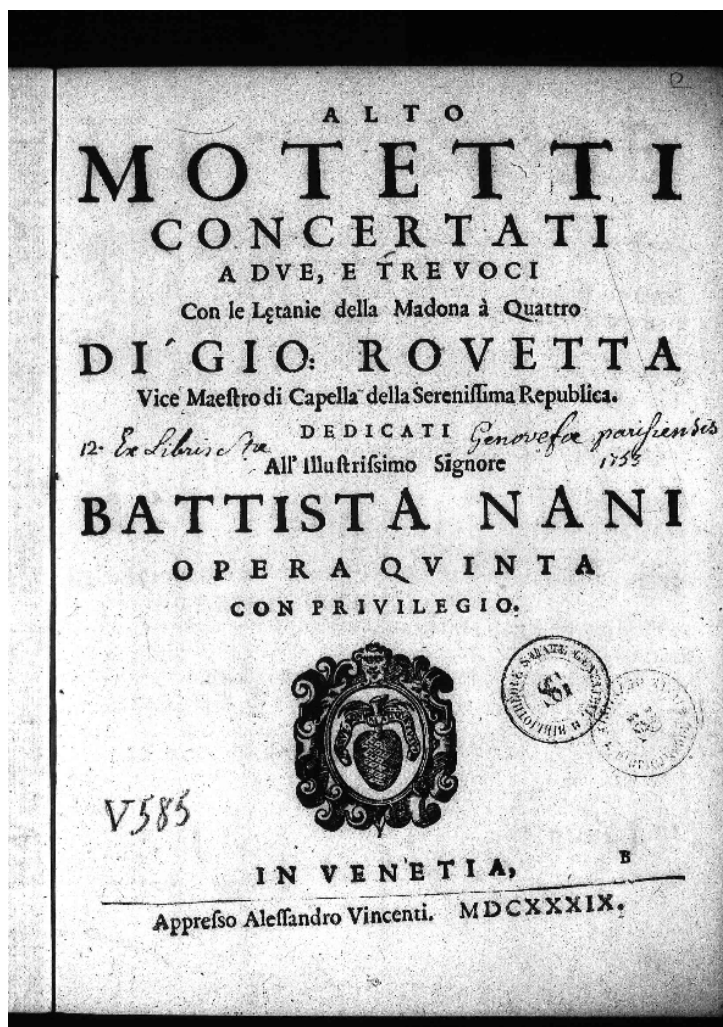


Figura 8.2
Giovanni Rovetta, *Motetti concertati* op. v (Venezia 1639): frontespizio

volume a Battista Nani, governatore dell'ospedale dei Mendicanti, il compositore sottolinea come la raccolta sia il frutto di una precisa committenza: «Ella mi comandò alcuni pochi Motetti per seruigio di virtuosissime Vergini [dei Mendicanti]». La dedica porta la data del 14 agosto 1639. Rovetta aveva assunto la direzione della cappella dell'ospedale poco più di un mese prima, il 3 luglio.⁴⁵ È generalmente accettato che egli abbia ricoperto questo incarico fino al 1642 o al 1644.⁴⁶ Questo assunto si scontra però con due evidenze documentarie: la completa assenza di pagamenti a favore del musicista all'interno della documentazione contabile; il fatto che il 28 agosto 1639 la carica di «Maestro d'Organo, e Musica» venga assegnata a Giovanni Antonio Rigatti.⁴⁷ Contrariamente a quanto generalmente sostenuto, non c'è motivo per dubitare che Rovetta abbia

⁴⁵ Cfr. I-Vire, MEN C 3, p. 296, parte 3 luglio 1639.

⁴⁶ Cfr. *Arte e musica* 1978, p. 157; BALDAUF-BERDES 1996, p. 190; GILLIO 2006, p. 388; MORETTI 2008, p. 81.

⁴⁷ Cfr. LAINI 1993, p. 220.

Giovanni Rovetta

MOTETTI CONCERTATI A DVE, E TRE VOCI Con le Letanie della Madona
à Quattro
Venezia, Alessandro Vincenti, 1639

RISM R 2967; esempl. cons.: F-Psg, Vm 152

Dedica A Battista Nani, governatore dell'ospedale dei Mendicanti.

Illustrissimo Signore.

I favori di *Vostra Signoria Illustrissima* mi tengono esercitato nelle sacre compositioni. Ella mi comandò alcuni pochi Motetti per servizio di virtuosissime Vergini. Eccogliene hora un libro intero. Era poco alle mie obligationi, s'io non veniva con una piena armonia à mostrarmi ricordevole delle sue gratie. Non possono queste mie spirituali fatiche comparire in mani più nobilmente devote. *Vostra Signoria Illustrissima* nel fior della sua giovinezza coglie i maturi frutti della virtù; supera gl'anni, doma le passioni, e si fa schiavi coloro, che vagheggiano la bellezza del suo gran merito. A lei dunque esempio di singolar prudenza, invio questo picciol segno del mio grandissimo affetto. Et augurandole riverentemente ogni bene, prego ancora all'Eccellentissimo Signor Procurator suo Padre così in cotesta Corte di Roma, come nella Patria, gloriosi e fortunati auuenimenti.

Di Venetia à di 14. Agosto 1639

Di *Vostra Signoria Illustrissima* Humilissimo e Deuotissimo Seruitore

Giovanni Rovetta

Contenuto	1. <i>Benedicam Dominum in omni tempore</i>	CC o T ^T , bc
	2. <i>O cives, ad vos clamito</i>	CC, bc
	3. <i>Ave regina caelorum</i>	CC o T ^T , bc
	4. <i>Deus propitius esto mihi peccatori</i>	CC o TA, bc
	5. <i>Domine Deus noster</i>	AT, bc
	6. <i>Egredimini omnes et videte reginam vestram</i>	T ^T o CC, bc
	7. <i>Converte, Domine, oculos tuos super nos</i>	TB, bc
	8. <i>Detestare peccator turpissimam imaginem peccati</i>	TB, bc
	9. <i>Domine, ostende nobis</i>	CC o TB, bc
	10. <i>Regina caeli laetare</i>	CC o TB, bc
	11. <i>Et ecce nova ego facio omnia</i>	CTB, bc
	12. <i>Festivitas est hodie sanctae Mariae virginis</i>	T ^T B o CCB, bc
	13. <i>Domine Deus meus, peccavi graviter</i>	T ^T B o CCB, bc
	14. <i>Audite caeli quae loquor</i>	ATB, bc
	15. <i>Beatus vir qui inventus est sine macula</i>	ATB, bc
	16. <i>Omnes gentes canite iubilate</i>	ATB, bc
	17. <i>Dominator Domine caelorum et terrae</i>	ATB, bc
	18. <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc
	19. <i>Alma redemptoris mater</i>	ATB, bc
	20. <i>Letanie della beata Maria vergine</i>	ATTB o CCAB, bc

Tabella 8.2

Giovanni Rovetta, *Motetti concertati* op. V (Venezia 1639)

ricoperto in realtà l'incarico per non più di due mesi. Il motivo delle sue dimissioni è forse da cercare in quanto accade qualche anno più tardi. Nell'agosto del 1642, i governatori dell'ospedale

dei Mendicanti costringono Rigatti alle dimissioni, in quanto ritengono incompatibile con l'incarico l'identica mansione da lui svolta presso l'ospedale degli Incurabili. Una simile considerazione potrebbe essere alla base dell'allontanamento anche di Rovetta, che all'epoca della nomina ai Mendicanti ricopre la carica di musica delle *putte* dell'ospedale dei Derelitti, dove rimarrà in servizio senza soluzione di continuità fino al 1647.⁴⁸ Sebbene dedicati al governatore dell'ospedale dei Mendicanti, è evidente come i *Motetti concertati a due e tre voci con le litanie della Madonna* op. V siano da ricondurre all'attività svolta da Rovetta presso l'ospedale dei Derelitti. L'episodio dimostra il precoce delinarsi di una politica concorrenziale tra le diverse istituzioni, volte a garantirsi sempre di più collaborazioni in esclusiva.

Un esempio di mottetto concertato destinato alle *putte* dei Mendicanti è rintracciabile con ogni probabilità all'interno dell'op. VII (1669) di Natale Monferrato. Si tratta di *Ad sonos, mortales* per Canto, Alto e Baritono, destinato alla ricorrenza di S. Lazzaro.⁴⁹ La presenza nell'organico di una voce di Baritono non deve stupire. Si sono già ricordate le qualità canore della *putta* Maria Anna Ziani, che «benché donna gode naturalmente una voce maschile, ma tenera, piena, e d'un metallo così soave che canta di baritono con tanta gratia che rapisce».⁵⁰

§ 8.2 Mottetti e oratori: contiguità di esperienze diverse

Nel § 5.2 si è fatto riferimento al fatto che lungo l'asse diacronico la produzione mottettistica qui presa in esame sviluppi una sempre più marcata tendenza solistica, riconducibile alla presenza di forme metriche mutate dalla melica volgare all'interno dei testi, rese musicalmente come delle *arie a solo*. All'interno del repertorio concertato a più voci, l'applicazione di questo principio comporta una proliferazione di sezioni solistiche che dissolvono il tessuto polifonico delle composizioni in una continua alternanza tra parti *a solo* e momenti corali. All'apice di questa parabola si colloca il repertorio indicato con il termine di 'mottetto in dialogo' nel quale a ognuna delle diverse voci dell'organico viene affidato il ruolo di uno specifico personaggio all'interno di un'azione allegorica corale. La congenita dimensione rappresentativa solleva un serio problema di ambiguità in rapporto in particolare a un altro genere musicale: quello dell'oratorio. Si tratta di

⁴⁸ Cfr. *Arte e musica* 1978, p. 43; BALDAUF-BERDES 21996, p. 189.

⁴⁹ Monf 5.

⁵⁰ Cfr. *supra*.

una questione nota già all'epoca. Come si è già ricordato, nel 1689 Angelo Berardi colloca all'interno della categoria dei *concertini alla moderna* «Dialoghi, Motetti, e Musiche da Oratorio».⁵¹

In due diversi studi specifici Howard E. Smither si interroga sulla natura del rapporto tra *Latin dramatic dialogue* e oratorio.⁵² Stabilire un confine tra fenomeni simili e per molti versi coincidenti non è affatto cosa agevole. Le testimonianze che egli raccoglie – soprattutto di area romana – mostrano la contiguità di esperienze riconducibili di fatto a una medesima tipologia, che egli propone però di suddividere in base alla lunghezza delle diverse composizioni: più lunghi sarebbero gli oratori, più corti i mottetti.

Al di là della sua arbitrarietà, l'interpretazione avanzata da Smither rivela l'incapacità di poter avere ragione di fenomeni complessi cercando dei paradigmi formali assoluti e preconcepi. In un'epoca dominata da una profonda retorizzazione del codice comunicativo, la declinazione delle forme è frutto infatti del dispiegamento di una precisa gamma semantica, diversa a seconda dei contesti. Soltanto indagando le modalità con cui essa viene applicata è possibile fornire una lettura sufficientemente chiara delle testimonianze oggi conservate in relazione a questioni delicate quanto problematiche come quelle che riguardano la fluida permeabilità formale tra generi.

È noto come a Venezia l'avvio di attività oratoriali sia avvenuto più tardi rispetto ad altri contesti e in particolare rispetto a Roma, principale centro di propagazione di questo tipo di attività devozionali.⁵³ Ciò è da mettere in relazione ad alcuni precisi avvenimenti storici. Genere devozionale intimamente connesso all'attività dei principali ordini controriformisti, Filippini e Gesuiti in testa, il repertorio oratoriale non viene coltivato in ambito veneziano in quanto assenti sono i principali promotori. A seguito dell'*Interdetto* (1606), la Compagnia di Gesù e i principali ordini di recente costituzione vengono banditi dai confini della Serenissima. In seguito, si assiste a una loro graduale reintegrazione. Ultimi a ritornare: i Gesuiti, riammessi in città nel 1657 grazie a un'abile mediazione della corte papale.⁵⁴

Il reintegro di un ordine fortemente impegnato nella propaganda religiosa come quello gesuitico, ha ricadute che si possono misurare a diversi livelli sulla vita sociale della città. Sintomatico appare infatti il pullulare di nuove attività, espressione di nuove forme di religiosità. È in questo clima che si assiste all'avvio delle prime attività oratoriali a Venezia, promosse da un ordine storicamente legato a questo tipo di azioni devozionali: l'ordine filippino.

⁵¹ BERARDI 1689, p. 41.

⁵² SMITHER 1967, 1974 e 1985.

⁵³ Cfr. SMITHER [1986], pp. 213-224.

⁵⁴ Riguardo alle vicende che hanno portato prima all'espulsione, quindi alla riammissione a Venezia della Compagnia di Gesù e di altri ordini religiosi, si rinvia a PAVONE 2004, pp. 34-45.

La prima azione oratoriale di cui si abbia notizia, riguarda la rappresentazione del «drama morale» *L'anima pentita*, rappresentato il 28 maggio 1667 «dalli Figlioli del Pio Oratorio di S. Filippo Neri dell'Hospitale de' Mendicanti». ⁵⁵ Non si tratta di un oratorio interamente in musica, bensì di una «pia rappresentazione» inframezzata da interventi musicali di vario genere. Essi non sono oggi conservati, né è possibile ricavare dal libretto il nome del compositore che li avrebbe concepiti. È ragionevole credere che si tratti però di Natale Monferrato, all'epoca maestro del coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti, ma soprattutto responsabile delle attività musicali promosse dai padri filippini presso la chiesa di S. Maria della Fava. ⁵⁶

L'esistenza di una confraternita laica votata alla devozione di S. Filippo Neri presso l'ospedale dei Mendicanti è documentabile almeno a partire dal 1621. ⁵⁷ Per comprendere perché nel 1667 venga rappresentato qui un oratorio occorre considerare il contesto in cui l'operazione prende avvio. Assai significativa appare la presenza dietro le quinte di una personalità eclettica e dinamica come il padre filippino Ermanno Stroiffi (ca. 1616-1693). Padovano di origine, egli giunge a Venezia poco prima del 1658 per studiare nella bottega del pittore Bernardo Strozzi. Nell'estate del 1660 egli dà vita insieme a Giambattista Bedetti, ad Agostino Nani e a Carlo Cappello a una congregazione filippina che – dopo una sistemazione provvisoria presso la chiesa di S. Gregorio – il 22 novembre 1662 ottiene dal patriarca di Venezia l'autorizzazione a poter officiare presso la chiesa di S. Maria della Consolazione, detta *della Fava*. ⁵⁸ Documentabili sono i rapporti tra Stroiffi e la confraternita filippina presso l'ospedale dei Mendicanti. Nel 1661 egli viene incaricato infatti di realizzare una pala raffigurante il santo patrono. ⁵⁹

L'esecuzione de *L'anima pentita* nella primavera del 1667 anticipa di qualche mese l'intensa stagione oratoriale che i padri filippini promuovono durante il periodo dell'Avvento, in concomitanza con l'inaugurazione dell'oratorio eretto accanto alla chiesa di S. Maria della Fava per questo genere di attività. ⁶⁰ È possibile che l'esecuzione ai Mendicanti rappresenti una sorta di prova generale. Il risultato parrebbe non aver soddisfatto, però, i principali committenti. Di qui la decisione di sollevare Monferrato dall'incarico di responsabile della musica nelle cerimonie dell'ordine e di affidare a Giovanni Pesarin l'esecuzione di alcuni oratori completamente in

⁵⁵ Le citazioni sono tratte dal libretto dell'oratorio.

⁵⁶ Cfr. §2.1.

⁵⁷ Cfr. GILLIO 2006, p. 33. Cfr. ALBRIZZI 1710, p. 163, in cui si fa riferimento alla sede della confraternita come a «un luogo, in cui da buon numero di Persone devote fu eretto un' Oratorio con un' Altare sotto gli auspizj di S. Filippo Neri, ove si radunano i giorni festivi per fare i loro esercizj spirituali».

⁵⁸ Cfr. STEFFAN 2002, p. 428n. A proposito dell'assegnazione provvisoria della chiesa di S. Gregorio ai Filippini, cfr. ARNOLD-ARNOLD 1986, p. 1, che cita il documento: I-Vas, *Filippini*, busta 68 (24 agosto 1660).

⁵⁹ Cfr. *Nel regno dei poveri* 1989, p. 90.

⁶⁰ Cfr. ARNOLD-ARNOLD 1986, pp. 3-4.

musica – genere ancora sconosciuto a Venezia – fatti arrivare appositamente da Roma.⁶¹ Le prime vere esperienze oratoriali veneziane sarebbero state realizzate quindi con materiale musicale di importazione.⁶²

La situazione cambia decisamente quando i filippini affidano a Giovanni Legrenzi l'attività oratoriale promossa dall'ordine: è la primavera del 1671.⁶³ Forte delle esperienze compiute a Ferrara, Legrenzi dà vita alla prima produzione oratoriale autoctona. Si tratta di oratori su libretti in lingua volgare, generalmente composti da letterati attivi anch'essi nel contesto veneziano. Legrenzi è tenuto a dare vita ad almeno cinque oratori all'anno. Ciò avviene fino al 1675. Poi le esecuzioni scemano. La collaborazione tra Legrenzi e i filippini si fa sempre più saltuaria, fino a cessare verso la fine del 1680.⁶⁴

In concomitanza con la crisi delle esecuzioni oratoriali promosse dai filippini, si registra un notevole incremento di simili attività all'interno dei quattro grandi ospedali veneziani. Anche se non si tratta di un'emanazione diretta, il modello è quello fornito dall'oratorio filippino. Lo si evince, ad esempio, dalla preferenza accordata alla lingua volgare nei libretti. Nel 1677 Carlo Pallavicino rappresenta presso l'ospedale degli Incurabili l'oratorio *S. Francesco Saverio*.⁶⁵ Seguono a ruota gli altri ospedali veneziani.

In questo contesto si registrano però anche i primi segnali che preludono all'avvento di nuove forme oratoriali destinate a caratterizzare la futura attività musicale degli ospedali veneziani. Nell'aprile del 1688, nell'ambito delle celebrazioni per la Settimana Santa⁶⁶

[...] Cantarono in tutti quei giorni quelle virtuose signore [le *putte* del coro dell'ospedale dei Mendicanti] con non poca soddisfazione del popolo un oratorio in frase latina, ed erano gl'intercantanti il Testo, Iddio, Adamo, Eva, Angelo e Serpente: doppo del quale seguiva il salmo *Miserere* con maniere distinte e particolari. Il simile seguì nel luogo pio dell'ospedale dei Ss. Giovanni e Paolo; ma gl'Incurabili, dove parimente stava esposto il pane degl'angeli, pareva che gl'angeli istessi fossero discesi dal cielo per cantarli il trionfo.

La scena citata dalla *Pallade veneta* è di estremo interesse in quanto documenterebbe la più antica attestazione relativa all'esecuzione di un oratorio in latino a Venezia. La lingua rappresenta un elemento per nulla indifferente. L'utilizzo del latino – lingua canonica della liturgia romana –

⁶¹ Cfr. STEFFAN 2002, pp. 428-430.

⁶² La circolazione di partiture tra le diverse case dell'ordine rappresenta comunque un fenomeno comune: cfr. MISCHIATI 1963 e soprattutto a MORELLI A. 1997.

⁶³ Cfr. I-Vas, *Filippini*, busta 68 I e 68 II; cit. In ARNOLD-ARNOLD 1986, pp. 5-6; e RIEPE 1994, pp. 608-614. Si rinvia anche alla documentazione e alla relativa bibliografia citata nel § 3.1.

⁶⁴ Cfr. §3.1.

⁶⁵ Cfr. ARNOLD-ARNOLD 1986, p. 83.

⁶⁶ *Pallade veneta* [1985], p. 218 (*83).

permette infatti l'assorbimento di un repertorio eterodosso come quello oratoriale all'interno del perimetro di un'importante azione liturgica: le Quarant'ore celebrate durante i primi tre giorni della Settimana Santa. L'oratorio funge da introduzione al salmo *Miserere*. L'innesto non è casuale, ma rinvia a una precisa tradizione esecutiva. Si consideri a questo proposito un'altra preziosa testimonianza offerta dal medesimo giornale veneziano *Pallade veneta*. L'ambito è ancora quello delle adorazioni sacramentali indette presso l'ospedale dei Mendicanti nei primi tre giorni della Settimana Santa. È però il marzo 1687:⁶⁷

Nel luogo pio de' Mendicanti, dove pure sta esposto l'autor della vita, hanno quelle virtuose fanciulle nel canto [...] cantato dialoghi a più voci per introductione al *Miserere*, che suol cantarsi ogniuna delle sere delli tre primi di della Settimana Santa, et erano gl'interlocutori il Peccatore, la Penitenza, la Contritione, la Misericordia di Dio, la Gratia, e l'Angelo, et altri in altre sere portati con tanta gratia e disinvoltura che si fanno ammirare. Non li trasmetto le composizioni perché, essendo latine et havendoneli incaminata un'altra [opera] in questa mia [lettera], temo d'infastidirla. La sera del Lunedì Santo ne cantarono uno [dialogo] diverso dal primo, come pure fecero il Martedì sera, sempre con applauso e concorso numeroso. Il simile è seguito nel luogo pio dell'Incurabili, dove parimente gode questa dominante un ridotto di Sirene le più delicate di questi mari.

Esattamente un anno prima dell'esecuzione dell'oratorio in latino ispirato al racconto biblico di Adamo ed Eva, le *putte* dell'ospedale dei Mendicanti e quelle degli Incurabili avrebbero intonato in occasione delle adorazioni per le Quarant'ore celebrate durante la Settimana Santa «dialoghi a più voci per introductione al *Miserere*». Poiché «La sera del Lunedì Santo ne cantarono uno diverso dal primo, come pure fecero il Martedì sera», è possibile che i sei personaggi allegorici citati – «il Peccatore, la Penitenza, la Contritione, la Misericordia di Dio, la Gratia, e l'Angelo» – costituiscano coppie di personaggi di tre diversi dialoghi. La prassi di eseguire un simile repertorio nell'ambito delle azioni sacramentali per la Settimana Santa parrebbe essere una consuetudine: nel documento si parla infatti di «dialoghi [...] che suol cantarsi ogniuna delle sere delli primi tre di della Settimana Santa». Confrontando quanto avviene nel 1687 con l'esecuzione del 1688 è evidente che la cornice sia esattamente la stessa. Cambia solo il genere musicale espresso: una serie di mottetti in dialogo, nel primo caso; un oratorio in latino, nel secondo.

In uno studio dedicato al mottetto in dialogo nel Seicento, Frits Noske parla di genere comunemente diffuso soprattutto nel Nord Italia. Senza entrare nel merito delle spesso arbitrarie applicazioni del metodo d'indagine adottato, che in maniera aprioristica qualifica il mottetto in dialogo come un 'genere', non condivisibile appare il giudizio sul fatto che una simile produzione

⁶⁷ *Pallade veneta* [1985], pp. 168-169 (*25).

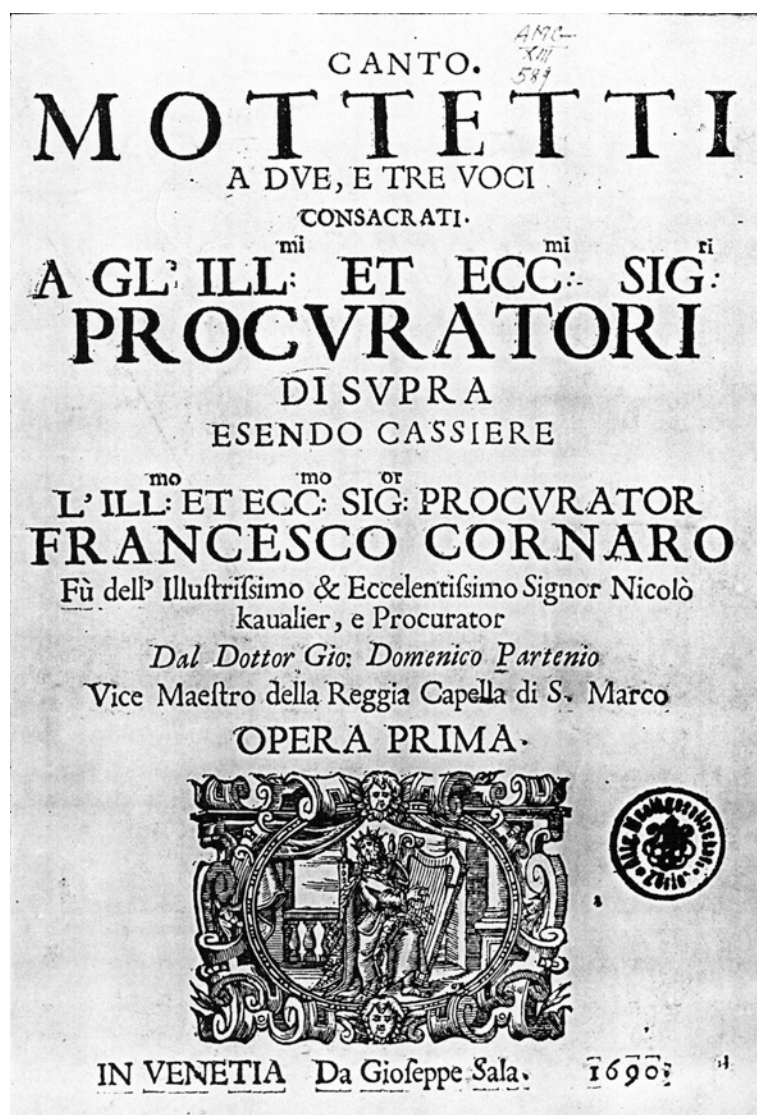


Figura 8.3
Giovanni Domenico Partenio, *Mottetti a due, e tre voci* op. I (Venezia 1690): frontespizio

non trovi a Venezia terreno fertile per svilupparsi.⁶⁸ Si tratta di un'opinione sommaria, che si basa su uno spoglio parziale delle fonti che trasmettono questo genere di composizioni. Noske ignora infatti due raccolte assai importanti. La prima raccolta è rappresentata dai *Sacri musicali concerti* op. XV (1689) di Giovanni Legrenzi. Come è stato fatto notare nel § 4.3 (cfr. Tabella 4.10), sono ben cinque i mottetti 'in dialogo' presenti nell'edizione. Tre sono esplicitamente indicati come tali nella fonte: *Misera, quid confdo?*, per due Canti, che rappresenta un dialogo allegorico tra *Anima* e *Fides*;⁶⁹ *Semper igitur mihi pugnandum*, per Canto e Alto, dove sono *Anima* e *Ratio* a dialogare;⁷⁰ e

⁶⁸ Cfr. NOSKE 1992, pp. 28-31.

⁶⁹ Legr 40.

Quis ascendit in montem sanctum Sion?, per Canto e Basso, che rappresenta un dialogo tra due anonimi fedeli che assistono all'assunzione in cielo di S. Gaetano.⁷¹ Ad essi vanno aggiunti: *Canite tuba per sidera plausus*, nel quale due Canti contemplano l'assunzione in cielo della beata Vergine;⁷² e *Quis est iste qui progreditur*, per Canto, Tenore e Basso, testimoni della salita in cielo di S. Antonio.⁷³ Come si può vedere, le tipologie di dialogo rappresentate sono due: un'azione allegorica di natura dottrinale oppure la contemplazione dell'assunzione in cielo della Madonna o di un santo.

I mottetti dell'op. XV di Legrenzi sono dati alle stampe nella primavera del 1689.⁷⁴ Il periodo è compatibile con la scena descritta dalla *Pallade veneta*. Legrenzi però non è più attivo ai Mendicanti, avendo lasciato la direzione del coro alla fine del 1683. Se si ammette che i cinque mottetti 'in dialogo' presenti nella raccolta possano essere stati composti per il coro delle *putte* dei Mendicanti, bisogna supporre che simili tradizioni esecutive siano già in atto prima del 1683: un'ipotesi che pare più che ragionevole.

La seconda raccolta sconosciuta a Noske è rappresentata dai *Mottetti a due e tre voci* op. I di Giovanni Domenico Partenio (1633-1701), stampati a Venezia nel 1690 per i tipi di Giuseppe Sala (Figura 8.3).⁷⁵ Si tratta dell'unica edizione individuale del compositore. Essa contiene sedici mottetti, equamente suddivisi tra composizioni a due e a tre voci. Tra questi è possibile individuare due mottetti 'in dialogo': *Fortis ut mors dilectio?* (n. 4), per Canto e Alto; e *Quonam pergis, Iesu amate* (n. 7), per due Canti. Nel momento in cui il volume viene dato alle stampe, Partenio ricopre la carica di vicemaestro della cappella ducale di S. Marco. Da sottolineare è però il fatto che egli abbia diretto il coro delle *putte* dell'ospedale dei Mendicanti dall'estate del 1685 a quella del 1689. È esattamente il periodo a cui rinviano gli episodi citati dalla *Pallade veneta* a cui si è fatto riferimento in precedenza. Nei due documenti il nome dell'autore dei dialoghi e dell'oratorio in latino non è esplicitato. È assai probabile però che si tratti proprio di Partenio. A lui andrebbe ascritto quindi il primo «oratorio in frase latina» eseguito a Venezia di cui si abbia oggi notizia. Il ritrovamento di due mottetti in dialogo all'interno di un'edizione apparsa appena tre anni dopo rispetto all'esecuzione di simili composizioni in un contesto compatibile con la presenza del compositore deve far riflettere sulla possibilità che le due composizioni pubblicate nel 1690

⁷⁰ Legr 63. Per un'edizione critica del mottetto si rinvia all'Appendice 8, n. 36.

⁷¹ Legr 60. Per un'edizione critica del mottetto si rinvia all'Appendice 8, n. 35.

⁷² Legr 12.

⁷³ Legr 40.

⁷⁴ Cfr. §3.1.

⁷⁵ RISM P 962. Il quadro biografico più aggiornato è fornito nella voce *Partenio, Giovanni Domenico* (Luigi Collarile) in MGG2, *Personenteil*, vol. 13, 2005, pp. 155-157; ulteriori dettagli in COLLARILE, *Partenio*. Partenio ottiene la direzione del coro dell'ospedale dei Mendicanti nell'agosto del 1685.

MARIA:	Quonam pergis, Iesu amate, quo mea vita, quo mea spes? Siste pedem, siste nate.
IESUS:	Dulcis mater, cur nam fles? Ad mortem trahor qua mors debellabitur et qua ad Caelum mortalibus aperietur via. Sine, mater, sine me, sine, o cara: cupio mori. Non est mihi mors amara quam placando offero amori.
MARIA:	Crudelis Amor qui tibi non parcat ut ceteris parcat? Tecum pati, tecum mori, dulcis Iesu, sit mea sors? Si nos iunxit natura et Amor, iungat etiam una mors.
<i>a due</i>	
IESUS:	Vive, mater
MARIA:	Moriar, fili.
IESUS:	Mater, moriar
MARIA:	Fili, vive
IESUS:	Lingue mihi tuos dolores,
MARIA:	Trade mihi tuos languores,
IESUS:	Rosis pulchrior,
MARIA:	Pulchrior nive.

Tabella 8.3

Giovanni Domenico Partenio, *Quonam pergis* (Venezia 1690)

possano rappresentare un significativo esempio del repertorio intonato dal coro delle *putte* dei Mendicanti nel 1687. *Fortis ut mors dilectio?* mette scena un dialogo allegorico di tipo devozionale tra *Amor* e *Mors*, simile sotto diversi punti di vista ai mottetti legrenziani presenti all'interno dell'op. xv. Particolarmente interessante è però il secondo esempio. In *Quonam pergis, Iesu amate* (n. 7) le due voci danno vita a un dialogo tra *Iesus* crocifisso e *Maria* sua madre ai piedi della croce (Tabella 8.3).⁷⁶ Evidente è il rinvio al contesto della Settimana Santa. *Iesus* e *Maria* non figurano tra i personaggi a cui fa riferimento la *Pallade veneta* a proposito dei dialoghi eseguiti nel 1687. Ciò non esclude però che il mottetto di Partenio non possa essere stato eseguito dalle *putte* dei Mendicanti in un'altra simile occasione.

Alla luce di queste considerazioni è possibile ipotizzare che l'ospedale dei Mendicanti possa aver fatto da traino verso l'avvento di azioni oratoriali in latino – tipologia che rappresenterà il

⁷⁶ Un'edizione critica del mottetto *Quonam pergis* di Partenio è fornita in Appendice 8, n. 43.

principale repertorio eseguito negli ospedali veneziani nel corso del secolo XVIII. È qui infatti che con ogni probabilità prende avvio quel processo di definizione di un nuovo repertorio musicale che, affrancatosi dall'esperienza filippina, si evolve sfruttando gli spazi offerti da repertori affini come i mottetti in dialogo. Quanto è possibile documentare sia avvenuto nel contesto veneziano non appare difforme da fenomeni più complessi e generali. Sintomatico a questo proposito quanto afferma Arcangelo Spagna nella *Notitia a chi legge* che accompagna il secondo libro dei suoi *Oratori ovvero melodrammi sacri*, stampato a Roma nel 1706, riguardo proprio all'avvento di esperienze oratoriali in latino:⁷⁷

[...] Erano gl'Oratorij Latini da principio à guisa di quei Mottetti, che tuttavia si van cantando ne' Chori delle Religiose, e già un tempo in ogni festa si udivano invece delle Antifone, de' Graduali, e degl'Offertorij; Erano differenti in ogni parte dell'Oratorio senza connessione del primo con il secondo; Si prendevano gli soggetti dalla Sacra Scrittura; I recitativi erano in prosa con l'istesse parole del Sacro Testo, e per ciò più propriamente se gli dava il nome di Testo. Tutta la maggiore applicatione si poneva nel moltiplicare gli stromenti musicali, distinguendoli in varij Chori, per la grandosità della pompa, e per dar luogo al numero grande de' Cantori, che vi operavano; si fabricavano varij palchetti [...].

Specifica è però la risemantizzazione che si compie a Venezia di un repertorio – quello oratoriale in latino – che in pochi anni diventa appannaggio pressoché esclusivo delle *putte* dei cori dei quattro grandi ospedali.

§ 8.3 Musica e devozione a Venezia nel secondo Seicento

Più ci si allontana dalle maggiori istituzioni, più è difficile avere una messa a fuoco soddisfacente per indagare le consuetudini musicali dei diversi contesti, la loro qualità e la loro frequenza, la tipologia del repertorio musicale utilizzato. Sebbene recenti indagini abbiano permesso di acquisire una prospettiva assai più differenziata, le informazioni disponibili rappresentano frammenti di una fenomenologia di cui si può intuire a fatica la reale fisionomia. La convergenza di alcuni indizi può far ipotizzare l'identificazione di 'possibili' contesti esecutivi di alcuni repertori oggi conservati. Parlare di 'riscontri' è però nella maggior parte dei casi improprio. Il margine di approssimazione è infatti troppo ampio per giustificare una simile affermazione. Tentare una lettura combinata rappresenta però una strategia la cui efficacia non deve essere sottovalutata, in

⁷⁷ SPAGNA 1706, cc. a4v-a5r.

quanto costringe a riflettere sulle possibili dinamiche che possono soggiacere alla creazione e alla fruizione di una produzione musicale.

Un mottetto composto per l'arrivo di una reliquia può rappresentare l'elemento culminante dell'apparato di una specifica cerimonia. Sostituendo il nome del santo, la medesima composizione si apre però ai reimpieghi più disparati. In questa dinamica di 'consumo', il ruolo del compositore parrebbe confinato al solo momento di elaborazione. In realtà, la questione è più complessa. Le modalità di riutilizzo di una composizione dipendono infatti da diversi fattori. Oltre alla sua malleabilità nel piegarsi alle esigenze di un pubblico diverso rispetto a quello per il quale era stata concepita, non deve essere sottovalutata la possibile rappresentatività di uno specifico repertorio, riflesso dello *status* del compositore o del contesto per il quale è concepito.

Come si è sottolineato nel precedente capitolo, all'interno del repertorio della cappella ducale di San Marco è possibile ravvisare la sedimentazione di partiture che dallo *status* di musica di impiego abituale – composizioni 'di repertorio' – assumono una funzione più emblematica divenendo parte insostituibile dell'azione rituale che sono chiamate ad accompagnare. Non c'è dubbio che la connotazione di repertorio 'proprio' della basilica ne limiti (se non addirittura ne impedisca) un impiego indiscriminato fuori dall'ambiente marciano.

Dare vita a un repertorio rappresentativo non è però una prerogativa soltanto della massima cappella della città. Si sono appena evocate le modalità di reimpiego di repertori specifici attuate dalle *putte* dei quattro maggiori ospedali veneziani, espressione di una produzione specifica, in molti casi addirittura personale. È possibile però che anche i monasteri e le congregazioni più importanti potessero disporre di un repertorio specifico, composto su commissione e forse riproposto regolarmente durante le specifiche celebrazioni liturgiche o devozionali da loro promosse.

Numerose sono le attestazioni dei sontuosi apparati allestiti presso il monastero di San Lorenzo in occasione della ricorrenza annuale del patrono (10 agosto). Legato al patriziato veneziano, la comunità benedettina che lo gestisce è una tra le più ricche di Venezia.⁷⁸ Della cerimonia occorsa il 10 agosto 1687 se ne offre una particolareggiata descrizione nella *Pallade veneta*.⁷⁹

Ma senta hormai che superbo apparato, fastoso e nobile, si mirò il dì sacrato al protomartire Lorenzo nella base e vaga chiesa delle illustrissime e reverendissime moniche di San Lorenzo che, fra le fiamme di devoto ardore, si mostrano qua giù in terra vere imitatrici d'un tanto e sì alto loro protettore. Chi poneva piede in quel tempio lo stimava a prima vista un teatro di maraviglie. I damaschi carichi di trine d'oro, i festoni, i vasi di fiori, le pitture, l'argenterie che dal pavimento

⁷⁸ Cfr. DA MOSTO 1940.

⁷⁹ *Pallade veneta* [1985], p. 181 (* 41).

della chiesa d'alzavano in trionfi fino al volto, i repartimenti, le gale, le cere et i lumi facevano un misto così caro all'occhio e presentavano tant'oggetti di stupore alle ciglie che, sospese su l'arco di se stesse, restavano prive di facoltà di posarsi. Una musica a cinque cori, ripiena di tante voci e di tanti strumenti quanti appunto erano i migliori di questa gran dominante, opera studiata dal Signor Legrenzi, maestro di cappella nella ducale di San Marco, tratteneva l'orecchio in tanto contento che non so se l'armonia delle sfere col suo dolce girare possa dispensarne di più.

Di musiche a cinque cori non c'è traccia all'interno della produzione legrenziana. Al contrario, tra i suoi mottetti è possibile individuare tre composizioni dedicate a S. Lorenzo:⁸⁰ *Exultate iusti in Domino* (op. VI, 1660); *Quid otiamini, fideles* (op. XV, 1689); e *Ad lauros, ad palmas* (op. XVIII, 1692). In particolare questi due ultimi mottetti potrebbero rappresentare composizioni concepite per il monastero veneziano.

Che fosse una consuetudine per le monache di S. Lorenzo allestire un sontuoso apparato musicale in occasione della festa del patrono, lo dimostra la lettera inviata l'11 agosto 1673 al duca Johann Friedrich dal suo ambasciatore a Venezia:⁸¹

Hieri habbiamo hauto la famosa festa di San Lorenzo; quelle signore moneghe l'hanno celebrata con infinita generosità; l'apparato non poteva esser più magnifico e più vago; la musica è stata un caso. Una Babilonia tutti li musici di Venetia, cinque organi, tutti li istromenti, trombe, tromboni, e tutto quanto era in Venetia; ma, non vi è goduto altro che il mormorio, senza esserne potuta intendere una parola [...] Habbiamo ancor prossima quella [festa] della Celestia, monastero che gareggia con quello di San Lorenzo, e vedremo un concorso ancora maggiore; ma se li musici non fanno meglio, perderanno affatto il lor credito.

Con ogni probabilità, ad aver diretto la «Babilonia [di] tutti li musici di Venetia» fu Francesco Cavalli. L'allestimento dell'apparato musicale veniva affidato, infatti, normalmente al maestro della cappella ducale di San Marco. Sulla base di ciò, è possibile che Monferrato sia stato coinvolto in servizi presso il monastero tra il 1676 e il 1684, dei quali però non rimane traccia documentaria. Per una di queste occasioni potrebbe essere stato concepito il mottetto *Mea lumina versate lacrimas* (op. XVIII, 1681), dedicato a S. Lorenzo.⁸²

Per una delle attività devozionali connesse al medesimo monastero potrebbe essere stato composto anche il già citato mottetto *O laetum cor meum* (op. IV, 1655) di Monferrato, in onore di S. Sebastiano.⁸³ La sua ricorrenza (20 gennaio) veniva solennizzata con particolare devozione,

⁸⁰ Cfr. App. 3, Tabella 8.

⁸¹ *Pallade veneta* [1985], p. 352 (* A29).

⁸² Monf 41 in App. 5.1. Per un'edizione critica del mottetto si rinvia a App. 6, n. 27.

⁸³ Monf 50 in App. 5.1. Più probabile è però che il mottetto sia legato alle azioni devozionali in onore del santo promosse presso l'ospedale dei Mendicanti dal governatore Giovanni Domenico Biava, dedicatario della raccolta in

infatti, presso il monastero di S. Lorenzo. *Pallade veneta* offre a questo proposito un'interessante descrizione di quanto avvenne nel gennaio 1688 – il compositore coinvolto è Giovanni Legrenzi:⁸⁴

[...] mi porterò nella vaga chiesa dell'illustrissime e reverendissime monache di San Lorenzo. [...] Cho sente la musica sotto l'erudita battuta del Signor Legrenzi non sa distinguere se sia in terra o in cielo. Ivi si solennizzò li 20 del cadente [mese di gennaio] la festa del gran martire Sebastiano, ove non solo la nobiltà tutta concorse, ma il Serenissimo Gran Principe di Toscana decorò quella chiesa con la sua presenza, come seguì ancora d'altri principi e soggetti di gran merito. Cantò la mattina un motetto et il giorno un salmo a voce sola il sopra da me nominato Don Bernardo [da Rimini], che pareva con quella sua voce angelica insinuare negl'animi il silentio e l'ammirazione. Li 22 e 23 si fece in detta chiesa l'esposizione del Sacramento con vaghezza e nobiltà d'ornamenti che raddoppiò la meraviglia.

La partitura legrenziana eseguita nel 1688 non è identificabile tra quelle oggi conservate. Il fatto, però, che il documento espliciti il ricorso a un repertorio a voce sola, permette di ipotizzare un'associazione con il mottetto *O laetum cor meum* (op. IV, 1655) di Monferrato, per tenore solo. Volendo risalire ancora nel tempo, a riprova della costante attenzione del monastero per la musica, è possibile arrivare al febbraio 1630, quando a essere sollecitato a scrivere «certa musica ecclesiastica per alcune Signore Illustrissime Monache di Santo Lorenzo» era stato Claudio Monteverdi.⁸⁵

Oltre a quello di S. Lorenzo, un altro importante monastero femminile in grado di finanziare ricchi apparati musicali (e di avere una regolare vita musicale) è quello di S. Maria Assunta, detto *della Celestia*.⁸⁶ Il monastero prevedeva l'impegnativa spesa di 60 ducati annui per i musicisti ingaggiati in occasione della principale solennità locale: la festa dell'Assunta.⁸⁷ Nell'agosto 1687, il compito di allestire l'apparato musicale per le celebrazioni è affidato a Giovanni Legrenzi. La fonte è ancora una volta *Pallade veneta*.⁸⁸

[...] Sul campo di questo nobilissimo monastero [S. Maria della Celestia] havevano eretto, secondo l'andar della chiesa, un alto e vago giro di colonne, sopra le quali si distendevano colorite tele per difendere i devoti là concorsi dal sol cocente. Il muro e della chiesa e del monastero stava

cui il mottetto è pubblicato: cfr. § 8.1. Non va escluso però un possibile reimpiego del mottetto, considerato anche il fatto che sia trasmesso in una fonte a stampa.

⁸⁴ *Pallade veneta* [1985], p. 203 (* 67).

⁸⁵ Cfr. DE' PAOLI 1973, p. 313 (lettera n. 120).

⁸⁶ Il monastero è in grado di stipendiare regolarmente un organista, retribuendolo con 16 ducati all'anno: cfr. QUARANTA 1998, p. 33.

⁸⁷ Cfr. QUARANTA 1998, p. 40.

⁸⁸ *Pallade veneta* [1985], p. 182 (* 42).

tutto adornato e coperto di quadri e drappi di seta in bella e vaga ordinanza. All'entrar della chiesa, che fu mai sempre colma e ondeggiante di dame e di cavalieri, vedevansi ricchi e superbi damaschi, carichi di liste d'oro, con un fregio di velluto piano che, sotto il candido e vago volto, repartito in diversi quadrati, spiccava così bene che dimostravano quella stanza veramente celeste. Ne' due fianchi vicino alla tribuna dell'ara maggiore ergevasi due magnifici e spatiosi palchi, sostenuti da salde et elevate colonne, ma con tanta leggiadria adornati che tenevano immobili le pupille degli spettatori. Questi erano formati di salde tavole contornate in vago disegno, sopra le quali, con tele candide e rosse ingegnosamente adattate, figuravano con i loro rigir, rilievi, risalti, cornici, cartocci, festoni, mensole, base, capetelli et intrecci così vaghi di figure e d'ornamenti che a prima fronte parevano saldi e sudati marmi, con i fondi di broccatelli di Francia. Che vaga vista! Che bel pensiero! [...] La musica fu del Signor Legrenzi. [...]

In una simile occasione – con ogni probabilità, un vespero – potrebbero essere stati eseguiti alcuni mottetti di Legrenzi dedicati all'Assunzione,⁸⁹ come ad esempio *Canite tuba*, per due Canti (op. XV, 1689);⁹⁰ oppure i mottetti concertati con strumenti *O vos delitiarum cultores* (op. XVII, 1692) e *Spirate, aurae serenae* (1695).⁹¹

Legrenzi si occupò anche dell'apparato musicale per il *possesto* dell'abadessa del monastero di S. Maria delle Vergini, nell'estate del 1683. Simili cerimonie, a cui partecipava normalmente anche il doge, prevedevano l'esecuzione di mottetti solistici, in particolare durante la 'messa bassa' prevista dal cerimoniale liturgico. Considerata l'importanza dell'occasione, fu impedito a due tra i più celebri cantanti della cappella marciana, Antonio Formenti e il Venturino, di lasciare Venezia per recarsi a Ferrara, nonostante il parere favorevole espresso da Legrenzi e la raccomandazione fatta recapitare ai procuratori *de supra* dal nobile Lorenzo Soranzo:⁹²

[...] Il signor Procurator Cassier m'hà fatt'intendere ch'io [Formenti] sia da lui per dirmi che non vuole ch'io parta assolutamente per costì: stante che il Doge v'è al monastero delle Vergini à dar il Possesso all'Abadessa martedì terza festa delle Pentecoste, e che vuole che tanto il Venturino quanto io stesso mi fermi.

La presenza di Legrenzi nella vita musicale delle istituzioni religiose veneziane appare costante e multiforme. Un altro contesto al quale il compositore pare essere stato legato da una certa familiarità è il monastero delle agostiniane di S. Caterina d'Alessandria. Nel novembre 1687, egli prese parte alla celebrazione di consacrazione di monache provenienti da due importanti famiglie

⁸⁹ Cfr. App. 3, Tabella 4.

⁹⁰ Lgr 14 in App. 5.2.

⁹¹ Rispettivamente, Lgr 55 e 73 in App. 5.2.

⁹² MONALDINI 2000, pp. 574-575 (lettera 1683, n. 72).

patrizie veneziane – i Ranieri e i Capello. L'apparato concepito per la celebrazione è davvero straordinario:⁹³

Lunedì 9 [settembre 1687], dopo una furiosa tempesta che per due hore continue vomitò rabbia e discaricò sopra questi mari et acqua e grandine, s'apri un paradiso di delitie nella bella chiesa delle illustrissime e reverendissime monache di Santa Caterina, dove a causa delle Illustrissime Signore Renieri e Cappello, che vestivano in tal dì l'habbito in religioso detto monastero, si vide un'apparato de' più superbi che mai più si vedessero, oltre le galanti pitture di Pietro Vecchia, di Paolo Grassi, del Palma, del Bellino e di Paolo Veronese che adornavano quel vago tempio [...].

Il Signore Legrenzi, con le sue musiche di paradiso, colmò di giubilo il numeroso nobil concorso, non per altro quivi radunato che per veder recidere dalla reverendissima madre Abbadessa quelle chiome di fila d'oro che rubbava l'amor celeste al profano, mentre ambiva tesserne corde a quell'arco che non sa ferire senza dar morte all'anime istesse [...].

Nonostante i richiami alla moderazione da parte delle autorità ecclesiastiche, la consuetudine di allestire ricchi e sfarzosi apparati in occasione della consacrazione delle novizie (soprattutto se di famiglia patrizia) rappresentava in realtà la normalità. Non si può stabilire quali composizioni siano stati eseguite in occasione della vestizione del 1687. Il cerimoniale liturgico prevedeva però l'esecuzione di mottetti, in particolare durante la celebrazione della messa 'bassa'. Sebbene non sia possibile trovare riscontri a eventuali rapporti tra Legrenzi e il monastero prima del 1687, è certo che il monastero coltivasse regolari contatti con i musicisti della cappella ducale: nel 1645, in occasione delle celebrazioni in onore di S. Caterina, fu ingaggiato Francesco Cavalli insieme a tredici cantanti e dieci strumentisti.⁹⁴

Cercare tracce dell'attività musicale delle istituzioni che formano la galassia religiosa della Venezia del secondo Seicento, non è cosa agevole, considerate l'ampiezza e la complessità del fenomeno. Una vivida immagine dell'azione devozionale quotidiana che si manifesta a Venezia è offerta da Vincenzo Coronelli nella sua *Guida de' foresti*:⁹⁵

Come divoto, potrà visitare una quantità de' Corpi Santi, e di Reliquie insigni [*sic*], non essendovi doppo Roma, città, che più di questa ne sia arricchita. Nella Quaresima si predica in 50 Chiese, e tra l'Anno in molte due volte al dì. Non vi è giorno in tutto l'anno, che con molto apparato non si esponga il Venerabile, e le Feste in luoghi diversi. Con grand'esemplarità, e decoro del culto

⁹³ *Pallade veneta* [1985], pp. 186-187 (* 49).

⁹⁴ Cfr. I-Vasp, Curia Patriarcale, Sezione antica, *Monalium*, Atti patriarcali riguardanti le monache, reg. 6 (1644-1646), c. 33 (doc. datato 14 novembre 1645); trascritto in GLIXON 2006, p. 291; cfr. anche VIO 1986, pp. 358n e 360. Sebbene composto prima del 1670, a S. Caterina d'Alessandria, Legrenzi aveva dedicato il mottetto *Festivi martyres*, che conclude le *Acclamazioni devote* op. x (1670).

⁹⁵ CORONELLI 1697, cc. [A8v-B7r].

diuino vengono frequentate le Chiese, gli Oratorij, le carità verso i Poveri, con maritar Donzelle, ricoverare Orfani, riscattare Schiavi, ed esercitare altre innumerabili opere di pietà, non essendovi Città, che supero la nostra di Religione.

Espressione sintomatica dell'attività devozionale dell'epoca è la proliferazione di scuole e confraternite di ogni specie e tipo. Esse danno vita a una geografia religiosa che raffigura un'azione devozionale permanente. Nel suo prezioso studio riguardante le scuole veneziane, Jonathan Glixon ne ha anche fornito una dettagliata ricostruzione.⁹⁶ Costanti e multiformi appaiono le attività musicali da loro promosse, in particolare in occasione della festività del santo patrono. Ciò comportava l'allestimento di apparati talvolta grandiosi.

La documentazione emersa rivela come in particolare Natale Monferrato fosse ben inserito nell'ambiente delle confraternite veneziane. Egli ebbe rapporti con la Scuola di S. Caterina da Siena.⁹⁷ Nel 1642, Monferrato curò le musiche per la ricorrenza della festività della santa, componendo una messa e due vesperi, eseguiti il 29 aprile presso la chiesa di S. Maria dei Servi. Secondo quanto stabilito dai *Provveditori di comun* nel 1639, durante le celebrazioni liturgiche promosse dalle scuole, era possibile utilizzare «motteti di parole pie e devote [...] all'Offertorio, all'Ellevatione, et doppo l'Agnus Dei, et così alli vesperi tra li salmi».⁹⁸ È ragionevole credere quindi che Monferrato possa aver composto anche alcuni mottetti, assecondando la prassi che permetteva un utilizzo meno vincolato del genere. Tra le composizioni attualmente note, nessuna reca una designazione esplicita al devozione per S. Caterina. All'interno dell'op. III (1655) è presente, però, un mottetto con designazione generica *per una santa: Hodie beata N.*, per Canto e Basso.⁹⁹

Il 1 maggio 1666 venne celebrata la fondazione della Scuola degli agonizzanti del Nome di Gesù presso la chiesa di S. Maria dei Frari. Per la cerimonia sono allestiti «[...] apparati decorosi nella chiesa, et sopra il predetto altare [della scuola], accompagnati ancora da celebre musica concertata dalla virtù dell'Eccellente e Reverendo don Natale Monferrati, uno delli primi aruollati e descritti nella confraternita medesima, così nella messa come al vespero».¹⁰⁰ Anche in questo caso, è assai probabile che Monferrato – oltre alla messa e ai vesperi – abbia composto alcuni mottetti. Scorrendo la lista di quelli pubblicati tra il 1666 e il 1669, è possibile individuare almeno due

⁹⁶ Cfr. GLIXON 2003, pp. 261-281 (App. 2: *A calendar of religious occasions celebrated by the Scuole*).

⁹⁷ Cfr. GLIXON 2003, p. 214 e VIO 2004, pp. 296-297.

⁹⁸ Cfr. App. 4, doc. 9, da cui sono prese le due citazioni. Per il contesto a cui la normativa rinvia, cfr. § 5.1.

⁹⁹ Monf 30.

¹⁰⁰ Cfr. GLIXON 2003, pp. 212 e 331n e VIO 2004, p. 650.

composizioni che potrebbero rinviare a un simile contesto devozionale: il mottetto *Sic ergo Iesu mea vita, sine te vivam?* (op. VI, 1666) e *Dilectissime sponse animae meae* (op. VII, 1669).¹⁰¹

Presso la chiesa dei Frari aveva sede la Scuola dei Milanesi.¹⁰² Suoi patroni erano i due principali santi milanesi: Sant'Ambrogio, venerato il 4 aprile secondo il calendario romano del tempo; e San Carlo Borromeo, la cui ricorrenza cadeva il 4 novembre. Non c'è dubbio che almeno nelle principali ricorrenze dell'anno venissero predisposti apparati specifici con la presenza di musica *ad hoc*. Una preziosa testimonianza in questo senso è fornita da una lettera di Claudio Monteverdi. Nell'ottobre del 1620, il musicista scrive ad Alessandro Striggio pregandolo di intercedere presso il duca di Mantova affinché conceda al proprio maestro di cappella, don Francesco Dognazzi, il permesso di portarsi a Venezia come richiesto dai membri della scuola dei Milanesi «per honorar maggiormente la loro festa di Santo Carlo che sarà alli 4 del [mese] venturo».¹⁰³

A San Carlo Borromeo e a Sant'Ambrogio sono dedicati rispettivamente i primi due mottetti concertati dell'op. VII (1669) di Natale Monferrato: *Fideles properate, venite gentes* e *Fideles omnes, devotae gentes*.¹⁰⁴ In entrambi i casi l'indicazione fornita nell'indice della raccolta rinvierebbe a un loro impiego generico per un santo confessore.¹⁰⁵ Il nome dei due santi è esplicitato però in partitura. Difficile credere che la loro pubblicazione in apertura della raccolta sia casuale o dovuta semplicemente al fatto che i due mottetti hanno un identico organico (per due canti e basso continuo). Sebbene rapporti tra Monferrato e la Scuola dei Milanesi non siano documentati, alla luce del fatto che la scuola avesse collaborato negli anni precedenti con il maestro della cappella ducale di S. Marco, permette di ipotizzare che anche Monferrato – come già Monteverdi – sia stato ingaggiato dalla confraternita: un'ipotesi avvalorata anche dal fatto che l'altare della scuola si trovasse presso la chiesa dei Frari, dove Monferrato era certamente ben conosciuto, avendo prestato servizio per altre confraternite. I due mottetti potrebbero essere stati concepiti in questo contesto, per poi essere dati alle stampe insieme. Il mottetto *Fideles properate, venite gentes* dell'op. VII (1669) intona un testo quasi identico al mottetto *Venite gentes, currite populi*, pubblicato nel 1666 all'interno dell'op. VI (1666). Nonostante la diversa destinazione delle due composizioni (*de sancto confessore*, il primo; *de sancto martyre*, il secondo), è ragionevole chiedersi se – al di là di un possibile reimpiego indifferenziato (il che implicherebbe, però, un utilizzo indifferenziato del testo

¹⁰¹ Rispettivamente, Monf 64 e 19.

¹⁰² Presso la chiesa dei Frari ha sede anche la Scuola dei Fiorentini.

¹⁰³ La citazione è presa dalla lettera del 21 ottobre 1620, trascritta in DE' PAOLI 1973, pp. 182-183:182 (Lettera n. 61). Cfr. anche FABBRI 1985, p. 233.

¹⁰⁴ Rispettivamente, Monf 26 e 25.

¹⁰⁵ Cfr. lo spoglio della raccolta fornita in App. 1.2.

devozionale intonato) – le due composizioni non possano essere state concepite per un medesimo contesto.

Grazie al giornale *Pallade veneta* sappiamo che Legrenzi compose nel 1687 la musica per una tra le prime funzioni devozionali in onore di S. Cecilia promosse presso la chiesa di San Martino, che precedono la fondazione del Sovvegno dei musici di Santa Cecilia.¹⁰⁶

Il dì poi delli 21, festa di Santa Cecilia, questi signori musici fecero una festa così nobile e decorosa a San Martino, dove hanno la loro scuola, che più non poteva né bramarsi né idearsi. Tralascio gl'apparati superbi, la vaghezza de' quadro e le ricchezze delle argenterie, e passo a dirle che il Signore Legrenzi, maestro di cappella in San Marco, aveva composto la musica.

Il 23 marzo 1687, il capitolo di S. Martino aveva concesso a Giovanni Domenico Partenio, primo prete del Capitolo della chiesa di San Martino (nonché vicemaestro della cappella ducale di S. Marco), l'utilizzo della cappella e dell'altare di S. Lorenzo Giustiniani per predisporlo al culto di S. Cecilia. A questo scopo, Partenio aveva commissionato al pittore Giovanni Segala (1663-1720) una nuova pala d'altare, raffigurante S. Cecilia insieme al beato Giustiniani. È possibile che per la celebrazione del 1687 sia stato concepito il mottetto *Frondiscite palmae, candescite lilia* di Legrenzi, dedicato a S. Cecilia (op. xv, 1689).¹⁰⁷

In considerazione dell'inquadramento di Monferrato all'interno del Capitolo della chiesa di San Bartolomeo, ci si può chiedere se egli non abbia preso parte alle sontuose celebrazioni promosse dalla *Natione alemanna*, che proprio nella chiesa di San Bartolomeo disponeva di un proprio altare con una pala raffigurante *L'Annunciata con gloria d'angelo* di Giovanni Rathamer.¹⁰⁸ Il 7 ottobre 1683 la *natione* promosse una «messa cantata» per celebrare la vittoria dell'imperatore contro gli Ottomani.¹⁰⁹ Se è documentabile che questa come altre simili celebrazioni prevedessero un apparato musicale, non è possibile accertare se Monferrato sia stato direttamente coinvolto nel loro allestimento.

Una parte significativa dei mottetti di Monferrato e Legrenzi rinvia a un pratica devozionale assai comune all'epoca: l'adorazione sacramentale delle Quarant'ore.¹¹⁰ A partire dal Cinquecento

¹⁰⁶ *Pallade veneta* [1985], p. 197 (* 62). Per la fondazione del Sovvegno di Santa Cecilia si rinvia a VIO 1994.

¹⁰⁷ Legr 28. Per un'edizione critica del mottetto si rinvia a Appendice 8, n. 29.

¹⁰⁸ Cfr. SANSOVINO 1663, pp. 125-126.

¹⁰⁹ Cfr. I-Vbartolomeo, Catastico novissimo, cc. 183: la confraternita paga alla chiesa 96 Lire per una messa cantata celebrata per la vittoria dell'imperatore contro gli Ottomani (7.10.1683). Altre simili celebrazioni si sono tenute l'11 settembre 1986 e nel febbraio 1687 per festeggiare la vittoria di Buda. Monferrato era però già deceduto.

¹¹⁰ App. 3, Tabelle 9 e 10.

conosce rapida diffusione, in particolare come preghiera collettiva nei periodi di calamità (come ad esempio durante epidemie o carestie) e di guerra.¹¹¹

L'adorazione delle Quarant'ore sarebbe stata introdotta a Venezia intorno alla metà del Cinquecento. È possibile che a una simile pratica si riferisca il tragico episodio avvenuto il 25 marzo 1561, quando la chiesa di S. Basso si incendiò «mentre vi era esposto il Venerabile per un fuoco appiccatosi all'apparato *ad comurendum facillimos*».¹¹² Secondo Angelo De Santi, l'adorazione delle Quarant'ore sarebbe diventata di impiego regolare a Venezia soltanto a partire dal 1684, quando il Senato veneziano stabilisce l'obbligo di celebrare nella basilica di S. Marco l'adorazione del Sangue prezioso durante i primi tre giorni dell'anno.¹¹³ Per quanto riguarda il periodo precedente al 1684, De Santi si limita a citare il caso delle Quarant'ore celebrate dal 6 all'8 agosto 1646 e tra il 20 e il 22 giugno 1649, entrambe presso la basilica ducale.¹¹⁴

In realtà, non c'è dubbio che la pratica delle Quarant'ore già nel corso della prima metà del Seicento fosse assai diffusa a Venezia. Nel regolamento approvato dalla Cancelleria inferiore in data 22 ottobre 1616, nel quale vengono sancite le modalità con cui le diverse compagnie di strumenti possono svolgere la loro attività, si stabilisce che i proventi ottenuti da esecuzioni nelle chiese veneziane vengano suddivisi equamente tra i membri della compagnia: tra i possibili contesti esecutivi sono citate le «Quaranta hore, che si sogliono fare la Quadragesima in molti luoghi della città».¹¹⁵

Nuovi documenti permettono di ridisegnare le modalità e la geografia di questa pratica. Emerge un quadro devozionale per certi versi imponente, capace di coinvolgere l'intera città all'interno di azioni devozionali continue che si proiettano addirittura nell'arco di anni. Nell'aprile del 1645, pochi mesi dopo lo scoppio della guerra di Candia, il patriarca di Venezia Giovanni Francesco Morosini rende pubblici *Li Ordini da osservarsi nell'espositione del Santissimo Sacramento*.¹¹⁶ Una prima serie di adorazioni sacramentali viene indetta nell'agosto di quell'anno. Coinvolte sono le tre principali chiese della città: la basilica di San Marco, la cattedrale di S. Pietro di Castello e la

¹¹¹ Cfr. DE SANTI 1919.

¹¹² Cfr. DE SANTI 1919, p. 243.

¹¹³ Cfr. DE SANTI 1919, pp. 245-246.

¹¹⁴ Cfr. DE SANTI 1919, p. 244. Si legge a questo proposito nel cerimoniale di Bartolomeo Duramano (fonte C nella Tabella 7.1 del precedente capitolo), c. 270r: «1646 li 6, 7, 8 Agosto, d'ordine publico, fù fatta l'espositione del Santissimo Sacramento con solennità, e pompa di Musica, Sermoni, et Apparato molto degno, con l'Oratione delle 40 hore, per pregar il Signor Iddio del suo aggiuto nella guerra contro il Turco».

¹¹⁵ I-Vas, *Cancelleria inferiore*, reg. 80 (*Atti di dogi*, 1615-1623); cit. in MOORE 1981a, vol. 1, pp. 256-260 (doc. 63): 257.

¹¹⁶ All'esistenza di questo documento, oggi apparentemente disperso, si fa riferimento nel proclama del 24 dicembre 1645: cfr. App. 4, doc. 18 («Li Ordini da osservarsi ... quelli istessi ce s contengono nel foglio stampato il di 15. aprile 1645»).

basilica dei Ss. Apostoli Giovanni e Paolo.¹¹⁷ A dicembre si decide per un'intensificazione di questo tipo di attività devozionale. Viene proclamato quindi l'avvio di un'*Oratione continua, Con l'esposizione ancora del Santissimo Sacramento*.¹¹⁸ A questo scopo è steso un preciso calendario che coinvolge tutte le principali chiese di Venezia. L'orazione continua prosegue senza apparente soluzione di continuità almeno fino alla fine del 1647.¹¹⁹

Dagli *Ordini da osservarsi nell'esposizione del Santissimo Sacramento* è possibile apprendere quale sia lo schema liturgico stabilito per questo tipo di devozione.¹²⁰ Essa si suddivide in tre momenti: una processione con il Santissimo; una breve predica; l'adorazione eucaristica. Il ricorso a un apparato musicale viene sancito nel modo seguente:

Si procuri, che si faccia qualche Sermone breve, et divoto, et anco un poco di Musica, quando il Popolo è frequente, per eccitar à divotione lo spirito di chi ci *concorre*.

La funzione assegnata alla musica sarebbe quindi quella di favorire la 'commozione' dei partecipanti: la loro 'sintonizzazione' alla contemplazione del mistero che viene loro presentato all'interno di un'azione che richiede una compartecipata adesione del fedele al percorso prestrutturato che gli viene offerto attraverso un ricco apparato rituale.¹²¹

Considerata la dimensione dell'azione devozionale, non può sfuggire il loro impatto sulla vita di una città chiamata a compartecipare quotidianamente dei funesti eventi di una guerra lontana con una preghiera collettiva di cui non devono sfuggire le finalità. L'adesione a questo tipo di manifestazioni diventa, infatti, condivisione morale a una guerra di cui si rimarca la valenza religiosa. Emblematico è a questo proposito il ricorrere del tema del *miles christianus*, assai caro alla letteratura devozionale del tempo, presente – non a caso – nei testi di numerosi mottetti destinati all'adorazione eucaristica o al culto dei santi.¹²² Nel capitolo 7 si è visto come in occasione dell'esposizione sacramentali all'interno della basilica di San Marco il cerimoniale marciano faccia esplicito riferimento all'impiego di mottetti.¹²³ È assai probabile che questo repertorio fosse impiegato anche fuori dalla basilica.

¹¹⁷ Cfr. App. 4, doc. 17. Giovanni Francesco Morosini viene nominato patriarca di Venezia il 3 aprile 1644. Egli rimane in carica fino alla sua morte, occorsa il 5 agosto 1678. Gli succede Alvise Sagredo.

¹¹⁸ Cfr. App. 4, doc. 18. La citazione è tratta dal titolo del bando fatto stampare per annunciare la nuova azione devozionale.

¹¹⁹ Cfr. App. 4, docc. 20-22.

¹²⁰ Esse si leggono fissate in otto punti a conclusione del proclama pubblicato nel 1646: cfr. App. 4, doc. 20.

¹²¹ Cfr. STEFFAN 2002, pp. 426-428.

¹²² Precisi riferimenti al tema del *miles christianus* si ritrovano in diversi mottetti sia di Monferrato che di Legrenzi: cfr. Monf 1, 14, 22, 30, 35, 42, 49, 62 e 68; e Legr 1, 16, 20, 25, 58, 63 e 65.

¹²³ Cfr. §7.1.

Scorrendo i calendari dell'adorazione continua promossa tra il 1645 e il 1647 è interessante notare come la chiesa più utilizzata sia quella di San Bartolomeo.¹²⁴ È possibile che ciò sia dovuto al fatto che presso la chiesa abbia sede la Congregazione del Divino Sacramento. Fondata il 15 giugno 1620, la confraternita aveva ottenuto la possibilità di utilizzare la sagrestia e l'oratorio sovrastante per le proprie attività di preghiera e formazione dottrinale.¹²⁵ A partire dal 1634 Natale Monferrato figura tra i preti titolati del capitolo della chiesa.¹²⁶ Considerati gli obblighi imposti al clero locale in occasione dell'adorazione continua, non c'è dubbio che egli abbia preso parte alle funzioni almeno nella veste di sacerdote titolato della chiesa. Alla luce delle sue specifiche mansioni musicali presso la cappella ducale, è ragionevole supporre però che in queste occasioni egli possa essersi occupato anche di fornire un apparato musicale consono all'evento. Di simili attività non si può trovare però per ora riscontro nella documentazione attualmente nota.

In realtà, in che modo il repertorio musicale oggi conservato possa rappresentare quanto recepito in chiese e istituzioni 'minori' veneziane (in contesti, cioè, privi di una cappella musicale stabile), è assai difficile stabilirlo. Ammesso che almeno in alcune occasioni all'anno ci fosse la possibilità di allestire apparati musicali *ad hoc* (anche di modeste dimensioni),¹²⁷ il numero di chiese in grado di dare vita a una produzione musicale specifica, concepito per l'occasione grazie al coinvolgimento di compositori e musicisti professionisti e ad uso specifico della singola istituzione, è senz'altro limitato. Con ogni probabilità, la dimensione più ordinaria del 'consumo' di musica dipendeva dal bagaglio repertoriale al quale i musicisti ingaggiati per l'occasione potevano attingere: un repertorio personale, costruito grazie a contatti e collaborazioni con compositori, oppure – il caso forse più tipico – attingendo a fonti diffuse come le edizioni a stampa, disponibili con relativa facilità e in grado di trasmettere una produzione musicale di qualità, che l'esecutore avrebbe potuto adattare alle proprie esigenze o a quelle del contesto esecutivo.

Il *Protogiornale* di Vincenzo Coronelli rappresenta molto bene l'immagine di quel calendario perpetuo formato dalle numerosissime attività devozionali promosse nelle diverse chiese veneziane: un'azione imponente, frutto della somma di un numero impressionante di celebrazioni di vario genere che si svolgono quotidianamente durante tutto l'anno; e ciò, ogni anno. È a

¹²⁴ App. 4, docc. 17, 18, 20 e 21. L'adorazione continua viene celebrata nella chiesa di S. Bartolomeo nei giorni 18-21 marzo e 24-26 giugno 1645 (cfr. App. 3, doc. 18); 7-10 marzo, 4-5 e 24-26 giugno 1646 (cfr. *ivi*, doc. 20); 25 agosto, 4-7 ottobre e 26-29 dicembre 1647 (cfr. *ivi*, doc. 21).

¹²⁵ Le notizie sono ricavate dalla mariegola della confraternita, conservata presso l'archivio della chiesa di S. Bartolomeo.

¹²⁶ Si rinvia al cap. 3.

¹²⁷ Per un quadro di riferimento si rinvia a QUARANTA 1998, pp. 31-47.

questo tipo di impiego che rinviano molti dei mottetti di destinazione solo in apparenza generica.
Per ogni tempo: metafora di quel calendario permanente di cerimonie ordinarie e straordinarie, manto e vanto della condivisa rappresentazione in cui si manifesta il mito di Venezia.

APPENDICI

Appendice 1.1

Mottetti di Natale Monferrato

Mottetti su testi devozionali:

	Incipit	Organico	Destinazione	Edizione	Fonti
Monf 1	Ad cantus, ad sonos, ad plausus, fideles	CBar o TBar, bc	Pro virgine [S. Giustina]	op. XVIII (1681)	M 3050 I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
Monf 2	Ad dapes vitae aspirent corda	ATB, bc	De Sacramento	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 3	Ad nectara, ad mella fideles venite	CB, bc	De beata Maria virgine	op. [VII] (1669)	M 3043, M 3043
Monf 4	Ad sonos, ad cantus, ad gaudia fideles	A, bc	Pro quolibet sancto	op. VI (1666)	M 3042
Monf 5	Ad sonos, mortales	CABar, bc	De sancto [S. Lazzaro]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 6	Admiramini dilectionis prodigium	C, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 7	Advenerunt nobis dies poenitentiae	CA, bc	In quadragesima	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039, M 3040
Monf 8	Alleluia sonet, carmina quisque canat	ATB, bc	Die Resurrectionis	op. [VII] (1669)	M3043
Monf 9	Alma mater, succurre clamanti	A, bc	De beata Virgine	op. IV (1655)	M 3041

Monf 10a	Amor ardet inter sidera: o cara incendia	CB, bc	Die Natalis	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 10b	Amor ardet inter sidera: o cara incendia	CA, bc	In die Nativitatis	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 11	Ardet cor meum	A, bc	De beata Virgine [Immacolata]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 12	Beatus vir qui inventus est sine macula	CB, bc	Pro sancto confessore [S. Antonio]	op. XVIII (1681)	M 3050 I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
Monf 13	Caeli, sidera, homines: plaudite	ATB, bc	In die Ascensionis	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 14	Caelites cives, superni spiritus	A, bc	De sancto martyre	op. VI (1666)	M 3042
Monf 15	Clamo ad te, supsiro ad te	A, bc	De beata Maria virgine	op. VI (1666)	M 3042
Monf 16	Confodite corpus, praefigite vulnus	CA, bc	De sancto martyre [S. Lorenzo?]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 17	Congratulamini mihi, fideles	CA, bc	De beata Maria	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 18a	Convenite terrigenae, congregamini caelites	A, bc	De beata Maria virgine	op. VI (1666)	M 3042
Monf 18b	Convenite terrigenae, congregamini caelites	CB, bc	De beata Maria virgine	op. XVIII (1681)	M 3050 I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
Monf 19	Dilectissime sponse animae meae	CA, bc	De Sacramento	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 20	Dulce sit vobis pati, o fideles	CA, bc	Per ogni tempo (1668)	1656	1656-01 1659-02 1668-02
Monf 21	Ecce convivium, accedite ad mensam	C, bc	De Sacramento	op. VI (1666)	M 3042
Monf 22	Ecce fideles mirabilium compendium	CA, bc	De Sacramento	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 23	Exaltabo te, Deus meus rex	C, bc	De Sacramento (1655) Per ogni tempo (1670)	op. IV (1655)	M 3041 1670-01

Monf 24a	Exultate et laetamini, fideles	ATB, bc	De sancto [S. Benedetto]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 24b	Exultate et laetamini, fideles	A, bc	Per un santo	op. IV (1655)	M 3041
Monf 25	Fideles omnes, devotae gentes	CC, bc	De sancto confessore [S. Ambrogio]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 26	Fideles properate, venite gentes	CC, bc	De sancto confessore [S. Carlo Borromeo]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 27	Gaude, exulta beate N.	ATB, bc	De sancto	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 28	Gloriosissima Maria, quam dulcis es	C, bc	De beata Virgine	op. IV (1655)	M 3041
Monf 29	Grande mysterium nobis proponitur	Bar, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 30	Hodie beata N.	CB, bc	De sancta [martire]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 31	Iesu mi, cordis amator	A, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 32	In lectulo meo per noctem quaesivi	CC, bc	In omni tempore	op. XVIII (1681)	M 3050 PL-Wu, RM 6246
Monf 33	Insonent organa, intonent classica	ATB, bc	In omni tempore	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 34	Inventae Crucis festum recolimus	C, bc	In festo Inventionis Sanctae Crucis	op. IV (1655)	M 3041
Monf 35	Ista est victoria quam fortis miles Christi	Bar, bc	De sancto	op. VI (1666)	M 3042
Monf 36	Iubilate Deo omnis terra	A, bc	De beata Maria virgine [Nascita della Madonna]	op. VI (1666)	M 3042
Monf 37	Iubilet orbis, laetetur peccator	CT, bc	De beata Maria virgine	op. [VII] (1669)	M 3043

Monf 38	Laetentur caeli et exultet terra	CC, bc	De sancto	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040 GB-Lbl, Add. 30382
Monf 39	Laudate, canite, exultate, o Evae filii	ATB, bc	In die Resurrectionis	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 40	Lilia convallium, vernantes rosae	CC, bc	De beata Maria	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 41	Mea lumina versate lacrimas	CCT, bc	De sancto martyre [S. Lorenzo]	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 42	Novae lucis sidus micat	C, bc	Pro quolibet sancto	op. VI (1666)	M 3042
Monf 43a	O animae fideles, o animae credentes	C, bc	De Sacramento	op. VI (1666)	M 3042
Monf 43b	O animae fideles, o animae credentes	CAB, bc	De Sacramento	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 44	O beatissima virgo, o dilectissima regina	CA, bc	De beata Maria virgine	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 45a	O caeleste convivium, o mensam angelicam	ATB, bc	De Sacramento	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 45b	O caeleste convivium, o mensam angelicam	ATB, bc	De Sacramento	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 46	O caeli gloria, o terrae gratia	CA, bc	De Sacramento	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040 GB-Lbl, Add. 30382
Monf 47	O deitas caritate vulnerata	A, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041

Monf 48	O grande mysterium, o admirabile convivium	ATB, bc	De Sacramento	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 49	O inanis gloriae cupidi	CBar, bc	In omni tempore	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 50	O laetum cor meum, si canticis promas	T, bc	Per un santo [S. Sebastiano]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 51	O quam dulce est deprecare Mariam	CABar, bc	De beata Maria	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 52a	O quam pulchra es, Maria	ATB, bc	De beata Maria	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 52b	O quam pulchra es, o Maria	A, bc	De beata Virgine	op. IV (1655)	M 3041
Monf 53a	O quam suavis es	CABar, bc	De Sacramento	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 53b	O quam suavis es	A, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 54	Omnis terra adoret te, Christe mi	ATB, bc	De Sacramento	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 55	Parasti in dulcedine mensam homini Deus	CB, bc	De Sacramento	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040

Monf 56	Peccator, si tu times metu mortis	ATBar, bc	[Per la Madonna]	1656	1656-01 1659-02
Monf 57	Propera Domine, ad sublevandum me	A, bc	De Sacramento	op. VI (1666)	M 3042
Monf 58	Quae fames? Quae sitis? Quis ardor?	C, bc	De Sacramento	op. VI (1666)	M 3042
Monf 59	Quae lux praeclara hodiernum ingeminat diem?	C, bc	De beata Maria virgine	op. VI (1666)	M 3042
Monf 60	Quid dormitis, pastores?	CCT, bc	In die Nativitatis	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 61	Quid moraris? Ulciscere, Deus	CCT, bc	In Hebdomada Sancta, in omni tempore	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 62	Quo fugiam, miser?	A, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 63	Salve regina caeli	ATB, bc	Pro quacunque antifona, et in omni tempore	op. XVIII (1681)	M 3050 I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
Monf 64	Sic ergo Iesu mea vita, sine te vivam?	A, bc	De Sacramento	op. VI (1666)	M 3042
Monf 65	Silentium, tacete o venti, aerae silete	CC, bc	De beata Maria virgine	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 66	Surgite cuncti, iubilare, cantate omnes	C, bc	De beata Maria virgine	op. VI (1666)	M 3042
Monf 67	Venite gentes ad montem Myrthae	A, bc	De Sacramento	op. IV (1655)	M 3041
Monf 68	Venite gentes, currite populi	C, bc	De sancto martyre	op. VI (1666)	M 3042
Monf 69	Venite gentes, properate populi	A, bc	Per un santo [confessore]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 70	Vigila mortalis: Satan te tendit laqueos	A, bc	In omni tempore	op. VI (1666)	M 3042
Monf 71	Vocem laudis modulemur triumphali carmine	AB, bc	Tempore pacis	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040

Mottetti su testi liturgici:

Monf 72	Alma redemptoris mater	CC, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 73	Alma redemptoris mater	C, bc	[antifona mariana]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 74	Alma redemptoris mater	C, bc	[antifona mariana]	op. VI (1666)	M 3042
Monf 75	Alma redemptoris mater	CT, bc	[antifona mariana]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 76	Alma redemptoris mater	CABar, bc	[antifona mariana]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 77	Alma redemptoris mater	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 78	Alma redemptoris mater	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 79	Alma redemptoris mater	A, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 80	Alma redemptoris mater	CABar, bc	[antifona mariana]	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 81	Ave regina caelorum	CA, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 82	Ave regina caelorum	TB, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 83	Ave regina caelorum	C, bc	[antifona mariana]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 84	Ave regina caelorum	C, bc	[antifona mariana]	op. VI (1666)	M 3042
Monf 85	Ave regina caelorum	CC, bc	[antifona mariana]	op. [VII] (1669)	M 3043

Monf 86	Ave regina caelorum	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 87	Ave regina caelorum	A, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 88	Ave regina caelorum	A, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 89	Ave regina caelorum	CA, bc	[antifona mariana]	op. XVIII (1681)	M 3050 PL-Wu, RM 6245
Monf 90	Lauda Sion salvatorem	ATB, bc	In die Corporis Christi [sequenza]	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 91	Regina caeli, laetare	T'T, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040 GB-Bu, 5002 GB-Lbl, Add. 30382 GB-Lbl, Add. 33234 GB-Lbl, Add. 33235 GB-Och, Mus. 20 GB-Ob, Music School 12-19 GB-Och, Mus. 20 GB-Och, Mus. 621 GB-Och, Mus. 623-626 GB-Och, Mus. 1178
Monf 92	Regina caeli, laetare	CTB, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	M 3037 M 3038 M 3039 M 3040
Monf 93	Regina caeli, laetare	A, tiorba	[antifona mariana]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 94	Regina caeli, laetare	A, bc	[antifona mariana]	op. VI (1666)	M 3042

Monf 95	Regina caeli, laetare	CA, bc	[antifona mariana]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 96	Regina caeli, laetare	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 97	Regina caeli, laetare	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 98	Regina caeli, laetare	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 99	Regina caeli, laetare	ATBar, bc	[antifona mariana]	op. XVIII (1681)	M 3050
Monf 100	Salve regina, mater misericordiae	ATB, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	GB-Bu, 5002 GB-Lam, MS 40 GB-Lbl, Add. 30382 GB-Lbl, Add. 31455 GB-Lbl, Add. 31476 GB-Lbl, Add. 31477 GB-Lbl, Add. 33234 GB-Lbl, Add. 33235 GB-Lwa, CG 63 GB-Ob, Music School C 9 GB-Ob, Music School C 12-19 GB-Ob, Music School C 24-27 GB-Ob, Tenbury 926 GB-Och, Mus. 43 GB-Och, Mus. 623-626
Monf 101	Salve regina, mater misericordiae	A, bc	[antifona mariana]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 102	Salve regina, mater misericordiae	C, bc	[antifona mariana]	op. IV (1655)	M 3041
Monf 103	Salve regina, mater misericordiae	A, bc	[antifona mariana]	op. VI (1666)	M 3042
Monf 104	Salve regina, mater misericordiae	CA, bc	[antifona mariana]	op. [VII] (1669)	M 3043
Monf 105	Salve regina, mater misericordiae	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049
Monf 106	Salve regina, mater misericordiae	C, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678)	M 3049

Monf 107	Salve regina, mater misericordiae	A, bc	[antifona mariana]	op. XVII (1678) M 3049
Monf 108	Salve regina, mater misericordiae	CCT, bc	[antifona mariana]	op. XVIII (1681) M 3050 I-Vnm, It. IV 1325 (=11135)
Monf 109	Veni sancte Spiritus	ATB, bc	Die Pentecostes [sequenza]	op. [VII] (1669) M 3043

Appendice 1.2

Natale Monferrato Mottetti in fonti a stampa

Raccolte individuali

op. III₁

Natale Monferrato

MOTETTI | CONCERTATI A due, e Trè voci | DI D. NATAL
MONFERRATO | Vice Maestro di Capella della Serenissima Republica |
Dedicati | ALL'ILL.mo ET ECC.mo SIGNOR | GIACOMO CORARO |
PROCVRATOR DI S. MARCO | Libro Primo. Opera Terza. | [marca
tipografica di Gardano: leone e orso con iniziali A.G.] | Stampa del Gardano | IN
VENETIA M DC L V. Apresso Francesco Magni

Venezia, Francesco Magni, 1655

RISM M 3037 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.370

Ristampe

Venezia, Francesco Magni, 1660

Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1660

Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1668

Dedica

Natale Monferrato a Giacomo Corner, procuratore di San Marco.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio Patron Colendissimo

Se fu sempre lodeuole uso di religiosa pietà, sin da secoli profani approvato, accompagnar le Hostie, che alle Deità s'offeriscono, con l'armonia del Canto, non sarà disdicevole che io dovendo per una volta manifestar al mondo me stesso Vittima devota di *Vostra Eccellenza*, mentr'ella per sua benignità s'è compiaciuta di palesarsi mio Nume Tutelare, offerisca impresso questo pubblico sacrificio con alquante note di musica, ricchezze della mia povera penna, e tributi del mio riverentissimo ossequio: m'avvedo ben, che la pensione è troppo scarsa in paragone del beneficio, ma s'io pensassi di poter ristorar il molto che devo col niente che vaglio, e far un bilancio della mia gratitudine con la sua beneficenza, troppo pregiudicarei il frontespizio di questo libro, che pur va registrato tra le regole della proportion, con una assai sproportionata dissonanza, contraponendo il basso della mia debolezza con l'Alto impareggiabile della magnanimità di *Vostra Eccellenza*, la quale non sa arricchir di fauori, che non impoverisca di gradimento: vagliami almeno questa espressione in vantaggio di ciò che bramo, che è l'esser riconosciuto per fattura di *Vostra Eccellenza*, al cui nome propitio consacro tutti i miei voti, e me stesso.

Di *Vostra* Eccellenza Illustrissima Humilissimo, Obligatissimo, et devotissimo
Servitore

Don Natal Monferrato.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1. Lilia convallium, vernantes rosae <i>De beata Maria</i>	CC, bc
	2. Laetentur caeli et exultet terra <i>De sancto</i>	CC, bc
	3. Congratulamini mihi, fideles <i>De beata Maria</i>	CA, bc
	4. O caeli gloria, o terrae gratia <i>De Sacramento</i>	CA, bc
	5. Advenerunt nobis dies poenitentiae <i>In quadragesima</i>	CA, bc
	6. Parasti in dulcedine mensam homini Deus <i>De Sacramento</i>	CB, bc
	7. Hodie beata N. <i>De sancta</i>	CB, bc
	8. Vocem laudis modulemur triumphali carmine <i>Tempore pacis</i>	AB, bc
	9. Alma redemptoris mater <i>[antifona mariana]</i>	CC, bc
	10. Ave regina caelorum <i>[antifona mariana]</i>	CA, bc
	11. Ave regina caelorum <i>[antifona mariana]</i>	TB, bc
	12. Regina caeli laetare <i>[antifona mariana]</i>	T ^T T, bc
	13. O quam pulchra es, Maria <i>De beata Maria</i>	ATB, bc
	14. O quam dulce est deprecare Mariam <i>De beata Maria</i>	CABar, bc
	15. Exultate et laetamini, fideles <i>De sancto [S. Benedetto]</i>	ATB, bc
	16. Ad dapes vitae aspirent corda <i>De Sacramento</i>	ATB, bc
	17. O quam suavis es <i>De Sacramento</i>	CABar, bc
	18. O grande mysterium, o admirabile convivium <i>De Sacramento</i>	ATB, bc
	19. Salve regina, mater misericordiae <i>[antifona mariana]</i>	ATB, bc
	20. Regina caeli laetare <i>[antifona mariana]</i>	CTB, bc

op. III₂

Natale Monferrato

MOTETTI | CONCERTATI A due, e Trè voci | DI D. NATAL MONFERRATO | Vice Maestro di Capella della Serenissima Republica | Dedicati | ALL'ILL.mo ET ECC.mo SIGNOR | GIACOMO CORARO |

PROCVRATOR DI S. MARCO | Libro Primo. Opera Terza. | Nouamente Ristampati | [marca tipografica di Gardano: leone e orso con iniziali A.G.] | Stampa del Gardano | IN VENETIA M DC L X. Apresso Francesco Magni detto Gardano

Venezia, Francesco Magni, 1660

RISM M 3038 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.371

Nuova ristampa; senza dedica, identico contenuto.

op. III₃

Natale Monferrato

MOTETTI | CONCERTATI | A DVE E TRE VOCI. | DI D. NATAL MONFERRATO, | VICE MAESTRO DI CAPELLA DELLA | SERENISSIMA REPVBLICA. | Libro Primo. Opera Terza. | [marca tipografica] | EN ANVERSA. | Presso i Heredi di Pietro Phalesio Al Re David. | M. DC. LX.

Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1660

RISM M 3039 – Esempl. consultato: GB-Och, Mus. 284-288 (4)

Nuova ristampa; senza dedica, identico contenuto.

op. III₄

Natale Monferrato

MOTETTI | CONCERTATI | A DUE E TRE VOCI. | DI | D. NATAL MONFERRATO, | VICE MAESTRO DI CAPELLA DELLA | SERENISSIMA REPVBLICA. | Libro Primo. Opera Terza. | [marca tipografica] | IN ANVERSA | Presso i Heredi di Pietro Phalesio, al Rè David. | M. DC. LXVIII.

Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1668

RISM M 3040 – Esempl. consultato: NL-At, 207-B-5

Nuova ristampa; senza dedica, identico contenuto.

op. IV

Natale Monferrato

MOTETTI | A VOCE SOLA | DI D. NATAL MONFERRATO | Vice Maestro di Cappella detla [sic] Serenissima Republica | DEDICATI | AL CLARISSIMO SIGNOR | GIO. DOMENICO BIAVA | LIBRO PRIMO. OPERA QUARTA. | [marca tipografica dei Vincenti: pigna] | IN VENETIA | Apresso Alessandro Vincenti MDCLV.

Venezia, Alessandro Vincenti, 1655

RISM M 3041 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.372

Dedica Natale Monferrato a Giovanni Domenico Biava, governatore dell'ospedale dei Mendicanti.

Clarissimo signor mio patron collendissimo

Acquistarono qualità di tributo questi miei Caratteri Musicali, quando con segni di benignissimo compiacimento furono dà *Vostra Signoria* Clarissima ascoltati, onde haverei mancato à i diritti della Giustitia, et à termini de miei doveri, sé altrove io indirizzati gl'havessi, che all'Erario del suo autorevole patrocínio, il quale com'è generosamente impiegato al solievo della Casa de Mendicanti, et all'applauso del Choro, sostenendo con tutta applicatione la Carica di Governator di quella, e protettor di questo, così questi componimenti medesimi scampati dalla mia penna per esercitio delle allieve del luogo riconoscono per lor Mecenate la persona di *Vostra Signoria* Clarissima, la qual resta vivamente supplicata à gradir la dovuta riconoscenza di quest'ossequio, mentre io niente più ambisco, che d'esser dà tutti riconosciuto

Di *Vostra Signoria* Clarissima Devotissimo, et obligatissimo Servitor vero

Don Natal Monferrato.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1.	Exaltabo te, Deus meus rex <i>De Sacramento</i>	C, bc
	2.	Gloriosissima Maria, quam dulcis es <i>De beata Virgine</i>	C, bc
	3.	Admiramini dilectionis prodigium <i>De Sacramento</i>	C, bc
	4.	Inventae Crucis festum recolimus <i>In festo Inventionis sanctae Crucis</i>	C, bc
	5.	Salve regina, mater misericordiae <i>[antifona mariana]</i>	A, bc
	6.	Alma redemptoris mater <i>[antifona mariana]</i>	C, bc
	7.	Ave regina caelorum <i>[antifona mariana]</i>	C, bc
	8.	O quam pulchra es, o Maria <i>De beata Virgine</i>	A, bc
	9.	O quam suavis es <i>De Sacramento</i>	A, bc
	10.	O deitas caritate vulnerata <i>De Sacramento</i>	A, bc
	11.	Exultate et laetamini, fideles <i>Per un santo</i>	A, bc
	12.	Quo fugiam miser? <i>De Sacramento</i>	A, bc
	13.	Venite gentes ad montem Myrthae <i>De Sacramento</i>	A, bc
	14.	Venite gentes, properate populi <i>Per un santo [confessore]</i>	A, bc
	15.	Ardet cor meum et anima mea languet	A, bc

- De beata Virgine*
16. Iesu mi cordis amator A, bc
De Sacramento
17. Alma mater, succurre clamanti A, bc
De beata Virgine
18. Regina caeli, laetare A, bc (tiorba)
[antifona mariana]
19. Salve regina, mater misericordiae C, bc
[antifona mariana]
20. O laetum cor meum, si canticis promas T, bc
Per un santo [S. Sebastiano]
21. Grande mysterium nobis proponitur Bar, bc
De Sacramento

op. VI

Natale Monferrato

MOTETTI A VOCE SOLA | A VOCE SOLA | DI D. NATAL
MONFERRATO | Vice Maestro di Capella della Serenissimo *[sic]* Republica |
DEDICATI | ALL'ILLVSTRISIMO, ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR |
ANTONIO BASADONA | LIBRO TERZO OPERA SESTA. | *[marca*
tipografica: vaso di fiori] | IN VENETIA, M. DC. LXVI. | Appresso Camillo
Bortoli.

Venezia, Camillo Bortoli, 1666

RISM M 3042 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.374

Dedica

Natale Monferrato a Antonio Basadonna, patrizio veneziano.

Illustrissimo, et eccellentissimo signor.

Il lavoro del Mondo nelle sue parti ancorche fra loro dissonanti, fù creduto da alcuni in harmoniche proportioni di consonanza composto. Quindi non vi mancò, chi desse nome al Sole di Pietro sonoro: Se pure dir non lo vogliamo scientiato Mastro di Ballo, che al suono de concerti delle sfere guida colasù danzando le Stelle; e quà giù con giulivo passeggio fa che girino alternandosi frà loro le stagioni. Onde già che quivi mi giova ammirar il Mondo come scuola de più ben accordati concerti, dovendo dar in luce questi miei Musici Componimenti, non seppi, non consacrarlo à Vostra Eccellenza picciolo Mondo, in cui le Virtù tutte, con dolcissimi accoppiamenti frà loro vnite, un'harmonia la più concorde compongono. Egli fù gratiosissimo pensiero di Sant'Ambrogio, che l'Anima nostra nel Corpo come in un Musico Stromento si trovi: Opinione, à cui da prova bastevole l'Anima Nobile di Vostra Eccellenza: se quella dal petto, ripiglierò con un'altro Santo, come da Cetra sonora non sa far udir in cortesissimo tratto, che soavi le Melodie. Per tanto i miei Musici sospiri, per non haver à querelarsi d'avantaggio per il Morso de Critici, e cinguetare de Zoili, ricorsero allegri sotto la Protezione sicura di Vostra Eccellenza. Dunque la di lei autorità si degni di compatire qualche valore a questi Componimenti, li quali ben mostrano, quanto vagolino poco nelle lor minime. Resti ella servita, ch'io in qualche parte vada computando i miei debiti senza numero, acciò à tanta somma non mi sgomenti, fra numeri d'harmonia. Egli farebbe però poco senno, di chi prendesse disegnare in questi fogli frà semibreui una corta espressione di sì lunghe obligationi. Ond'io che trà le pause dovrei hormai imparar à tacere, non so apprendere ad intuonare ciò, che devo sempre mai professare, e mi professo d'esser senza mutatione

veruna. Di Vostra Eccellenza Illustrissima Humilissimo Devotissimo, et
 Obligatissimo Servitore
 Don Natal Monferrato.

A c. 2r si legge poi il seguente avvertimento:

Lettore. Ti prego non sdegnar per una volta almeno, prima di cantar queste mie
 fatiche darli una scorsa, perché qualche errore di stampa che vi potesse essere
 potrai correggerlo, et poi se ti gradirano cantarle; assicurandomi che saranno
 compatite le mie debolezze ch'altra mira non hanno che di servirti.

Note Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice
 della raccolta.

Contenuto	1. Ecce convivium, accedite ad mensam <i>De Sacramento</i>	C, bc
	2. O animae fideles, o animae credentes <i>De Sacramento</i>	C, bc
	3. Quae fames, quae sitis, quis ardor, quae incendia <i>De Sacramento</i>	C, bc
	4. Quae lux praeclara hodie num ingeminat diem? <i>De beata Maria virgine</i>	C, bc
	5. Surgite cuncti, iubilare, cantate omnes <i>De beata Maria virgine</i>	C, bc
	6. Novae lucis sidus micat <i>Pro quolibet sancto</i>	C, bc
	7. Venite gentes, currite populi <i>De sancto martyre</i>	C, bc
	8. Alma redemptoris mater <i>[antifona mariana]</i>	C, bc
	9. Ave regina caelorum <i>[antifona mariana]</i>	C, bc
	10. Propera Domine, ad sublevandum me <i>De Sacramento</i>	A, bc
	11. Sic ergo Iesu mea vita, sine te vivam? <i>De Sacramento</i>	A, bc
	12. Vigila mortalis: Satan te tendit laqueos <i>In omni tempore</i>	A, bc
	13. Clamo ad te, suspiro ad te <i>De beata Maria virgine</i>	A, bc
	14. Convenite terrigenae, congregamini caelites <i>De beata Maria virgine</i>	A, bc
	15. Iubilare Deo omnis terra <i>De beata Maria virgine</i>	A, bc
	16. Ad sonos, ad cantus, ad gaudia fideles <i>Pro quolibet sancto</i>	A, bc
	17. Caelites cives, superni spiritus <i>De sancto martyre</i>	A, bc
	18. Regina caeli laetare <i>[antifona mariana]</i>	A, bc
	19. Salve regina, mater misericordiae	A, bc

- [antifona mariana]*
20. Ista est victoria quam fortis miles Christi Bar, bc
De sancto

[op. VII]

Natale Monferrato

MOTETTI | CONCERTATI A DUE E TRE VOCI | DI D. NATAL
 MONFERRATO | Vice Maestro di capella della Serenissima Republica |
 Nouamente stampati | [marca tipografica dei Gardano: composizione di frutta] |
 IN VENETIA 1669. Apresso Francesco Magni detto Gardano
 Venezia, Francesco Magni, 1669

RISM M 3043 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.373

Senza dedica.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1. Fideles properate, venite gentes CC, bc <i>De sancto confessore [S. Carlo Borromeo]</i>
	2. Fideles omnes, devotae gentes: in unum convenite CC, bc <i>De sancto confessore [S. Ambrogio]</i>
	3. Confodite corpus, praefigite vulnus CA, bc <i>De sancto martyre [S. Lorenzo?]</i>
	4. O inanis gloriae Cupidi CBar, bc <i>In omni tempore</i>
	5. Iubilet orbis, laetetur peccator CT, bc <i>De beata Maria virgine</i>
	6. O beatissima virgo, o dilectissima regina CA, bc <i>De beata Maria virgine</i>
	7. Ad nectara, ad mella fideles venite CB, bc <i>De beata Maria virgine</i>
	8. Ecce fideles mirabilium compendium CA, bc <i>De Sacramento</i>
	9. Dilectissime sponse animae meae CA, bc <i>De Sacramento</i>
	10. Amor ardet inter sidera CB, bc <i>De beata Virgine</i>
	11. Salve regina, mater misericordiae CA, bc <i>[antifona mariana]</i>
	12. Alma redemptoris mater CT, bc <i>[antifona mariana]</i>
	13. Ave regina caelorum CC, bc <i>[antifona mariana]</i>
	14. Regina caeli laetare CA, bc <i>[antifona mariana]</i>
	15. O caeleste conviuum, o mensam angelicam ATBar, bc <i>De Sacramento</i>
	16. Omnis terra adoret te, Christe mi ATB, bc

	<i>De Sacramento</i>	
17.	Ad sonos, mortales <i>De sancto [S. Lazzaro]</i>	CABar, bc
18.	Gaude, exulta beate N. <i>De sancto confessore</i>	ATB, bc
19.	Alleluia sonet, carmina quisque canat <i>Die Resurrectionis</i>	ATB, bc
20.	Veni sancte Spiritus <i>Die Pentecostes</i>	ATB, bc
21.	Alma redemptoris mater <i>[antifona mariana]</i>	CABar, bc

op. xvii

Natale Monferrato

ANTIPHONAE | VNICA VOCE DECANTANDAE; | NATALIS
MONFERRATI | In Ducali Templo Sancti MARCI Venetiarum Magistri
Musices: | OPUS DECIMUM SEPTIMUM. | DICATAE | ILLVSTRISSIMO,
ET REVERENDISSIMO [sic] D.D. | CAROLO FRANCISCO | AIROLDI. |
ARCHIEPISCOPO EDESSENSI | Apud Sereniss. Dominorum Venetorum
Rempubl. Nuntio Apostolico, | Comiti Leuci, etc. | [piccolo florilegio] |
VENETIIS, M. DC. LXXVIII. | APVD IOSEPHVM SALA.

Venezia, Giuseppe Sala, 1678

RISM M 3049 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.380

Dedica

Natale Monferrato a mons. Carlo Francesco Airoidi, arcivescovo di Edessa.

Illustrissimo, et Reverendissimo *Domino Domino* Carolo Francisco Airoidi
Archiepiscopo Edessae, Apud Serenissimam Venetam Rempublicam Nuntio
Apostolico, Comiti Leuci, etc. Natalis Monferatus In sacro D. Marci Templo
Magister musicae.

Ea sunt in me tuae humanitatis officia Illustrissime, ac Reverendissimae Iarca, ut
iure merito ingrati animi nota inureretur mihi, nisi et illa palam facerem, &
posteritati commendarem. Sed quà vià, quove modo, diù penitùs ignoravi. Cùm
mihi extemplò venit in mentem, Te mirum in modum musicis concentibus
oblectari. Hinc animum erexi hos meos, qualescunque sunt, modulos sistendi;
quos et tibi sisto; non ut eos accipias velut ἀντιδωρον tuorum meritorum, quae
frequentia in me contulisti, et in dies cumulare non desinis; sed tantùm meae in te
observantiae, et grati animi symbolum. Excipe ergò illos eà, qua soles, humanitate,
nam tuo nomini inscripti, velut Aegide quadam armati omnia Zoilorum tela
retundent. Et excipies reor, non immemor, praeclarae ingenuitatis supercilium
humiliora etiam dona, si obsequiosa offerantur manu, haud dedignari: *Nec minus
Regium ac humanum esse* (ut apud Plutarchum legimus) *parua libenter, ac prompte
accipere, quàm tribuere*. Possem hic ego in maiorum tuorum laudes evagari; sed non
vacat; priùs enim Oceani guttas, et littorum arenas enumerarem. Tuas consultò
praetereo, ne earum mole obrutus succumbam. Satis hoc esto fateri: Te mentem
habere, quam optabat Plato Principibus, *Auream, Caeli capacem, et in mortalium
commoda profusissimam*. Vale.

Contenuto	1. Salve regina, mater misericordiae	C, bc
	2. Salve regina, mater misericordiae	C, bc
	3. Salve regina, mater misericordiae	A, bc
	4. Alma redemptoris mater	C, bc
	5. Alma redemptoris mater	C, bc
	6. Alma redemptoris mater	A, bc
	7. Ave regina caelorum	C, bc
	8. Ave regina caelorum	A, bc
	9. Ave regina caelorum	A, bc
	10. Regina caeli, laetare	C, bc
	11. Regina caeli, laetare	C, bc
	12. Regina caeli, laetare	C, bc

op. XVIII

Natale Monferrato

MOTIETTI | A DVE, E TRE VOCI. | DI D. NATAL MONFERRATO | Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia | DEDICATI | A GL'ILL.mi SIG.RI | PROCURATORI | [DELLA MEDESIMA] *in esempl. I-Vsm corretto in* [DE SVpra.] | CASSIERE | L'ILLmo ET ECCmo SIGr PROCURATOR | PIETRO DONA | Libro Terzo Opera Decimaottava. | [marca tipografica: David che suona l'arpa] | IN VENETIA, M.DC.LXXXI. | APPRESSO Giuseppe Sala.

Venezia, Giuseppe Sala, 1681

RISM M 3050 – Esempl. consultati: I-Vsm, D.349 e I-Bc, AA.381

Dedica

Natale Monferrato ai Procuratori di S. Marco.

Illustrissimi et Excellentissimi Signori.

Tutto quello, che nasce su' l'altrui possessioni, non è di chi le coltiva, ma del loro supremo Padrone, insegna la Legge: Come i Fiumi non sono tributarij della Terra, da cui s'accolgono, ma del Mare, che vanta assoluta inestitura di tutte l'acque. Mosso Io da tal riflesso di giustizia indispensabile umilio alla Meastà riverita dell[]' *Eccellenze Vostre* in devoto olocausto le presenti mie opre Musicali; come quelle, che nate sotto il loro augustissimo patrocino, e nella loro giurisdizione, non possono, ne devono riconoscer altro Padrone. All'onore preziosissimo conferitomi dalla generosa bontà di *Vostre Eccellenze*, quando si degnarono condecorarmi col titolo di Primo Maestro nella Basilica Ducale, non seppi rinvenire tenore più aggiustato di gratitudine, quanto col farmi conoscere ministro, se non sufficiente, almeno non ozioso de lor comandi. E benché nella Serenissima Capella io lasci per tributo di sudata servitù una lunga farragine di sagre fatiche musicali (parti dell'ingegno, e della mano) che per lo corso d'anni quaranta indefessamente composi: hò voluto nulladimeno distinguer le presenti per notificar al mondo un picciolo testimonio dell'ossequio infinito, che devo à

Vostre Eccellenze Il Grand'Iddio su le cune del tempo nascente armonizò col solo occhio fecondo la massa fangosa del primo Uomo, et animolla collo spirito del suo guardo vivificante. Sia ugualmente effetto generoso del Patrocinio delle Vostre Eccellenze voglier un occhiata cortese all'imperfezione de presenti Mottetti, e donare loro tutta l'armonia, e tutta l'anima con un semplice sguardo di benignissimo aggradimento con che m'umilio
 Di Vostre Eccellenze Umilissimo, Divotissimo Obligatissimo ed Ossequiosissimo
 Servitore
 Don Natal Monferrato

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1. Silentium, tacete o venti, aurae silete <i>De beata Maria virgine</i>	CC, bc
	2. In lectulo meo per noctem quiesivi <i>In omni tempore</i>	CC, bc
	3. Convenite terrigenae, congregamini caelites <i>De beata Maria virgine</i>	CB, bc
	4. Beatus vir qui inventus est sine macula <i>Pro sancto confessore [S. Antonio]</i>	CB, bc
	5. Ad cantus, ad sonos, ad plausus, fideles <i>Pro virgine</i>	CBar, bc
	6. Amor ardet inter sidera <i>In die Nativitatis</i>	CA, bc
	7. Ave regina caelorum <i>[antifona mariana]</i>	CA, bc
	8. O animae fideles, o animae credentes <i>De Sacramento</i>	CAB, bc
	9. O caeleste convivium, o mensam angelicam <i>De sacramento</i>	ATB, bc
	10. Insonent organa, intonent classica <i>In omni tempore</i>	ATB, bc
	11. Mea lumina versate lacrimas, lugete oculi mei <i>Pro sancto martyre [S. Lorenzo]</i>	CCT, bc
	12. Quid moraris? Ulciscere, Deus <i>In Hebdomada Sancta, in omni tempore</i>	CCT, bc
	13. Laudate, canite, exultate, o Evae filii <i>In die Resurrectionis</i>	AABar, bc
	14. Caeli, sidera, homines: plaudite <i>In die Ascensionis</i>	ATB, bc
	15. Lauda Sion salvatorem <i>In die Corporis Christi</i>	ATB, bc
	16. Quid dormitis pastores? <i>In die Nativitatis</i>	CCT, bc
	17. Salve regina caeli <i>Pro quacunque antifona, et in omni tempore</i>	ATBar, bc
	18. Alma redemptoris mater <i>[antifona mariana]</i>	CABar, bc
	19. Regina caeli, laetare <i>[antifona mariana]</i>	ATBar, bc

20. Salve regina, mater misericordiae
[antifona mariana]

CCT, bc

Raccolte collettive

1656-01 SACRA | CORONA | MOTETTI A Due, e Trè voci Di Diversi Eccellentissimi
| Autori moderni, Nouamente raccolti & dati in luce | Da Bartolomeo Marcesso
| DEDICATI | AL MOLTO ILLRE SIGNORE | SIGNOR E PATRON
COLMO | IL SIG. FEDERICO SCVLAZZON | [stemma del casato] | IN
VENETIA M DCLVI Apresso Francesco Magni
Venezia, Francesco Magni, 1656

RISM 1656¹ – Esempl. consultato: US-Wc, V d 23

Ristampa Anversa, eredi di Pierre Phalèse, 1659

Dedica Bartolomeo Marcesso a Federigo Sculazzon.

Molto illustre signore Signore e patrone colendissimo

Se le cose più rare, sono più pregiate nel mondo, e se li fauori deuono esser compensati, con eguali, ò maggiori espressioni, riceuerò io da questo secolo, lodi d'ammirazione; mentre all'industriosa veglianza di così degna raccolta, fattone vna SACRA CORONA; questa riposi soua i cuspidi delle due lancie, decorose insegne della Casa di Vostra Signoria Molto Illustre. Accetti il dono, come tributo delle mie vbligationi, e con l'acclamationi di così rara, e singolare operetta, si suggelli la publicatione della mia seruitù, che mi fa sempre viuere.

Di Vostra Signoria Molto Illustre Deuotissimo & Obligatissimo seruitore
Bartolomeo Marcesso

Contenuto	1.	Giovanni Rovetta	Nigra sum	CC, bc
	2.	Natale Monferrato	Dulce sit vobis pati, o fideles	CA, bc
	3.	Francesco Cavalli	O bone Iesu	CA, bc
	4.	Massimiliani Neri	Ad charismata caelorum	CA, bc
	5.	Giovanni Battista Volpe	Iesu mi begninissime	CC, bc
	6.	Pietr'Andrea Ziani	Exultate	CC, bc
	7.	Biagio Marini	Surge, propera	AB, bc
	8.	Maurizio Cazzati	Salve mundi	AB, bc
	9.	Orazio Tarditi	Spargite flores	CB, bc
	10.	Orazio Tarditi	Victoriam, victoriam	CB, bc
	11.	Stefano Filippini	Stellae descendite	CC, bc
	12.	Barbara Strozzi	Quis dabit mihi	ATB, bc

13. Giovanni Rovetta	O quando suavissimum	ATB, bc
14. Francesco Cavalli	Plaudite, cantate	ATB, bc
15. Francesco Cavalli	In virtute tua	ATB, bc
16. Natale Monferrato	Peccator, si tu times metu mortis	CABar, bc
17. Biagio Marini	Iesu dulcissime	ATB, bc
18. Maurizio Cazzati	Obstupescite	CCB, bc
19. Pietr'Andrea Ziani	Salve regina, mater misericordiae	ATB, bc
20. Giovanni Battista Volpe	O sacramentum maximum	ATB, bc
21. Massimiliano Neri	Salve virgo clementissima	ATB, bc
22. Simone Vesi	O vos omnes	ATB, bc
23. Stefano Filippini	Laetare, mater ecclesia	ATB, bc

1659-02 SACRA | CORONA, | MOTETTI | A II. III. VOCI | Di diversi Eccellentissimi Autori moderni, Novamente | raccolti & dati in luce, Da Bartholomeo Marcesso. | CANTUS I. | [marca tipografica] | EN ANVERSA, Presso i Heredi di PETRO PHALESIO, | Al Re David. | M. DC. LIX.
Anversa, eredi di Pierre Phalèse, 1659

RISM 1659² – Esempl. consultato: GB-Och, Mus. 284-288 (2)

Nuova ristampa di RISM 1656-01; identico contenuto, senza dedica.

1668-02 SACRI CONCERTI | OVERO | MOTETTI | A due, e trè Voci di diuersi Eccellentissimi | Autori; | Raccolti, e dati in luce da Marino Siluani, e | CONSACRATI | Al Molt'Illustre Signor | GIACOMO MARIA | MARCHESINI. | [marca tipografica: un vaso di fiori] | IN BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLXVIII. | Con licenza de' Superiori.
Bologna, Giacomo Monti, 1668

RISM 1668² – Esempl. consultato: I-Bc, V.178

Dedica Marino Silvani a Giacomo Maria Marchesini.

Molt'Illustre Signore, Padrone Osseruandissimo.
A Comun beneficio, & à publica curiosità de' Professori di Musica, hò raccolto buon numero di Motetti Sacri, compoti da i più celebri, e rinomati Maestri, che fioriscono in questi tempi in Italia, considerando, che sarà per riuscire comodo non ordinario, hauer raccolto in vn Volume quel, che in molti si ritroua disperso. Determinai dar questa mia fatica alle stampe; e nel pensar trà me stesso à chi si doueua dedicarla, mi souenne il merito di Vostra Signoria Molt'Illustre, nella quale fioriscono, anco ad onta dell'Inuidia, conditioni tanto lodeuoli, che la rendono amabile a tutti, che la conoscono, & a me in particolare, che più d'ogn'altro ne viuo partialissimo. A lei dunque consacro questa Opera come in voto della

singolare ossequanza, che le professo. Ella in tanto non isdegni l'offerta di questo dono, il quale benché sia di picciola stima in riguardo del donatore, il renderà nondimeno considerabile l'autorità del suo Nome: Mentre per fine mi protesto. Di Vostra Signoria Molt' Illustre. Deuotissimo Seruitore Obligatissimo
Bologna li 15. Marzo. 1668
Marino Siluani.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1.	Natale Monferrato	Dulce sit vobis pati, o fideles <i>Per ogni tempo</i>	CA, bc
	2.	Francesco Cavalli	O bone Iesu <i>Del Santissimo, e per ogni tempo</i>	CA, bc
	3.	Giovanni Battista Volpe	Iesu mi begninissime <i>Del Santissimo, e per ogni tempo</i>	CC, bc
	4.	Pietr' Andrea Ziani	Exultate <i>Del Santissimo</i>	CB, bc
	5.	Maurizio Cazzati	Salve mundi <i>Della beata Vergine</i>	AB, bc
	6.	Orazio Tarditi	Spargite flores <i>Della beata Vergine</i>	CB, bc
	7.	Giovanni Rovetta	O quando suavissimum <i>Del Santissimo</i>	ATB, bc
	8.	Francesco Cavalli	Plaudite, cantate <i>Per ogni tempo</i>	ATB, bc
	9.	Agostino Filippucci	Quam dulcis <i>Per una santa vergine e martire</i>	ATB, bc
	10.	Carlo Donato Cossoni	Procul delitiae <i>Del Santissimo</i>	ATB, bc
	11.	[Egidio] Trabattone	O anima fidelis <i>Per un santo o una santa</i>	ATB, bc
	12.	Giovanni Paolo Colonna	Ad stabat <i>Dialogo Anima, Testo e Christo per ogni Tempo</i>	CCB, bc

1670-01 NVOVA RACCOLTA | DI MOTETTI SACRI | A VOCE SOLA | Di diuersi Eccellenti Autori moderni. | Dati in luce da Marino Siluani, e dal medesimo dedicati | Al Molto Reuer. Padre Maestro | GIO. BATTISTA PARISI | Priore Meritissimo del Monastero di Santa Maria | de Serui di Bologna. | [festone floreale] | In Bologna, per Giacomo Monti. 1670. Con licenza de' Superiori.
Bologna, Giacomo Monti, 1670

RISM 1670¹ – Esempl. consultato: I-Bc, V.180

Dedica Marino Siluani a padre Giovanni Battista Parisi, priore del monastero di Santa Maria de Servi di Bologna.

Molto Reverendo Padre.
E Perche pensa la Paternità Vostra Molto Reuer. che io le consacri questo parto delle mie Stampe? Forse perche la nobiltà delle presenti Compositioni, figlie delle

più armoniche penne del nostro Secolo, ricerchi per sua protettrice vn'eccellenza di merito? Forsi [*sic*] perche io stimi di tributare questa forma all'esquisitezza di quel talento, che la rende impareggiabile nell'arte canora? O' pure perchio pretenda, che ciò serua d'echo all'armonia di quel religioso gouerno, nel quale al presente dà frequenti saggi di meraviglie, la sua prudenza? Nò. Siano potenti per Altri questi motiui. Io per me solo intendo seruirmi di quella viua, ed' al maggior segno obligata osseruanza che le professo. Per questa raccomando al suo merito la fortuna del presente Volume; In questa desidero che rifletta la gentilezza della Paternità Vostra Molto Reuerenda; E con questa mi sottoscriuo
Della Paternità Vostra Molto Reuerenda Humilissimo & Obligatissimo Seruitore
Marino Siluani.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1. Giovanni Battista Quaglia	Cantate caelites	C o T, bc
		<i>Per un santo o santa</i>	
2. Natale Monferrato	Exultabo te Deus	C o T, bc	
	<i>Per ogni tempo</i>		
3. Francesco Petrobelli	Ave beata Virgo	C o T, bc	
	<i>Della beata Vergine</i>		
4. Giovanni Paolo Colonna	Audite caeli	C o T, bc	
	<i>Per ogni tempo</i>		
5. Mario Agatea	Venite celeres	C o T, bc	
	<i>Della beata Vergine</i>		
6. Orazio Tarditi	Velut palma, velut rosa	C o T, bc	
	<i>Per ogni tempo</i>		
7. Sebastiano Cherici	Mortales plaudite	C o T, bc	
	<i>Della beata Vergine</i>		
8. Clemente Cellini	Vanitas, vanitas	A, bc	
	<i>Per ogni tempo</i>		
9. Carlo Pallavicino	Ecce filii	A, bc	
	<i>Per il Natale del Signore</i>		
10. Agostino Filippucci	Adorate dulcissime Iesu	A, bc	
	<i>Per il Santissimo</i>		

Appendice 1.3

Natale Monferrato: mottetti in fonti manoscritte

GB-Bu, 5002

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 53 composizioni di diversi autori: John Blow, Giacomo Carissimi, Bonifazio Graziani, Pelham Humfrey, Matthew Locke, Francesco Maria Marini, Claudio Monteverdi, Ralph Palmer, Henry Purcell, Pietro Reggio, Luigi Rossi, Giovanni Felice Sances. Contiene due mottetti di Natale Monferrato.

cc. 204-209	[N. Monferrato], <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
cc. 249-251	[N. Monferrato], <i>Regina caeli, laetare</i>	T ^T , bc	cfr. op. III, 12

RISM ID no. 806156020

RISM ID no. 806156032

Ms. in partitura, redatto in Inghilterra tra la fine del XVII sec. e l'inizio del XVIII sec.; copista anonimo. Cfr. FENLON 1976, pp. 115-116; WAINWRIGHT 1998, p. 121.

GB-Lam, MS 40

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 18 composizioni di diversi autori: Ercole Bernabei, Bononcini, André Campra, Giacomo Carissimi, Natale Monferrato, Agostino Steffani, Alessandro Stradella. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

pp. 233-238	[N. Monferrato], <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
-------------	---	---------	------------------

RISM ID no. 800092340

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra nella seconda metà del XVIII sec.; copista anonimo. Cfr. HUGHES-HUGHES 1906, pp. 285-286; BUFF 1979, pp. 153-154.

GB-Lbl, Add. 30382

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente composizioni di diversi autori. Contiene quattro mottetti di Natale Monferrato.

cc. 7r-10r	N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
cc. 48v-49r	N. Monferrato, <i>Regina caeli, laetare</i>	T ^T , bc	cfr. op. III, 12
cc. 70v-73v	N. Monferrato, <i>Laetentur caeli et exultet terra</i>	CC, bc	cfr. op. III, 2
cc. 78v-80v	N. Monferrato, <i>O caeli gloria, o terrae gratia</i>	CA, bc	cfr. op. III, 4

RISM ID no. 806040244

RISM ID no. 806040260

RISM ID no. 806040267

RISM ID no. 806040272

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra tra il 1678 e il 1682; copista: Henry Bowman († dopo il 1677). Cfr. HUGHES-HUGHES 1906, pp. 285-286; WAINWRIGHT 1997, pp. 239-242.

GB-Lbl, Add. 31455

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 27 composizioni di diversi autori: Giovanni Battista Bassani, John Blow, Giacomo Carissimi, William Croft, Henry Du Mont, John Eccles, Natale Monferrato, Henry Purcell, Luigi Rossi, John Weldon, Michael Wise e anon. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae* ATB, bc cfr. op. III, 19

RISM ID no. 806041292

Manoscritto in 4 libri-parte, redatto in Inghilterra dopo il 1713; copista anonimo. Cfr. HUGHES-HUGHES 1906, pp. 295-296; BUFF 1979, pp. 153-154.

GB-Lbl, Add. 31476

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 6 composizioni di diversi autori: Giacomo Carissimi, Innocenzo Fedè, Carmine Giordani, Natale Monferrato e Agostino Steffani. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

cc. 4v-8v [N. Monferrato], *Salve regina, mater misericordiae* ATB, bc cfr. op. III, 19

RISM ID no. 806934309

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra tra il 1770 e la fine del XVIII sec.; copista anonimo. Cfr. BUFF 1979, pp. 153-154.

GB-Lbl, Add. 31477

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 19 composizioni di diversi autori: Ercole Bernabei, André Campra, Giacomo Carissimi, Orlando di Lasso, Natale Monferrato e Agostino Steffani. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

cc. 54v-57r [N. Monferrato], *Salve regina, mater misericordiae* ATB, bc cfr. op. III, 19

RISM ID no. 806934314

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra durante il XVIII sec.; copista anonimo. Nella fonte il mottetto è attribuito a Giacomo Carissimi. Cfr. BUFF 1979, pp. 153-154.

GB-Lbl, Add. 33234

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente composizioni di diversi autori. Contiene due mottetti di Natale Monferrato.

cc. 89 ^v -92 ^r	N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
cc. 110 ^r -111 ^v	N. Monferrato, <i>Regina caeli, laetare</i>	T [*] T, bc	cfr. op. III, 12

RISM ID no. 806042714

RISM ID no. 806042720

Manoscritto in partitura, redatto probabilmente a Oxford tra il 1682 e il 1692; copista: Charles Morgan. Cfr. HUGHES-HUGHES 1906, pp. 286-287; WAINWRIGHT 1997, pp. 260-264.

GB-Lbl, Add. 33235

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente composizioni di diversi autori. Contiene due mottetti di Natale Monferrato.

cc. 94 ^r -95 ^v	[N. Monferrato], <i>Regina caeli, laetare</i>	T [*] T, bc	cfr. op. III, 12
cc. 96 ^r -98 ^v	[N. Monferrato], <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19

RISM ID no. 806042759

RISM ID no. 806042760

Manoscritto in partitura, redatto probabilmente a Oxford intorno al 1690; copista: William Husbands. Nella fonte, il mottetto *Regina caeli* è erroneamente attribuito da Philip Hayes (1738-1797) a Giovanni Battista Bassani. Cfr. HUGHES-HUGHES 1906, p. 293; WAINWRIGHT 1997, pp. 264-267.

GB-Lwa, CG 63

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 8 composizioni di diversi autori: Bernardo Sabadini, Giacomo Carissimi, Tarquinio Merula, Natale Monferrato e Agostino Steffani. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

cc. 34 ^r -36 ^r	N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
--------------------------------------	---	---------	------------------

RISM ID no. 806908956

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra verso nella II metà del XVII sec.; copista anonimo. Cfr. WAINWRIGHT 1998, pp. 121.

GB-Ob, Music School C 9

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 48 composizioni di diversi autori: anonimo, Giovanni Battista Bassani, Christopher Gibbons, Bononcini, Giacomo Carissimi, Girolamo Casati, Matthew Locke, Natale Monferrato, Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Felice Sances e Alessandro Stradella. Contiene un mottetto di Monferrato.

pp. 46-51	[N. Monferrato], <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
-----------	---	---------	------------------

Manoscritto in partitura, redatto a Oxford all'inizio del XVIII sec.; copista: Richard Goodson II (1655ca.-1718). Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 297-300.

GB-Ob, Music School C 12-19

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 82 composizioni di diversi autori: anonimo, Giovanni Battista Bassani, John Blow, Bononcini, Henry Bowman, Giacomo Carissimi, Girolamo Casati, Giacomo Cazzati, Silvestro Durante, Agostino Facchi, Gaspare Filippi, Nicolò Fontei, Christopher Gibbons, Mathew Locke, Giulio Cesare Martinengo, Francesco Maria Marini, Tarquinio Merula, Natale Monferrato, Claudio Monteverdi, Giovanni Rovetta, Giovanni Felice Sances, Egidio Trabattone. Contiene due mottetti di Monferrato.

N. Monferrato, <i>Regina caeli, laetare</i>	T [*] T, bc	cfr. op. III, 12
N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19

Manoscritto in 8 fascicoli-parte, redatto a Oxford tra il 1660 ca. e il 1682; copista: Edward Lowe (1610ca.-1682). Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 304-313.

GB-Ob, Music School C 24-27

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 18 composizioni di diversi autori: Agostino Facchi, Gaspare Filippi, Nicolò Fontei, Francesco Maria Marini, Natale Monferrato, Giovanni Felice Sances, Giuseppe Scarani. Contiene un mottetto di Monferrato.

N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
---	---------	------------------

Manoscritto in 4 fascicoli-parte, redatto a Oxford intorno al 1670; copista: Charles Husbands. Cfr. WAINWRIGHT 1997, pp. 314-315.

GB-Ob, Tenbury 926

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 17 mottetti di diversi autori: Anon., Giacomo Carissimi, Maurizio Cazzati, Natale Monferrato, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Felice Sances, Agostino Steffani. Contiene un mottetto di Monferrato.

N. Monferrato, <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19
---	---------	------------------

Manoscritto in partitura, redatto in Inghilterra nella seconda metà del XVIII sec.; copista anonimo. Cfr. FELLOWES 1934, p. 193.

GB-Och, Mus. 20

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente quattro composizioni di due diversi autori: Gasparo Casati e Natale Monferrato. Contiene un mottetto di Monferrato.

cc. 5r-6r	[N. Monferrato], <i>Regina caeli, laetare</i>	T [*] T, bc	cfr. op. III, 12
-----------	---	----------------------	------------------

RISM ID no. 800002115

Manoscritto in partitura, redatto a Oxford tra il 1670ca. e il 1685ca.; copista: Henry Bowman (XVII sec.). Cfr. ANKWRIGHT 1915, p. 80.

GB-Och, Mus. 43

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 15 composizioni di diversi autori: anonimo, Giacomo Carissimi, Edward Gibbons, Christopher Gibbons, Pelham Humfrey, Matthew Locke, Natale Monferrato, Pietro Reggio, Giovanni Felice Sances e Egidio Trabattone. Contiene un mottetto di Monferrato.

cc. 7r-9v [N. Monferrato], *Salve regina, mater misericordiae* ATB, bc cfr. op. III, 19

RISM ID no. 800002413

Manoscritto in partitura, redatto prob. a Oxford tra il 1680 ca. e il 1710; copista: Henry Aldrich (1647-1710). Cfr. ANKWRIGHT 1915, p. 80; BUFF 1979, pp. 153-154; SHAY 1996, p. 382; WAINWRIGHT 1997, pp. 374-375.

GB-Och, Mus. 621

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 16 composizioni di diversi autori. Contiene un mottetto di Monferrato.

cc. 8r-9v [N. Monferrato], *Regina caeli, laetare* T^{*}T, bc cfr. op. III, 12

Manoscritto in partitura, redatto a Oxford verso il 1670-1680; copista: Edward Lowe (1610ca.-1682). Cfr. ANKWRIGHT 1915, p. 80; WAINWRIGHT 1997, pp. 391-393.

GB-Och, Mus. 623-626

La segnatura individua un manoscritto collettaneo, contenente 71 composizioni di diversi autori: anonimi, Giovanni Battista Aloisi, John Blow, Henry Bowman, Giacomo Carissimi, Girolamo Casati, William Child, Agostino Facchi, Alfonso Ferrabosco, Gaspare Filippi, Nicolò Fontei, Christopher Gibbons, Orlando Gibbons, John Jenkins, Mathew Locke, Edward Lowe, Francesco Maria Marini, Giulio Cesare Martinengo, Natale Monferrato, Claudio Monteverdi, Benjamin Rogers, Giovanni Rovetta, Giuseppe Scarani, Charles Talyor, Egidio Trabattone, Michael Wise. Contiene due mottetti di Monferrato.

[N. Monferrato]	<i>Regina caeli, laetare</i>	T [*] T, bc	cfr. op. III, 12
[N. Monferrato]	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	cfr. op. III, 19

Manoscritto in 4 libri-parti, redatto a Oxford tra il 1670 e il 1685; copista: Henry Bowman († dopo il 1677). Cfr. ANKWRIGHT 1915, p. 80; WAINWRIGHT 1997, pp. 393-396.

GB-Och, Mus. 1178

La segnatura individua un manoscritto collettaneo contenente 11 composizioni di diversi autori: anonimo, Girolamo Casati, Giovanni Felice Sances, Natale Monferrato, Giovanni Rovetta, Egidio Trabattone. Contiene un mottetto di Natale Monferrato.

cc. 18v-19v [N. Monferrato], *Regina caeli, laetare* T^{*}T, bc cfr. op. III, 12

Manoscritto in libri-parte, redatti a Oxford verso il 1670-1680; copista: Edward Lowe (1610ca.-1682). Cfr. ANKWRIGHT 1915, p. 80; WAINWRIGHT 1997, pp. 418-419.

I-Vnm, It. iv 1325 (=11135)

La segnatura individua un convoluto di manoscritti 11 composizioni di Natale Monferrato, tra cui quattro mottetti.

- | | | | |
|----|--|-----------|--------------------|
| 1. | N. Monferrato <i>Ad cantus, ad sonos, ad plausus, fideles</i> | CBar, bc | cfr. op. XVIII, 5 |
| 2. | N. Monferrato <i>Convenite terrigenae, congregamini caelites</i> | CB, bc | cfr. op. XVIII, 3 |
| 3. | N. Monferrato <i>Beatus vir qui inventus est sine macula</i> | CB, bc | cfr. op. XVIII, 4 |
| 4. | N. Monferrato <i>Salve regina caeli</i> | ATBar, bc | cfr. op. XVIII, 17 |

Manoscritti in partitura, redatti da un anonimo copista veneziano prob. verso la metà del XVIII sec. I mottetti sono stati descritti da un un esemplare dei *Motetti* op. XVIII: sul *recto* della prima carta è annotato infatti il frontespizio dell'edizione («...appresso Giosepe Sala, Venezia 1681»). Si tratta, con ogni probabilità, dell'esemplare tuttora conservato all'interno del fondo musicale antico della Procuratoria di S. Marco: I-Vsm, D.349.

Il manoscritto viene incamerato nel 1928 all'interno del fondo della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia dopo l'acquisto della collezione di proprietà dell'abate Pietro Canal, professore all'Università di Padova, e del fratello don Lorenzo Canal, Rettore del seminario di Venezia e canonico della Basilica di San Marco, realizzato tra il 1928 e il 1930.

PL-Wu, RM 6245

Convoluto contenente tre parti relative a un mottetto di Natale Monferrato.

- | | | |
|--|--------|-------------------|
| N. Monferrato <i>Ave regina caelorum</i> | CA, bc | cfr. op. XVIII, 7 |
|--|--------|-------------------|

Manoscritto in fascicoli-parte, redatto a Breslau (oggi Wroclaw, Polonia) da un copista anonimo nel 1698; medesimo copista anonimo di PL-Wu, RM 6246.

Il manoscritto proviene dal fondo musicale della chiesa di Sankt Jakob di Breslau; sul convoluto si legge: «Ave Regina Caelorum | a 2. | Canto et Alto | Con Organo. | Chori S. Jacobi. | 1698. | Authore D. Natal Monferrato.»; al termine di ciascuna parte si legge: «A M D G 1698». Con la soppressione dei conventi all'inizio del sec. XIX, i manoscritti sono passati nel fondo del Musikalisches Institut dell'Università di Breslau, fondato nel 1812: alla catalogazione ottocentesca rinvia la segnatura 'Mg 171'. Dopo la fine della II Guerra Mondiale, il fondo dei manoscritti dell'istituto di Breslau fu trasferito a Varsavia, dove è ora conservato.

PL-Wu, RM 6246

Convoluto contenente tre parti relative a una composizione di Natale Monferrato

- | | | |
|--|--------|-------------------|
| N. Monferrato <i>In lectulo meo per noctem quaeisivi</i> | CC, bc | cfr. op. XVIII, 2 |
|--|--------|-------------------|

Manoscritto in fascicoli-parte, redatto a Breslau (oggi Wroclaw, Polonia) da un copista anonimo nel 1699; medesimo copista anonimo di PL-Wu, RM 6245.

Il manoscritto proviene dal fondo musicale della chiesa di Sankt Jakob di Breslau; sul convoluto si legge: «Dialogus. | Inter Iesum et Animam. | à 3. | 2. Cant. & Organo. | Pro una Vestitione vel Professione. vel alio quocumque Tempore | Chori S. Jacobi. | 1699. | Authore Di: D. Nat: Monfer.»; al termine di ciascuna parte si legge: «A M D G 1699». Con la soppressione dei conventi all'inizio del sec. XIX, i manoscritti sono passati nel fondo del Musikalisches Institut dell'Università di Breslau, fondato nel 1812: alla catalogazione ottocentesca rinvia la segnatura 'Mg 172'. Dopo la fine della II Guerra Mondiale, il fondo dei manoscritti dell'istituto di Breslau fu trasferito a Varsavia, dove è ora conservato.

Appendice 2.1

Mottetti di Giovanni Legrenzi

Mottetti su testi devozionali:

	Incipit	Organico	Destinazione	Edizione	Fonti
Legr 1	Accurrite ad Deum exercituum gentes	CCB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 2	Ad augustissimum mysterium venite mortales	TB, bc	Per il Santissimo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 3	Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas	C, vl1-2, bc	Per un santo martire [S. Lorenzo]	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 4	Adoramus te, sanctissimam crucem	CATB, bc	[per l'adorazione della Croce]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 5	Albescite flores, virescite frondes	CATB, bc	[Per S. Agata o altra santa]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 60
Legr 6	Angelorum ad convivium mortales surgite	C, bc	Per il Santissimo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 7	Anima mea, cur detineris in saecularibus curis?	C, bc	Per ogni tempo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299 I-Vnm, It. IV 1679 (=11626)
Legr 8	Attollite portas et manifestetur gloria Domini	ATB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 9	Audite gentes et intelligite populi	CC, bc	[Per ogni tempo]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1

					F-V, MM 27
Legr 10	Bonum mihi quia humiliasti me	ATB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 11	Cadite montes, percute caelum	CB, bc	[penitenziale]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 12	Canite tuba per sidera plausus	CC, bc	Per la beatissima Vergine [assunta]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 13	Cantemus laeti cantica sacra	CCT, bc	Per la beata vergine Maria	op. XV (1689)	L 1631
Legr 14	Colligite olivam et pompam festivam	AA, bc	Per una santa [S. Teresa]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 15	Congratulamini, filiae Sion	C, bc	Per la beata Vergine	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 16	Consolamini, afflictæ gentes	AB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 17	Coronemus nos rosa	C, vl1-2, bc	Per ogni tempo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 18	Durum cor, ferreum pectus	C, bc	Per ogni tempo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b F-Pn, Rés. F 1698/3 I-MOe, Mus. E 299
Legr 19	Ecce fideles, quantis fluctibus	CTB, bc	[Per S. Nicolò o altro santo]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 20	En gentes desideratum tempus	C, bc	Per un santo [S. Francesco]	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 21	En homo: quæ pro te patitur tormenta	T, bc	Per ogni tempo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b, F-Pn, Rés. F 1698/3, I-MOe, Mus. E 299
Legr 22	Exaudi nos, Domine, quoniam benigna est	TT, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 23	Expurgiscimi mortales, surgite a somno	ATB, bc	[Per ogni tempo]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296

					F-Pn, Rés. F 1698/3 F-V, MM 27
Legr 24	Exultate Deo adiutori nostro	ATB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 25	Exultate iusti in Domino	ATB, bc	[Per S. Lorenzo o altro santo martire]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/3 F-V, MM 54
Legr 26	Exultemus omnes et laetemur, filiae Ierusalem	CT, bc	[Per l'Assunzione]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1 F-V, MM 27 F-V, MM 54
Legr 27	Festivi martyres, virgines hilares	B, bc	Per una santa [S. Caterina]	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299 I-Vnm, It. IV 1679 (=11626)
Legr 28	Frondiscite palmae, candescite lilia	CCC, bc	Per una santa vergine e martire [S. Cecilia]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 29	Gaude nunc, o fortunata solitudo	C, bc	Per un santo [S. Antonio]	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b F-Pn, Rés. F 1698/3 I-MOe, Mus. E 299
Legr 30	Gaudeat terra, personet caelum	CCA / TTB, bc	[Per S. Ignazio o altro santo confessore]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/3 F-V, MM 27
Legr 31	Hodie collaetantur caeli voces	CC, bc	[Per l'Assunzione]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61

Legr 32	Humili voce, mente devota, laeto concentu	CCB, bc	[Per la Madonna]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 33	Intret in conspectu tuo gemitus populi tui	CCCATB, bc	[celebrativo]	ms.	GB-Lbl, RM. 20. g. 10
Legr 34	Laetamini in Domino et iusti exultate	C, vl1-2, bc	Per una santa [S. Maddalena]	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 35	Laetetur caelum, exultet terra	CTB, bc	[Per S. Francesco o altro santo confessore]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/3 F-V, MM 27
Legr 36	Laudibus concino, plaudibus celebro	A, bc	Per la beata Vergine	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 37	Memorare peccator, te esse mortalem	A, vl1-2, bc	Per ogni tempo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 38	Memoriam fecit mirabilium suorum	AT, bc	[Per il S. Sacramento]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1 F-V, MM 27 F-V, MM 54
Legr 39	Mirabilia Domini undique resonant	B, vl1-2, bc	Per ogni tempo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 40	Misera quid confido? Unde vivo? Unde spiro?	CC, bc	Per il santissimo Sacramento	op. XV (1689)	L 1631
Legr 41	Non sussurate plus venti	A, vl1-2, bc	Per ogni tempo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 42	O dilectissime Iesu	C, vl1-2, bc	Per il Santissimo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 43	O fons perpetui amoris	CCB, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631 S-Uu, Vmhs 69, 20 (*con aggiunta parti strumentali)
Legr 44	O mirandum mysterium nascitur in stabulo	A, vl1-2, bc	Per il santissimo Natale	op. XVII (1692)	L 1633 D-B, W 60
Legr 45	O quam bonum, quam dulce, quam gratum	AB, bc	[Per la Madonna]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617

					F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/2 F-V, MM 27
Legr 46	O sanctissimum, o admirabile sacramentum	CAB, bc	[Per il S. Sacramento]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 47	O vos delitiarum cultores	C, vl1-2, bc	Per la beatissima Vergine [assunta]	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 48	O vos insipientes mortales	CC, bc	[Per ogni tempo]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1 F-V, MM 27
Legr 49	O vos, qui inter tormentorum ubertatem	B, vl1-2, bc	Per un santo confessore [S. Martino]	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 50	Obstupescite caelites, obmutescite angeli	CATB, bc	[Per il S. Sacramento]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 51	Occurrite caelestes, gaudete mortales	AT, bc	[Per S. Carlo o per un altro santo o santa]	op. III (1655)	L 1611
Legr 52	Omnes gentes ad Iesum venite	C, vl1-2, bc	Per ogni tempo	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 53	Panis candidissime, cibe suavissime	A, bc	Per il Santissimo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 54	Peccavi nimis in vita mea	TB, bc	[penitenziale]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/2 F-V, MM 27 F-V, MM 54
Legr 55	Plaudite vocibus, psallite citharis	T, bc	Per un santo [S. Benedetto]	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299
Legr 56	Quam amarum est Maria	CC, bc	[penitenziale]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 60

Legr 57	Qui non renuntiat omnibus quae possidet	T*TB, bc	[Per ogni tempo]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/3 F-Pc, Rés. F 934/2 F-V, MM 27
Legr 58	Quid otiamini, fideles, quid attenditis?	ATB, bc	Per un santo martire [S. Lorenzo]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 59	Quid timetis, pastores?	CAB, bc	[Per il Natale]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 60
Legr 60	Quis ascendit in montem sanctum Sion?	CB, bc	Per un santo [S. Gaetano]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 61	Quis est iste qui progreditur	CAB, bc	Per un santo confessore [S. Antonio]	op. XV (1689)	L 1631
Legr 62	Rorate caeli desuper	CAT / ATB, bc	[Per il nome di Gesù]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/2 F-V, MM 27
Legr 63	Semper igitur mihi pugnandum	CA, bc	Per ogni tempo	op. XV (1689)	L 1631
Legr 64	Spirate aurae serenae, mittite halitus	C, vl1-2, bc	Della beata Vergine, o per una santa	1695	1695-01
Legr 65	Stupet mors, infernus infremit	BB, bc	Per il santissimo Sacramento	op. XV (1689)	L 1631
Legr 66	Sub citharis plaudite, festivae gentes	A, vl1-2, bc	Per la Resurrezione	op. XVII (1692)	L 1633
Legr 67	Suspiro Domine et dirigo clamores cordis mei	Bar, bc	Per ogni tempo	op. X (1670)	L 1624 †L 1624a †L 1624b I-MOe, Mus. E 299 I-Vnm, It. IV 1679 (=11626)
Legr 68	Venite omnes, currite populi	CATB, bc	[Per S. Gaetano o altro santo]	op. III (1655)	L 1611
Legr 69	Venite, triumphate gaudentes	CAT, bc	[Per S. Vincenzo o altro santo]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61
Legr 70	Volo vivere arbitrio meo	A, bc	[penitenziale]	ms.	D-B, Mus. ms. 30222

Mottetti su testi liturgici:

Legr 71	Alma redemptoris mater	CC, bc	[antifona mariana]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1 F-V, MM 27 F-V, MM 54
Legr 72	Alma redemptoris mater	CAT / ATB, bc	[antifona mariana]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617
Legr 73	Alma redemptoris mater	CAT [*] TB, bc	[antifona mariana]	op. VII (1662)	L 1618 D-B, W 60
Legr 74	Ave regina caelorum	CA, bc	[antifona mariana]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617 F-Pn, Vm1 1296 F-Pn, Rés. F 1698/1 F-V, MM 27 F-V, MM 54
Legr 75	Ave regina coelorum	CAT [*] TB, bc	[antifona mariana]	op. VII (1662)	L 1618 A-Wn, Mus. Hs. 15605 D-B, W 60
Legr 76	Regina caeli	CAT [*] TB, bc	[antifona mariana]	op. VII (1662)	L 1618 D-B, W 60
Legr 77	Salve regina, mater misericordiae	ATB, bc	[antifona mariana]	op. III (1655)	L 1611 D-B, W 61 I-Vsm, B.1302
Legr 78	Salve regina, mater misericordiae	CAT [*] TB, bc	[antifona mariana]	op. VII (1662)	L 1618 A-Wn, Mus. Hs. 15605
Legr 79	Veni sancte spiritus	ATB, bc	[Sequenza di Pentecoste]	op. VI (1660)	L 1615 L 1616 L 1617

Mottetti dubbi:

Legr 80	Alba ridet tota blanda	C, bc	[Per Pasqua]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27
Legr 81	Caelorum praesides, superni gaudio	A, bc	[Per S. Maddalena]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27
Legr 82	Consurge, Ierusalem, solve vincula colli tui	A, bc	[Per il Natale]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27
Legr 83	Ecce sacerdos magnus	C, bc	[Per la consacrazione di un papa]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27
Legr 84	Festinemus, iubilemus modulantes vocibus	MsAT, bc	[Per la Madonna]	ms.	F-Pc, X 30
Legr 85	Gaudent in caelis animae sanctorum	ATB, bc	[Per Ognissanti]	ms.	F-Pc, X 30
Legr 86	Infirmor, Domine, visita me	C, bc	[penitenziale]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27
Legr 87	Quanto tendem, sponse care	CC, bc	[Per la Madonna]	ms.	F-Pc, X 30
Legr 88	Triumphant omnes	A, bc	[Per Pasqua]	ms.	F-Pc, X 30 F-V, MM 27

Mottetti spuri:

Legr 89	[Francesco Foggia] Iste sanctus pro lege Dei	ATB, bc	[Per un santo martire] Cfr. Francesco Foggia, <i>Sacrae cantiones</i> op. VIII (Roma 1665) – RISM F 1448	ms.	F-Pc, Rés. F 934/2 [attr. a Giacomo Carissimi] F-Pc, X 30 [attr. a Giovanni Legrenzi] F-Pn Rés. F 1713 [attr. a Jean Baptiste Lully]
Legr 90	[Anon., prob. francese] O vere et care Iesu	TBar, vl1-2, bc		ms.	F-Pc, Rés. F 934/2 [attr. a Giacomo Carissimi] F-Pn, Rés. F 1698/4 [attr. a Giovanni Legrenzi]

Appendice 2.2

Giovanni Legrenzi Mottetti in fonti a stampa

Raccolte individuali

op. III	<p>Giovanni Legrenzi</p> <p>HARMONIA D’AFFETTI DEVOTI A DVE, TRE, E, QVATRO VOCI CONSAGRATA All’Altezza Serenissima del Signor Prencipe ALESSANDRO FARNESI DI PARMA DA GIOVANNI LEGRENZI Primo Organista di S. Maria Maggiore di Bergamo Et Accademico Eccitato LIBRO PRIMO, OPERA TERZA. [stemma dei Farnese] IN VENETIA Appresso Alessandro Vincenti MDCLV.</p> <p>Venezia, Alessandro Vincenti, 1655</p> <p>RISM L 1611 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.176 Esempl non segnalato in RISM: SL-Ka; <i>cfr.</i> KOKOLE 2006, p. 258</p>						
Dedica	<p>Giovanni Legrenzi al principe Alessandro Farnese, duca di Parma.</p> <p>Altezza Serenissima S’Alzano sotto al Cielo della protetione di <i>Vostra Altezza Serenissima</i> queste mie basezze musicali come S’eleuano l’essalationi della Terra atratte da raggi del Sole. Fu proprio de gli ALESSANDRI, cosi macedoni, come FARNESI il chinare l’orecchie alle voci supplichevoli anco all’HARMONIA D’AFFETTI DEVOTI, già che anco la Chiesa hà li suoi ALESSANDRI. Questi sono veramente vapori d’ossequio; Allo splendore della sua gratia diuenteranno stelle di giubilo. Sotto gl’influssi de quali viuerò sempre Di <i>Vostra Altezza Serenissima</i> humilissimo, & ossenquentissimo Servitore Giovanni Legrenzi. Venetia li 15. Ottobre 1655.</p>						
Nota	<p>Nell’edizione non sono presenti indicazioni riguardo alla destinazione delle composizioni: esse sono state ricostruite sulla base dell’analisi dei testi e indicate tra parentesi quadre.</p>						
Contenuto	<table><tr><td>1.</td><td>Hodie collaetentur caeli voces [Per l’Assunzione]</td><td>CC, bc</td></tr><tr><td>2.</td><td>Quam amarum est Maria [penitenziale]</td><td>CC, bc</td></tr></table>	1.	Hodie collaetentur caeli voces [Per l’Assunzione]	CC, bc	2.	Quam amarum est Maria [penitenziale]	CC, bc
1.	Hodie collaetentur caeli voces [Per l’Assunzione]	CC, bc					
2.	Quam amarum est Maria [penitenziale]	CC, bc					

- | | | |
|-----|--|----------|
| 3. | Occurrite caelestes, gaudete mortales
[Per S. Carlo o per un altro santo o santa] | AT, bc |
| 4. | Cadite montes, percutite caelum
[penitenziale] | CB, bc |
| 5. | Venite, triumphate gaudentes
[Per S. Vincenzo o altro santo] | CAT, bc |
| 6. | Humili voce, mente devota
[Per la Madonna] | CCB, bc |
| 7. | O sanctissimum, o admirabile sacramentum
[Per il S. Sacramento] | CAB, bc |
| 8. | Quid timetis, pastores?
[Per Natale] | CAB, bc |
| 9. | Ecce fideles, quantis fluctibus
[Per S. Nicolò o altro santo] | CTB, bc |
| 10. | Salve regina, mater misericordiae
[antifona mariana] | ATB, bc |
| 11. | Albescite flores, virescite frondes
[Per S. Agata o altra santa] | CATB, bc |
| 12. | Venite omnes, currite populi
[Per S. Gaetano o altro santo] | CATB, bc |
| 13. | Obstupescite caelites, obmutescite angeli
[Per il S. Sacramento] | CATB, bc |
| 14. | Adoramus te, sanctissimam Crucem
[Per l'adorazione della Croce] | CATB, bc |

op. VI₁

Giovanni Legrenzi

SENTIMENTI | DEVOTI | Espressi con la Musica di due, e tre voci | Da
GIO. LEGRENZI Maestro di Capella nell'Illustrissima | accademia del Spirito
Santo di Ferrara. | Dedicati | ALL'ILLVSTRISIMO SIGNOR CONTE |
GEROLAMO SIMONETTA | Libro Secondo | Opera Sesta. | [stemma
nobiliare] | IN VENETIA MDCLX. Apresso Francesco Magni detto Gardano
Venezia, Francesco Magni, 1660

RISM L 1615 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.178

Ristampe

Anversa 1665
Venezia 1683

Dedica

Giovanni Legrenzi al conte Girolamo Simonetta.

Illvstrissimo Signor Signor Patron Colendissimo

Vostra Signoria Illustrissima sempre coronata da virtuosi, corona la virtù con
l'alloro di mille fauori, & io ricouero queste debolezze musicali all'ombra sua, per
assicurarle da lampi delle persecutioni. Spero che gl'accoglierà con fronte serena,
perche hanno sembianza di virtù, benche manchino di ferfettione [*sic*]. Se il suo
Leone gli farà la scorta varcheranno li mari procellosi tutto che fossero cerue; e
giache V. S. Illustrissima porta nell'impresa la Croce, non gli parerà graue la Croce
di proteggere chi vol viuere, & morire

Di Vostra Sgnoria Illustrissima Humilissimo & obligatissimo seruitore
Giovanni Legrenzi.

Nota Nell'edizione non sono presenti indicazioni riguardo alla destinazione delle composizioni: esse sono state ricostruite sulla base dell'analisi dei testi e indicate tra parentesi quadre.

Contenuto	1. O vos insipientes mortales [Per ogni tempo]	CC, bc
	2. Audite gentes et intelligite populi [Per ogni tempo]	CC, bc
	3. Alma redemptoris mater [antifona mariana]	CC, bc
	4. Ave regina caelorum [antifona mariana]	CA, bc
	5. Memoriam fecit mirabilium suorum [Per il S. Sacramento]	AT, bc
	6. Exultemus omnes et laetemur, filiae Ierusalem [Per l'Assunzione]	CT, bc
	7. O quam bonum, quam dulce, quam gratum [Per la Madonna]	AB, bc
	8. Peccavi nimis in vita mea [penitenziale]	TB, bc
	9. Rorate caeli desuper [Per il nome di Gesù]	CAT o ATB, bc
	10. Alma redemptoris mater [antifona mariana]	CAT o ATB, bc
	11. Gaudeat terra, personet caelum [Per S. Ignazio o altro santo confessore]	CCA o T [*] TB, bc
	12. Laetetur caelum, exultet terra [Per S. Francesco o altro santo confessore]	CTB, bc
	13. Expergiscimi mortales, surgite a somno [Per ogni tempo]	ATB, bc
	14. Veni sancte spiritus [Sequenza di Pentecoste]	ATB, bc
	15. Qui non renuntiat omnibus [Per ogni tempo]	T [*] TB, bc
	16. Exultate iusti in Domino [Per S. Lorenzo o altro santo martire]	ATB, bc

op. VI₂

Giovanni Legrenzi

PRIMA PARTE. | SENTIMENTI | DEVOTI. | ESPRESSI CON LA
MVSICA | DI DVE E TRE OCI. | DA GIO. LEGRENZI | Maestro di Capella
nell'Illustrissima Accademia | del Spirito Santo di Ferrara. | LIBRO SECONDO.
| OPERA SESTA. | [marca tipografica] | IN ANVERSA, | Presso i Heredi di
Pietro Phalesio, al Rè David. | M. DC. LXV.

Anversa, Eredi di Pierre Phalèse, 1665

RISM L 1616 – Esempl. consultato: GB-Ob, Tenbury Mus. e. 10

Nuova ristampa; senza dedica, identico contenuto.

op. VI₃

Giovanni Legrenzi

SENTIMENTI | DEVOTI | Espressi con la Musica di due, e tre voci. | DEL
SIGNOR GIOVANNI | LEGRENZI. | NOVAMENTE IMPRESSI. | LIBRO
SECONDO | OPERA SESTA | [marca tipografica di Giuseppe Sala] | IN
VENETIA. | apresso Gioseppe Sala. M.DC.LXXXIII.

Venezia, Giuseppe Sala, 1683

RISM L 1617 – Esempl. consultato: F-Pn, Vm1 1296

Nuova ristampa; senza dedica, identico contenuto

op. VII

Giovanni Legrenzi

COMPIETE | Con le Lettanie & Antifone Della B.V. à 5. voci | DI
GIOVANNI LEGRENZI | Maestro di Cappella dell'Illustrissima Accademia
dello | Spirito Santo di Ferrara. | ALL'ILL:MO ET ECC:MO SIG.RE | IL
SIGNOR MARCHESE | HIPPOLITO BENTIVOGLIO | Opera VII | [senza
marca tipografica o stemma] | IN VENETIA M.DC.LXII. Apresso Francesco
Magni detto Gardano

Venezia, Francesco Magni, 1662

RISM L 1618 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.180

Dedica

Giovanni Legrenzi al marchese Ippolito Bentivoglio.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore patron Col.mo

Che dalle musiche consonanze sempre l'anime più grandi prendano diletto, è attestato della piu verace dottrina; poi che la sollevatezza degli ingeni più ammirabili non solo trà le pitagoriche armonie alle cognitioni piu alte s'avanza, ma gode ancora fra regolati concenti del proprio Apollo le gratie. Escono questi miei componimenti con augurio fecondo alla luce, perché nacquero sotto la nobilissima et eruditissima protettione di *Vostra Eccellenza* e questi misurati interualli della voce nel vedersi segnati nel di lei nome, non meno alle di lei glorie portano il mio ossequio infinito, che à se stessi la sicurezza d'ogni prosperità. Fù la musica da Platone descritta simile alla guerra et alla Academia; sì che per legge giustissima si devono tributare queste mie musiche aplicationi al di lei nome, quale fra gli armati tumulti di Bellona ben spesso insegnò al fiato delle trombe vittrici il dolce suono del proprio grido, o su le piu erudite palestre eccitòssi l'applauso de metri più gloriosi. Esser l'anima nostra un'armonia scrisse quel saggio; laonde per immense mie obligationi dovendo à *Vostra Eccellenza* offerire tutto me stesso, che solo spiro l'aura del di lei patrocínio in queste musiche note il cuore et ogni mio affetto sagrando humilmente le inchino

Di *Vostra Eccellenza* Illustrissima Humilissimo, Devotissimo Servitore
ossequiosissimo

Giouanni Legrenzi

Contenuto	1. <i>Iube domne</i>	CAT [*] TB, bc
	2. <i>Fratres sobrii estote</i>	CAT [*] TB, bc
	3. <i>Deo gratias</i>	CAT [*] TB, bc
	4. <i>Adiutorium nostrum</i>	CAT [*] TB, bc
	5. <i>Confiteor Deo omnipotenti</i>	CAT [*] TB, bc
	6. <i>Converte nos Deus</i>	CAT [*] TB, bc
	7. <i>Cum invocarem</i>	CAT [*] TB, bc
	8. <i>In te Domine speravi</i>	CAT [*] TB, bc
	9. <i>Qui habitat in altiis</i>	CAT [*] TB, bc
	10. <i>Ecce nunc benedicite</i>	CAT [*] TB, bc
	11. <i>Te lucis ante terminum</i>	CAT [*] TB, bc
	12. <i>In manus tuas</i>	CAT [*] TB, bc
	13. <i>Nunc dimittis</i>	CAT [*] TB, bc
	14. <i>Letanie</i>	CAT [*] TB, bc
	15. <i>Alma redemptoris mater</i>	CAT [*] TB, bc
	16. <i>Ave regina caelorum</i>	CAT [*] TB, bc
	17. <i>Regina caeli laetare</i>	CAT [*] TB, bc
	18. <i>Salve regina, mater misericordiae</i>	CAT [*] TB, bc

op. X₁

Giovanni Legrenzi

ACCLAMATIONI DIVOTE | A VOCE SOLA | DI GIOVANNI LEGRENZI. | Consacrati all'impareggiabil Merito | DELL'ILLVSTRISSIMA SIGNORA | D. ANTONIA FRANCESCA | CLERICI | Monaca nel Monastero di Santa Redegonda in Milano. | LIBRO PRIMO, OPERA X. | [festone floreale] | In Bologna, per Giacomo Monti. 1670. Con licenza de' Superiori..

Bologna, Giacomo Monti, 1670

RISM L 1624 – Esempl. consultato: I-Bc, AA.183

Ristampe Venezia 1680 (perduta); Venezia 1688 (perduta)

Dedica Giovanni Legrenzi a suor Antonia Francesca Clerici, monaca di S. Radegonda a Milano.

Illustrissima Signora Signora Patrona Colendissima.

ARdisco di presentare alla virtù luminosa di Vostra Signora Illustrissima Queste mie oscurissime Note; fatto nuouo Prometeo nell'ardire, ma confidato nell'esito, di sortire miglior fortuna. Rubbò egli dal Sole la vita al suo parto, e trà'l ghiaccio, e le fiamme paga l'errore della rapina. Io accosto questi miei parti al Sole delle sue gratie, e dagl'influssi benignissimi delle di lei impareggiabili doti, spero restino animati, per conseguirne dall'audacia vna pienissima lode. Se Vostra Signora Illustrissima accolgerà [*sic*] i miei voti, che con ossequio le porgo, vedrò tesaurizzare le mie ombre splendori di gloria, e risuonare nelle dissonanze mie l'armonie più sonore del Cielo; mentre essa veramente è vn Cielo di gratie, di virtù, e di perfetioni; e mi consacro

Di Vostra Signoria Illustrissima Humilissimo E Deuotissimo Servitore

Giouanni Legrenzi.

Bologna li 26. Agosto 1670.

Nota	Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.	
Contenuto	1. Angelorum ad convivium mortales <i>Per il Santissimo</i> 2. Congratulamini, filiae Sion <i>Per la beata Vergine</i> 3. Durum cor, ferreum pectus <i>Per ogni tempo</i> 4. Anima mea, cur detineris in saecularibus curis? <i>Per ogni tempo</i> 5. En gentes desideratum tempus <i>Per un santo [S. Francesco]</i> 6. Gaude nunc, o fortunata solitudo <i>Per un santo [S. Antonio]</i> 7. Panis candidissime, cibe suavissime <i>Per il Santissimo</i> 8. Laudibus concino, plaudibus celebros <i>Per la beata Vergine</i> 9. En homo: quae pro te patitur tormenta <i>Per ogni tempo</i> 10. Plaudite vocibus, psallite citharis <i>Per un santo [S. Benedetto]</i> 11. Suspiro Domine et dirigo clamores cordis mei <i>Per ogni tempo</i> 12. Festivi martyres, virgines hilares <i>Per una santa [S. Caterina]</i>	C, bc C, bc C, bc C, bc C, bc C, bc A, bc A, bc T, bc T, bc Bar, bc B, bc
op. x ₂	Giovanni Legrenzi Acclamationi divote a voce sola di Giovanni Legrenzi. Libro Primo, opera XI [sic]. Venezia, Giuseppe Sala, 1680 Edizione perduta: <i>cfr.</i> COLLARILE 2009	
op. x ₃	Giovanni Legrenzi Acclamationi divote a voce sola di Giovanni Legrenzi. Libro Primo, opera XI [sic]. Venezia, Giuseppe Sala, 1688 Edizione perduta: <i>cfr.</i> COLLARILE 2009	
op. xv	Giovanni Legrenzi SACRI MUSICALI CONCERTI A Due, e Tre Voci. HVMILIATI ALL'ALTEZZA SERENISSIMA DI FRANCESCO II. DVCA DI MODONA REGGIO &C. DA GIOVANNI LEGRENZI Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia. LIBRO TERZO OPERA	

DECIMA QUINTA. | [stemma nobiliare dei D'Este] | In Venetia apresso
Giuseppe Salla. [sic] M. DC. L. XXXIX.

Venezia, Giuseppe Sala, 1689

RISM L 1631 – Esempl. consultato: D-WD

Dedica Giovanni Legrenzi a Francesco II d'Este, duca di Modena.

Serenissima Altezza.

Frà le antiche innumerabili Glorie della di Lei Serenissima Casa, non v'è che maggiormente risplenda dell'Animo della *Altezza Vostra* Serenissima, in cui accoppiandosi à gara e, la Pietà, e la Grandezza, formano vn concerto altrettanto soave, che venerabile, così che in esso può ben perderuisi ogni dissonanza, e perfettionaruisi ogni più armonico suono: Non è però del tutto sconuenevole l'ardire, che humilissimo prendo d'accostare queste mie sacre, ancorche rozze note al di Lei Serenissimo Genio, già che sotto si pia, ed eccelsa tutela ponno lusingarsi di comparire non indecenti per gl'vsi del Sacratio, ne incapaci de i sguardi della Posterità. Me ne sia permesso dalla benignissima generosità di *Altezza Vostra* Serenissima, e l'honore, e la felicità, che ossequiosamente imploro, con la sommissione più profonda all'*Altezza Vostra* Serenissima inchinandomi

Di *Vostra Altezza Sua Humilissimo Riverentissimo* Servo.

Giovanni Legrenzi.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice della raccolta.

Contenuto	1. Misera quid confido? Unde vivo? Unde spiro? <i>Per il santissimo Sacramento</i>	CC, bc
	2. Canite tuba per sidera plausus <i>Per la beatissima Vergine [assunta]</i>	CC, bc
	3. Colligite olivam et pompam festivam <i>Per una santa [S. Teresa]</i>	AA, bc
	4. Exaudi nos, Domine, quoniam benigna est <i>Per ogni tempo</i>	T ^T , bc
	5. Stupet mors, infernus infremit <i>Per il santissimo Sacramento</i>	BB, bc
	6. Semper igitur mihi pugnandum <i>Per ogni tempo</i>	CA, bc
	7. Quis ascendit in montem sanctum Sion? <i>Per un santo [S. Gaetano]</i>	CB, bc
	8. Consolamini, afflictæ gentes <i>Per ogni tempo</i>	AB, bc
	9. Ad augustissimum mysterium venite mortales <i>Per il Santissimo</i>	TB, bc
	10. Frondescite palmae, candescite lilia <i>Per una santa vergine e martire [S. Cecilia]</i>	CCC, bc
	11. Cantemus laeti cantica sacra <i>Per la beata vergine Maria</i>	CCT, bc
	12. O fons perpetui amoris <i>Per ogni tempo</i>	CCB, bc

- | | | |
|-----|--|---------|
| 13. | Accurrite ad Deum exercituum gentes
<i>Per ogni tempo</i> | CCB, bc |
| 14. | Quis est iste qui progreditur
<i>Per un santo confessore [S. Antonio]</i> | CAB, bc |
| 15. | Quid otiamini, fideles, quid attenditis?
<i>Per un santo martire [S. Lorenzo]</i> | ATB, bc |
| 16. | Attollite portas et manifestetur gloria Domini
<i>Per ogni tempo</i> | ATB, bc |
| 17. | Bonum mihi quia humiliasti me
<i>Per ogni tempo</i> | ATB, bc |
| 18. | Exultate Deo adiutori nostro
<i>Per ogni tempo</i> | ATB, bc |

op. xvii

Giovanni Legrenzi

MOTETTI SACRI | A VOCE SOLA | CON TRE STRUMENTI | Di
Giovanni Legrenzi fù Maestro della Serenissima [sic] | Ducal Capella di S. Marco |
OPERA DECIMA SETTIMA | CONSAGRATI | All'Illustrissimo &
Eccellentissimo Signor | ALVISE PISANI | PROCURATOR DI S. MARCO
&C. | Da Giovanni Varaschini Nipote dell'Autore. | [marca tipografica di
Giuseppe Sala] | IN VENETIA, Da Giuseppe Sala. 1692.

Venezia, Giuseppe Sala, 1692

RISM L 1633 – Esempl. consultato: D-F, Mus W 44

Dedica

Giovanni Varaschini a Alvise Pisani, procuratore di San Marco.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio Signor, e Padron Colendissimo
E Stata così generosa la protezione di Vostra Eccellenza e della sua Eccellentissima
Casa verso il Signor Don Giovanni Legrenzi mio Zio, d'honorata memoria, che
ancor ch'egli sia stato chiamato à se da Dio Benedetto; herede io della di lui
humilissima servitù ardisco tributare all'E. V. questa sua Decima Settima fatica;
Sarebbe troppo indegno il mio dubbio quando s'estendesse all'audacia d'accostarsi
alla magnanimità di Vostra Eccellenza onde nell'ambizione ruerentissima di
meritarne sempre con obbedienza profonda gl'effetti, risstringendomi
ossequiosamente me le inchino.

Di Vostra Eccellenza Humilissimo Ruerentissimo Ossequiosiss. [sic] Seruo
Giovanni Varaschini

Nota

Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice
della raccolta.

Contenuto

- | | | |
|----|---|--------------|
| 1. | O dilectissime Iesu
<i>Per il Santissimo</i> | C, vl1-2, bc |
| 2. | O vos delitiarum cultores
<i>Per la beatissima Vergine</i> | C, vl1-2, bc |
| 3. | Coronemus nos rosa
<i>Per ogni tempo</i> | C, vl1-2, bc |
| 4. | Omnes gentes ad Iesum venite
<i>Per ogni tempo</i> | C, vl1-2, bc |

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 5. | Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas
<i>Per un santo martire [S. Lorenzo]</i> | C, vl1-2, bc |
| 6. | Laetamini in Domino et iusti exultate
<i>Per una santa [S. Maddalena]</i> | C, vl1-2, bc |
| 7. | O mirandum mysterium nascitur in stabulo
<i>Per il santissimo Natale</i> | A, vl1-2, bc |
| 8. | Sub citharis plaudite, festicae gentes
<i>Per la Resurrectione</i> | A, vl1-2, bc |
| 9. | Non sussurrate plus venti, tacete
<i>Per ogni tempo</i> | A, vl1-2, bc |
| 10. | Memorare peccator, te esse mortalem
<i>Per ogni tempo</i> | A, vl1-2, bc |
| 11. | O vos, qui inter tormentorum ubertatem
<i>Per un santo confessore [S. Martino]</i> | B, vl1-2, bc |
| 12. | Mirabilia Domini undique resonant
<i>Per ogni tempo</i> | B, vl1-2, bc |

Raccolte collettive

1695-01 MOTETTI | SAGRI | A' VOCE SOLA CON INSTRUMENTI | Raccolta di Diuersi Auttori | per ogni Tempo, | DEDICATI | AL PATRIARCA S. IGNATIO | DI LOIOLA | Vno de' Protettori di Bologna. | [stemma dei Gesuiti] | In Bologna. Per Carlo Maria Fagnani. 1695. Con licenza de' Superiori.
Bologna, Carlo Maria Fagnani, 1695

RISM 1695¹ – Esempl. consultato: I-Bc, V.193

Dedica Carlo Maria Fagnani a san Ignazio di Loyola.

Riueritissimo Protettore.

Non può non humiliarsi in profondissimi ossequij al vostro merito, ò Riueritissimo Protettore, chi ne conosce La grandezza. Quindi è, che nell'espore alla publica luce queste mie Stampe Musicali, non hò saputo meglio inaugurare loro la Sortem che col mezzo delle douute venerationi al vostri essere sublimissimo, affinche nel di lui gentilissimo confronto possano elleno Sortire all'essere loro qualche titolo, che possa distinguerle nella protezione di voi medesimo, che con ciò intendo di sempre più implorare à me Stesso. Con tale sentimento dunque mi prostro humiliato al vostro nome per riconoscerlo altrettanto iscritto nel mio cuore, quanto mi prendo l'animo d'inscriuerlo in fronte di quest'Opera. E mentre non imploro à me medemo [*sic*] in riscontro di benignissimo gradimento altro, che la continuatione dell'asupicatissimo vostro Padrocinio, mi confesso, e mi dedico.

Di voi mio Riueritissimo Protettore. Vmilissimo Diuotissimo Ossequiosissimo Seruo
Carlo Maria Fagnani.

Nota Le indicazioni relative alla destinazione delle composizioni sono prese dall'indice

della raccolta.

Contenuto	1.	Giovanni Battista Quaglia	Quis splendor, quae lux <i>Per ogni tempo</i>	C, vl1-2, bc
	2.	Giovanni Legrenzi	Spirate, aerae serenae <i>Della beata Vergine, o per una santa</i>	C, vl1-2, bc
	3.	Giovanni Battista Mazzaferata	Plaudite caeli <i>Per il Santissimo e per S. Antonio</i>	C, vl1-2, bc
	4.	Antonio Sartorio	Ad tantum triumphum <i>Per un santo, e per una santa</i>	C, vl1-2, bc
	5.	Francesco Passarini	Stillate roseo, cari caeli <i>Per un santo martire</i>	C, vl1-2, bc
	6.	Domenico Gabrielli	Vexillum pacis <i>Per ogni tempo</i>	A, vl1-2, bc
	7.	Giovanni Battista Bassani	Caeli tuba clangente <i>Per un santo</i>	A, vl1-2, bc
	8.	Giuseppe Aldovrandini	O populi, ad iubila <i>Per la Resurrettione, e per il Santissimo</i>	A, vl1-2, bc
	9.	Giuseppe Fabrini	Caeli cives <i>Per la beata Vergine, e per una santa</i>	B, vl1-2, bc
	10.	Giacomo Antonio Perti	Psallite citharae <i>Per un santo</i>	B, vl1-2, bc

Appendice 2.3

Giovanni Legrenzi Mottetti in fonti manoscritte

D-B, Mus. Ms. 30222

Convoluto di partiture relative a 15 composizioni di quattro diversi autori. Due sono attribuite a Giovanni Legrenzi.

	M.R. Delalande	<i>Audite caeli</i>	CCATB, 6 strum., bc
1.	cc. 17r-21v G. Legrenzi	<i>Credidi propter locutus sum</i>	A, vl1-2, bc
2.	cc. 23r-24v G. Legrenzi	<i>Volo vivere arbitrio meo</i>	A, bc
	J. Levini	<i>Magnificat</i>	CATB, vl1-2, vla1-2, bc
	J. Levini	<i>Laudate pueri</i>	CATB, vl1-2, fag, bc
	J. Levini	<i>Der Tod ist verschlungen</i>	CAB, vl1-2, fag, bc
	J. Levini	<i>Der Herr ist mein Hirte</i>	CB, vl1-2, bc
	J. Levini	<i>Der Engel des Herren</i>	CCATB, 5 strum., bc
	J. Levini	<i>Lobe den Herrn meine Seele</i>	CCB, vl1-2, fag, bc
	J. Levini	<i>Lobet den Herrn</i>	B, vl1-2, fag, bc
	C. Lieben	<i>Ich habe einen guten Kampf gekämpft</i>	CCATB, 4 strum, bc
	C. Lieben	<i>Komm, heyliger Geist</i>	AB, Piffari1-2, bc
	C. Lieben	<i>Meine Schafe hören meine Stimme</i>	B, vl, vla1-3, fag, bc
	C. Lieben	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	CCATB, 9 strum., bc

Manoscritto *in-folio* stretto; appartenente al fondo di Heinrich Bokemeyer (1679-1751): cfr. KÜMMERLING 1970, p. 119, n. 591. Le partiture del fondo sono opera di diversi copisti: quella relativa al mottetto *Volo vivere* è redatta da un anonimo copista tedesco, identificato dalla sigla 'Öb'; filigrana n. 329: dopo 1676, ca. 1696. Sul ms. si legge: «Motetta â voce sola. Del Sig; Maestro Legrenzi». Entrambe le composizioni di Legrenzi presenti nel ms. sono redatte in partiture. Senza concordanze con altre fonti. Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, n. 54.

F-LYm, Rés. FM 28329

Manoscritto miscellaneo contenente 18 mottetti di 12 diversi autori: André Camppra, Giovanni Carisio, Giacomo Carissimi, Daniel Danielis, Jean Desfontaines, Bonifazio Graziani, Francesco Foggia, Giovanni Legrenzi, [Charles-Joseph?] Le Sueur, Alexandre [Pasquier?], Frédéric-Hubert Paulin e Antonio Sartorio. Un mottetto è opera di Giovanni Legrenzi.

pp. 1-6	G. Carissimi	<i>Ad dapes</i>
pp. 7-4	G. Carissimi	<i>Anima mea in dolore</i>
pp. 14-16	F.-H. Paulin	<i>Absterget Deus</i>
pp. 17-22	D. Danielis	<i>Ad arma, fideles</i>
pp. 23-24	G. Carissimi	<i>Audi Domine</i>
pp. 25-28	[B. Graziani]	<i>Benignissime Iesu</i>
pp. 28-32	Le Sueur	<i>Cantemus Domino</i>
pp. 32-38	[G. Carissimi?]	<i>Vanitas vanitatum</i>
pp. 38-44	G. Carissimi	<i>O admirabile commercium</i>

pp. 44-49	G. Carissimi	<i>Cantate Domino</i>		
pp. 50-53	F. Foggia	<i>Iubilare, cantate</i>		
pp. 53-59	F. Foggia	<i>Quare suspiras</i>		
pp. 59-62	J. Desfontaines	<i>Ascendo ad te, mi Iesu</i>		
pp. 62-67	G. Carisio	<i>Sub umbra Iesu</i>		
pp. 67-70	A. Campra	<i>Nativitas tua Dei genitrix</i>		
pp. 71-76	Alexandre [Pasquier?]	<i>O sacramentum pietatis</i>		
pp. 77-85	G. Legrenzi	<i>Veni sancte spiritus</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 14
pp. 86-93	A. Sartorio	<i>Date flores, ferte rosas</i>		
pp. 94-96	[con righe, vuote]			
pp. 96-101	[vuote]			

Manoscritto di 101 pp., 39 x 25.5 cm; redatto a Parigi da due diversi copisti anonimi tra il 1702 e il 1713, per conto di Jean-Pierre Christin (1683-1755), segretario dell'Académie des beaux-arts de Lyon. Sul foglio di guardia si legge: «Motets a I. II. & III. Voices choisies des meilleurs auteurs tant italiens que françois». Tutte le composizioni sono redatte in partitura. Il mottetto di Legrenzi trova concordanza nell'op. VI, da cui è stato con ogni probabilità descritto. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

F-Pc, Rés. F 934/2

Manoscritto contenente 22 mottetti, tutti attribuiti a Giacomo Carissimi. Un mottetto è descritto però dall'op. VI di G. Legrenzi (*Qui non renuntiat*). Un secondo conosce una dubbia attribuzione a Legrenzi in un'altra fonte manoscritta di origine francese (*O vere et care Iesu*).

pp. 1-12	[?]	<i>Cernis panem</i>	AB, bc	
pp. 13-24	[?]	<i>O vere et care Iesu</i>	TBar, vl1-2, bc	cfr. F-Pn, Rés. F 1698/4
pp. 25-35	[F. Foggia]	<i>Adoremus Christum</i>	CCB, bc	
pp. 37-43	[A. Vermeren]	<i>O quam clemens</i>	CC, bc	
pp. 44-50	[?]	<i>O piissime Iesu</i>	ATB, bc	
pp. 51-66	[?]	<i>Errate colles</i>	CATB, bc	
pp. 67-74	[G. Carissimi]	<i>Ecce sponsus venit</i>	CA, bc	
pp. 75-85	[?]	<i>Tolle sponsa</i>	CB, bc	
pp. 86-101	[?]	<i>Duo ex discipulis</i>	CCT, bc	
pp. 102-111	[G. Carissimi?]	<i>Vanitas vanitatum</i>	CC, bc	
pp. 112-120	[G. Carissimi]	<i>Surgamus, eamus</i>	ATB, bc	
pp. 121-125	[B. Graziani]	<i>Gaudia felices</i>	CC, bc	
pp. 126-134	[?]	<i>O admirabile commercium</i>	CCB, bc	
pp. 135-147	[?]	<i>Sicut cervus</i>	CCB, bc	
pp. 148-154	[?]	<i>Adeste mortales</i>	C, bc	
pp. 155-163	[G. Tricarico]	<i>Deus quis similis erit</i>	ATB, bc	
pp. 164-168	[?]	<i>Audi, Domine</i>	C, bc	
pp. 169-175	[B. Graziani]	<i>Benignissime Iesu</i>	CCT, bc	
pp. 176-184	[?]	<i>Cantate Domino</i>	CCb, bc	
pp. 185-197	[?]	<i>Notus in Iudaea Deus</i>	CTB, bc	
pp. 198-210	[G. Legrenzi]	<i>Qui non renuntiat</i>	TTB, bc	cfr. op. VI, 15
pp. 211-222	[B. Graziani]	<i>Domine, ne in furore tuo</i>	CCB, bc	
pp. 223-233	[A. Melani]	<i>Vox turturis audita est</i>	CA, bc	
pp. 234-246	[?]	<i>O miraculum</i>	CB, bc	
pp. 247-250	[?]	<i>Tu es Petrus</i>	CCB, bc	

pp. 251-260 [G. Carisio] *Salve Iesu, spes nostra* CAB, bc

Manoscritto *in-folio*, redatto da un anonimo copista francese, prob. dell'atelier di André Danican Philidor (1652-1730). Il ms. è stato redatto insieme al volume Rés. F 934/1, sul cui frontespizio si legge: «RECUEIL | DE | PLUSIEURS PIECES SAINTES | ET | MOTETS | composez en Musique par | MONSIEUR CARISSIMI | Maistre de Musique de St. Pierre de Rome | TOME 1^{er} | 1649». Con ogni probabilità la redazione di entrambi i ms. va collocata ai primi anni del Settecento, non al 1649. La segnatura identifica anche un terzo volume, che però non ha nulla a che vedere con la redazione di questi manoscritti: si tratta con ogni probabilità di un ms. inglese del primo Settecento.

All'interno del vol. 2 è copiato anche il mottetto *O vere et care Iesu*, che conosce una concordanza in F-Pn, Rés. F. 1698/4. Cfr. JONES 1982, vol. 1, pp. 57-60; e vol. 2, pp. 163-164; MASSIP 1990, pp. 159-160. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

F-Pc, X 30

Manoscritto in partitura contenente 12 composizioni di Giovanni Legrenzi.

1.	pp. 1-80	G. Legrenzi	<i>Dies irae, dies illa</i>	CATB CATB, 4 archi, bc
2.	pp. 81-90	[F. Foggia]	<i>Iste sanctus pro lege Dei</i>	ATB, bc
3.	pp. 91-98	G. Legrenzi	<i>Gaudent in caelis animae sanctorum</i>	ATB, bc
4.	pp. 99-111	G. Legrenzi	<i>Festinemus, iubilemus</i>	MsAT, bc
5.	pp. 112-120	G. Legrenzi	<i>Ecce sacerdos magnus</i>	C, bc
6.	pp. 121-128	G. Legrenzi	<i>Triumphent omnes</i>	A, bc
7.	pp. 129-128	G. Legrenzi	<i>Caelorum praesides, superni gaudio</i>	A, bc
8.	pp. 139-151	G. Legrenzi	<i>Alba ridet tota blanda</i>	C, bc
9.	pp. 152-158	G. Legrenzi	<i>Infirmitas, Domine, visita me</i>	C, bc
10.	pp. 159-166	G. Legrenzi	<i>Consurge Ierusalem, solve vincula</i>	A, bc
11.	pp. 167-181	G. Legrenzi	<i>Quanto tendem, sponse care</i>	CC, bc
12.	pp. 182-203	G. Legrenzi	<i>Laudate Dominum</i>	C, 4 archi, bc

Ms. *in-folio* (29 x 43.5 cm), rilegato in pelle con bordature dorate e borchiate sul dorso e sulle bordature dei due piatti. Non compaiono armi o altri simboli. Opera di un unico anonimo copista operante all'interno dell'atelier di André Danican Philidor (1652-1730): *Pb8*, secondo l'identificazione dei copisti proposta da Denis Herlin (HERLIN 1995, scheda n. 10). Sul frontespizio del ms. (c. [Iir]) si legge: «Raccolto per Philidor il Maggiore | ordinario della Musica del Ré | Guardino [*sic*] della sua Biblioteca della | Musica 1705». Ciò prova che il manoscritto appartenga quindi alla collezione reale, smembrata verso la fine del sec. XVIII: per la questione si rinvia a DECOBERT 2007.

Il manoscritto è formato da 103 carte. A partire dal *recto* della seconda carta, le pagine sono state numerate da 1 a 203 dal copista sull'angolo esterno in alto. A c [Iv] è redatta la tavola del manoscritto: in essa non è citato però il mottetto *Festinemus, iubilemus* (n. 4).

Cinque mottetti (nn. 2-4, 11 e 12) sono trasmessi soltanto in questo manoscritto. Le altre composizioni trovano concordanze solo in altre fonti manoscritte francesi: il *Dies irae* (n. 1) è trádito anche nel ms. F-Pn, Vm1 1298; gli altri sei mottetti (n. 5-10) trovano una concordanza nel ms. F-V, Manuscrit musical 27. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

F-Pn, Rés. F 1698/1-4

La segnatura individua quattro volumi che contengono complessivamente 18 mottetti, di cui 17 di Giovanni Legrenzi.

Volume 1

A c. 1r: « Motets a voix seule | deux, et trois voix | et violons de | Legrenzi | Tome Premiere »

- | | | | | | |
|----|-------------|-------------|--|--------|----------------|
| 1. | cc. 1v-11r | G. Legrenzi | <i>O vos insipiens mortales</i> | CC, bc | cfr. op. VI, 1 |
| 2. | cc. 12r-24v | G. Legrenzi | <i>Audite gentes et intelligite populi</i> | CC, bc | cfr. op. VI, 2 |
| 3. | cc. 26r-32r | G. Legrenzi | <i>Alma redemptoris mater</i> | CC, bc | cfr. op. VI, 3 |
| 4. | cc. 33r-40r | G. Legrenzi | <i>Ave regina caelorum</i> | CA, bc | cfr. op. VI, 4 |
| 5. | cc. 41r-48r | G. Legrenzi | <i>Memoriam fecit mirabilium suorum</i> | AT, bc | cfr. op. VI, 5 |

Volume 2

A c. 1r: « Motets a 2 et 3 voix | Legrenzi | Tome Second »

- | | | | | | |
|----|-------------|-------------|------------------------------------|---------|----------------|
| 6. | cc. 1v-9r | G. Legrenzi | <i>Exultemus omnes et laetemur</i> | CT, bc | cfr. op. VI, 6 |
| 7. | cc. 10r-24v | G. Legrenzi | <i>Peccavi nimis in vita mea</i> | TB, bc | cfr. op. VI, 8 |
| 8. | cc. 26r-37r | G. Legrenzi | <i>O quam bonum, quam dulce</i> | AB, bc | cfr. op. VI, 7 |
| 9. | cc. 38r-50r | G. Legrenzi | <i>Rorate caeli desuper</i> | CAT, bc | cfr. op. VI, 9 |

Volume 3

A c. 1r: « Motets a une, | deux, et trois voix | Legrenzi | Tome Troisieme »

- | | | | | | |
|-----|-------------|-------------|---------------------------------------|---------|-----------------|
| 10. | cc. 1r-10r | G. Legrenzi | <i>Gaudeat terra, personet caelum</i> | CCA, bc | cfr. op. VI, 11 |
| 11. | cc. 11r-21r | G. Legrenzi | <i>Laetetur caelum, exultet terra</i> | CTB, bc | cfr. op. VI, 12 |
| 12. | cc. 22r-34v | G. Legrenzi | <i>Expergiscimi mortales</i> | ATB, bc | cfr. op. VI, 13 |
| 13. | cc. 36r-47v | G. Legrenzi | <i>Qui non renuntiat omnibus</i> | TTB, bc | cfr. op. VI, 15 |

Volume 4

A c. 1r: « Motets a une, | deux, et trois voix | Legrenzi | Tome Quatrieme »

- | | | | | | |
|-----|-------------|-------------|---|-----------------|-----------------|
| 14. | cc. 1v-14v | G. Legrenzi | <i>Exultate iusti in Domino</i> | ATB, bc | cfr. op. VI, 16 |
| 15. | cc. 16r-22v | G. Legrenzi | <i>Durum cor, ferreum pectus</i> | C, bc | cfr. op. X, 3 |
| 16. | cc. 24r-28v | G. Legrenzi | <i>Gaude nunc, o fortunata solitudo</i> | C, bc | cfr. op. X, 6 |
| 17. | cc. 29r-35r | G. Legrenzi | <i>En homo: quae pro te patitur</i> | T, bc | cfr. op. X, 9 |
| 18. | cc. 36r-48r | [?] | <i>O vere et chare Iesu</i> | TBar, vl1-2, bc | |

Quattro volumi in-4° obl.; *olim* B.VII.24-27; Tenbury mss. 1426-1429. Rilegatura preziosa, in pelle marrone, con nervature e gigli dorati sul dorso: sul piatto esterno sono incise in oro le armi del conte Toulouse. Tutti redatti dalla stessa mano, il cosiddetto “Copista Z” (1690-1720) dell’atelier di André Danican Philidor (1652-1730): cfr. CORB 1998.

Manoscritto appartenente alla collezione Toulouse-Philidor: cfr. DECOBERT 2007. È stato acquistato dalla Bibliothèque nationale de France nel 1978, proveniente dalla collezione Tenbury; Cfr. Cat. Sotheby, pl. II, nr. 3; Acq. 78-322 e MASSIP 1983, pp. 191-195. Per quanto riguarda le composizioni di Legrenzi, 14 mottetti (nn. 1-14) sono descritti dall’op. VI; 3 sono descritti dalle *Acclamazioni devote* op. X. Il mottetto *O vere et chare Iesu* trova concordanza nel ms. F-Pc, Rés. F 934/2, dove però è attribuito a Giacomo Carissimi. La sua attribuzione a Legrenzi è da considerarsi spuria.

F-Pn, Vm1 1296

La segnatura individua un manoscritto contenente 15 mottetti di Giovanni Legrenzi e un frammento strumentale anonimo.

1.	cc. 1r-8r	G. Legrenzi	<i>Audite gentes et intelligite populi</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 2
	c. 8v	[?]	[frammento di brano strumentale]		
2.	cc. 9r-13v	G. Legrenzi	<i>Memoriam fecit mirabilium suorum</i>	AT, bc	cfr. op. VI, 5
3.	cc. 14r-19r	G. Legrenzi	<i>Exultemus omnes et laetemur</i>	CT, bc	cfr. op. VI, 6
4.	cc. 19v-26v	G. Legrenzi	<i>O quam bonum, quam dulce</i>	AB, bc	cfr. op. VI, 7
5.	cc. 27r-35r	G. Legrenzi	<i>Peccavi nimis in vita mea</i>	TB, bc	cfr. op. VI, 8
6.	cc. 35v-43r	G. Legrenzi	<i>Rorate caeli desuper</i>	CAT, bc	cfr. op. VI, 9
7.	cc. 43v-48v	G. Legrenzi	<i>Gaudeat terra, personet caelum</i>	CCA, bc	cfr. op. VI, 11
8.	cc. 49r-55r	G. Legrenzi	<i>O vos insipiens mortales</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 1
9.	cc. 55v-59v	G. Legrenzi	<i>Alma redemptoris mater</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 3
10.	cc. 60r-64v	G. Legrenzi	<i>Ave regina caelorum</i>	CA, bc	cfr. op. VI, 4
11.	cc. 65r-71v	G. Legrenzi	<i>Laetetur caelum exultet</i>	CCB, bc	cfr. op. VI, 12
12.	cc. 72r-80v	G. Legrenzi	<i>Expergiscimi mortales</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 13
13.	cc. 81r-90r	G. Legrenzi	<i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 14
14.	cc. 90v-99r	G. Legrenzi	<i>Qui non renuntiat omnibus</i>	T*TB, bc	cfr. op. VI, 15
15.	cc. 99v-104v	G. Legrenzi	<i>Exultate iusti in Domino</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 16

Ms. *in-8° obl.* stretto, formato da 104 carte cartulate in epoca moderna sull'angolo esterno in alto. A c. 1r si legge: «Quinze Motets a 2. et 3. voix del Sg.re Legrenzi». Proviene dalla collezione di Sébastien de Brossard, a cui appartengono diverse note autografe tra cui: «Copié sur un imprimé a Venise l'an [vuoto]». Redatto da un anonimo copista francese operante nella cerchia di Brossard. Per redigere i mottetti tratti dall'op. VI di Legrenzi egli si è servito con ogni probabilità dall'esemplare dell'edizione del 1683, posseduto da Brossard. Tutte le composizioni sono redatte in partitura. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

F-V, Manuscrit Musical 27

La segnatura individua un manoscritto relativo a 21 composizioni: 20 mottetti di Giovanni Legrenzi e un mottetto di Giovanni Carisio.

1.	cc. 1r-19r	G. Legrenzi	<i>Confitebor tibi, Domine</i>	C, vl1-2, cello, bc	
2.	cc. 19v-23v	G. Legrenzi	<i>Ecce sacerdos magnus</i>	C, bc	
3.	cc. 24r-27r	G. Legrenzi	<i>Triumphant omnes</i>	A, bc	
4.	cc. 27v-32v	G. Legrenzi	<i>Caelorum praesides</i>	A, bc	
5.	cc. 33r-39r	G. Legrenzi	<i>Alba ridet tota blanda</i>	C, bc	
6.	cc. 39v-42v	G. Legrenzi	<i>Infirmor, Domine, visita me</i>	C, bc	
7.	cc. 43r-46r	G. Legrenzi	<i>Consurge Ierusalem, solve vincula</i>	A, bc	
	cc. 46v-51v	G. Carisio	<i>Sub umbra Iesu</i>	ATB, bc	
8.	cc. 52r-57r	G. Legrenzi	<i>O vos insipientes mortales</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 1
9.	cc. 57v-63r	G. Legrenzi	<i>Audite gentes et intelligite populi</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 2
10.	cc. 63v-66r	G. Legrenzi	<i>Alma redemptoris mater</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 3
11.	cc. 66v-70r	G. Legrenzi	<i>Ave regina caelorum</i>	CA, bc	cfr. op. VI, 4
12.	cc. 70v-73v	G. Legrenzi	<i>Memoriam fecit mirabilium</i>	AT, bc	cfr. op. VI, 5
13.	cc. 74r-77v	G. Legrenzi	<i>Exultemus omnes et laetemur</i>	CT, bc	cfr. op. VI, 6
14.	cc. 78r-84r	G. Legrenzi	<i>O quam bonum, quam dulce</i>	AB, bc	cfr. op. VI, 7
15.	cc. 84v-89v	G. Legrenzi	<i>Peccavi nimis in vita mea</i>	TB, bc	cfr. op. VI, 8

16.	cc. 90r-97v	G. Legrenzi <i>Rorate caeli desuper</i>	CAT, bc	cfr. op. VI, 9
17.	cc. 98r-103r	G. Legrenzi <i>Gaudeat terra, personet caelum</i>	CCA, bc	cfr. op. VI, 11
18.	cc. 103v-109v	G. Legrenzi <i>Laetetur caelum, exultet terra</i>	CCB, bc	cfr. op. VI, 12
19.	cc. 110r-116r	G. Legrenzi <i>Expergiscimi mortales</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 13
20.	cc. 117v-124v	G. Legrenzi <i>Qui non renuntiat omnibus</i>	TTB, bc	cfr. op. VI, 15

Ms. *in-folio* (33 x 26 cm) formato da 124 carte cartulate dal copista sull'angolo esterno destro in alto e da 4 fogli di guardia (1 prima delle partiture e 3 dopo). Rilegatura probabilmente originale, in pelle chiara, con dorature sul dorso e lungo i bordi; del tutto simile alla rilegatura di F-V, MS Mus 54. Le carte di guardia presentano filigrana a grappolo che rinvia a carta parigina della fine del Sei-inizio Settecento: cfr. HEAWOOD nr. 2291-2299. La carta delle partiture presenta invece una filigrana in cui è raffigurato un ovale con croce, alcune lettere e un trifoglio con foglie lunghe in basso.

Il manoscritto è stato redatto dal cosiddetto "Copista Z" (1690-1720) dell'atelier di André Danican Philidor (1652-1730): cfr. CORB 1998. La sua provenienza non è però chiara.

Le composizioni sono redatte in partitura. Per quanto riguarda le composizioni di Legrenzi, sei mottetti (nn. 2-7) sono trasmessi anche nel ms. F-Pc, X 30; 13 mottetti (nn. 9-21) trovano una concordanza nell'op. VI; una composizione – il salmo *Confitebor tibi* – è trasmesso invece soltanto in questo manoscritto. Cfr. HERLIN 1995, pp. 294-295. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

F-V, Manuscrit Musical 54

La segnatura individua un manoscritto miscelaneo contenente 176 composizioni di diversi autori tra cui sette mottetti di Giovanni Legrenzi.

...

pp. 775-801 («Autres Motets Italiens pour differentes festes»)

	pp. 745-750	G. P. Colonna <i>E Libano</i>		
	pp. 751-752	G. P. Colonna <i>Salve pretiosum</i>		
	pp. 753-758	G. P. Colonna <i>Pulchra es</i>		
	pp. 759-762	G. P. Colonna <i>Advolate fideles</i>		
	pp. 763-768	G. P. Colonna <i>Gaude caelum</i>		
	pp. 769-774	G. P. Colonna <i>O splendida dies</i>		
1.	pp. 775-776	G. Legrenzi <i>Alma redemptoris mater</i>	CC, bc	cfr. op. VI, 3
2.	pp. 777-779	G. Legrenzi <i>Ave regina caelorum</i>	CA, bc	cfr. op. VI, 4
3.	pp. 780-782	G. Legrenzi <i>Memoriam fecit mirabilium</i>	AT, bc	cfr. op. VI, 5
4.	pp. 783-787	G. Legrenzi <i>Exultemus omnes et laetentur</i>	CT, bc	cfr. op. VI, 6
5.	pp. 788-791	G. Legrenzi <i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 14
6.	pp. 792-794	G. Legrenzi <i>Peccavi nimis in vita mea</i>	TB, bc	cfr. op. VI, 8
	pp. 795-797	[?] <i>Afflatae sancti spiritus</i>	TB, bc	
7.	pp. 798-801	G. Legrenzi <i>Exultate iusti in Domino</i>	ATB, bc	cfr. op. VI, 16

...

Ms. miscelaneo di 848 pagine numerate sull'angolo esterno in alto. I diversi sono gli errori di impaginazione dimostrano come sia il frutto dell'assemblaggio di diverse parti redatte da copisti diversi: cfr. HERLIN 1995, pp. 294-295. Il ms. proveniente dal fondo della Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr.

Il ms. contiene 176 composizioni, tutte prive di attribuzione nella fonte. Nel ms. è tradata soltanto una sola voce delle composizioni tradite: i volumi relativi alle altre voci sono andati perduti.

La sezione che ospita i mottetti di Legrenzi è aperta dal titolo: «Autres Motets Italiens pour différentes festes». Una stessa mano ha redatto tutte le composizioni italiane trādite nel ms., che si trovano tra pag. 745 e pag. 804: sei mottetti di Giovanni Paolo Colonna (n. 156-161 del cat. HERLIN 1995), sette mottetti di Legrenzi (n. 162-167 e 169), uno anon. (n. 168). Questa mano non compare in altri punti del manoscritto. Si tratta di una mano francese, databile alla fine del Seicento. I sette mottetti di Legrenzi sono stati descritti da un esemplare dell'op. VI. Cfr. HERLIN 1995, pp. 294-295. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

GB-Lbl, RM 20. g. 10

Convoluto di diverse partiture autografe di Georg Friedrich Händel (HWV 244, 245 e 251d), tra cui quella del mottetto *Intret in conspectu tuo* di Giovanni Legrenzi.

cc. 14r-22r G. Legrenzi, *Intret in conspectu tuo, Domine, gemitus populi tui* CCCATB, bc

Olim GB-Lbm, Händel I, Misc. Coll., VIII. Il mottetto di Legrenzi è annotato in partitura. Redatto su carta inglese, esso sarebbe stato compilato intorno al 1749. SQUIRE 1927-1929 (vol. 1, 1927, p. 99) proponeva una finestra tra il 1740 e il 1750. Secondo BURROWS – RONISH 1994 (p. 187), l'analisi della filigrana (tipo C130) individuerrebbe una finestra una tra il 1746 e il 1749 (p. 331) e quella dei *rastra* un periodo compreso tra il 1749 e il 1751 (p. 327). Il mottetto è stato utilizzato da Händel per il coro *O first created beam* dell'oratorio *Samson*.

Cfr. SQUIRE 1927-1929: vol. 1, 1927, p. 99; *Händel-Handbuch* 1978-1985: vol. 2 (hrsg. von Bernd Baselt), 1984, p. 215; BURROWS – RONISH 1994, p. 187.

I-MOe, Mus. E 299

La segnatura individua un convoluto di 16 partiture manoscritte relative ad altrettante composizioni, tra cui dodici mottetti di Giovanni Legrenzi.

1.	cc. 2r-4v	G. Legrenzi	<i>Angelorum ad convivium</i>	C, bc	cfr. op. X, 1
2.	cc. 5r-8r	G. Legrenzi	<i>Congratulamini</i>	C, bc	cfr. op. X, 2
3.	cc. 8r-11v	G. Legrenzi	<i>Durum cor</i>	C, bc	cfr. op. X, 3
4.	cc. 11v-14v	G. Legrenzi	<i>Anima mea</i>	C, bc	cfr. op. X, 4
5.	cc. 15r-18r	G. Legrenzi	<i>En gentes desideratum</i>	C, bc	cfr. op. X, 5
6.	cc. 18r-21v	G. Legrenzi	<i>Gaude nunc</i>	C, bc	cfr. op. X, 6
7.	cc. 21r-23r	G. Legrenzi	<i>Panis candidissime</i>	A, bc	cfr. op. X, 7
8.	cc. 23v-26v	G. Legrenzi	<i>Laudibus concino</i>	A, bc	cfr. op. X, 8
9.	cc. 26v-29v	G. Legrenzi	<i>En homo</i>	T, bc	cfr. op. X, 9
10.	cc. 29v-32r	G. Legrenzi	<i>Plaudite vocibus</i>	T, bc	cfr. op. X, 10
11.	cc. 32r-35v	G. Legrenzi	<i>Suspiro, Domine</i>	Bar, bc	cfr. op. X, 11
12.	cc. 35v-39r	G. Legrenzi	<i>Festivi martyres</i>	B, bc	cfr. op. X, 12
13.	cc. 41r-47v	[?]	<i>Salve, o Maria</i>	C, vl1-2, bc	
14.	cc. 49r-52v	[?]	<i>Euge, ne timeas</i>	C, bc	
15.	cc. 53r-56r	[B. Ferrari?]	<i>Consolare anima</i>	A, bc	
16.	cc. 57r-61v	[B. Ferrari?]	<i>Quando consolabor</i>	C, bc	

Convoluto di 16 partiture appartenenti al fondo storico di Francesco II d'Este; cfr. lo spoglio degli inventari storici in LUIN 1936. Esse sono state riunite verso la fine del sec. XIX con una rilegatura in cartone, con un foglio di guardia prima e dopo i manoscritti. Sul *verso* del primo foglio si legge: «Autore incerto. Mottetti, Pezzi 16. [segue elenco] N.B. I Numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,

8, 9, 10, 11, 12, 15 e 16 sono duplicati in altrettanti fascicoli separati.». L'annotazione rinvia alle copie conservate in I-MOe, Mus. E 299bis: segnatura che però non figura nel catalogo LODI 1923. È assai probabile che in origine ogni partitura fosse conservata insieme alla relativa copia, probabilmente utilizzata come 'parte che canta'. I materiali sarebbero stati smembrati durante il lavoro di risistemazione del fondo estense a cavallo tra Otto e Novecento e separati in due diversi convoluti.

Le partiture formano ora un volume di complessive 63 carte. Da c. 2 a c. 39 esso è cartulato a penna in alto a destra dal copista del manoscritti con numerazione progressiva da 1 a 38. A partire da c. 41, cartulazione più recente a matita, sull'angolo in basso a destra.

Tutte le composizioni sono prive di un'esplicita attribuzione nella fonte. Nel catalogo LODI 1923 esse figurano perciò tra le composizioni anonime.

Le partiture sono opera di tre diversi copisti anonimi. I mottetti descritti dall'op. X di Legrenzi (nn. 1-12) sono stati redatti tutti da un medesimo copista (copista 1). Un secondo copista redige il mottetto n. 13 (copista 2). A una terza mano vanno poi attribuite le ultime tre partiture nn. 14- 16 (copista 3). Gli ultimi due mottetti potrebbero essere opera di Antonio Ferrari. Non ci sono elementi per risalire invece alla paternità dei mottetti n. 13 e 14, la cui attribuzione a Legrenzi appare comunque assai poco probabile. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

I-MOe, Mus. E 299bis

La segnatura individua un convoluto comprendente 16 parti relative a 14 composizioni, tra cui dodici mottetti di Giovanni Legrenzi.

fasc. 1	G. Legrenzi	<i>Angelorum ad convivium</i>	C, bc	cfr. op. X, 1
fasc. 2	G. Legrenzi	<i>Angelorum ad convivium</i>	C, bc	cfr. op. X, 1
fasc. 3	G. Legrenzi	<i>Congratulamini</i>	C, bc	cfr. op. X, 2
fasc. 4	G. Legrenzi	<i>Durum cor</i>	C, bc	cfr. op. X, 3
fasc. 5	G. Legrenzi	<i>Anima mea</i>	C, bc	cfr. op. X, 4
fasc. 6	G. Legrenzi	<i>En gentes desideratum</i>	C, bc	cfr. op. X, 5
fasc. 7	G. Legrenzi	<i>Gaude nunc</i>	C, bc	cfr. op. X, 6
fasc. 8	G. Legrenzi	<i>Panis candidissime</i>	A, bc	cfr. op. X, 7
fasc. 9	G. Legrenzi	<i>Panis candidissime</i>	A, bc	cfr. op. X, 7
fasc. 10	G. Legrenzi	<i>Laudibus concino</i>	A, bc	cfr. op. X, 8
fasc. 11	G. Legrenzi	<i>En homo</i>	T, bc	cfr. op. X, 9
fasc. 12	G. Legrenzi	<i>Plaudite vocibus</i>	T, bc	cfr. op. X, 10
fasc. 13	G. Legrenzi	<i>Suspiro, Domine</i>	Bar, bc	cfr. op. X, 11
fasc. 14	G. Legrenzi	<i>Festivi martires</i>	B, bc	cfr. op. X, 12
fasc. 15	[B. Ferrari?]	<i>Consolare anima</i>	A, bc	
fasc. 16	[B. Ferrari?]	<i>Quando consolabor</i>	C, bc	

Convoluto di 16 partiture appartenenti al fondo storico di Francesco II d'Este; cfr. lo spoglio degli inventari storici in LUIN 1936. Esse sono copiate con ogni probabilità da quelle conservate in I-MOe, Mus. E 299, da cui sono state smembrate nel corso del complessivo riordino del fondo estense a cavallo tra Otto e Novecento.

Nel catalogo LODI 1923 non si fa alcun riferimento all'esistenza di queste partiture. Esse trasmettono 14 dei 16 mottetti traditi anche in I-MOe, Mus. E 299. In due casi (fasc. 1-2 e 8-9) è conservata una doppia copia. Tutte le composizioni sono prive di un'esplicita attribuzione nelle fonti.

Le partiture sono opera di tre diversi copisti anonimi, due dei quali attivi anche per in I-MOe, Mus. E 299. A una prima mano (copista 2) va attribuito il fasc. 15. Un secondo copista (copista 3)

redige sei fasc. (8, 9, 11, 12, 13 e 16). Infine, una terza mano – (copista 4, non presente in I-MOe, Mus. E 299) – redige i restanti 9 fascicoli. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

I-Vnm, It. iv 1679 (=11626)

La segnatura individua un manoscritto contenente tre mottetti di Giovanni Legrenzi

- | | | | | |
|----|-------------|---------------------------------|---------|------------------------|
| 1. | G. Legrenzi | <i>Suspiro, Domine</i> | Bar, bc | cfr. op. x (1680†), 10 |
| 2. | G. Legrenzi | <i>Anima mea, cur detineris</i> | C, bc | cfr. op. x (1680†), 4 |
| 3. | G. Legrenzi | <i>Festivi martyres</i> | B, org | cfr. op. x (1680†), 12 |

Ms. *in-4° obl.*, formato da otto carte. Mano anonima veneziana prob. di metà sec XVIII. Sul *recto* della prima carta si legge l'annotazione: «Acclamazioni divote | messe in musica da d. Giovanni Legrenzi | dal t. I, op. XI: Venezia, Sala, 1680». I tre mottetti di Legrenzi sarebbero stati descritti quindi da una ristampa ora perduta delle *Acclamazioni divote* op. x: cfr. COLLARILE 2009. I tre mottetti sono redatti in partitura. Il manoscritto viene incamerato nel 1928 all'interno del fondo della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia dopo l'acquisto della collezione di proprietà dell'abate Pietro Canal, professore all'Università di Padova, e del fratello don Lorenzo Canal, Rettore del seminario di Venezia e canonico della Basilica di San Marco, realizzato tra il 1928 e il 1930. Cfr. *Legrenzi-catalogo* 2002, p. 544.

S-Uu, Vmhs 69, 20

La segnatura individua un manoscritto contenente un mottetto di Giovanni Legrenzi:

<i>O fons perpetui amoris</i>	CCB, bc	cfr. op. xv (1689), 12
-------------------------------	---------	------------------------

Quattro libri-parte (C1, C2, B, org). Sul foglio di guardia, l'incipit testuale è annotato a penna nera, la segnatura con inchiostro rosso. A matita è annotato: «47 | Sonata | O fons perpetui amoris | a | Soprano 1mo et 2do | Basso | Organo | Giov. Legrence». Si tratta di un manoscritto redatto da un anonimo copista (indicato con la sigla: DBH,b) tra la fine del 1689 e i primi mesi del 1690. Il mottetto è stato descritto da un esemplare dell' op. xv (1689). Il manoscritto appartiene alla collezione di Gustav Düben. Cfr. *The Düben Collection Database Catalogue* [consultato il 28.11.2012]:

http://www2.musik.uu.se/duben/presentationWork.php?Select_Dnr=&Select_Wnr=850

Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

Altre fonti manoscritte del sec. XIX

A-Wn, Mus. Hs. 15605

Manoscritto miscellaneo relativo a composizioni di diversi autori, tra cui due composizioni di Giovanni Legrenzi.

G. Legrenzi *Ave regina caelorum* cfr. op. VII, 4

G. Legrenzi *Salve regina, mater misericordiae* cfr. op. VII, 6

Ms. miscellaneo, in 4°, 134 c. cartulate sul recto in alto a destra; copista anon. austriaco del sec. XIX.

D-B, Mus. Ms. Winterfeld 60

Manoscritto in partitura contenente 11 composizioni di Giovanni Legrenzi.

cc. 1-25

G. Legrenzi *Litanie della beata Vergine* cfr. op. VII, 2

G. Legrenzi *Alma redemptoris mater* cfr. op. VII, 3

G. Legrenzi *Ave regina caelorum* cfr. op. VII, 4

G. Legrenzi *Regina caeli laetare* cfr. op. VII, 5

G. Legrenzi *Salve regina, mater misericordiae* cfr. op. VII, 6

cc. 26-44

G. Legrenzi *Quam amarum* cfr. op. III, 2

G. Legrenzi *Albescite flores* cfr. op. III, 11

G. Legrenzi *Quid timetis pastores* cfr. op. III, 8

G. Legrenzi *O imperceptibile mysterium* cfr. op. III, 7 (selezione)

cc. 45-62

G. Legrenzi *Magnificat* cfr. op. V, 13

G. Legrenzi *Lauda Ierusalem* cfr. op. V, 9

Manoscritto in folio composto di c. 31 (numerate a matita sui due lati); appartenente al fondo di Carl von Winterfeld (1758-1852); il ms. potrebbe essere stato redatto dallo stesso collezionista. Con ogni probabilità, tutte le composizioni sono state descritte da un esemplare delle relative edizioni. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

D-B, Mus. Ms. Winterfeld 61

Manoscritto in partitura contenente 23 composizioni di Giovanni Legrenzi, 1 di Virgilio Mazzocchi e due di Francesco Foggia

cc. 1-90

G. Legrenzi *Missa* (Kyrie, Gloria, Credo) cfr. op. I

G. Legrenzi *Domine ad adiuvandum* cfr. op. I

G. Legrenzi *Dixit Dominus* cfr. op. I

G. Legrenzi *Confitebor* cfr. op. I

G. Legrenzi	<i>Beatus vir</i>	cfr. op. I
G. Legrenzi	<i>Laudate pueri</i>	cfr. op. I
G. Legrenzi	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	cfr. op. I
G. Legrenzi	<i>Magnificat</i>	cfr. op. I

cc. 91-122

G. Legrenzi	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	cfr. op. III, 10
G. Legrenzi	<i>Adoramus te</i>	cfr. op. III, 14
G. Legrenzi	<i>Obstupescite caelites</i>	cfr. op. III, 13
G. Legrenzi	<i>Humili voce</i>	cfr. op. III, 6
G. Legrenzi	<i>O sanctissimum</i>	cfr. op. III, 7
G. Legrenzi	<i>Cadite montes</i>	cfr. op. III, 4
G. Legrenzi	<i>Venite, triumphate</i>	cfr. op. III, 5
G. Legrenzi	<i>Hodie collaetantur</i>	cfr. op. III, 1
G. Legrenzi	<i>Ecce fideles</i>	cfr. op. III, 9

cc. 123-174

G. Legrenzi	<i>Dixit Dominus</i>	cfr. op. V, 2
G. Legrenzi	<i>Confitebor</i>	cfr. op. V, 3
G. Legrenzi	<i>Beatus vir</i>	cfr. op. V, 4
G. Legrenzi	<i>Nisi Dominus</i>	cfr. op. V, 8
G. Legrenzi	<i>In convertendo</i>	cfr. op. V, 11
G. Legrenzi	<i>Credidi</i>	cfr. op. V, 10

Manoscritto in folio composto di c. 90 (numerate a matita sui due lati); appartenente al fondo di Carl von Winterfeld (1758-1852); il ms. potrebbe essere stato redatto dallo stesso collezionista. Fonte sconosciuta a *Legrenzi-catalogo* 2002.

I-Vsm, B.1302

Partitura manoscritta relativa a una composizione di Giovanni Legrenzi.

G. Legrenzi	<i>Salve regina</i>	cfr. op. III, 10
-------------	---------------------	------------------

Ms. in partitura, redatto da Giovanni Tebaldini nel 1891, attualmente depositato presso la Fondazione Levi di Venezia.

Cfr. *San Marco* 1994-1996, tomo 3, 1994, pp. 682-683.

I-Vsm, B.1306

Partitura manoscritta relativa a una composizione di Giovanni Legrenzi.

G. Legrenzi	<i>Crucem ducem viatorum</i>	cfr. op. III, 14 (selezione)
-------------	------------------------------	------------------------------

Ms. in partitura redatto da Giovanni Tebaldini nel 1891; attualmente depositato presso la Fondazione Levi di Venezia. Il ms. trasmette una selezione del mottetto *Adoramus te, sanctissimam crucem* dell'op. III, descritto probabilmente da un esemplare della stampa.

Cfr. *San Marco* 1994-1996, tomo 3, 1994, p. 685.

PL-Wu, RM 5992

La segnatura individua un manoscritto contenente 11 composizioni di Giovanni Legrenzi

pp. 3-34

G. Legrenzi	<i>Letanie</i>	cfr. op. VII, 14
G. Legrenzi	<i>Alma redemptoris mater</i>	cfr. op. VII, 15
G. Legrenzi	<i>Ave regina caelorum</i>	cfr. op. VII, 16
G. Legrenzi	<i>Regina caeli</i>	cfr. op. VII, 17
G. Legrenzi	<i>Salve regina</i>	cfr. op. VII, 18

pp. 35- 63

G. Legrenzi	<i>Quam amarum est, Maria</i>	cfr. op. III, 2
G. Legrenzi	<i>Albescite flores</i>	cfr. op. III, 11
G. Legrenzi	<i>Quid timetis, pastores?</i>	cfr. op. III, 8
G. Legrenzi	<i>O sanctissimum mysterium</i>	cfr. op. III, 7 (selezione)

pp. 64-120

G. Legrenzi	<i>Salmi a cinque</i>	cfr. op. V, 13 e 9
-------------	-----------------------	--------------------

Ms. in folio, redatto a Breslau (oggi Wroclaw, Polonia) nella prima metà del sec. XIX. Il ms. appartiene al fondo manoscritto del *Musikalisches Institut* di Breslau (segnatura *olim* B.50), depositato dopo la II guerra mondiale presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia.

Le composizioni, redatte in partitura, sono state descritte con ogni probabilità da una fonte a stampa.

PL-Wu, RM 5994 (*olim* Breslau, Ms. P Bd. 164)

La segnatura individua un manoscritto contenente composizioni di Giovanni Legrenzi descritte da tre diverse edizioni individuali (op. I, III e VII).

pp. 1-146

G. Legrenzi	<i>Concerti musicali</i>	op. I, completo
-------------	--------------------------	-----------------

pp. 147-207

G. Legrenzi	<i>Salve regina</i>	cfr. op. III, 10
G. Legrenzi	<i>Adoramus te</i>	cfr. op. III, 14
G. Legrenzi	<i>Humili voce</i>	cfr. op. III, 6
G. Legrenzi	<i>O sanctissimum</i>	cfr. op. III, 7
G. Legrenzi	<i>Cadite montes</i>	cfr. op. III, 4
G. Legrenzi	<i>Venite omnes</i>	cfr. op. III, 12
G. Legrenzi	<i>Hodie collaetentur caeli voces</i>	cfr. op. III, 1
G. Legrenzi	<i>Ecce fideles</i>	cfr. op. III, 9

pp. 208-291

G. Legrenzi	<i>Salmi a cinque</i>	cfr. op. V, 2, 3, 4, 8, 11 e 10
-------------	-----------------------	---------------------------------

Ms. in folio, redatto a Breslau (oggi Wroclaw, Polonia) nella prima metà del sec. XIX. Il ms. appartiene al fondo manoscritto del *Musikalisches Institut* di Breslau (segnatura *olim* B.164), depositato dopo la II guerra mondiale presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia.
Le composizioni, redatte in partitura, sono state descritte con ogni probabilità da fonti a stampa.

PL-Wu, RM 6019 (*olim* Breslau, Ms. P Bd. 50)

Ms. in folio, contenente la partitura di cinque mottetti di tre diversi autori: Giovanni Legrenzi (3), Giovanni Rovetta (1) e Antonio Lotti (1).

G. Legrenzi	<i>Ave regina caelorum</i>	cfr. op. VII, 16
G. Legrenzi	<i>Salve regina</i>	cfr. op. VII, 18
G. Legrenzi	<i>Alma redemptoris mater</i>	cfr. op. VII, 15
G. Rovetta	<i>Salve regina</i>	CATTB, bc
A. Lotti	<i>Crucifixus</i>	CATB CATB, bc

Ms. in folio, redatto a Breslau (oggi Wroclaw, Polonia) nella prima metà del sec. XIX. Il ms. appartiene al fondo manoscritto del *Musikalisches Institut* di Breslau (segnatura *olim* B.50), depositato dopo la II guerra mondiale presso la Biblioteca Universitaria di Varsavia.
Le composizioni di Legrenzi, redatte in partitura, sono state descritte con ogni probabilità da una fonte a stampa.

Appendice 3

Le destinazioni liturgiche dei mottetti di Natale Monferrato e Giovanni Legrenzi

Tabella 1	Natale Monferrato: Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>
Tabella 2	Giovanni Legrenzi: Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>
Tabella 3	Natale Monferrato: Mottetti per le festività mariane
Tabella 4	Giovanni Legrenzi: Mottetti per le festività mariane
Tabella 5	Natale Monferrato: Mottetti su antifone mariane
Tabella 6	Giovanni Legrenzi: Mottetti su antifone mariane
Tabella 7	Natale Monferrato: Mottetti per le festività di santi
Tabella 8	Giovanni Legrenzi: Mottetti per le festività di santi
Tabella 9	Natale Monferrato: Mottetti per le adorazioni sacramentali
Tabella 10	Giovanni Legrenzi: Mottetti per le adorazioni sacramentali
Tabella 11	Natale Monferrato: Mottetti <i>per ogni tempo</i> , con altre indicazioni e senza
Tabella 12	Giovanni Legrenzi: Mottetti <i>per ogni tempo</i> , con altre indicazioni e senza

Tabella 1					
Natale Monferrato: Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>					
Natale	op. VII (1669)	n. 10	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CB, bc	Monf 10a
	op. XVIII (1681)	n. 6	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CA, bc	Monf 10b
	op. XVIII (1681)	n. 16	<i>Quid dormitis, pastores?</i>	CCT, bc	Monf 60
Pasqua	op. VII (1669)	n. 19	<i>Alleluia sonet</i>	ATB, bc	Monf 8
	op. XVIII (1681)	n. 13	<i>Laudate, canite, exultate</i>	ATB, bc	Monf 39
Ascensione	op. XVIII (1681)	n. 14	<i>Caeli, sidera, homines</i>	ATB, bc	Monf 13
Pentecoste	op. VII (1669)	n. 20	<i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	Monf 109
<i>Corpus Domini</i>	op. XVIII (1681)	n. 15	<i>Lauda Sion salvatorem</i>	ATB, bc	Monf 90

Tabella 2					
Giovanni Legrenzi: Mottetti per il <i>Proprio del Tempo</i>					
Natale	op. III (1655)	n. 8	<i>Quid timetis, pastores?</i>	CAB, bc	Legr 59
	op. XVII (1692)	n. 7	<i>O mirandum mysterium</i>	A, vl1-2, bc	Legr 44
	ms. F-Pc, X 30		<i>Consurge, Ierusalem</i>	A, bc	Legr 82
	ms. F-V, MM 27				
Pasqua	ms. F-Pc, X 30		<i>Alba ridet tota blanda</i>	C, bc	Legr 80
	ms. F-V, MM 27				
	ms. F-Pc, X 30		<i>Triumphant omnes</i>	A, bc	Legr 88
	ms. F-V, MM 27				
	op. XVII (1692)	n. 8	<i>Sub citharis plaudite</i>	A, vl1-2, bc	Legr 66
Pentecoste	op. VI (1660)	n. 14	<i>Veni sancte Spiritus</i>	ATB, bc	Legr 79

Tabella 3					
Natale Monferrato: Mottetti per le festività mariane					
op. III (1655)	n. 1	<i>Lilia convallium</i>	CC, bc		Monf 40
	n. 3	<i>Congratulamini mihi</i>	CA, bc	[Assunzione]	Monf 17
	n. 13	<i>O quam pulchra es</i>	ATB, bc		Monf 52a
	n. 14	<i>O quam dulce est</i>	CABar, bc		Monf 51
op. IV (1655)	n. 2	<i>Gloriosissima Maria</i>	ATB, cb	[In tempore belli]	Monf 28
	n. 8	<i>O quam pulchra es</i>	A, bc		Monf 52b
	n. 15	<i>Ardeat cor meum</i>	A, bc	[Concezione]	Monf 11
	n. 17	<i>Alma mater, succurre</i>	A, bc		Monf 9
1656 ¹		<i>Peccator, si tu times</i>	ATBar, bc		Monf 56
op. VI (1666)	n. 4	<i>Quae lux praeclara</i>	A, bc	[Purificazione]	Monf 59
	n. 5	<i>Surgite cuncti, iubilate</i>	C, bc	[In tempore belli]	Monf 66
	n. 13	<i>Clamo ad te</i>	A, bc	[Assunzione]	Monf 15
	n. 14	<i>Convenite terrigenae</i>	A, bc	[Assunzione]	Monf 18a
	n. 15	<i>Iubilate Deo omnis terra</i>	A, bc	[Natività]	Monf 36
op. VII (1669)	n. 5	<i>Iubilet oribus</i>	CT, bc		Monf 37
	n. 6	<i>O beatissima virgo</i>	CT, bc		Monf 44
	n. 7	<i>Ad nectara, ad mella</i>	CB, bc		Monf 3
op. XVIII (1681)	n. 3	<i>Convenite terrigenae</i>	CB, bc	[Assunzione]	Monf 18b
	n. 1	<i>Silentium, tacete, o venti</i>	CC, bc	[Assunzione]	Monf 65

Tabella 4					
Giovanni Legrenzi: Mottetti per le festività mariane					
op. III (1655)	n. 1	<i>Hodie collaetantur</i>	CC, bc	[Assunzione]	Legr 31
	n. 6	<i>Humili voce</i>	CCB, bc		Legr 32
op. VI (1660)	n. 6	<i>Exultemus omnes</i>	CT, bc	[Assunzione]	Legr 26
	n. 7	<i>O quam bonum</i>	AB, bc		Legr 45
op. X (1670)	n. 2	<i>Congratulamini, filiae</i>	C, bc		Legr 15
	n. 8	<i>Laudibus concino</i>	A, bc		Legr 36
op. XV (1689)	n. 2	<i>Canite tuba</i>	CC, bc	[Assunzione]	Legr 12
	n. 11	<i>Cantemus laeti</i>	CCT, bc	[Imm. Concezione]	Legr 13
op. XVII (1692)	n. 2	<i>O vos delitiarum cultores</i>	C, vl1-2, bc	[Assunzione]	Legr 47
ms. F-Pc, X 30		<i>Quanto tendem, sponse care</i>	CC, bc	[Natività]	Legr 87
1695-01		* <i>Spirate, aurae serenae</i>	C, vl1-2, bc	[Assunzione]	Legr 64
ms. F-Pc, X 30		<i>Festinemus, iubilemus</i>	MsAT, bc		Legr 84

* per la beata Vergine o per una santa

Tabella 5				
Natale Monferrato: Antifone mariane				
<i>Alma redemptoris mater</i>	op. III (1655)	n. 9	CC, bc	Monf 72
	op. IV (1655)	n. 6	C, bc	Monf 73
	op. VI (1666)	n. 8	C, bc	Monf 74
	op. VII (1669)	n. 12	CT, bc	Monf 75
		n. 21	CABar, bc	Monf 76
	op. XVII (1678)	n. 4	C, bc	Monf 77
		n. 5	C, bc	Monf 78
		n. 6	A, bc	Monf 79
	op. XVIII (1681)	n. 18	CABar, bc	Monf 80
<i>Ave regina caelorum</i>	op. III (1655)	n. 10	CA, bc	Monf 81
		n. 11	TB, bc	Monf 82
	op. IV (1655)	n. 19	C, bc	Monf 83
	op. VI (1666)	n. 9	C, bc	Monf 84
	op. VII (1669)	n. 13	CC, bc	Monf 85
	op. XVII (1678)	n. 7	C, bc	Monf 86
		n. 8	A, bc	Monf 87
		n. 9	A, bc	Monf 88
	op. XVIII (1681)	n. 7	CA, bc	Monf 89
<i>Regina caeli laetare</i>	op. III (1655)	n. 12	TT, bc	Monf 91
		n. 20	CTB, bc	Monf 92
	op. IV (1655)	n. 18	A, bc	Monf 93
	op. VI (1666)	n. 18	A, bc	Monf 94
	op. VII (1669)	n. 14	CA, bc	Monf 95
	op. XVII (1678)	n. 10	C, bc	Monf 96
		n. 11	C, bc	Monf 97
		n. 12	C, bc	Monf 98
	op. XVIII (1681)	n. 19	ATBar, bc	Monf 99
<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	op. III (1655)	n. 19	ATB, bc	Monf 100
	op. IV (1655)	n. 5	A, bc	Monf 101
		n. 19	C, bc	Monf 102
	op. VI (1666)	n. 19	A, bc	Monf 103
	op. VII (1669)	n. 11	CA, bc	Monf 104
	op. XVII (1678)	n. 1	C, bc	Monf 105
		n. 2	C, bc	Monf 106
		n. 3	A, bc	Monf 107
	op. XVIII (1681)	n. 20	CCT, bc	Monf 108

Tabella 6				
Giovanni Legrenzi: Antifone mariane				
<i>Alma redemptoris mater</i>	op. VI (1660)	n. 3	CC, bc	Legr 71
	op. VI (1660)	n. 10	CAT, bc	Legr 72
	op. VII (1662)	n. 15	CATTB, bc	Legr 73
<i>Ave regina caelorum</i>	op. VI (1660)	n. 4	CA, bc	Legr 74
	op. VII (1662)	n. 16	CATTB, bc	Legr 75
<i>Regina caeli laetare</i>	op. VII (1662)	n. 17	CATTB, bc	Legr 76
<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	op. III (1655)	n. 10	ATB, bc	Legr 77
	op. VII (1662)	n. 18	CATTB, bc	Legr 78

Tabella 7					
Natale Monferrato: Mottetti per le festività di santi					
[S. Ambrogio]	op. VII (1669)	n. 2	<i>Fideles omnes, devotae gentes</i>	CC, bc	Monf 25
[S. Antonio]	op. XVIII (1681)	n. 4	<i>Beatus vir qui inventus est</i>	CB, bc	Monf 12
[S. Benedetto]	op. III (1655)	n. 15	<i>Exultate et laetamini</i>	ATB, bc	Monf 24a
[S. Carlo Borr.]	op. VII (1669)	n. 1	<i>Fideles properate, venite gentes</i>	CC, bc	Monf 26
[S. Giustina]	op. XVIII (1681)	n. 5	<i>Ad cantus, ad sonos</i>	CBar, bc	Monf 1
[S. Lazzaro]	op. VII (1669)	n. 17	<i>Ad sonos, mortales</i>	CABar, bc	Monf 5
[S. Lorenzo]	op. XVIII (1681)	n. 11	<i>Mea lumina versate lacrimas</i>	CCT, bc	Monf 41
[S. Sebastiano]	op. IV (1655)	n. 20	<i>O laetum cor meum</i>	T, bc	Monf 50
per santo martire	op. VI (1666)	n. 7	<i>Venite gentes, currite populi</i>	A, bc	Monf 68
	op. VI (1666)	n. 17	<i>Caelites cives, superni spiritus</i>	A, bc	Monf 14
	op. VII (1669)	n. 3	<i>Confodite corpus</i>	CA, bc	Monf 16
per una santa	op. III (1655)	n. 7	<i>Hodie beata N.</i>	CB, bc	Monf 30
per un santo	op. III (1655)	n. 2	<i>Laetentur caeli et exultet terra</i>	CC, bc	Monf 38
	op. IV (1655)	n. 11	<i>Exultate et laetamini</i>	A, bc	Monf 24b
	op. IV (1655)	n. 14	<i>Venite gentes, properate populi</i>	A, bc	Monf 69
	op. VI (1666)	n. 6	<i>Novae lucis sidus micat</i>	C, bc	Monf 42
	op. VI (1666)	n. 16	<i>Ad sonos, ad cantus</i>	A, bc	Monf 4
	op. VI (1666)	n. 20	<i>Ista est victoria quam fortis</i>	Bar, bc	Monf 35
	op. VII (1669)	n. 18	<i>Gaude, exulta beate N.</i>	ATB, bc	Monf 27

Tabella 8					
Giovanni Legrenzi: Mottetti per le festività di santi					
[S. Agata]	op. III (1655)	n. 11	<i>Albescite flores, virescite frondes</i>	CATB, bc	Legr 5
[S. Antonio]	op. X (1670)	n. 6	<i>Gaude nunc, o fortunata solitudo</i>	C, bc	Legr 29
	op. XV (1689)	n. 14	<i>Quis est iste qui progreditur</i>	CAB, bc	Legr 61
[S. Benedetto]	op. X (1670)	n. 10	<i>Plaudite vocibus, psallite</i>	T, bc	Legr 55
[S. Carlo Borr.]	op. III (1655)	n. 3	<i>Occurrite caelestes, gaudete</i>	AT, bc	Legr 51
[S. Caterina]	op. X (1670)	n. 12	<i>Fesivi martyres, virgines hilares</i>	B, bc	Legr 27
[S. Francesco]	op. X (1670)	n. 5	<i>En gentes desideratum tempus</i>	C, bc	Legr 20
	op. XVII (1660)	n. 12	<i>Laetetur caelum, exultet terra</i>	CCB, bc	Legr 35
[S. Gaetano]	op. III (1655)	n. 12	<i>Venite omnes, currite populi</i>	CATB, bc	Legr 68
	op. XV (1689)	n. 7	<i>Quis ascendit in montem</i>	CB, bc	Legr 60
[S. Ignazio di Loy.]	op. VI (1660)	n. 11	<i>Gaudeat terra, personet caelum</i>	CCA, bc	Legr 30
[S. Lorenzo]	op. VI (1660)	n. 16	<i>Exultate iusti in Domino</i>	ATB, bc	Legr 25
	op. XV (1689)	n. 15	<i>Quid otiamini, fideles</i>	ATB, bc	Legr 58
	op. XVII (1692)	n. 5	<i>Ad lauros, ad palmas</i>	C, vl1-2, bc	Legr 3
[S. Maddalena]	op. XVII (1692)	n. 6	<i>Laetamini in Domino</i>	C, vl1-2, bc	Legr 34
	F-Pc, X 30		<i>Caelorum praesides</i>	A, bc	Legr 81
[S. Martino]	op. XVII (1692)	n. 11	<i>O vos, qui inter tormentorum</i>	B, vl1-2, bc	Legr 49
[S. Nicolò]	op. III (1655)	n. 9	<i>Ecce fideles, quantis fluctibus</i>	CTB, bc	Legr 19
[S. Teresa]	op. XV (1689)	n. 3	<i>Colligite olivam</i>	AA, bc	Legr 14
[S. Vincenzo]	op. III (1655)	n. 5	<i>Venite, triumphate gaudentes</i>	CAT, bc	Legr 69
per santo martire	F-Pc, X 30		<i>Iste sanctus pro lege Dei</i>	ATB, bc	Legr 89
per una santa	1695-01		<i>* Spirate, aurae serenae</i>	C, vl1-2, bc	Legr 64

* per la beata Vergine o per una santa

Tabella 9				
Natale Monferrato: Mottetti per le adorazioni sacramentali				
op. III (1655)	n. 4	<i>O caeli gloria</i>	CA, bc	Monf 46
	n. 6	<i>Parasti in dulcedine</i>	CB, bc	Monf 55
	n. 16	<i>Ad dapes vitae</i>	ATB, bc	Monf 2
	n. 17	<i>O quam suavis</i>	CABar, bc	Monf 53a
	n. 18	<i>O grande mysterium</i>	ATB, bc	Monf 48
op. IV (1655)	n. 1	<i>Exaltabo te, Deus meus</i>	C, bc	Monf 23
	n. 3	<i>Admiramini dilectionis</i>	C, bc	Monf 6
	n. 8	<i>Ecce fideles mirabilium</i>	CA, bc	Monf 22
	n. 9	<i>O quam suavis</i>	A, bc	Monf 53b
	n. 10	<i>O deitas caritate vulnerata</i>	A, bc	Monf 47
	n. 12	<i>Quo fugiam moser?</i>	A, bc	Monf 62
	n. 13	<i>Venite gentes ad montem</i>	A, bc	Monf 67
	n. 16	<i>Iesu mi, cordis amator</i>	A, bc	Monf 31
	n. 21	<i>Grande mysterium</i>	Bar, bc	Monf 29
op. VI (1666)	n. 1	<i>Ecce convivium</i>	C, bc	Monf 21
	n. 2	<i>O animae fideles</i>	C, bc	Monf 43a
	n. 3	<i>Quae fames? Quae sitis?</i>	C, bc	Monf 58
	n. 10	<i>Propera Domine</i>	A, bc	Monf 57
	n. 11	<i>Sic ergo Iesu mea vita</i>	A, bc	Monf 64
op. VII (1669)	n. 9	<i>Dilectissime sponse</i>	CA o AT, bc	Monf 19
	n. 15	<i>O caeleste convivium</i>	ATB, bc	Monf 45a
	n. 16	<i>Omnis terra adoret te</i>	ATB, bc	Monf 54
op. XVIII (1681)	n. 8	<i>O animae fideles</i>	CAB, bc	Monf 43b
	n. 9	<i>O caeleste convivium</i>	ATB, bc	Monf 45b

Tabella 10				
Giovanni Legrenzi: Mottetti per le adorazioni sacramentali				
op. III (1655)	n. 7	<i>O sanctissimum</i>	CAB, bc	Legr 46
	n. 13	<i>Obstupescite caelites</i>	CATB, bc	Legr 50
op. VI (1660)	n. 5	<i>Memoriam fecit mirabilium</i>	AT, bc	Legr 38
op. X (1670)	n. 1	<i>Angelorum ad convivia</i>	C, bc	Legr 6
	n. 7	<i>Panis candidissime</i>	A, bc	Legr 53
op. XV (1689)	n. 1	<i>Misera, quid confido?</i>	CC, bc	Legr 40
	n. 5	<i>Stupet mors, infernus infremit</i>	BB, bc	Legr 65
	n. 9	<i>Ad augustissimum mysterium</i>	ATB, bc	Legr 2
op. XVII (1692)	n. 1	<i>O dilectissime Iesu</i>	C, vl1-2, bc	Legr 42

Tabella 11				
Natale Monferrato: Mottetti <i>per ogni tempo</i> , con altre indicazioni o senza				
1656-01		<i>Dulce sit vobis pati, o fideles</i>	CA, bc	Monf 20
* 1668-02				
op. IV (1655)	n. 1	<i>Exaltabo te, Deus meus rex</i>	C, bc	Monf 23
* 1670-01				
op. VI (1666)	n. 12	<i>Vigila mortalis: Satan te tendit</i>	A, bc	Monf 70
op. VII (1669)	n. 4	<i>O inanis gloriae cupidi</i>	CBar, bc	Monf 49
op. XVIII (1681)	n. 2	<i>In lectulo meo per noctem quaesivi</i>	CC, bc	Monf 32
	n. 10	<i>Insonent organa, intonent classica</i>	ATB, bc	Monf 33
	n. 12	<i>Quid moraris? Ulciscere, Deus</i>	CCT, bc	Monf 61
	n. 17	<i>Salve regina caeli</i>	ATB, bc	Monf 63

* La destinazione *Per ogni tempo* compare soltanto in questa edizione

Tabella 12				
Giovanni Legrenzi: Mottetti <i>per ogni tempo</i> , con altre indicazioni o senza				
op. III (1655)	n. 2	<i>Quam amarum est Maria</i>	CC, bc	Legr 56
	n. 4	<i>Cadite montes, percutite caelum</i>	CB, bc	Legr 11
op. VI (1660)	n. 1	<i>O vos insipientes mortales</i>	CC, bc	Legr 48
	n. 2	<i>Audite gentes</i>	CC, bc	Legr 9
	n. 8	<i>* Peccavi in vita mea</i>	TB, bc	Legr 54
	n. 9	<i>Rorate caeli desuper</i>	CAT, bc	Legr 62
	n. 13	<i>Expergiscimi mortales</i>	ATB, bc	Legr 23
	n. 15	<i>Qui non renuntiat omnibus</i>	T*TB, bc	Legr 57
op. X (1670)	n. 3	<i>Durum cor, ferreum pectus</i>	C, bc	Legr 18
	n. 4	<i>Anima mea, cur detineris</i>	C, bc	Legr 7
	n. 9	<i>En homo: quae pro te patitur</i>	T, bc	Legr 21
	n. 11	<i>Suspiro Domine et dirigo clamores</i>	Bar, bc	Legr 67
op. XV (1689)	n. 4	<i>Exaudi nos, Domine</i>	TT, bc	Legr 22
	n. 6	<i>Semper igitur mihi pugnandum</i>	CA, bc	Legr 63
	n. 8	<i>Consolamini, afflictæ gentes</i>	AB, bc	Legr 16
	n. 9	<i>Accurrite ad Deum</i>	ATB, bc	Legr 1
	n. 12	<i>O fons perpetui amoris</i>	CCB, bc	Legr 43
	n. 16	<i>Attollite portas et manifestetur</i>	ATB, bc	Legr 8
	n. 17	<i>Bonum mihi quia humiliasti me</i>	ATB, bc	Legr 10
	n. 18	<i>Exultate Deo adiutori nostro</i>	ATB, bc	Legr 24
op. XVII (1692)	n. 3	<i>Coronemus nos rosa</i>	C, vl1-2, bc	Legr 17
	n. 10	<i>Memorare peccator, te esse mortalem</i>	A, vl1-2, bc	Legr 37
	n. 12	<i>Mirabilia Domini undique resonant</i>	B, vl1-2, bc	Legr 39
	n. 9	<i>Non sussurate plus venti</i>	A, vl1-2, bc	Legr 41
	n. 4	<i>Omnes gentes ad Iesum venite</i>	C, vl1-2, bc	Legr 52
D-B, Mus. Ms. 30222		<i>Volo vivere arbitrio meo</i>	A, bc	Legr 70
F-Pc, X 30		<i>Infirmor, Domine, visita me</i>	C, bc	Legr 86
GB-Lbl, RM 20. g. 10		<i>Intret in conspectu tuo</i>	CCCATB, bc	Legr 33

* Indicazione nella fonte: *Suspiria poenitentis animæ*

Appendice 4

Documenti

Doc. 1

I-Vasp, *San Marco*, sezione antica, Libri liturgici, n. 18 (*olim* 53), cc. 299^v-300^v
[Cerimoniale di Bartolomeo Duramano]

Accioche li Signori Suonatori della Capella Ducale di S. Marco non habbino occasione di trascurare le loro obligationi con scusarsi di non saperle, qui sotto saranno à chiara loro intelligenza registrate.

Et perche vi sono li due Suonatori [di] Tiorbette, et li tre Violoni che vengono solo nelle maggiori solennità sopra li loro Palchetti e che non hanno luoco, ne sono bisognevoli sopra gl'Organi grandi, perciò questi s'intendono essenti di ritrovarsi con gli altri sopra detti Organi, mà solo devono havere l'obbligo delle Festività maggiori, che saranno quelle, quando sopra li Palchetti si faranno le fontioni.

Et di più di ritrovarsi alli Divini Officii della *Settimana Santa* cioè il Mercordi, il Giovedì, et il Venerdì Santo tutte due le suddette tiorbe, et due delli suddetti Violoni per sera, aggiustandosi frà di loro per supplire alle dette fontioni, avvertendo tutti li suddetti Suonatori di ritrovarsi per tempo à loro posti al principiare delle Messe, perche si possa all'ingresso di *Sua Serenità* in Chiesa fare la solita Suonata.

Con pena à quelli, che trasgrediranno, non venendo al principio d'esser puntati ogn'uno di loro per cadauna volta che trasgredissero un mezo ducato di *Lire* 3:2, et quelli, che non veniranno al Gloria un ducato intiero da *Lire* 6:4, et mancando al tutto un scudo d'argento.

Ma di quelli, che nelle solennità maggiori de Palchetti mancaranno di venir al principio delle Messe s'intendino puntati un ducato, e non venendo al Gloria un scudo d'argento, et mancando al tutto ducati due contati, et così non venendo alli principii delli Vespri s'intendino puntati similmente un ducato et non arrivando al secondo salmo un scudo d'argento, et mancando al tutto ducati due, et ch'il Puntatore Ordinario habbi lui da havere questo carrico, assieme con uno de suddetti Suonatori di puntare conforme l'uso de Cantori, et detti punti habbino da esser distribuiti con tutti gli altri Suonatori e Puntatore giusto in tutto, e per tutto secondo il costume come sopra de Cantori.

Obligo delli suddetti Suonatori quando *Sua Serenità* cala in Chiesa.

Genaro

adi primo	La Circoncisione di Nostro Signore	Messa
adi 6.	L'Epiphania	Messa

Febraro

adi 2.	La Purificazione della Beata Vergine	Messa
--------	--------------------------------------	-------

Marzo

adi 25.	L'Annonciatione della Beata Vergine	Messa con palchetti, e Vespri sopra gl'Organi
---------	-------------------------------------	---

Aprile

adi 16	S. Isidoro.	Messa
--------	-------------	-------

adi 24.	Primo Vespero di S. Marco	Palchetti
adi 25.	Giorno di S. Marco	Messa [con] Palchetti
Maggio		
adi <i>primo</i>	Alle Vergini	Messa
Giugno		
adi 13	S. Antonio di Padova Alla Salute	Messa
adi 25.	L'apparition di S. Marco	Messa
Luglio		
vacat		
Agosto		
Adi 15	L'Assonta.	Messa con Palchetti
Settembre		
Adi 8	La Natività della <i>Beata Vergine</i>	Messa
Ottobre		
vacat		
Novembre		
adi <i>primo</i>	Tutti li Santi	Messa
Dicembre		
adi 24.	Vigilia di Natale Alle hore 13	Vespero, compietta, matutino, e messa. Palchetti
Adi 25.	[Natale]	Messa. Palchetti
Feste mobili		
	Il giorno di Pasqua	Messa solenne sopra li Palchetti
	La Vigilia dell'Ascensione di <i>Nostro Signore</i>	Vespero sopra li Palchetti
	La Domenica della Pentecoste	Messa sopra li Palchetti
	Il Giorno del Corpus <i>Domini</i>	Messa sopra gl'Organi.

Alvise Contarini *Kavalier Procurator Cassier*

Doc. 2

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 19r

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, cc. 41r-v [copia]

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num.
(«1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prencipe»), c. 2r [copia]

[in reg. 148, in margine]: Natta [Nota?] Contesa per la Controscritta Terminatione trà Messer Alessandro Contarini Procurator Cassier et Messer Giovanni Battista Cornaro Procurator || Sopra di far le prove dalli Musici eletti dà 12. anni in dietro. 1678: 10: Marzo fù fatta altra terminatione et dispensatti da fare la detta prova à quelli eletti dà 12: Anni in dietro.

1677: 20 Aprile

Gl'Eccellentissimi Signori Antonio Bernardi, Piero Donado, Giovanni Battista Cornaro, Giovanni Sagredo *Kavalier*, Francesco Morosini *Kavalier*, Leonardo Pesaro, Giulio Giustinian, Silvestro Valier *Kavalier*, et Alessandro Contarini, Absente l'Eccellentissimi Signori Alvise Pisani, Alvise Mocenigo 4°, et Ottavian Manin loro collega etc.

Mentre devesi impiegare il più fisso studio, onde la Chiesa Ducal di *San Marco* habbi ad'esser servita, conforme richiede il decoro, e splendor Pubblico nelle Musiche, che si fanno, ad honor de *Sua Divina Maestà* massime nelle più cospicue fontioni ch'el *Serenissimo* Prencipe si transferisce in detta Chiesa; riesce insieme di tutta convenienza haver la mira all'ellettione di soggetti virtuosi, qualificati, et habili all'impiego; et essendo dà varij anni in qua stato introdotto con gran facilità molti musici senza le prove, in conformità del buon costume praticato. Percio gl'Eccellentissimi Signori Procuratori antedetti Hanno terminato, che di presente debbano esser fatte le prove medesime alla presenza di loro *Eccellenze* il giorno, che sarà destinato da tutti quelli Musici, che d'anni dodici in qua sono entrati in Capella, et poi esser riballotati, et la confirmatione s'intenderà presa con li trè quarti de voti, et quelli non veniranno la giornata stabilita alle prove s'intenderanno esclusi; dovendosi poi intentamente dall'Eccellentissimo *Cassier* per la provisione de Musici delle più scielte voci, et de' questo se ne faccia un numero di otto à quali si debba assignar *ducati* 200: annui di stipendio, non potendo però esser ricevuti, e distinti, che con le precise prove, e con li quattro quinti dei voti, et a li altre parti poco inferiori in n° di 4 debba esser assegnato *ducati* 150: con li 3/4 dei voti, et à rimanenti *ducati* 60 con la metà.

Dovendosi per l'avenire far nota precisa in un libro à parte delle prove, che si farà da cadaun Musico alla presenza degl'Eccellentissimi Procuratori.

Et mentre per l'effettuazione dell'assegnamento si richiede maggior autorità, doverà però procurarsi quanto prima la convocatione del Collegio Minore à tale lodevolissimo effetto.

Et per che con ferma intentione di loro *Eccellenze* che questi ordini debban esser pontualmente eseguiti in tutti i tempi et in ogni occasione d'introduzione in Capella de Musici; Perciò restarà incaricati il Nodaro presente, e successori, à dover in tali casi leger sempre la presente avanti l'ellettione di cadaun Musico, et farne notta particolare della lettura della presente terminatione al margine dell'ellettione, in pena di *ducati* 200: da esser applicati alla Chiesa, e da potersi esser levata dalla maggior parte dell'Eccellentissimi Procuratori à Bossoli e Balotte, in caso di contraventione à questa volontà espressa, et sic est.

De si	n° 5:		
De nò	n° 2:		Fù Presa.
Non sincero	n° 2		

Doc. 3

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il *Serenissimo* Prencipe»), cc. 12r-15r

I-Vmc, cod. Cicogna 3118, fasc. 44-50, cc. non numerate

1677. 4 luglio. Illustrissimi, et Eccellentissimi Signori Procuratori di S. Marco di Supra

La virtù, et il zelo affettuoso dell'Eccellentissimo Signor Procurator Alessandro Contarini *Cassier* portò all'improvviso, e nella reductione della Lozetta li 19 del mese d'Aprile scorso sotto li riflessi dell'Eccellenze Vostre le doglianze che disse esserli state fatte dagl'Eccellentissimi Senatori, che accompagnano Sua Serenità

nelle funzioni della Chiesa di *San Marco*, che nella Cappella non vi fossero Musici, ne Soprani singolari, e che fosse la medesima ripiena di poco habili al servizio, sopra le quali doglianze se quelli Eccellentissimi Senatori fossero stati pienamente informati sarebbono forse stati paghi, e persuasi come è successo altre volte, che ne in Venezia, ne altrove vi sono di presente ne Soprani, ne Castrati esquisiti, ne meno di altre voci rare che siano senza impiego, e che se vi fossero di tal sorte non andrebbero vagando, scorgendosi dalla nota distinta, che si presenta, che dall'anno 1665. in quà 25. Musici d'ogni sorte di voce hanno abbandonato il servizio nella Capella di *San Marco* aggravata da troppe obligationi, e poco stipendio, e tratti dal grand'utile, che ricavano dal servizio d'altri Principi, di che n'è chiaro essemplio l'arricchito soprano *Andrea Bontempi* uscito di Capella, et andato al servizio di Sassonia, *Felicino* in quello dell'Imperatore, et altri molti, che si tralasciano, essendosi introdotte in Europa molte Capelle doppo che in Venetia si sono inventate le Comedie, et opere in Musica; onde per altro non procurano i buoni d'essere ammessi nella Capella di *San Marco* se non per godere maggior vantaggio nell'accordo d'altro servizio con questo specioso titolo, oltre che chi volesse dar orecchio à tutti li discorsi, et accomodar le cose pubbliche ad arbitrio, e sodisfattione de particolari non haverebbe mai fermezza alcuno qualsiasi stabilito Decreto. Per li sudetti, e tali motivi dunque disse l'Eccellenza Sua raccordare, che sarebbe stato molto bene prendere sopra ciò qualche risoluzione, [nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: essendo che alcuni Musici nella loro admissione non haveano fatto le prove], che perciò l'Eccellenza Sua haveva fatta estender una Parte, che desiderava fosse sentita, e ballotata; Letta la quale vi fu uno degl'Eccellentissimi Procuratori, che con molta virtù disse la sua opinione, opponendosi non solo all'indecorosa estesa della Parte stessa, [nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: la quale feriva à drittura l'operato non solamente degli Eccellentissimi Signori Procuratori ma anco Sua Serenità col suo minor Consiglio; il quale per l'autorità conferitali dal Serenissimo Maggior Consiglio hà sempre d'approvar simili gravi, et importanti deliberationi, che alterano, e confondono l'uso antichissimo, e sempre praticato della reggia Cappella, et] mà || (c. 12v) anco à quanto si proponeva con efficaci, et incontrastabili ragioni; fù pure replicato da un'altro degl'Eccellentissimi Procuratori, dicendo che il considerato prudentissimamente da quell'Eccellenza era pur troppo noto, e vero, che quando si fosse maturatamente ponderata la cosa, ne all'improvviso ballotata la Parte, certamente, che come doppo si sono conosciute vere l'oppositioni così non sarebbe seguita simil frettolosa rissoluzione senza tutto il numero delli Signori Procuratori, che in casi tali deve essere pieno, e senza la previa notitia di quanto si doveva sopra tale importante negotio trattare, in luoco improprio, e senza le mature Consulte in cosa molto importante, e presa d'un voto.

E perché la Parte medesima decretava che si dovesse da dodeci anni in quà far nuove prove nella Chiesa di *San Marco* à tutti quelli, che dentro questo tempo erano stati ricevuti in Cappella per escludere con la nuova ballottatione chi non havesse havuto li voti sufficienti delli tre quarti, uso non solito, che renderà difficilissimo il trovare soggetti buoni per la Capella, che vogli azzardare la propria riputatione à tale stretta ballottatione di pericolosa, e facile ripulsa, et introdurre altri in numero d'otto in vece di quelli che restassero esclusi. [nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: i nomi de quali per all'hora non nominò, né palesò:] Sollecitava perciò sua Eccellenza la reductione per conseguir l'effetto del deliberato, vi fù però uno degl'Eccellentissimi Signori Procuratori, che considerò all'Eccellenza Sua che sarebbe stato molto bene il fare radunare li Signori Procuratori prima d'andar nella Chiesa à far questa nuova, e non più usitata prova nel proprio luoco per considerare la stessa con mature consulte, che devono sempre precedere in così importanti affari, e farsi nella Procuratia, e non nella Pubblica Piazza esposti all'osservatione, e vista del Popolo, e palese all'orecchio d'ogn'uno, con indecoro, e confusione, che perciò era da Maggiori nostri stato ordinato, che quattro giorni alla settimana s'unissero li Procuratori nel loco destinato per le loro reductioni; onde ricordava

che essendo *questo* negotio de più importanti *per* le consequenze, e considerationi, che s'anderanno facendo fosse necessario far prima *questo* passo, il che assolutamente fù negato dall'Eccellentissimo Cassier sudetto, adducendo, che la Parte era già stata presa, ne esservi bisogno d'altre reductioni, || (c. 13r) quasi che reprehensibile fosse, quando le Parti sono state prese il sospenderle, e migliorarle, il che pur s'osserva quando il caso lo porta eseguirsi anco di quelle del Serenissimo Maggior Consiglio, Eccellentissimo Senato, et altri Consigli; hò risoluto perciò poner in scrittura à chiara intelligenza dell'Eccellenze Vostre quanto stimo necessario ponderarsi dall'incomparabile loro prudenza, le difficoltà, che vi s'interpongono, li disordini, che da simili deliberationi possono nascere, i contrarij, che vi sono, mentre *questa* parte di cosa novissima, ne più mai usata, come s'è detto, non poteva esser presa senza il minor Consiglio, et in fine la lesione alla Maestà della regia Capella di San Marco con poco honore, e decoro appresso gl'Esteri, e motivo à gl'Ecclesiastici di poter con tal esempio praticar il già da qualch'uno tentato nuovo esame, che meteria confusione perniciosissima, e molto ben intesa dalla virtù dell'Eccellenze Vostre [*nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: tutte cose che ben considerate possono fare risolvere la matura prudenza di Vostre Eccellenze*] à prendere nuove deliberationi, et ordini che valer possono à migliorare la Capella senza confusione, e mormorationi con lesione della riputatione de Musici, che [*nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: non hanno fallato, nell'elettione de quali se v'è errore alcuno*] non è successo *per* loro colpa, et à metter fine al passato, in tal materia e regola nell'avenire.

Certo è, ne si può metter in dubio, che tutte l'operationi, et action humane massime nelle cose grandi, et al Mondo cospicue devono essere lungamente, e maturamente considerate prima d' esporle alla faccia del Mondo, acciò non segua errore indecoroso, che valer possa più tosto à seminar confusioni, che à ben regolare, derigere, et ordinare le cose stesse; perciò li nostri Maggiori statuirono che le Parti si leggessero otto giorni prima di deliberarle al Serenissimo Maggior Consiglio.

La Cappella di San Marco dovrebbe haver un numero certo, prefisso, e stabile *per* il necessario suo servizio, che s'unisse con quello del Signor Dio non meno che *per* la pompa, e grandezza della regia Cappella di San Marco, con la quale deve esser servita sua Serenità, Serenissima Signoria, et Eccellentissimo Senato, che vi assiste, che perciò l'anno 1653. il Cassier di quel tempo fece far [*nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: dal Maestro di Cappella Giovanni Rovetta di sua propria mano*] una nota che si presenta di tutto il numero più ristretto, e bisognoso del || (c. 13v) servizio con la distinzione tanto necessaria delle voci, acciò non si generi confusioni più tosto che buon contento, nella regola del quale consiste la buona, e decorosa riuscita di tal necessario servizio, nella quale si scorge, che il minor numero, che possi servire detta Capella lo fà di 32 Cantori in quattro ordini otto *per* parte, dichiarando esser stato altre volte di quaranta, numero anche non superfluo al medesimo servizio, alla qual nota ci unì pure un'altra dell'obligationi accresciute doppo la Peste in numero di 80., et aggiunte al numerosissimo di 400, e più servicij, che supera, et occupa in tal modo tutti li giorni dell'anno senza respiro, e senza un minimo aumento di salario, et altre doglianze, la qual nota portata sotto li riflessi degl'Eccellentissimi Signori Procuratori dal Cassier di quel tempo stimarono bene lasciarla cadere non volendo perdere la libertà dell'elettione non ostante le considerationi del Cassier stesso, che previde sino à quel tempo che vi potesse nascere un giorno qualche torbido, massime nel riceversi li Musici di voci superflue, e senza le solite prove nel luogo proprio; Se dunque gl'Eccellentissimi Signori Procuratori con la loro dichiarata volontà, e con li fatti stessi vengono ad haver deciso di cosi voler fare, che colpa ne hanno quelli, à quali è stata fatta la gratia, se in ciò vi fosse contraventione alcuna?, e de gl'errori, se pure vi sono, che non sono suoi restar essi colpevoli, e castigati doppo il merito del servizio prestato di 12. anni, [*nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: tempo, et arcano misterioso, che hà dato materia di riflesso, e discorso,*] mentre ne meno il publico in casi gravi d'Inquisitioni suole assignar maggior tempo

d'anni dieci, e mentre sono stati ricevuti sempre con la metà de voti, *perche* doppo si lungo servizio si vuole difficoltare la loro conferma, e che si faccia con li tre quarti, e se nelle cose naturali non si merita, ne demerita ne meno appresso *Sua Divina Maestà*, simulacro della quale sono li *Principi* della terra se haveranno in si lungo spacio di tempo del loro servizio minorata la voce, si doveranno castigare, e sfreggiare in faccia del Mondo tutto, dichiarando *per* tal via qual sia il merito del publico, e lungo servizio, e la stabilità di questa regia Capella, e pure gl'altri *Principi* di tal Rango non solo non || (c. 14r) cassano l'introdotti una volta nelle loro Capelle, che anzi in Roma, et in Vienna, se *per* qualche accidente, indispositione, inhabilità, et assenza non cantano, in ogni modo godono la gratia del stipendio di qualsivoglia salariato loro vita durante, di che ne vivono chiari gli essempli di quelli della Capella Imperiale in Carlo Procerati, e *Don* Steffano Boni detto Caurilino, à quali viene corrisposto fiorini 500. all'anno, ch'è la metà del stipendio, che godevano, non ostante che il Procerati canti nella Capella del Santo, della quale ne gode di stipendio ducati ducento, *per* il quale hà abbandonato *per* la terza volta il servizio di *San Marco*; onde non renderà meraviglia se vi sarà chi con somma ragione non vorrà azzardare la propria riputatione à simil nuova prova, e soggiacere ad una stretta ballotatione dubbia, et *[nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: incerta, massime degli huomini singolari]* sperimentati introdotti sopra la fama della loro virtù, et habilità come Compositori; da quali solo s'essercita il Contrapunto in Capella tanto necessario, et à quali *per* tutte le ragioni è sempre impropria qualsisia prova di Canto, tanto più che di *presente* la Capella è scarsa di tali soggetti *per* la mancanza in poco tempo del Rovetta, Cavalli, Pre Battistin, Ziani Organista, et il Maestro *presente*, e di molt'altri introdotti à suo tempo *per* semplici Musici Compositori giusto l'altre regie Capelle, con che si venirebbe à pregiudicare nel regio titolo della stessa *nostra* Capella, mentre si rende amovibile. Questa forma novissima, e mai più praticata non poteva essere admissa *per* le ragioni già addotte, se non erano ascoltate, e ponderate *prima* le publiche, e private ragioni; ne la Parte presa dagl'Eccellentissimi Signori Procuratori l'anno 1615. 14. Giugno fa l'effetto che si vuol persuadere, ne valerebbe in tal caso, e tanto meno, quanto che non è stata confermata nel minor Consiglio, mà solo praticata in caso di mancamento, e transgressione al suo debito, ò *per* disubedienza, ò altro errore, ò demerito, *per* il quale sarà stato qualch'uno || (c. 14v) cassato, come atto di pura, e mera giustitia, il che pure hà ottenuto l'Eccellentissimo Signor Procurator Cassier con la Parte presa con tutti li voti li 19. Aprile prossimo passato, con la quale s'è cassato Rugier Fedeli in riguardo del meritato castigo *per* la di lui disobedienza à gl'ordini di *Sua Eccellenza*, *[nell'esemplare I-Vmc è aggiunto: il che sarebbe seguito anche di qualch'un altro se fosse stato dalla medesima Eccellenza portato sotto li riflessi de' Signori Procuratori,]* tale essendo anco l'intentione della predetta Parte in essa espressamente dichiarata, e se si stima necessario regular la Cappella de Musici si faccia col nome del Signor Dio *per* l'avenire con le proprie forme sempre praticate dalla regia publica Maestà in vece d'una sì rigorosa riforma senza essemplio, e quando anco si voglia *per* ogni via, e confusione cassar Musici che di *presente* servono è necessario conoscer *prima* quelli che si vogliano di nuovo introdurre, se le loro voci sono bisognose al buon concerto, e migliori di quelli, che si volessero cassare, acciò non resti la Capella vuota, quando non si trovassero *questi* habili, e sufficienti, et quello fosse deliberato in tal proposito si porti al minor Consiglio *per* la necessaria sua conferma, e maggior stabilità, e rigorosa essecutione, et acciò non siano più ricevuti Musici, che non si conoscessero necessarij, e di quella voce, che mancasse alla Capella, fatte *prima* le prove con l'assistenza del Maestro, ed altri huomeni intendenti della professione, che asserischino con loro giuramento l'habilità di chi vorrà essere introdotto, come si stilla in Roma, et altrove *per* non prender errore, potendo credere li Signori Procuratori, che non vi sarà chi voglia prender un giuramento falso contro la propria anima, e riputatione. Questa regola sarebbe pur anco necessaria nelli Concerti, et Instrumenti, facendosi, et elegendosi

suonatori di tutte le qualità con ordinato concerto, e *numero* prefisso, tralasciandosi di più introdurre, se non quando vacasse come s'è detto de Musici *per* qualsivoglia causa un luoco, in vece del quale dovesse esser introdotto altro Instrumeto della sorte mancata; e *perche* si querelano i Musici, come s'è accennato di sopra, e non senza qualche sorte di ragione d'esser aggravati, et legati à tanti servicij che non li resta || (c. 15r) tempo di poter impiegarsi in altro, fatti anco quasi impotenti alla dovuta pontualità ascendendo al *numero* poco meno di 500. come dall'inclusa nota si vede si potrebbe dimediare il servitio obligandoli ad assistere ad essi ogni mese, ovvero ogni 15. *giorni* la metà *per* volta, et in ogni evento che non vi potessero essere potranno sempre in loro vece far supplire ad altri della stessa Capella, et in caso che in ciò mancassero dal loro debito accrescergli grossamente il punto, eccetto che in caso di malatia, ò altro legitimo impedimento, mà che li *giorni* tutti, che sua *Serenità* si porta nella Chiesa, e *quelli* ancora, che s'apre la Palla dell'Altar *Maggior* siano obligati assister tutti. Questo è quanto *per* li dovuti riflessi di Politica, e di *Giustitia* hò stimato necessario portare in scrittura sotto il prudentissimo intendimento dell'Eccellenze *Vostre* acciò questa mia riverente opinione non resti soggetta all'oblivione, et in ordine all'obediènza dovuta à publici Decreti registrati nelle Commissioni de' *Signori* Procuratori, e nel giuramento solito darsi alli medesimi nel Possesso, et ingresso alla Procuratia.

Doc. 4

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il *Serenissimo* *Principe*»), cc. 5r-6r

Serenissimo Principe

Puro oggetto del serviggio di *Vostra Serenità* e del decoro della cospicua Cappella di *San Marco* frequentata dagl'Ambasciatori de *Maggiori* Potentati d'Europa, indusse me Alessandro Contarini Cassiere della Procuratoria de *supra* alla propositione della terminatione ballottata e presa con la pluralità de *Voti* degl'Eccellentissimi Procuratori, che all'ora assistevano in Loggetta al numero di Nove, Adunanza assai copiosa, mentre chi volesse attendere il numero intiero, mai si deliberarenne cosa di memento, sperimentandosi, che *per* varie distrattioni rare volte, ò quasi mai succede, che vi si ritrovino tutti. È vero nell'ordine, che quando ci è discrepanza d'opinioni in modo, che siano pendenti, e non restino decise dalla maggior parte de Procuratori, s'intendono soggette all'Arbitrio di *Vostra Serenità* e dell'Eccellentissimo Minor Consiglio. Mà è altrettanto certo, che se tutte quelle, che sono prese, e risolte dalla maggior parte de *Voti* de Procuratori come la predetta, dovessero dà dissidenti portarsi di bel nuovo sotto la decisione di *Vostra Serenità* e dell'Eccellentissimo Consigletto, ne conseguirebbe grand'incomodo alla *Serenità Vostra*, in modo che distratta dalle sue più importanti occupationi, sarebbe obligata decidere ogni punto, anco non contentioso dà uno, ò più di quelli, che perdessero l'opinione, quando tenessero autorità di ricercare nuovo Giudice, col qual ricorso si porterebbero gl'affari all'Eternità, e tutto resterebbe indefinito con molestia, e perturbatione della *Serenità Vostra*. Hor se bene l'Eccellentissimo Signor Procurator Giovanni Battista Cornaro si è soddisfatto col suo voto, pretende tutta via con esempio nuovo d'intorbidare un Decreto di già stabilito dalla *Maggior* parte de Procuratori, e d'impedire alli altri la libertà dell'Arbitrio.

Negare non si può, che non si profundano dalla Procuratoria ducati quattromila l'anno in sole voci, e cantanti carij, senza compuntarvi gl'Instrumenti, e che la qualità de' predetti non corrisponda alla quantità del dispendio: Mercè che diversi ve ne sono stati da puochi Anni in quà introdotti in Cappella più *per* favore, che *per* abilità senta veruna prova, e con forme lontane dal buon costume. Non è però se non

giusto, che le trascurate solennità delle prove siano da dodici Anni in quà eseguite à fine di ridurre le voci à perfezzione corrispondente alla Dignità della Cappella. Certo essendo, che come || (c. 5v) *per* un canto devono compatirsi li Vecchi Cantori dà dodici Anni in là, *per* l'antichità del loro serviggio, e *per* le formalità del loro ricevimento così quando si acconsenta di patientare li Moderni, se ben non provati, e perciò inabili, la Cappella sarà finalmente composta tutta di gente puoco abile; Per questo opinione della Maggior parte degl'Eccellentissimi Procuratori fù di ridurre col mezzo delle prove de Moderni Musici da dodici Anni in quà, la Cappella in stato migliore, e con voci più scelte, accrescendo, e diminuendo il provento à misura dell'attitudine, da farsi l'accrescimento sempre, come si deve, col beneplacito di Vostra Serenità, e dell'Eccellentissimo Consiglietto. Né il far le prove, che non si sono fatte offende alcuno, mentre i buoni non saranno esclusi dalla prudenza de Procuratori, e gl'inabili, et insufficienti ragionevolmente non possono dolersi, che gli sia resa Giustizia. Gl'abusi nel Mondo sempre succederano, mà anco di quando in quando, si riparano, che tal volta non sopraggiungano i mali; così è proprio della prudenza andarli di quando in quando superando con adeguati rimedij.

E se è vero ciò, che adduce l'Eccellentissimo Signor Procurator Cornaro, che dall'Anno 1665 in quà venticinque Musici di varie qualità siano partiti dà questo serviggio, cioè è derivato, perche tanto si pagano li inutili, ed i peggiori, quanto li abili, et li miliori, e dà ciò ne deriva, che la virtù non distinta, ne addotta dà Sua Eccellenza è contro di lui, perche opinione dell'Universale degl'Eccellentissimi Signori Procuratori è, che s'accarezzino, e si premijno li buoni, con che si scansino gl'accennati disordini. E la strettezza de Voti accennata nella terminatione è tanto disapprovata da Sua Eccellenza, farà pure effetto giovevolissimo, perche non haveranno gl'Uffitij tanta forza, e l'electioni seguiranno con maggior pensiero, e maturità, la quale havendo *per* oggetto l'honore della Cappella, non farà deliberationi se non agiostate al decoro della stessa. E l'esempio addotto del Imperatore non calza, perche non vi è Principe, che intenda più la Musica di Sua Maestà: egli compone in musica come qualsivoglia Mastro di cappella, ne prende mai alcun Musico al suo serviggio, senza sentirlo più d'una volta nelle frequenti occasioni, che se gli rapresentano di godere della stessa, mentre come è vero, che si paga bene, così le fatiche, che fanno à quella parte sono immense, mentre oltre le Cappelle hanno l'obbligo d'assistere sempre alla Tavole, al pranso, ed alla cena, con cantate così molteplici, che molti abandonano *per* il pesante servitio per impiego, come fece il Ziani Mastro primo dell'Organo di San Marco, che lasciò il servitio di Mastro di Cappella dell'Imperatrice, benche godesse Cento Tallari al mese di stipendio in riguardo alle molteplici obligationi ordinarie, et straordinarie, e si ridusse di nuovo in questa città al solo esercizio dell'Organo, con minor provento, mà con minor fatica. Li Musici adunque di San Marco, che godono la libertà, e l'utile dell'altre musiche molteplici, che si fanno nelle Chiese di questa città, quando habbiano annuale, e proportionato stipendio, non lasceranno questo servitio *per* un altro. Mà non conviene pesar tutti con la stessa bilancia, e dare ugual premio à valevoli, quanto agl'insufficienti, ed'introdurre in così riguardevole Cappella *per* solo favore, senza abilità genti inutili, perche oltre che non si ricava servitio, la partialità è sempre odiosa, e disobligante.

Per questo, come il fine della Detterminatione non hà *per* Oggetto, che correggere i disordini, al che la maggior parte dei Procuratori con loro voti acconsentirono, quando i meno spuntar possino di superare i più, questi haveranno ad'ogni modo fatto spiccare in faccia del Mondo il loro Zelo, e la loro buona volontà, la quale se non avrà effetto sarà attribuito alla corruttione del Secolo, nel quale prevagliano tal volta più *per* la forza degl'Uffitij gl'interessi privati, de pubblici, contenti in loro stessi d'haver sodisfatto alla coscienza, ed'al debito, ed'haver con volontaria, e cieca obediencia assoggientita la loro Terminatione all'arbitrio così di Vostra Serenità, come dell'Eccellentissimo Consiglietto, al quale liberamente sottopongono, e spontaneamente sottomettono ogni loro sentimento.

Doc. 5

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prencipe»), cc. 4r-v

1677: 5: Luglio

Serenissimo Prencipe[,] Eccellentissimo Minor Consiglio

La regia Capella di Nostra Serenità attributo degnamente dovuto alle tante volte contrastato, mà generosamente sostenuto titolo regio è una gioia ch'adorna il suo diadema regale, che lo fà risplendere in faccia di tutto il Mondo Christiano ch'ammira in essa non solo la singola pietà della Repubblica, mà anche la sua regia grandezza; onde deve esser corrisposta, e servita con quel decoro, che si conviene à tanta Maestà; perciò li Maggiori Nostri, oltre tutte l'altre pompe introdotte in essa regia Capella hanno voluto, che fosse proveduta d'un [numero] de Musici sufficienti, che adempiscano il servitio della Sua Chiesa di San Marco in adempimento di questo debito in tutti li tempo gl'Eccellentissimi Procuratori della Procuratori di S. Marco di Supra destinati al Governo et assistenza à tale incombenza si sono affaticati di vederla tal qual so conviene al pubblico decoro, provedendo, et accettando di tempo in tempo quei migliori Musici, che si sono potuti havere in riguardo della scarsezza, e penuria che si prova de più perfetti per le tante Capelle introdotte in Europa, nelle quali sono generosamente trattati, e restano impiegati. È nato un Decreto sotto li 20. Aprile || (c. 4v) prossimo passato portato dall'Eccellentissimo Procuratori Cassier con novità mai più praticata, e che possono render difficile il trovarsi più per tal causa che voglia rendersi soggetto à servitio instabile, e di pericolosissimo cimento à strettissima ballotatione. Presentai perciò Io Giovanni Battista Corner Procurator della stessa Procuratoria agl'Eccellentissimi Signori Procuratori la mia riverente, et ossequiosa opinione in scrittura per pontualmente adempire le parti in tal materia disponenti, che tutte le sue opinioni sopra li negotij della Procuratoria si mettano in scritto, sopra il qual Decreto considerata la mia scrittura hesi[bita?] fù li 14. corrente essendosi discorso nella lozetta discordando la maggior parte degl'Eccellentissimi Signori Procuratori dall'opinione dell'Eccellentissimo Cassier, dovendo questo esser deciso dall'auttorità di Vostra Serenità, e suo Eccellentissimo Minor Consiglio giusto li Decreti del Serenissimo Maggior Consiglio come altre volte è seguito in tali dubij, e particolarmente l'anno 1607. 23. Febraro pongo perciò sotto la censura di Vostra Serenità, e Suo Consiglio la scrittura stessa con datte le altre parti, e scritture in tal proposito necessarie, perche posto tutto sotto li sapientissimi riflessi di Vostra Serenità, e Suo Eccellentissimo Minor Consiglio sia dal Medesimo terminato quanto stimerà prodicuo, e conveniente al Decoro della publica Maestà, e grandezza.

Doc. 6

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, busta 91, processo 208 (*Musici*), fasc. non num. («1677 – Contesa in proposito d'una terminatione avanti il Serenissimo Prencipe»), cc. 7r

Essendo volontà espressa del Serenissimo di non poner mano nella parte presa in materia de Musici sotto 20 Aprile 1677, se prima non vede a bossolj, e Ballotte la vera intention degl'Eccellentissimi Signori Procuratori affine di non portar alli medesimj alcun pregiudicio, però si manda parte per via de dicchiaratione se la parte sudetta presa come sopra debba esser portata sotto li riflessi di sua Serenità, e Suo minor Consiglio.

Bianco de sì, Verde de No, Roso non sincero.

De sì	1
De no	2
Non Sinceri	5

Doc. 7

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 24v

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, cc. 54r [copia]

[10 marzo 1678]

Considerato dal'Illustrissimi, et Eccellentissimi Signori Procuratori soprannomati il contenuto della deliberazione di questa Procuratoria de 20. Aprile prossimo decorso Hanno circa il particolare delle prove da farsi da Cantori eletti da dodeci anni addietro senza l'esperimento delle medesime con la presente quella in ciò regolando terminato, che a riguardo del diligente servizio prestano li sopravvienti assunti nel modo sopradetto, siano questi per grazia dispensati da tal obligatione; Dovendo solamente de cetero aver loco, et restar eseguita la volontà di loro Eccellenze espressa intorno dette prove nella sudetta deliberazione 20. Aprile confermandola anco nel rimanere in tutte le sue parti come sta, e giace, et sic.

Doc. 8

I-Vire, DER G 1 (*Diversorum*), n. 48 (*Musica*), inserto 7 (documento autografo)

Cfr. *Arte e musica* 1978, pp. 123-124

Illustrissimi et Eccellentissimi Clarissimi et Molto Illustri Signori

Nel corso continuo di Cinque, e più anni dà che furono comandate le debolezze di me *Don Giovanni Legrenzi* Loro humilissimo Servo, à servirli per Maestro di Musica nel Coro di questo Pio Hospitale, ho procurato con ogni applicatione, et studio, de non rendermi indegno dell'honore, che per solo effetto di Loro benignità mi fù conferito; ed hò con l'assistenza esatissima assonta procurato l'avanzamento del medesimo, comministrandogli senza alcun riguardo, di fatica, e spesa le sequenti Compositioni cioe.

Quattro Messe; settanta e più salmi; ottanta e più motetti, cinque compiete; Hinni; Sonate da arco; Sonate da tasto; ed'ogn'altra cosa, che è stata bisognosa al servitio, si da Chiesa, come per le Annuali recreationi delle Putte, io gli ho in più volte consegnato; et spero se non nella qualità, almeno nella quantità, d'essere superiore à chiunque maggior tempo s'ha impiegato in tal Ministero.

Di questa verità io Supplico humilmente Vostre Eccellenze, degnarsi, di occularmente certificarsene; et permettere, che cio sia fatto con la mia assistenza; perche habbino almeno testimonio certissimo del mio Zelo, et del mio Servitio.

Tali diligenze forse non haveranno partorito quel buon effetto, ch'io desideravo della mia Applicatione, non so, se per debolezza di mio talento, ò per poca applicatione del Choro stesso. Queste veraci espressioni non ad'altro ogetto vengono descritte in questo foglio, se non per risolvere qualche mal fondato concetto, che in quanto alla quantità delle compositioni, et dell'applicatione viene ingiustamente disseminato contro di me. Concetto, che mi porge giusto motivo (già che conosco mal gradite le mie

fatiche, non dall'Eccellenze Vostre, mà dal Choro medesimo per le fationi in esso insorte) di supplicarle, come faccio riverentemente, restar servite di concedermi buona licenza. Questa grazia sarà da me ricevuta per effetto della benognità delle Vostre Eccellenze, che non vorranno permettere che sia in vantaggio essercitata altra ingratitudine contro di me humile Servo di questa Congregatione, alla quale ossequiosamente Mi inchino.

Giovanni Legrenzi

Doc. 9

Terminatione et Ordini per il buon governo delle Scuole, Riduttioni, Sovegni, Traggetti et Arti sottoposte al loro illustrissimo Magistrato 1637-1668, pp. 52-53

(Venezia, Giovanni Piero Pinelli, [1639])

esempl. cons.: I-Vas, *Provveditori di Comun*, busta 47

cfr. MOORE 1981a, pp. 278-279 (doc. 124)

[I aprile 1639]

L'Illustrissimi Signor Iseppo Moresini, Mattio Zen, et Bernardo Sagredo honorandi Provveditori di Commun havendo dall'espositione fattali per parte della Corte Patriarchale di questa Città conosciuto quanto con zeollo proprio di christiana Religione si procuri di ridur le musiche solite farsi nelle solennità festive à quella regola decorata, che ben corrisponda alla pietà publica, mentre massime sono passati gli abusi à tal segno, che non sono gli habiti de Musici medesimi, ma etiamdio ne gli Instrumenti musicali, e nelle parole, che si cantano, si vede, anzi riguardarsi, il diletto degli ascoltanti, che la divotione, alla quale è ordinato l'institutio pio di simili solennità. Hanno sue Signorie Illustrissime confirmandosi con la religiosa applicatione della Corte medesima Patriarchale ordinato, che in avvenire siano tenuti li Guardiani, Gastaldi, et ogni altra sorte di Capi di dette Scole al nostro Magistrato sogette, nelle solennità di musiche non permettere, che siano usati Instrumenti, se non gli ordinarii usitati nelle Chiese, astenendosi particolarmente dall'uso d'Istromenti bellici, come sono Trombe, Tamburi, et simili più accomodati ad usarli nelli Eserciti, che nella Casa di Dio; similmente obligandoli medesimamente à fare, che li Musici tutti, così Ecclesiastici, come secolari vadino vestiti con le cotte habito proprio da usarsi nelle Chiese, et finalmente à non permettere, che in esse musiche sia fatta traspositione di parole, overo cantate parole inventate da nuovo, et non descritte sopra Libri Sacri, salvo che all'offertorio, all'elevatione, e doppio l'Agnus Dei, et così alli Vesperi, trà li Salmi si possano cantar mottetti di parole pie, et divote, et che siano cavate da libri sacri, et auttori Ecclesiastici, sopra il qual particolare potrenno, et doveranno quelli, che non havessero cognitione bastevole ricevere l'instructioni da Reverendi, e Sacerdoti delle Chiese, o altre persone intelligenti, sotto pena per cadauna volta contravenendo de Ducati 25. applicati alla Cassa delle Fabriche, et altre pene ad arbitrio di sue Signorie Illutrissime ordinando, che la presente Terminatione sii registrata sopra tutte le Matricole di dette Scole.

Iseppo Moresini. Provveditor di Commun

Mattio Zen. Provveditor di Commun

Bernardo Sagedo. Provveditor di Commun

Doc. 10

Synodi dioecesis a Marco Antonio comite Martinengo Episcopo Turcellarum celebratae anno post Christi nativitatem M.DC.XLVIII. secunda editio, pp. 104-105

(Padova, Ercole Paolo Frambotti, 1666)

esempl. cons.: I-Vbartolomeo, [senza segnatura]

Decreti per li musici, et circa il sonar l'Ave Maria de' Morti.

Marc'Antonio Conte Martinengo per gratia di Dio, et della Santa Sede Vescovo di Torcello. Alle Chiese, che sono case di Dio, è dovuta ogni gravità, e riverenza, e devotione, e però qualunque Superiore, ò Superiora Religiosa, soggetto, ò soggetta alla nostra giurisdittione che vorrà invitare (con nostra licenza però in quanto alle Monache) Musici, ò Cantori nelle solennité delle loro Chiese, ò in altre occorrenze, avvertiscano di non ammetterli à cantare senza la Cotta indosso, e non permetter loro ch'interpongano nelle Messe ordinarie altre parole, che le prescritte dalla Santa Chiesa, né ardiscano d'usar mottetti capricciosi, ò profani; mà devoti, e gravi, e sopra tutto cavati dalla sacra Scrittura, astenendosi nondimento d'alcuni pochi concetti della Cantica, che se bene sono in se stessi purissimi, e santissimi, tutta via dalla mali- || (p. 105) tia del mondo vengono intesi, et applicati à senso diverso: Ne inseriscano frà i Salmi del Vespero, e della Compieta versetto alcuno, che interrompa, ò offuschi la vera intelligenza di quelli: In somma si tralasci ogni riprensibile abuso, essendo la Musica organica, e rithmica stata permessa con qualche difficoltà dai buoni Padri antichi per sollevare gli animi alla contemplatione della melodia celeste, e non per eccitare il popolo à vana diletatione d'orecchie. Ammonendo appresso gl'istessi Musici, che non usino le Tiorbe nelle Chiese di Monache, e molto meno le Trombe, ò tamburi, li quali come stromenti bellici, proibiamo ancora in ogn'altra Chiesa.

Con raccomandar l'osservanza delle cose predette rispettivamente alli RR. Piovani, Curati, Confessori, e Capellani di Monache, comminiamo loro niente dimeno la nostra indignatione, e pene arbitrarie, se si mostreranno trascurati in questa parte, et alli Cantori intimiamo la privatione di cantare mai più in questa nostra Diocese.

Et accioche tal ordine non vada in obliuione, comandiamo sotto pena di santa obediencia, che sia tenuto affiso nelle Sacrestie delle Chiese Curate, et dalle Monache attaccato ad una tavoletta nel loro Choro. In quorum fidem etc.

Dat. in Murano dal Palazzo della nostra residenza li 15 Luglio 1644.

Doc. 11

Constitutiones et privilegia Patriarchatus et cleri Venetiarum. Illustrissimi ac reverendissimi D.D. Ioannis Trivisani iuris utriusque Doct. Patriarchae Venet. Dalmatiaeque Primatis &c. Iussu edita.

(Venezia, Ex Bibliotheca Aldina, 1587)

esempl. cons.: I-Vnm, MISC 1196.001

[c. 6r]

Ex Conc. Thomae Patriarchae

Missarum solemnita celebrentur cum earum introitibus, et aliis, ut in ordinario: alia omnino amoveantur, exceptis quibusdam motetis. Cap. X.

In primis siquidem in virtute sanctae obedientiae mandamus; quatenus de caetero missarum solemnina contentur, et celebrentur cum earum introitibus, gradualibus, versibus, et tractibus, offertoriis, communionibus, et aliis debitis solemnitatibus, ut est à sanctis patribus institutum; et nihil, praeter motetos, et alia in ipsis missis decantanda, de praedictis institutis omittatur; quos motetos, nisi sint ad laudem Dei, et beatae Virginis Mariae, aut aliorum sanctorum, in ipsis missarum sollemnis auctoritate praesentis concilii decantari penitus inhibemus. In primis siquidem in virtute sanctae obedientiae mandamus; quatenus de caetero missarum solemnina contentur, et celebrentur cum earum introitibus, gradualibus, versibus, et tractibus, offertoriis, communionibus, et aliis debitis solemnitatibus, ut est à sanctis patribus institutum; et nihil, propter motetos, et alia in ipsis missis decantanda, de praedictis institutis omittatur; quos motetos, nisi sint ad laudem Dei, et Beatae Virginis Mariae, aut aliorum sanctorum, in ipsis missarum sollemnis auctoritate praesentis Concilii decantari penitus inhibemus.

Doc. 12

Carlo Filago, *Sacri concerti a voce sola, con la partitura per l'organo*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1642, p. 127

RISM: F 730; esempl. cons.: PL-WRu.

Cfr. PASSADORE 2002, pp. 350-351

Lettore.

Dalla consonanza di queste note in breve opera compendiate non vorrei, Amorevolissimo Lettore, che ne formassi dissonanza con notarmi ò di poco ossequioso à gl'honori di sì gloriosa Republica, ò di troppo tardo nelle risolutioni. Che se nello spatio di quattro lustri alla di lei sercità dedicato non mi sono lasciato cadere dalla penna alcun'opera Musicale per appagare con le voci l'orecchio Serenissimo di quei Signori, che puer tal'hor mi persuado haver alletato col suono, non è stato difetto di volontà, che nutrita nel desiderio non interrotto di effettuare le sue brame ha voluto soggiacere all'impero della ragione. Gl'inchiostratori che dalla penna sen volano à caratterizzare i fogli, senza il lume a' un maturo Consiglio sono appunto qual infruttuosa non avvalorata dal Calore d'un Sole. Non fa di mestiere imitar quel compositore, che da un fugace lampo di gloria lusingatto affrettando il parto della Compositione dà alla luce un vergognoso aborto non maturato dal tempo della Consideratione. Lo provano ben sovente gl'Organisti anco periti mentre passeggiando con le dita la via de tasti, e coll'occhio lo spatio del libro, inciampano tal'hor in una dissonanza di mal ordinate note, onde forza è che tracrollino fra quelle linee, o bastoni, che denotano il termine della battuta potrebbero servire alli loro Compositori per principio di correctione. Nobile e delicata è la Musica poi che è parto di Musa. Gl'errori di usperflue note nei spatij della carta, quali traversati sassi dove spumante l'onda percuotendo si rompe; la necessitano tra gl'increspati ondeggiamenti delle gorgie in un perpetuo disordine naufragare. Quindi è necessaria la Cognitione della di lei natura, delli propri suoi generi Diatonico, Cromatico, e de tuoni con le proprietà regolanti. Et ancor che sia concesso à moderni discostarsi da alcune regole insegnate dalg'Antichi per esprimere con maggiore, ò minore affetto l'oratione, e porgere gratia alle Cantillene, non devono perciò allontanarsi da quelle, se non quando li sforza la necessità di dar vita con il canto alle voci. il che non fanno alcuni compositori, che con minor giudizio de sopradetti generi degenerando in un misto, pare che si diletino solo di una Musica regolata da erranti Capricci, e non da sode regole ordinata. Non è però maraviglia se s'odano certe Sirene, che

capricciosamente passeggiando le arie de passacagli, e Ciaccone anco ne Sacri Tempii, con loro vergogna. Ma non intesi, danno ad intendere come privi della soda base Musicale haver fondato il suo sapere in aria, sì che nauseandosi gl'intelligenti di tal arte gli spingono ad imitar Ulisse col chiudersi l'orecchio. Quella musica, che per origine celeste una volta ne sacri tempii solo al culto divino era consacrata, e di poi per la sua eminenza anco à Prencipi permessa, hora si scorge nella più vassa plebe strapazzata, coltivata dalla vanità di voce lasciva, esercitata ne palchi e ne più sozzi luoghi dell'infamia istessa profanata. Perciò sottoposta a torchi delle stampe ! sforzata a gemere le imposte mende e dell'proprii sospiri sospirare l'oscura natia bellezza. Ond'io miando sì nobil virtù, dall'uso corrotto abusata e corrotta, sono stato fin'hora in forse se dovessi all'occhio Linceo del mondo oggettare simile operetta. Ma il puro candore di sì alta protettrice a cui ho avuto ambitione di consacrarla havendomi assicurato di accoglierla nel seno di una sicera Protezione, me l'ha rapita dalla penna. Temo però o Lettore, che havendo assuefatto l'udito all delicatezza di certe Cantilene moderne, non sii per moteggiare questi miei nuovi Motetti, com in troppo vecchie regole assodati. Non mi censurare di parziale à gl'andati secoli separato da tempi nostri, perché il mio pensiero ha rimiraro sempre quasi meta d'amare la realtà e non l'apparenta della Musica. Dal tempo di queste mie note prendi occasione d'accennarmi il tuo gusto, acciò inanimito dall'applauso dell'opra possa gratificarti con altri miei sudori. Sii felice.

Doc. 13

Pietro Andrea Ziani, *Sacrae laudes complectentes Tertiam, Missam, Psalmosque Dominicales Quinque vocibus, et duobus instrumentis partim necessariis et partim ad libitum decantandae. ... Dicatae ad Serenissimum Ferdinandum Carolum Archiducem Austriae, Com. Tir. &c. Opus Sextum*

Venezia, Francesco Magni, 1660

RISM: Z 0175; esempl. cons.: I-Bc, CC.148

Al Lettore

Più per sodisfare a gl'amici, che per mio natural genio, ho data alla luce la presente Opera. Volevo per maggior comodo cavare gli ripieni & altri stromenti, ma per non aggrandire di più il volume, e per sodisfare lo stampatore si sono tralasciati. Sarà però facile osservando il Basso Continuo dove dice piano e forte dalle parti medesime raddoppiarli. Gli violini sono ad libitum, fuori che nel Confitebor[,] Beatus & Laudate pueri, faranno però buon effetto da per tutto. Se aggradirai le mie fatiche procurarò quanto prima di dar alla luce qualche altro parto, e sta sano.

Doc. 14

I-Vas, *Procuratoria de supra*, b. 91, proc. 208 (*Maestri di cappella*), cc. 150r-152v

Cfr. CAFFI [1987], pp. 447-451; *San Marco* 1994-1996, vol. 1, pp. 668-670

Inventario de' libri musicali inservienti all'uso della Cappella di S. Marco, che sono tenuti in custodia dal Padre Marchio Angeli

25 settembre 1720

Cat.	Trascrizione	Quantità in libri
c. 150 ^r		
Nell'Armario [=armadio] verso la corte di S. Marco [rilegati]:		
1	Graduali grandi in foglio	n. 5
2	Altro Libro Grande con Messe diverse, et incomincia Repertorium	n. 1
3	[Giovanni Legrenzi?] Responsorio Triduo Maioris Hebdomadae chanenda [<i>sic</i>] <i>Folio Grande</i>	n. 1
4	[Natale Monferrato] Libri sei con messe otto di Nadal Monferrato fu Maestro di Capella, in <i>folio Grande</i>	n. 6
5	[Natale Monferrato] Altro libro <i>folio Grande</i> con diversi / Magnificat del suddetto Monferrato	n. 1
6	[Giovanni Rovetta] Messe in <i>folio Grande</i> libri n° undici / del Roetta	n. 11
7	[Giovanni Legrenzi] Messe in <i>folio Grande</i> libri due, et / altri due <i>folio</i> Piccolo, tutti / del Legrenzi	n. 4
8	[Giovanni Legrenzi] Altro libro <i>folio Grande</i> dello stesso / con diversi Magnificat	n. 1
9	[Giovanni Legrenzi] Altro libro <i>folio Grande</i> dello stesso / con diversi [motetti]	n. 1
c. 150 ^v		
10	[Antonio Lotti] Due libri con trè messe del signor Antonio Lot[t]i <i>folio Grande</i>	n. 2
11	[Antonio Biffi] Quattro libri <i>folio Grande</i> con messe quattro del Maestro Biffi	n. 4
12	[Antonio Biffi] Altro libro senza Cartoni con un Magnificat del suddetto	n. 1
13	[Claudio Monteverdi] Messa una <i>folio Grande</i> Monteverde	n. 1
14	[Francesco Cavalli] Messe trè <i>folio Grande</i> libri trè del Maestro Cavalli	n. 3
15	[Giovanni Domenico Partenio] Messe due <i>folio Grande</i> libri due del Maestro Partenio	n. 2
16	[Carlo Grossi] Messa una <i>folio Grande</i> libro uno di Carlo Grossi	n. 1
17	[Giovanni Croce] Messa da Morto <i>folio Grande</i> libro / uno del Chiozotto	n. 1
18	[Giovanni Rovetta e Giovanni Matteo Asola] Libro uno delle Turbe per / li Passij [della] Settimana Santa / del Roetta	n. 1
19	[Giovanni Pierluigi da Palestrina] Libri quattro due <i>folio Grande</i> , e / due piccoli con molte / Messe del Palestina [<i>sic</i>]	n. 4

20	[Francesco Soriano] Libro Grande in <i>folio</i> stampato / delle [messe] di Francesco Soriano	n. 1
c. 151 ^r		
21	[Cristóbal de Morales] Librazzo Grande con diverse messe del Morales	n. 1
22	[Natale Monferrato] Motetti libri 14. <i>folio</i> piccolo del Monferrato	n. 14
23	[Pietro Andrea Ziani] Una muda di motetti [del] Ziani	n. 5
24	[Giovanni Rovetta] Motetti libri 4. del Roetta	n. 4
25	[Francesco Cavalli] Altri moteti libri 4 del Cavalli	n. 4
26	[Benedetto Vinaccesi] Altri moteti libri 4 del Vinacceze	n. 4
27	[Adrian Willaert] Messe libro uno <i>folio Grande</i> di Adriano Valaert	n. 1
28	[Vincenzo Pellegrini] Altro libro di messe <i>folio grande</i> di Vincenzo Pelegrini	n. 1
Nell'armario [=armadio] della parte della Canonica:		
29	Libro d'Introiti <i>folio Grande</i> antico	n. 1
30	Antifonarij in <i>folio Grande</i> libri	n. 2
31	Altro Antifonario in <i>folio Grande</i> / Imni, Magnificat, e moteti	n. 1
32	Altro libro <i>folio Grande</i> [con] Magnificat / diversi	n. 1
33	[Giovanni Croce] Altri libri due del Chiozotto / in <i>folio Grande</i> con Imni, Moteti / e Magnificat	n. 2
34	[Gioseffo Zarlino] Altro libro <i>folio Grande</i> del Zarlino / con Salmi	n. 1
c. 151 ^v		
35	[Pierre de Manchicourt] Libro stampato di messe in foglio ordinario [di] <i>Pierre</i> Manchicourt	n. 1
36	[?] Altro libro <i>folio Grande</i> con Magnificat del Herdin [? Herlin/Fierdin/Feredin?]	n. 1
37	Un libretto foglio ordinario coperto di tavole con il Passio	n. 1
38	[Giovanni Croce] Altri libro con Messe, e Magnificat <i>folio Grande</i> Cartonadi tota di Zuanne à Cruce	n. 1
39	[Cristóbal de Morales] Altro libro di Messe <i>folio Grande</i> del Morales	n. 1
40	Altro libro di Imnario <i>folio Grande</i> di diversi autori	n. 1

41	[Giovanni Rovetta] Altro libro di Magnificat e Moteti del Roetta	n. 1
42	[Francesco Cavalli] Altro libro <i>folio Grande</i> con motetti / del Cavalli	n. 1
43	[Francesco Cavalli] Altro libro <i>folio Grande</i> [con] Imni / del Cavalli R. [<i>correzione posteriore</i>]	n. 1
44	[Francesco Cavalli] Altro libro [con] Messa da Morto / <i>folio grande</i> , del Cavalli	n. 1
45	[Giovanni Rovetta] Libro <i>folio</i> ordinario con Inni / del Roetta	n. 1
46	[Giovanni Rovetta] Altro libro [con] Magnificat <i>folio</i> / ordinario	n. 1
47	[Giovanni Rovetta] Altro libro [con] Motetti <i>folio ordinario</i> / dello stesso	n. 1
c. 152 ^r		
48	Altro libro <i>folio</i> ordinario con Imni senza autor	n. 1
49	[Natale Monferrato] Libro in foglio [con] Magnificat del Monferrato [<i>sic</i>]	n. 1
50	[Giulio Cesare Martinengo] Altro libro con Salve Regine del Martinengo	n. 1
51	[Giovanni Croce] Altro libro con Imni quaressimali [<i>sic</i>] di <i>Giovanni</i> della Croce	n. 1
52	Due Responsorij in <i>folio</i> di Pergamina	n. 2
53	[Giovanni Rovetta] Libro in <i>folio</i> Grande con Messe della Madona, et Imni del Roetta	n. 1
54	[Clément Janequin] Messa della Bataglia <i>folio Grande</i> del Todesco	n. 1
55	[Clément Janequin] Libro con moteti dello stesso <i>folio Grande</i>	n. 1
56	[Pietro Colombina] Libri in foglio n° 6 Messe / del [<i>poi corretto</i> di] [Zuan?] Pietro Colombina / Carmelitano	n. 6
57	[Francesco Cavalli] Libretto piccolo con motetti / della Madonna del Cavalli	n. 1
58	[Natale Monferrato] Libretto piccolo con moteti / del Monferrato	n. 1
59	Libretto di Messe stam- / pate di diversi Maestri	n. 1
60	Libro di Passio piccolo	n. 1
c. 152 ^v		
61	[Gioseffo Zarlino] Libro di Salmi del Zarlino	n. 1
62	Libro di canto fermo, cioè Officio dell'Angelo Custode	n. 1

63	[Giovanni Rovetta] Libretti di Salmi del Roetta numero nove	n. 9
64	[Natale Monferrato] Monferrato libretti di Salmi	n. 9
65	[Giovanni Croce] Chiozotto libretti con Salmi	n. 9
66*	[Antonio Pollarolo] Messa a 4 voci del <i>Signor Antonio Pollaroli Vice Maestro</i>	

*Aggiunta posteriore al 1721

Doc. 15

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 3v

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, c. 6v [copia]

[28 aprile 1675]

Hanno in appresso gli soprascritti gl' *Illustrissimi*, et *Eccellentissimi Signori Procuratori* terminato, che de danari della Cassa della Chiesa sian pagati a P. Lorenzo Rossi ducati doicento settantadue grossi sette contenuti nelle polizze del Maestro di Capella per saldo delle operazioni per l'addietro fatte nel scriver in notte quadrate la Messa a cinque; due Hinni di San *Giovanni Battista*, et dell'Apparizion di San Marco; altra Messa a quattro; due Mottetti [:] dell'Invenzion della Croce, et di San Nicolò; il Magnificat a quatro, et Messa da Morto a otto composto il tutto dal detto Maestro per servizio della medesima, compreso ducati sei grossi cinque di carta, e ligature di queste, come in esse polizze, a' quali s'abbino relazione, et sic *est*.

Doc. 16

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 148, c. 43v

I-Vas, *Procuratoria de supra*, Basilica S. Marco, reg. 147, cc. 125r [copia]

[11 gennaio 1682 (1681^{mv})]

Dedicati all'*Eccellentissima* Procuratia de Supra dal *Maestro Reverendo* Don Nadal Monferrato Maestro di Capella della Chiesa Ducale di San Marco li libri de Motteti composti dalla sua conosciuta virtù, Volendo gli antenominati *Illustrissimi* et *Eccellentissimi Signori Procuratori* dare alle stesso qualche segno d'agradimento della detta dedicatione, che fa conoscere sempre più la sua fruttuosa applicatione alla Capella Ducale Hanno terminato, che al detto *Reverendo* Don Nadal sii dato dalla cassa della Chiesa una medaglia d'oro de' cechini vinti da che porrà comprendere la dispositione di loro *Eccellenze* sempre patuita[?] alla schiera[?] delle sue virtuose applicationi, et sic *est*.

I-Vasp, *San Marco*, sezione antica, Diversorum 13, fasc. [7], c. 516r (doc. ms.)

20. Agosto 1645. Domenica.

21. detto. Lunedì. nella Chiesa di S. Marco

22. detto. Martedì.

27. Agosto 1645. Domenica.

28. detto. Lunedì. nella Chiesa di S. Pietro di Castello

29. detto. Martedì.

3. Settembre 1645. Domenica.

4. detto. Lunedì. nella Chiesa de *Santi* Apostoli [Giovanni e Paolo]

5. detto. Martedì.

Oratione continua, Con l'espositione ancora del Santissimo Sacramento da farsi nelle Chiese, e giorni infrascritti; di ordine di Monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo Gio: Francesco Morosini Patriarcha di Venetia, e Primate della Dalmatia, &c. per li presenti bisogni.

Venezia, Pinelli, [24 dicembre 1645]

Esempl.: I-Vasp, *San Marco*, sezione antica, Diversorum 13, fasc. [7], doc. non num. (a stampa)

Genaro.

- | | | |
|----|-----------|--|
| 1. | Lunedì | San Silvestro, et al Giesù Maria in contrà di Santa Croce di Venetia |
| 2. | Martedì | Santa Agnese |
| 3. | Mercoledì | San Fantin |
| 4. | Giovedì | San Lunardo |
| 5. | Venerdì | San Maurizio |
| 6. | Sabato | Sant'Iseppo |
| 7. | Domenica | San Stin |

8.	Lunedì	Sant'Anna
9.	Martedì	San Moisè
10.	Mercoledì	San Tomà
11.	Giovedì	San Geminiano
12.	Venerdì	San Gerolemo
13.	Sabato	La Croce della Zuecca
14.	Domenica	San Lio
15.	Lunedì	L'hospedal della Pietà
16.	Martedì	Santa Fosca
17.	Mercoledì	San Daniel
18.	Giovedì	San Marcilian
19.	Venerdì	San Geremia
20.	Sabato	San Baseggio
21.	Domenica	Santa Margarita
22.	Lunedì	Santa Sofia
23.	Martedì	San Biasio di Castello
24.	Mercoledì	Sant'Apostolo
25.	Giovedì	Sant'Apponal
26.	Venerdì	Le Citelle [<i>vic</i>]
27.	Sabato	San Zuane in Bragora
28.	Domenica	San Zulian
29.	Lunedì	Santa Lucia
30.	Martedì	Santa Maria Zobenigo
31.	Mercoledì	La Maddalena

Febrero.

1.	Giovedì	Sant'Antonio
2.	Venerdì	San Zuane Laterano
3.	Sabato	San Martin
4.	Domenica	San Felice
5.	Lunedì	Santa Ternita
6.	Martedì	San Zan Crisostomo
7.	Mercoledì	San Zaccaria
8.	Giovedì	L'hospedal de Mendicanti
9.	Venerdì	San Provolo
10.	Sabato	Santa Giustina
11.	Domenica	Le Cappucine
12.	Lunedì	Le Cappucine
13.	Martedì	Le Cappucine
14.	Mercoledì	San Severo
15.	Giovedì	San Stae
16.	Venerdì	San Lorenzo
17.	Sabato	Santa Marina

18.	Domenica	Le Citelle [<i>sic</i>]
19.	Lunedì	San Geremia
20.	Martedì	Santa Maria Formosa
21.	Mercoledì	San Simon piccolo
22.	Giovedì	San Simion piccolo
23.	Venerdì	San Beneto [<i>sic</i>]
24.	Sabato	Le Convertide
25.	Domenica	L'hospedal di San <i>Zuan</i> Polo
26.	Lunedì	San Paternian
27.	Martedì	San Cosmo
28.	Mercoledì	San Vido

Marzo.

1.	Giovedì	Sant'Eufemia
2.	Venerdì	Santa Croce di Venetia
3.	Sabato	San Biasio Catoldo
4.	Domenica	S. Pietro di Castello
5.	Lunedì	Sant'Anzolo
6.	Martedì	all'Humiltà
7.	Mercoledì	San Samuel
8.	Giovedì	San Vio
9.	Venerdì	L'hospedal degli Incurabili
10.	Sabato	San Rocho, e Santa Margarita
11.	Domenica	La Madonna di Miracoli
12.	Lunedì	San Barnaba
13.	Martedì	San Simeon Grande
14.	Mercoledì	Santa Soffia
15.	Giovedì	San Gregorio
16.	Venerdì	Sant'Andrea
17.	Sabato	San <i>Zuane</i> Crisostomo
18.	Domenica	San Bortolamio
19.	Lunedì	San Bortolamio
20.	Martedì	San Bortolamio
21.	Mercoledì	San Bortolamio
22.	Giovedì	Sant'Anna
23.	Venerdì	S. Giacomo dell'Orio
24.	Sabato	Ogni Santi
25.	Domenica	Il Soccorso
26.	Lunedì	San Cantian
27.	Martedì	Santa Maria Nova
28.	Mercoledì Santo	
29.	Giovedì Santo	
30.	Venerdì Santo	

31. Sabato Santo

Aprile.

- | | | |
|-----|-----------|---|
| 1. | Domenica | Santa Maria |
| 2. | Lunedì | La Celestia |
| 3. | Martedì | La Celestia, e Santa Chiara |
| 4. | Mercoledì | Santa Maria Mater Domini |
| 5. | Giovedì | L'Anzolo Rafael |
| 6. | Venerdì | San Cassian |
| 7. | Sabato | San Zuane Novo |
| 8. | Domenica | Sant'Alvise, e San Luca |
| 9. | Lunedì | S. Maria Maggiore |
| 10. | Martedì | San Mattio |
| 11. | Mercoledì | San Marcuola |
| 12. | Giovedì | La Misericordia |
| 13. | Venerdì | San Moisè |
| 14. | Sabato | San Boldo |
| 15. | Domenica | San Polo |
| 16. | Lunedì | Il Sepolcro |
| 17. | Martedì | Il Soccorso |
| 18. | Mercoledì | La Madonna della Fava |
| 19. | Giovedì | San Rocho |
| 20. | Venerdì | San Zuane Evangelista |
| 21. | Sabato | San Nicolò |
| 22. | Domenica | Il Spirito Santo, e S. Pietro di Castello |
| 23. | Lunedì | San Pantalon |
| 24. | Martedì | San Biasio Catoldo |
| 25. | Mercoledì | San Basso |
| 26. | Giovedì | La Misericordia |
| 27. | Venerdì | La Maddalena |
| 28. | Sabato | Santa Maria Zobenigo |
| 29. | Domenica | Santa Lucia |
| 30. | Lunedì | San Zulian |

Maggio.

- | | | |
|----|-----------|-----------------------|
| 1. | Martedì | San Zuanne Novo |
| 2. | Mercoledì | San Zuanne in Bragora |
| 3. | Giovedì | San Pantalon |
| 4. | Venerdì | San Martin |
| 5. | Sabato | Sant'Apostolo |
| 6. | Domenica | Santa Maria formosa |
| 7. | Lunedì | Santa Margarita |
| 8. | Martedì | Santa Maria Nova |

9.	Mercoledì	San Silvestro
10.	Giovedì	San Marcilian
11.	Venerdì	San Daniel
12.	Sabato	Santa Fosca
13.	Domenica	San Gerolemo
14.	Lunedì	San Geminiano
15.	Martedì	San Tomà
16.	Mercoledì	Sant'Agostin
17.	Giovedì	Santa Catarina
18.	Venerdì	Sant'Iseppo
19.	Sabato	San Mauritio
20.	Domenica	L'hospedal della Pietà
21.	Lunedì	La Croce della Zuecca
22.	Martedì	San Lio
23.	Mercoledì	San Lunardo
24.	Giovedì	San Fantin
25.	Venerdì	Sant'Antonio
26.	Sabato	San Zuanne Laterano
27.	Domenica	San Luca
28.	Lunedì	San Felice
29.	Martedì	Santa Ternita
30.	Mercoledì	San Vio
31.	Giovedì	Santa Lucia

Zugno.

1.	Venerdì	L'hospedal di Mendicanti, et il Corpus Domini
2.	Sabato	San Provolo, et il Corpus Domini
3.	Domenica	Le Cappucine, et il Corpus Domini
4.	Lunedì	Santa Giustina, et il Corpus Domini
5.	Martedì	San Severo, et il Corpus Domini
6.	Mercoledì	San Stae, et il Corpus Domini
7.	Giovedì	Santa Marina
8.	Venerdì	Le Citelle [<i>sic</i>]
9.	Sabato	San Basso
10.	Domenica	San Lorenzo
11.	Lunedì	San Biasio di Castello
12.	Martedì	Ogni Santi
13.	Mercoledì	San Salvator
14.	Giovedì	San Simion piccolo
15.	Venerdì	San Zuanne decolado
16.	Sabato	San Paternian
17.	Domenica	Le Convertide, e Sant'Anzolo
18.	Lunedì	L'hospedal di San Zuanne Polo

19.	Martedì	San Cosmo
20.	Mercoledì	San Vidal
21.	Giovedì	Sant'Eufemia
22.	Venerdì	San Samuel
23.	Sabato	all'Humiltà
24.	Domenica	San Bortolamio
25.	Venerdì	San Bortolamio
26.	Lunedì	San Bortolamio
27.	Martedì	San Trovaso
28.	Mercoledì	San Giacomo dell'Orio
29.	Giovedì	Sant'Anna
30.	Venerdì	San Zaccaria

Li Ordini da osseruarsi nell'espositione del Santissimo Sacramento, saranno quelli istessi che si contengono nel foglio stampato il dì 15. aprile 1645. che già fù mandato a tutte le Chiese, & auanti della repositione si diranno le Litanie con le Preci, & Orationi stampate di Ordine di Sua *Signoria* Illustrissima e Reuerendissima, la quale commanda, & essorta in Visceribus Christi con ogni affetto, che si procuri con ogni modo, & industria possibile che nel Visitare le Chiese le Donne entrino, & stino in parte distinta da gl'huomini per evitare il più che si può, che Dio nostro Signore non sia maggiormente offeso in tempo, che tutti dobbiamo procurare appiacere la sua Divina giustizia, che minaccia il douuto, e meritato castigo a nostri peccati.

Di più l'istesso Monsignor Illustrissimo e Reuerendissimo Patriarcha ordina, & commanda a tutti li molto Reuerendi Signori Piovani, e Cappellani di qualsivoglia Chiesa anco di Monache soggette alla Giurisditione Patriarchale, che durante li presenti bisogni debbano dire, e far dire in tutte le Messe oltre l'Oratione Defende, &c. per la Serenissima Republica posta nel principio dell'Ordinario dell'ufficio divino, anco l'oratione Hostium nostrorum, &c. con le sue Secrete. Et che ogni sera alle 23. facciano fare segno con le Campane per conuocare il Popolo, acciò con la presentia sua & particolarmente di tutte le persone Ecclesiastiche, che sono obligate al seruitio di dette Chiese si dichino le Letanie, e preci sudette acciò Sua Divina Maestà si degni assistere alla difesa di questo Serenissimo Dominio. Dat. dal Palazzo Patriarchale li 24. dicembre 1645.

Giovanni Antonio Soardo *Vicario Generale*

Antonio de Vescovi *Cancelliere*

IN VENETIA, Nella Stamparia del Pinelli. Con Licenza de' Superiori.

Doc. 19

I-Vasp, *San Marco*, sezione antica, Diversorum 13, fasc. [7]

Giovanni Francesco Morosini

Per la Miseratione Diuina Patriarcha di Venetia, e Primate della Dalmatia &c.

Hà si bene il Serenissimo Prencipe co'l pio suo sentimento potuto preuenire la dichiarazione, ma non già il desiderio, che teniamo di procurare suffragij per quelle beneauenturate anime, che nelle presenti

occorrenze con Santo zelo della Fede, e Charità della Patria sprezzando la cita coraggiosamente incontrano la morte. Né ci duole l'essere preuenuti, anzi sommamente ci consola vedendoci in questo modo porta occasione d'incontrare le giustissime sodisfazioni di Sua Serenità, di che non potiamo hauer cosa più cara, & aperta più sicura strada per l'essecutione de comuni desideri. Essendo dunque stata presa Parte nell'Eccellentissimo Senato sotto li 24. del Mese caduto [febbraio 1646], nella quale ci fa intendere, essere mente di Sua Serenità, che ogni primo Lunedì di Mese, cominciandosi dal presente, sia in tutte le Chiese, nessuna eccettuata, di questa Città, cantata vna Messa solenne per l'anime de' predetti defonti, che hanno terminate per la Fede, per la Patria le vite loro, onde sia con ciò fatta maggiormente conspicua la mente pijssima di questa Serenissima Republica, e nella certezza di douere sentire questo beneficio, e soleuo concorrì ogn'uno prontamentem e s'esponga alla difesa della Religione, e del proprio Prencipe contro Infedeli. Volendo Noi, per quanto mai si ci sia possibile, l'intiero adempimento di così pia operatione, acciò non sia alcuna persona soggetta alla nostra giurisdizione, che possa sottrarsi da tanto santa, e pia opera, espressamente comandiamo, e strettissimamente imponiamo à tutti i Piuani, Capellani, Capi, e Superiori di tutte le Chiese Secolari, e Regolari soggetti alla nostra giurisdittione Patriarchale, sia con qualsiuoglia nome si chiamino, che essattissimanente eseguiscono la soprascritta Parte di Sua serenità, dichiarando essere intention nostram che alla detta Messa cantata solenne siano assistenti sempre tutti i Preti, e Titolati delle Chiese, ò che in qualsiuoglia modo sono obbligati al seruitio di esse senza eccezione di grado, ò di persona che non siano legittimamente impediti, sotto le pene à Noi arbitrarie.

Dat. dal nostro Palazzo Patriarchale il primo di Marzo, 1646

Giovanni Francesco Patriarcha

Doc. 20

Oratione continua, Con l'espositione ancora del Santissimo Sacramento da farsi nelle Chiese, e giorni infrascritti; di ordine di Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Giovanni Francesco Morosini Patriarcha di Venetia, e Primate della Dalmatia, &c. per li presenti bisogni.

Venezia, Pinelli, [1646]

I-Vasp, *San Marco*, Sezione antica, Diversorum 13, fasc. [10], doc. non num. (a stampa)

Genaro.

4.	Venerdi	Sant'Apostolo
5.	Sabato	Sant'Apostolo
6.	Domenica	San Geminiano
7.	Lunedì	San Geminiano
8.	Martedì	Festa del Beato Lorenzo [Giustiniani] S. Pietro di Castello
9.	Mercoledì	Festa del Beato Lorenzo [Giustiniani] S. Pietro di Castello
10.	Giovedì	Festa del Beato Lorenzo [Giustiniani] S. Pietro di Castello
11.	Venerdi	San Stin
12.	Sabato	San Stin
13.	Domenica	Sant'Antonin
14.	Lunedì	Sant'Antonin

15.	Martedì	Le Citelle [<i>sic</i>]
16.	Mercoledì	Le Citelle [<i>sic</i>]
17.	Giovedì	San Trinità
18.	Venerdì	San Trinità
19.	Sabato	San Geremia
20.	Domenica	San Geremia
21.	Lunedì	San <i>Zuane</i> Chrisostomo
22.	Martedì	San <i>Zuane</i> Chrisostomo
23.	Mercoledì	San Bene[de]tto
24.	Giovedì	San Bene[de]tto
25.	Venerdì	San Vio
26.	Sabato	San Vio
27.	Domenica	San Mauritio
28.	Lunedì	San Mauritio
29.	Martedì	San Salvador
30.	Mercoledì	San Salvador
31.	Giovedì	San Pantalon

Febrero.

1.	Venerdì	San Pantalon
2.	Sabato	San Marcilian
3.	Domenica	San Marcilian
4.	Lunedì	San Paternian
5.	Martedì	San Paternian
6.	Mercoledì	Santa Soffia [<i>sic</i>]
7.	Giovedì	Santa Soffia [<i>sic</i>]
8.	Venerdì	San Zaccaria
9.	Sabato	San Zaccaria
10.	Domenica	Sant'Agnese
11.	Lunedì	Sant'Agnese
12.	Martedì	San Tomà
13.	Mercoledì	San Tomà
14.	Giovedì	San Gregorio
15.	Venerdì	San Gregorio
16.	Sabato	Santa Giustina
17.	Domenica	Santa Giustina
18.	Lunedì	San Boldo
19.	Martedì	San Boldo
20.	Mercoledì	San Silvestro
21.	Giovedì	San Silvestro
22.	Venerdì	Le Convertide
23.	Sabato	Le Convertide
24.	Domenica	San Lorenzo

25.	Lunedì	San Lorenzo
26.	Martedì	San Nicolò
27.	Mercoledì	San Nicolò
28.	Giovedì	L'Ospital di SS. <i>Giovanni</i> e Paulo

Marzo.

1.	Venerdì	L'Ospital di SS. <i>Giovanni</i> e Paulo
2.	Sabato	Sant'Eufemia
3.	Domenica	Sant'Eufemia
4.	Lunedì	San Samuel
5.	Martedì	San Samuel
6.	Mercoledì	San Strae
7.	Giovedì	San Strae
8.	Venerdì	Santa Lucia
9.	Sabato	Santa Lucia
10.	Domenica	<i>Santa</i> Margarita
11.	Lunedì	<i>Santa</i> Margarita
12.	Martedì	San Simon Piccolo
13.	Mercoledì	San Simon Piccolo
14.	Giovedì	<i>San</i> Barnaba
15.	Venerdì	<i>San</i> Barnaba
16.	Sabato	<i>Santa Maria</i> Zobenigo
17.	Domenica	<i>Santa Maria</i> Zobenigo
18.	Lunedì	San Moise
19.	Martedì	San Moise
20.	Mercoledì	San Biasio di Castello
21.	Giovedì	San Biasio di Castello
22.	Venerdì	San Basso
23.	Sabato	San Basso
24.	Domenica	San Fantin
25.	Lunedì	San Fantin
26.	Martedì	San Giacomo dall'Orio
27.	Mercoledì	San Giacomo dall'Orio
28.	Giovedì	San Felise
29.	Venerdì	San Felise
30.	Sabato	San Trovaso
31.	Domenica	San Trovaso

Aprile.

1.	Lunedì	San Basegio
2.	Martedì	San Basegio
3.	Mercoledì	San Polo
4.	Giovedì	San Polo

5.	Venerdi	San Vidal
6.	Sabato	San Vidal
7.	Domenica	<i>San</i> Bortolamio
8.	Lunedì	<i>San</i> Bortolamio
9.	Martedì	<i>San</i> Bortolamio
10.	Mercoledì	<i>San</i> Bortolamio
11.	Giovedì	San Cancian
12.	Venerdi	San Cancian
13.	Sabato	San Cassan [<i>sic</i>]
14.	Domenica	San Cassan [<i>sic</i>]
15.	Lunedì	San Luca
16.	Martedì	San Luca
17.	Mercoledì Santo	
18.	Giovedì Santo	
19.	Venerdi Santo	
20.	Sabato Santo	
21.	Domenica	Li Mendicanti
22.	Lunedì	Li Mendicanti
23.	Martedì	Sant'Iseppo
24.	Mercoledì	Sant'Iseppo
25.	Giovedì	San Zuanne Novo
26.	Venerdi	San Zuanne Novo
27.	Sabato	San Zuanne Degola
28.	Domenica	San Zuanne Degola
29.	Lunedì	Santa Maria Mater Domini
30.	Martedì	Santa Maria Mater Domini

Maggio.

1.	Mercoledì	San Rocco
2.	Giovedì	San Rocco
3.	Venerdi	<i>Santa</i> Maria Nova
4.	Sabato	<i>Santa</i> Maria Nova
5.	Domenica	Sant'Anzolo
6.	Lunedì	Sant'Anzolo
7.	Martedì	Santa Caterina
8.	Mercoledì	Santa Caterina
9.	Giovedì	<i>Santa Maria</i> Formosa
10.	Venerdi	<i>Santa Maria</i> Formosa
11.	Sabato	San Lunardo
12.	Domenica	San Lunardo
13.	Lunedì	San Zulian
14.	Martedì	San Zulian
15.	Mercoledì	<i>San</i> Raffael

16.	Giovedì	<i>San Raffael</i>
17.	Venerdì	<i>San Martin</i>
18.	Sabato	<i>San Martin</i>
19.	Domenica	<i>Incurabili</i>
20.	Lunedì	<i>Incurabili</i>
21.	Martedì	<i>Sant'Aponal</i>
22.	Mercoledì	<i>Sant'Aponal</i>
23.	Giovedì	<i>San Zuanne in Bragora</i>
24.	Venerdì	<i>San Zuanne in Bragora</i>
25.	Sabato	<i>San Lio</i>
26.	Domenica	<i>San Lio</i>
27.	Lunedì	<i>San Simeon Grande</i>
28.	Martedì	<i>San Simeon Grande</i>
29.	Mercoledì	<i>Santa Croce della Zuecca</i>
30.	Giovedì	<i>Santa Croce della Zuecca</i>
31.	Venerdì	<i>San Zuanne Evangelista</i>

Zugno.

1.	Sabato	<i>San Zuanne Evangelista</i>
2.	Domenica	<i>Santa Fosca</i>
3.	Lunedì	<i>Santa Fosca</i>
4.	Martedì	<i>San Bortolamio</i>
5.	Mercoledì	<i>San Bortolamio</i>
6.	Giovedì	<i>San Agostino</i>
7.	Venerdì	<i>San Agostino</i>
8.	Sabato	<i>San Severo</i>
9.	Domenica	<i>San Severo</i>
10.	Lunedì	<i>La Maddalena</i>
11.	Martedì	<i>La Maddalena</i>
12.	Mercoledì	<i>La Pietà</i>
13.	Giovedì	<i>La Pietà</i>
14.	Venerdì	<i>Miracoli</i>
15.	Sabato	<i>Miracoli</i>
16.	Domenica	<i>San Marcuola</i>
17.	Lunedì	<i>San Marcuola</i>
18.	Martedì	<i>San Provolo</i>
19.	Mercoledì	<i>San Provolo</i>
20.	Giovedì	<i>Corpus Domini</i>
21.	Venerdì	<i>Corpus Domini</i>
22.	Sabato	<i>Corpus Domini</i>
23.	Domenica	<i>Corpus Domini</i>
24.	Lunedì	<i>Corpus Domini, et San Bortolamio</i>
25.	Martedì	<i>Corpus Domini, et San Bortolamio</i>

26.	Mercoledì	Corpus Domini, et <i>San Bortolamio</i>
27.	Giovedì	Corpus Domini
28.	Venerdì	<i>Santa Croce di Venetia</i>
29.	Sabato	<i>Santa Croce di Venetia</i>
30.	Domenica	La Misericordia

S'avisano li Devoti dell'Anime del Purgatorio, & de poveri Agonizanti, come per tre hore doppo Vespro s'esponerà di più ogni mese il Santissimo per maggiormente promuover il Suffragio di quelle Anime. La prima Domenica, in Sant'Anzolo. La seconda Domenica, in San Martin. La terza Domenica, in Santa Lucia. La quarta Domenica, in San Samuel.

Ordini da osservarsi nell'espositione del Santissimo Sacramento.

1. S'Avvisi il Popolo almeno otto giorni prima del giorno dell'espositione, e s'inviti ad andarvi, et esser presente alla Processione, che si farà nel riporlo.
2. La sera, che precede questo giorno si sonino solennemente le Campane, facendosi l'istesso due hore innanzi il tempo determinato di cominciar l'Oratione.
3. Non si cominci se non à una hora di giorno, come anco si termini prima del tramontar del Sole.
4. L'espositione si faccia sopra l'Altare maggiore, il qual sia ornato con buon numero de lumi, che non siano però meno di 12. Cande, et quanto più solennemente si può insieme con la Capella, la quale s'accomodi in maniera, che faccia un poco d'oscuro, acciò si veggano più li lumi, et renda maggior divotione, e però non si esporrà il Sacramento dell'Altare senza Altare, curiosamente quasi in Scena, ò Theatro, con soli lumi trasparenti, né separato dall'Altare sopra tavole pericolose in aria, ma sempre sopra l'Altare stabile, et fondato nel solito Ostensorio con lumi convenienti visibili di cera: lontani da tutte le cose combustibili, per oviar à pericoli, et con apparato sempre pio, divoto, et Ecclesiastico. Avvertendo di far oggetto sempre principale dell'Adoratione il solo Sacramento, e non Imagini, Statue, ò Historie, se ben figure del Sacramento medesimo, dovendo queste cedere, et servire al figurato. La chiesa resti tutta lucida competentemente, ò illuminata.
5. Vi stiano due Sacerdoti con le Cotte assistenti, e nelle Chiese di Monache nella Chiesa interiore, overo nel Choro quattro Monache da Officio, e nella Chiesa esteriore due Converse almeno di quelle, che hanno licenza d'uscir di Clausura per li bisogni del Monastero.
6. Si procuri, che si faccia qualche Sermone breve, et divoto, et anco un poco di Musica, quando il Popolo è frequente, per eccitar à divotione lo spirito di chi ci *concorre*.
7. Da mezo giorno sino al Vespero si cuopri il Santissimo con un velo.
8. Si facci la Processione la sera dentro la Chiesa con quella maggior pompa, e con quel maggior numero de lumi, de Sacerdoti, e Ministri, che sarà possibile: e dove non si potesse fare detta processione dentro la Chiesa, si faccia di fuori con il più breve giro, et con il maggior numero de Sacerdoti, che sarà possibile, invitando dalle Chiese principalmente vicine li *Reverendi* Piovani, Titolati, et altri Ecclesiastici per maggiormente accrescer la divotione, et veneratione di tanto Sacramento.

Di più ordina Monsignor Illustrissimo, e Reverendissimo Patriarca, che avanti della repositione si dicano le Letanie con le Preci, et Orationi stampate di Ordine di Sua *Signoria* Illustrissima, e Reverendissima, per le

presenti afflitioni, commandando, et essortando in Visceribus Christi con ogni affetto, che si procuri con ogni modo, et industria possibile che nel Visitare le Chiese le Donne entrino, et stino in parte distinta da gl'Huomini per evitare il più che si può, che Dio nostro Signor non sia maggiormente offeso [sic] in tempo che tutti dobbiamo procurare di placare la Divina Giustia, che minaccia il dovuto, e meritato castigo à nostri peccati.

Ordina ancora, et commanda Sua Signoria Illustrissima, e Reverendissima à tutti li molto Reverendi Signori Piovani, e Capellani di qualsivoglia Chiesa anco di Monache soggette alla Giurisdictione Patriarchale, che durante li presenti bisogni debbano dire, e far dire in tutte le Messe oltre l'Oratione Defende, etc. per la Serenissima Republica posta nel principio dell'Ordinario dell'Officio Divino, anco l'Oratione Hostium nostrorum, etc. con le sue Secrete. Et che ogni sera, overo mattina, secondo la frequenza, e divotione maggiore del Popolo faccino fare segno con le Campane per convocare il Popolo, acciò con la presentia sua et particolarmente di tutte le persone Ecclesiastiche che sono obligate al servitio di dette Chiese, si dichino le Letanie, e preci sudette acciò Sua Divina Maestà si degni assistere alla difesa di questo Serenissimo Dominio.

Dato dal Palazzo Patriarchale li 31. Dicembre 1646.

F. Lazaronus Provicario Generale

Antonio de Vescovi Cancelliero

Doc. 21

I-Vasp, *San Marco*, sezione antica, Diversorum 13, fasc. [7], cc. 601r-v (doc. ms.)

[doc. senza data, redatto probabilmente nel dicembre del 1646: v. c. 600r. Si tratta di una lista preparatoria delle chiese che avrebbero dovuto ospitare l'adorazione continua nella seconda metà del 1647. Di essa si fornisce una trascrizione puntuale, tranne che per la numerazione delle chiese, che non è però originale]

1.	S. Marcuola.	I Julii.	2. Decembris	
2.	S. Pietro di Castello	2. Julii		
3.	S. Soffia	3. Julii		
4.	S. Lunardo	4. Julii	13. Novembris	
5.	S. Mauritio	5. Julii	7. Novembris	13. Septembris
6.	S. Iseppo	6. Julii	8. Novembris	
7.	S. Stin	7. Julii.	3. Novembris	
8.	S. Gregorio	8 Julii		
9.	S. Anna	9. Julii	15. Septembris	
10.	S. Tomà	10. Julii	6. Novembris	
11.	S. Geminiano	11. Julii	19. Octobris	
12.	La Croce della Zuecca	12. Julii	14. Novembris	
13.	S. Gerolemo	13. Julii		
14.	S. Lio	14. Julii	9. Novembris	
15.	Hospital della Pietà	15. Julii		
16.	S. Fosca	16. Julii	4. Novembris	
17.	S. Lio	17. Julii	4. Septembris	

18.	S. Marcilian	18. Julii	31. <i>Octobris</i>	
19	S. Geremia	19. Julii	29. <i>Septembris</i>	
20.	S. Basegio	20. Julii	7. <i>Decembris</i>	
21	S. Margarita	21. Julii	26. <i>Octobris</i>	
22.	S. Daniel	22. Julii		
23.	S. Biasio di Castello	23. Julii		
24.	S. Apostolo	29. Julii	9. <i>Septembris</i>	
25.	S. Aponal	25. Julii	31. <i>Decembris</i>	
26.	Giesù Maria	26. Julii		
27.	S. Polo	27. Julii	23 <i>Octobris</i>	
28.	S. Lucia	28. Julii	16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24 <i>Decembris</i>	
29.	S. <i>Zuane</i> Chrisostomo	29. Julii	16. <i>Octobris</i>	
30.	S. Maria Zobenigo	30. Julii	24. <i>Octobris</i>	
31.	Maddalena	31. Julii		
32.	S. Antonin	1. <i>Augusti</i>	15. <i>Novembris</i>	
33.	S. Felise	2. <i>Augusti</i>	5. <i>Decembris</i>	
34.	S. Martin	3. <i>Augusti</i>	12. <i>Novembris</i>	
35.	S. Trinità	4. <i>Augusti</i>		
36.	S. Giovanni Lateran	5. <i>Augusti</i>		
37.	S. Zulian	6. <i>Augusti</i>	21. <i>Octobris</i>	
38.	S. Salvador	7. <i>Augusti</i>	19 <i>Novembris</i>	
39.	S. Nicolò	8. <i>Augusti</i>	30. <i>Septembris</i>	
40.	S. Procolo	9. <i>Augusti</i>	18. <i>Novembris</i>	
41.	S. Giustina	10. <i>Augusti</i>	17. <i>Novembris</i>	
42.	Capucine	11. <i>Augusti</i>	2. <i>Novembris</i>	
43.	S. Lorenzo	12. <i>Augusti</i>	20. <i>Novembris</i>	
44.	S. Stae	13. <i>Augusti</i>		
45.	S. Cassan	14. <i>Augusti</i>	30. <i>Octobris</i>	
46.	S. Anzolo	15. <i>Augusti</i>	25. <i>Novembris</i>	
47.	[S.] Croce di Venetia	16. <i>Augusti</i>	22. <i>Octobris</i>	
48.	S. Severo	17. <i>Augusti</i>	8. <i>Octobris</i>	11. <i>Decembris</i>
49.	S. Benetto	18. <i>Augusti</i>	18. <i>Octobris</i>	
50.	S. Luca	19. <i>Augusti</i>	19. <i>Octobris</i>	
51.	S. Zaccaria	20. <i>Augusti</i>	27. <i>Novembris</i>	
52.	S. Simon Piccolo	21. <i>Augusti</i>	28. <i>Novembris</i>	
53.	Convertide	22. <i>Augusti</i>	5. <i>Novembris</i>	
54.	S. Mattio	23. <i>Augusti</i>		
55.	Hospedale di S. <i>Zuanne</i> [e] Paulo		24. <i>Augusti</i>	
56.	S. Bortolamio	25. <i>Augusti</i>	4. 5. 6. 7. <i>Octobris</i>	26. 27. 28. 29. <i>Decembris</i>
57.	Citelle	26. <i>Augusti</i>		
58.	S. Cosmo	27. <i>Augusti</i>	28. <i>Septembris</i>	
59.	S. Tomaso	28. <i>Augusti</i>	11. <i>Novembris</i>	
60.	S. Eufemia	29. <i>Augusti</i>	30. <i>Novembris</i>	

61.	S. Andrea	30. Augusti	
62.	S. Biasio Catoldo	31. Augusti	
63.	S. Vidal	1. Septembris	
64.	S. Silvestro	2. Septembris	
65.	S. Samuel	3. Septembris	24. Novembris
	S. Vio	4. Septembris	
66.	S. Moisé	5. Septembris	15. Decembris
67.	S. Rocho e S. Margherita	6. Septembris	
68.	Hospedale delli Incurabili	7. Septembris	
69.	Madonna di miracoli	8. Septembris	
70.	S. Barnaba	10. Septembris	1. Decembris
71.	S. Simeon Grande	11. Septembris	23. Novembris
72.	S. Fantin	12. Septembris	8. Decembris
73.	S. Giacomo del Orio	13. Septembris	30. Decembris
74.	S. Maria formosa	14. Septembris	9. Decembris
	S. Anzolo	15. Septembris	
75.	S. Paternian	16. Septembris	28. Octobris
76.	S. Pantalon	17. Septembris	1. Novembris
	[S.] Mauritio	18. Septembris	
77.	Ognisanti	19. Septembris	29. Novembris
78.	Soccorso	20. Septembris	
79.	S. Canzian	21. Septembris	3. Decembris
80.	S. Maria Nova	23. Septembris [sic]	
81.	S. Cattarina	22. Septembris [sic]	26. Novembris
82.	S. Marta	24. Septembris	
83.	S. Chiara	25. Septembris	
84.	S. Maria Mater Domini	26. Septembris	
85.	Anzolo Raffael	27. Septembris	6. Decembris
	S. Nicolò	30. Septembris	
86.	S. Alvisé	1. Octobris	10. Novembris
87.	S. Marina	2. Octobris	
88.	S. Boldo	3. Octobris	
89.	S. Maria mazor [maggiore]	9. Octobris	
90.	Sepolchro	10. Octobris	12. Decembris
91.	S. Agnese	11. Octobris	
92.	[S.] Marta	12. Octobris	
93.	S. Agostin	13. Octobris	
94.	S. Rocho	14. Octobris	
95.	S. Zuane Evangelista	15. Octobris	
96.	Spirito Santo	17. Octobris	
97.	Celestia	20. Octobris	
98.	Corpus Domini	25. Octobris	16. Novembris
	S. Margarita	26. Octobris	

S. Iseppo	8. Novebris
99. Humiltà	21. Novebris
100. Madonna della fava	4. Decembris
101. S. Basso	10. Decembris
102. S. Zuanne Novo	13. Decembris
103. S. Zuanne degolà	14. Decembris
S. Lucia	16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. Decembris
104. Mendicanti	25. Decembris

Doc. 22

Lettera Pastorale d'Oratione particolare per la Solennità del B. Lorenzo Giustiniano Primo Patriarcha di Venetia con li doi giorni seguenti, nella Chiesa Patriarchale di S. Piero di Castello.

Venezia, Pinelli, [il primo Genaro 1647]

Esempl.: I-Vasp, *San Marco*, Sezione antica, Diversorum 13, fasc. [10]

GIO: FRANCESCO MOROSINI Per Misericordia di Dio Patriarcha di Venetia, e Primate della Damatia, etc. Al Suo Diletto Popolo Salute nel Signore.

Contiuano l'afflittioni, Dilettissimi, tutto che li metti della continua nostra oratione avanti il Santissimo Sacramento siano efficacissimi: et ciò perche, ò non si applicano li rimedij con la frequenza del Popolo; ò se gli si applicano, è forsi, più per usanza, che per divotione; et piaccia al Signore, (il che diciamo necessitati dal zelo nostro Pastorale con le lacrime à gl'occhi,) che non sia con irreverenza, et abominatione de Tempj, et dell'istesso Dio tal volta in alcuni, che forsi per loro colpa fanno risultare ad ignominia, et irritamento della Divina Maestà ciò, che è instituito à Sua Gloria, e per placarla. Conoscendo però Noi che la causa de Publici mali deriva regolarmente da peccati de privati; in quella maniera che si risente il corpo tutto per l'indispositione d'un membro: dobbiamo nelle viscere di Giesù Christo paternamente ammonire, et essortare ciascheduno, come facciamo, alla riforma di se medemo, et à non tralasciare per l'avenire l'Oratione del Santissimo Sacramento tuttavia da noi prescritta nel nuovo Foglio, ne meno la quotidiana delle Letanie, et Preci pur ordinata al solito in tutte le Chiese: mà con l'Anno nuovo rinovando gl'andamenti, andarvi frequenti con la debita preparatione di modestia esterna, et interna di cuore contritto, humiliato, et divoto, per esser questa l'Arma, il refugio, e la Roccha contra l'avversità inimiche. Desideriamo, che la devotione de privati corrisponda à gl'atti continuati della Publica Pietà, e Religione della Serenissima Republica, che con atti d'humili, e supplichevoli Orationi sempre, et con pie Processioni tutti li Sabbati, deve ben essere ricevuta per esempio, anzi per stimolo da tutto il Popolo. Così facendo ci essaudirà il Signore, et se non ci paresse subito al tempo de' nostri desiderij, sarà nondimeno in opportunità di tempo: poich negando ci tal volta la Bontà Divina l'uscire d'una tribulatione, suole per tal mezzo condurci ad una somma consolatione, e Felicità, come ci giova sperare adesso, vedendo sin'hora deferiti li Divini aiuti; il che Dio ci Conceda à sua Gloria, et aumento della Santa Fede per intercessione della Clementissima Vergine, e del Beato Lorenzo Giustiniano Protopatriarcha nostro; all'adorationi delle cui sacre Ceneri tutti invitiamo nell'imminente sua Solennità nella Chiesa Patraiarchale con particolar oratione per quest'effetto: digiunando, come tutti essortiamo, la sua Vigilia, per esser il

digiuno, (così dice Sant'Ambrogio,) nuovo Sacrificio di reconciliazione con Dio, et efficacissimo mezzo solito usarsi da Santa Chiesa per ottenere li Celesti aiuti.

Con occasione di che nella Cathedral di S. Pietro di Castello si tenirà esposto il Corpo del Beato non solo gl'otto Genaro, giorno della sua Festività; mà li due seguenti ancora con Sermoni la mattina, e la sera per eccitamento di maggior fervore ne' Fedeli. Conoscendosi molto bene da Noi quanto vaglia in ciò l'intercessione de' Santi; et ad eddetto che tutta la Città con fiducia ci concorra humile, et orante; sicura che dove non arrivano li nostri meriti, suppliranno appresso la Divina Maestà quelli della Carità del Beato, (Cittadino, Pastore, e Padre amorevolissimo di questa Patria:) che qual novo Mosè con suoi preghi abatterà tutti gl'esserciti nemici; impetrandosi, sì come nella Peste, dal Signore le Divine Gratie à servizio della Commune Felicità, che Dio ci conceda, in Nome del quale vi benediciamo.

Et le presenti doveranno publicarsi da Reverendi Piovani, et Padri Predicatori al Popolo la mattina dell'Epiphania, essortandolo, come si conviene, ad intervenire con devotione, et riverenza.

Data dal Nostro Palazzo Patriarchale il primo Genaro 1647.

Giovanni Francesco [Morosini] Patriarca.

Antonio di Vescovi Cancelliere

Doc. 21

Protogiornale veneto perpetuo sacro-profano. Nel quale si contengono le Feste Mobili, Stabili, di precetto, di divozione, del Palazzo Ducale, del Patriarchale ... Processioni, Prediche, e Musiche ... à comodo non tanto de' Veneti, quanto de' Forestieri. In: CORONELLI 1700, pp. 97-277

Nota: sono stati trascritti soltanto i passi in cui si fa esplicito riferimento alla presenza di musica.

p. 101 DOTTRINA Cristiana, s'insegna dopo mezo giorno, e si fanno circa dieci Dispute all'anno dalli Putti, & altrettante dalle Putte, con apparato, Musica, e premj. ...

p. 102 ORATORIO la sera d'Estate à h. 23 e l'inverno al suono dell'Ave Maria, alli preti di s. Filippo Neri alla Madonna della Fava, per gl'huomini solamente, e dura una hora in circa.

MUSICHE, oltre le notate al suo luogo si canta in Musica, e in canto fermo nella Ducal di s. Marco dalli Musici di Cappella, tutte le Domeniche doppo gl'Officj à hora di Terza la Messa, & all'ora solita il Vesperto.

p. 103 ... oltre le Musiche solenni, che si fanno quando sua Serenità cala in s. Marco ... Et si canta in Musica la Messa, & il Vespero dalli Padri, alli Frari, alli Carmini, & alli Servi. Et le Putte delli 4 Hospitali, cioè, della Pietà, Incurabili, di ss. Gio e Paolo, e Mendicanti, cantano la mattina qualche Mottetto alle Messe, e dopo pranso il Vespero con gran Concorso.

p. 104 OPERE in Musica, & COMEDIE nel tempo di Carnovale sogliono recitarsi la sera nelli 6. Teatri à quest'effetto sontuosamente fabricati, e le Comedie incominciano l'Autunno.

Le Domeniche tutte ESPOSIZIONE del Santissimo per implorar ajuto dalla Divina Misericordia per tutta la Cristianità, e particolarmente per la Sereniss. Repub. in quelle Chiese, che sono

destinate da Monsig. Illustriss. e Reverendiss. Patriarca, conforme, al foglio, che di 6. in 6. mesi si stampa, e suol farsi con bell'apparato, Sermone, e Musica;

- p. 108 Li Lunedì tutti dell'anno ORATORIO, d'Estate la sera à hore 23. e d'Inverno al suono dell'Ave Maria, alli Preti di s. Filippo Neri alla Madonna della Fava, per lo spazio d'un hora in circa, e per li Huomini solamente.
- p. 109 Opere in Musica, e Comedia, come si è detto nelle Feste di tutto l'anno.
- p. 110 Li Mercordì tutti dell'anno, Esposizione secondo la Carta, che di 6. in 6. mesi si stampa per ordine di Monsig. Illustriss. e Reverendiss. Patriarca, e suol farsi con apparato, Sermone, e Musica.
... Si canta Messa in Musica dalle Putte dell'Hospital della Pietà per li Morti.
- p. 114 *Musiche in Barca*, sogliono farsi in tempo d'Estate la sera doppo Cena, particolarmente in Canal grande con gran concorso.

GENNAIO

1 gennaio

- p. 117 ... E[sposizione] anco con M[usica] e C[oncorso] alli Gesuiti per il Nome di Giesù.
... A s. Francesco della Vigna suol farsi M[usica] dalla sc[uola] del Nome di Giesù[.] Sua Ser. cala à Messa in s. Marco. Messa in M[usica] dalle Putte all'Hosp[itale] della Pietà. Et alla Mad[onna] dell'Orto.
- p. 118 5 gennaio
S. Telesforo p. m. ... Dopo l'Ave Maria li Preti di s. Bartolomeo vanno al Fontico de Todeschi, oue cantano l'Evangelio, la Laudate, la Salve Regina, e ne riportano la buona mano.

6 gennaio

Epifania del Sig. ... Alla Madonna dell'Orto sc[uola] de Fornari con M[usica].

7 gennaio

S. Giuliano m. ... Chiesa fondata dalla Casa Baldi, [p. 119] poi restaurata da Tomaso da Ravenna Medico l'an. 1554. vi sono le Reliquie di esso Santo, sc[uola] di div[ozione] e suol farsi M[usica].

- p. 119 8 gennaio

Il B. Lorenzo Giustiniano Patrizio Veneto, primo Patriarca di Venezia, e protettore della Città, alla Patriarcale di Castello, oue riposa il suo Corpo sopra l'Altar maggiore sontuosamente eretto per Voto dall'Eccellentiss. Senato l'an. 1649. Sua Ser. vi v' à Messa, e vi vanno à celebrar Messa tutti li Pievani del Sestier di Castello.

10 gennaio

S. Paolo primo Eremita : Il suo Corpo senza Testa è in s. Giuliano, sc[uola] |p. 120| de Petteneri, e Feraleri, e suol farsi M[usica].

p. 121 17 gennaio

S. Antonio Ab[ate]. ... A s. Salvatore sc[uola] de Luganegheri, e vi si canta Messa in M[usica] ...
Alli 4 Hospitali V[espero] in M[usica] dalle Putte.

122 18 gennaio

Cathedra di s. Pietro in Roma. ... Traslazione del Corpo di s. Lucia con Messa in M[usica] à s. Lucia.

19 gennaio

S. Canuto Rè di Daniam. [*recte* Danimarca]. ... V[espero] in M[usica] à s. Lorenzo.

20 gennaio

S.S. Fabiano, e Sebastiano mm. Chiesa de RR. Eremiti di s. Girolamo dotto il Nome del B. Pietro da Pisa detti *di S. Bastiano*, fondata da una Donna di Casa Trivisana l'an. 1393. poi ristaurata l'an. 1562. v'è sc[uola] di div[ozione] C[oncorso] M[usica]. Et à S. Lorenzo nella Cappella di s. Sebastiano pur M[usica] e C[oncorso] ove si vedono li Corpi del B. Leo Bembo Patrizio Veneto, e del B. Giovanni Pievano di s. Gio: Decol[lato] oltre gl'altri notati al suo luogo. Et alli Mendicanti con M[usica] delle Putte. V[espero] in M[usica] anco alli Hosp[edali] della Pietà, Incurabili, e di Ss. Gio: e |p. 123| Paolo.

p. 123 21 gennaio

S. Agnese v[ergine] m[artire]. Chiesa Par[rocchiale] Col[legiata] d'An[ime] 1650 in c[irca] fabrica antica fatta dalla famiglia Molini ... e suol farsi M[usica].

p. 124 27 gennaio

S. Gio: Grisostomo, Chiesa ... riedificata pe vn incendio, che la distrusse l'an. 1575, ov'è un suo Braccio. A san Lorenzo si canta |p. 125| Messa in M[usica] per l'ottava di S. Sebast[iano].

p. 125 29 gennaio

S. Francesco Salesio Vesc. à s. Franc. Di Paola, sc[uola] di div[ozione] e suol farsi M[usica].

FEBBRAIO

p. 126 Il Giou. Grasso si canta in M[usica] Messa solenne in s. Marco in canto fermo, che è singolare.

p. 127 Il Venerdì grasso F[esta] della Compagnia del Christo à s. Martino con E[sposizione] tutto il giorno per li Agonizanti, C[oncorso] e M[usica].

p. 130 1 febbraio

S. Seuero Conf[essore]. Chiesa ... edificata dal Doge Angelo Participazio l'an. 820. E offiziata dalli Cappellani delle Monache di s. Lorenzo, e la matina vi si fa Proc[essione] col suono de Pifari per

vso antico. Et s. Jgnatio m[artire]. Sua Ser. Và à vesp. à s. Maria Formosa per la ricupera delle Spose rubbate dalli Tr[i]estini l'an. 943.

p. 131 2 febbraio

Purific[azione] di Maria Verg[ine]. Chiesa ... detta *S. Maria Formosa* ... Sua Ser. Cala à Messa in s. Marco, oue s'espone l'Image miracol. di M[aria] V[ergine] di mano di s. Luca portata da Costantinopoli l'an. 1204. con la quale si dà Proc. per la pioggia, serenità, & altri pubblici bisogni. Alla Salute s'espone altria Image di M[aria] V[ergine] portata da Candia l'an. 1670. ... Alla Pietà M[usica] delle Putte.

p. 132 3 febbraio

S. Biaso Vesc. Ch[iesa] ... edificata l'an. 1052. da' Marinari della nazione Leuantina. ... Et Chiesa di Monache Benedettine alla zueca eretta della famiglia Capouani, Pianghi, & Agnus Dei l'an. 1200. Sc[uola] di div[ozione] C[oncorso] e M[usica] ov'è il corpo di s. Eustachio.

p. 133 9 febbraio

S. Appollonia v[ergine] m[artire] à Ss. Filippo, e Giacomo ... Et C[oncorso] à M[usica] à s. Barnabà sc[uola] e suffr[agio] de' Morti.

p. 134 14 febbraio

S. Valentino m[artire]. ... A' s. Samuel è il Corpo d'un s. Valentino m[artire] sc[uola] di div[ozione] e suol farsi M[usica] & à s. Silvestro.

MARZO

p. 138 Li Mercordi tutti di Quares[ima] si fà E[sposizione] dopo pranso ... alli Ospit. della Pietà, degl'Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e di Mendicanti con M[usica] delle Putte. ... Li Giovedì tutti di Quares[ima] E[sposizione] anco alli Osp[edali] degl'Incurabili, e di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte il dopo pranso. ... Li Venerdì tutti si fà E[sposizione] dopo pranso ... |p. 139| alli Ospit[ali] della Pietà, degl'Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e di Mendicanti con M[usica] delle Putte. ... E[sposizione] con P[redica] pur dopo pranso a s. Maria Mater Domini, a s. Maria Formosa, a s. Giob, & alla Croce con M[usica].

p. 140 Tutti li Sabbati E[sposizione] con P[redica] e Compieta in M[usica] à s. Maria Maggiore. Et alli Hosp[edali] de gl'Incurabili, e di SS. Gio: e Paolo, ove le Putte cantano Compieta in M[usica].

Le Domeniche tutte di Quares. & altre Feste di precetto E[sposizone] dopo pranso ... & alli 4. Hospitali della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti, ove le Putte cantano V[espero] in M[usica] in volgare, e s'espone il Sangue miracoloso di N[ostro] S[ignore] col quale si segna. La sera Oratorio in M[usica] volgare alla Madonna della Fa- |p. 141| va.

p. 141 Li Lunedì tutti E[sposizione] alli Osp[edali] degl'Incurabili, e di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte. ... Li Martedì tutti E[sposizione] à S. Franc[esco] di Paola, & à gl'Hospit[ali] de gl'Incurabili, e di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte. ... Il terzo Venerdì di Marzo, à S. Marco stà esposto tutto il giorno il Sangue prezioso di N[ostro] S[ignore] portato da Candia l'an. 1670. vi si cantano Mottetti in M[usica] e vi vâ processionalmente à visitarlo l'Arciconfraternita

dello Spirito Santo con Cappe. ... Il Sabato avanti la Dom. della Passione, all'Osp[edale] de Mendicanti Compieta in M[usica] dalle Putte, e s'apre l'Infermaria.

- p. 142 La Dom[enica] dell'Ulivo ... E[sposizione] per le 40. hore dopo pranso con apparato solenne, con Sermone, e Musica che continua fin'al Merc[oledi] Santo à s. Apollonia, |p. 143| à s. Apostolo, all'Angelo Raffalel, à s. Basso, à s. Cantiano, à s. Gerimia, à s. Giorgio Maggiore, à s. Luca, à s. Mosè, alli Toelntini, & con M[usica] delle Putte alli Osp[edali] degl'Incurabili, e di Mendicanti. ... All'Hosp[itale] di Ss. Gio: e Paolo si canta Messa in M[usica] si predica il dopo pranso. Sua Ser. Cala à Messa in s. Marco, & alla Proc[essione] che è cerimonia notabile; & il dopo pranso vi ritorna alla P[redica]. Poi si porta alla Pietà, & al Sepolcro.
- p. 144 Il Mercordi Santo ... Sua Ser. Dopo esser stato al Perdono à s. Gio: di Rialto cala à gl'Offici in s. Marco, ove questa, e le seguenti sere v'è C[ompieta] e si fa M[usica] come anco à s. Giorgio Maggiore. Et C[ompieta] ... alli Ospit. della Pietà; Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti con M[usica] delle Putte. ... Il Giovedì Santo si canta Messa solenne in tutte le Chiese, e si ripone N[ostro] S[ignore] nel Sepolcro. C[oncorso] principalmente à s. Marco, à s. Giorgio Maggiore, alli Teatini, alli |p. 145| Reformati, alli Cappuccini, & alli 4. Hosp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti con M[usica] delle Putte. ...
- p. 145 ... Sua Ser. Calla alla Messa solenne in s. Marco, e poi v'è [a] s. Giacomo à pigliar la detta Jndulgenza, e doppo pranso à gl'Officj in s. Marco...
- p. 146 Il Venerdì Santo C[oncorso] alla P[redica] della Passione in tutte le Chiese, oue si predica, & C[oncorso] à gl'Officj, come il Merc[oledi] Giou[edi] Santo.
- p. 147 ... Sua Ser. con la solita comitiva de gl'Ambasciatori, Signoria, Magistrati, e Senatori in abito di lutto la mattina v'è à gl'Officj in s. Marco, & all'adorazione della Croce
- p. 148 ... Doppo pranso vi ritorna alla Predica, al Matutino, & alla Proc[essione] che si fa col Santiss. con intervento della Nobiltà. Si fanno pure Proc[ession]i cospicue con gran C[oncorso] la mattina all'Osp[edale] de' Mendicanti con M[usica] delle Putte ... Doppo pranso ... con M[usica] pur delle Putte all'Osp[edale] di Ss. Gio: e Paolo.
- p. 151 10 marzo
Li 40. Martiri alli Mendicanti, ov'è il Corpo di s. Militone uno delli detti con M[usica] delle Putte.
- 12 marzo
S. Gregorio I. p[adre] Dottor della Chiesa ... Chiesa eretta dalli Participazj, & è Abbazia, ov'è sc[uola] di div[ozione] e M[usica].
- p. 152 19 marzo
S. Gioseffo Sposo di M[aria] V[ergine]. Chiesa di Monache Agostiniane à castello rimodernata da Girolamo Grimani Padre di Marino, che fù Doge, v'è C[oncorso] e M[usica] ... Alli Ospit[ali] della Pietà, e di Ss. Gio: e Paolo, ove le Putte cantano in M[usica].
- p. 153 20 marzo
S. Gioachino Padre di M[aria] V[ergine] à s. Anna. Et Cappella in palazzo Patriarcale. V[espero] in M[usica] à s. Giorgio Maggiore.

21 marzo

S. Benedetto Ab[ate]. Chiesa .. rifatta da Giovanni Tiepolo Patriarca l'an. 1619. A' s. Giorgio Maggiore, ov'è sua Reliquia, e si fa M[usica].

p. 154 25 marzo

La Santiss. Annunziata, Chiesa ... detta *S. Maria Zobenigo* ... fondata l'anno 955. dalla famiglia Giubeniga, mà rimodernata l'an. 1683. per diligenza di D. Alvise Baratti suo Pievano. ... Scuola con Cappe detta *la Carità*, una delle 6 Scuole grandi, ove s'espogono divote Reliq[ui]e e suol farsi M[usica]. ... Sua Ser. cala à |p. 155| Messa solenne in s. Marco ... C[oncorso] alla Pietà con M[usica] delle Putte.

APRILE

p. 157 Il giorno di Pasqua C[oncorso] al Sepolcro, Chiesa di Monache Franciscane, fabbricata da Mercanti, che negoziavano in Gierusalemme, ov'è il Modello di quel s. Sepolcro di N[ostro] S[ignore] & una sua Image miracolosa. ... A' s'Apponale, & à s. |p. 158| Cassano suol farsi M[usica]. Sua Ser. cala à Messa in s. Marco, ove s'espone il Tesoro, e si fa M[usica] solenne. Vi ritorna doppo pranso alla P[redica] e con il ricchissimo Corno giojellato, che si conserva nel Tesoro, e s'incoronano li Dogi nella loro Elezione, v'è a s. Zaccaria, ov'è C[oncorso] per il Perdono, che comincia à Vespero, e finisce dimani, come anco a s. Lorenzo. A' Castello C[oncorso] per il Perdono. Alli Hosp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti con M[usica] delle Putte. ... La Seconda Festa, al Sepolcro C[oncorso]. A s. Zaccaria C[oncorso] e M[usica] per il Perdono, e vi vanno le 6. Scuole grandi. ... La Seconda Festa, al Sepolcro C[oncorso]. A s. Zaccaria C[oncorso] e M[usica] per il Perdono, e vi vanno le 6. Scuole grandi.

p. 159 ... V[espero] in M[usica] al Sepolcro. ... La terza Festa C[oncorso] e M[usica] al Sepolcro. ... La Dom. ottava di Pasqua ... à Ss. Apostoli, ... una delle 8. [chiese] fondate per rivelazione di s. Magno l'anno 830 dalle Famiglie Erizza, e Cornara; mà doppo rinovata. V'è sc[uola] di div[ozione] suol farsi M[usica] e vi v'è processionalmente la sc[uola] di S. Rocco. Sua Ser. v'è a s. Geminiano a Messa ...

p. 160 ... A' s. Domenico di Castello E[sposizione] solenne con P[redica] e M[usica]. ... La terza Dom. doppo Pasqua, l'Angelo Raffaele, Chiesa ... riedificata per rivelazione di s. Magno l'an. 899. dalla famiglia Candiana, v'è sc[uola] di div[ozione] C[oncorso] e M[usica] e ci si fa Proce[ssione] solenne doppo pranso. A' s. Maria Formosa in questo giorno suol farsi M[usica] con C[oncorso] per la F[esta] dell'Annunciata, Confraternità de Preti in detta Chiesa.

p. 161 2 aprile

S. Franc. di Paola, Chiesa de P.P. Minimi, dedicata anticamente à s. Bartolomeo, mà l'anno 1586. fù dato principio à rinovarla dalla Casa Quirina. V'è una Costa di esso Santo, C[oncorso] e M[usica] e vi si espogono anco li Corpi di Ss. Giacinto, & Ipolito m[artiri].

3 aprile

S. Pancratio m. il suo Corpo è in san Zaccaria. Nell'Osp. de gl'Incurabili ... A Vespero ... vi si porta Sua Ser. Con la Signoria...

p. 163 16 aprile

S. Isidoro ... Sua Ser. vi v'è à Messa; si fa Proc. con le Scuole Grandi, Chieresie, e Regolari in memoria di Congiura superata l'an. 954

p. 164 22 aprile

Ss. Satero, e Cajo m[artiri]. V[espero] in M[usica] à s. Giorgio Maggiore.

23 aprile

S. Giorgio m[artire] Chiesa de Monaci Cassinensi, detti di s. Giorgio Maggiore ... C[oncorso] e M[usica] solenne, con apparato Pontificale. ...

p. 165 24 aprile

S. Alessandro m[artire]. Sua Ser. cala in s. Marco à Vesp[ero] che si canta con M[usica] solenniss[ima]. ... Alla Scuola di s. Marco vicina à Ss. Gio. e Paolo suol cantarsi V[espero] in M[usica]. ...

25 aprile

S. Marco evangelista ... [nella basilica ducale] Vi si canta la Messa con M[usica] solenniss. e si fa Proc[essione] con le Scuole |p. 166| grandi, con l'interuento di Sua Ser. ... Scuola [di s. Marco evangelista] con Cappe, vna delle 6. Scuole grandi appresso Ss. Gio: e Paolo, ou'è C[oncorso] e suol suol [sic] farsi M[usica].

p. 166 27 aprile

S. Liberale Vesc[ovo] di Torcello, Protettore di Treviso. Si v'è à Torcello alla Catedrale, ove si fa M[usica].

MAGGIO

p. 168 La Vigilia dell'Ascensione Sua Ser. cala in s. Marco à Vesp. che si canta con M[usica] solenniss.

p. 169 Il giorno dell'Ascensione ... Sua Ser. con solenniss. poma, e gran C[oncorso] di Barche si porta in Bucinoro à sposar il Mare in segno di Dominio ... Dopo v'è à Messa in s. Niccolò del Lido E[sposizione] in Oratorio à gl'Incurabili.

p. 170 1 maggio

Ss. Filippo e Giacomo apostoli, chiesa sotto la giurisdizione dogale.

Il coro di s. Marco vi v'è a cantar Messa ... Alle Vergini C[oncorso] per il Perdono ... Sua Ser. vi si porta à Messa, che si canta in M[usica] e poi visita la Chiesa di s. Daniele.

p. 172 3 maggio, Invenzione della Croce

... Chiesa di Monache Benedettine ... C[oncorso] e M[usica]. ... et all'Osp. di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte. ... Alla Scuola grande di s. Gio: Evangelista, & all'Osp. de gl'Incurabili solennità per il Legno della S. Croce, ove si fa Proc. solenne, e |p. 173| M[usica] delle Putte.

p. 176 12 maggio

A S. Zaccaria ... vi cantano Vespero, e da quelle Monache si dispensano Mazzetti di Rose...

p. 178 18 maggio, S. Venanzio

... alli Mendicanti con M[usica] delle Putte

p. 179 25 maggio

... V[espero] in M[usica] alla Madonna della Fava

26 maggio, S. Filippo Neri

alli Preti dell'Oratorio della Fava ... C[oncorso] e M[usica] & oggi possono entrar le Donne in Oratorio. All'Hosp. de Mendicanti Oratorio de Secolari, che servono quelli |p. 180| Infermi con la Persona, e con l'elemosine.

p. 180 All'Hosp. di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte. ...

A s. Martino sc[uola] di di[vozione] e Sovegno per maritar Donzelle, e suol fa[r]si M[usica].

p. 181 31 maggio, S. Canziano

Chiesa eretta dalla famiglia Zena ... Festa della Congregatione de Preti, detta di S. Canziano, vna delle 9. Del Clero con M[usica].

GIUGNO

p. 181 Vigilia di Pentecoste

... si fa V[espero] in M[usica] allo Spirito Santo ... Chiesa di Monache Agostiniane

p. 182 Alli Hosp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti M[usica] delle Putte. Sua Ser. cala à Messa in s. Marco. ... La seconda Festa di Pentecoste, C[oncorso] e M[usica] allo Spirito Santo. Et F[esta] à s. Catherina. C[oncorso] e M[usica] à s. Catherina. ... La terza Festa di Pentecoste, C[oncorso] e M[usica] allo Spirito Santo. A s. Alvise F[esta] della Corona di Spine di N. S. ... suol farsi M[usica].

p. 183 L'Ottava di Pentecoste ... alla chiesa ... detta S. trinità, eretta dalle famiglie Celsa, e Sagreda ... ogni Festa si esercita insegnandosi in 31. Chiese à Putti ... con Apparati, Musiche, e Premj. A S. Maria formosa C[oncorso] e M[usica] sc[uola] di di[vozione] per il riscatto de Schiavi con grandissime Indulgenze. ... A S. Geremia E[sposizione] per li Morti ad vso delle 40. Hore, con Sermoni, M[usica]. Li Bombardieri vanno à s. Giovanni di Torcello, ov'è C[oncorso] e M[usica] per la F[esta] di s. Barbara.

p. 184 La Vigilia del Corpus Domini V[espero] in M[usica] al Corpus Domini, Chiesa di Monache Domenicane ... C[oncorso] e M[usica] e dopo pranso Process. solenne con le Suole grandi. ... [Esposizione] Alla Madonna della Fava con M[usica]. La mattina si fa Proc. solenniss. in Piazza s. Marco ... con intervento di Sua Ser. ...

- p. 185 Et a S. Giacomo dall'Orio Messa in M[usica] e Proc. col Santiss. Messa pur in M[usica] à s. Salvatore, ove si fa Process. col Santiss. Il dopo pranso. ... L'Ottava del Corpus Domini E[sposizione] & Messa in M[usica] al Corpus Domini, con Proc. solenne doppio pranso per riponer il Santissimo.
- p. 186 L'ultima Domen. di Giugno à s. Nicolò solennità del Santissimo con E[sposizione] e Proc[essione] solenne, con Messa, e Vespero in M[usica]. ... La Domenica seguente alla F[esta] di s. Antonio di Padova, quando non viene di Dom. Scuole di div[ozione] con C[oncorso] e M[usica] à s. Nicolò, à s. Angelo, & à s. Cassano.
- p. 188 12 giugno
S. Basilio, e Comp. m. suol farsi V[espero] in M[usica] alla Salute, mà solenne alli Frari.
- 13 giugno
S. Antonio da Padova, Protettore della Città, C[oncorso] e M[usica] alla Salute, ov'è la Reliquia insigne. Vi vâ Sua Ser. à Messa, e si fa Proc. con le Scuole grandi, Clero, e Regolari. Si fé Ponte di Barche sopra Canal grande. Alli Frari sc[uola] di gran di[vozione]. C[oncorso] suol farsi M[usica] solenn[e] ... A gl'Incurabili Oratorio de' Secolari ... Alla Pietà [Esposizione] con M[usica] delle Putte. ...
- p. 189 à s. Cassano sogliono trasportar la F[esta] alla Dom seguente con C[oncorso] e M[usica]. A s. Niccolò ... oue pur si trasporta alla Dom. seg. con C[oncorso] e suol farsi M[usica]. ... La diuozione di questo Santo è in molte altre Chiese. Si vâ à Torcello alle Monache di s. Antonio, oue si fa M[usica]. Et V[espero] in M[usica] alli Ospit. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti.
- p. 190 15 giugno
Ss. Vito, e Modesto mm. ... Ponte di Barche sopra Canal grande. Sua Ser. vi si porta à Messa, e dopo in S. Marco ... per la congiura superata l'anno 1310. ... A s. Maurizio sc[uola] di divo[ozione] suffr. De Morti, C[oncorso] e M[usica].
- p. 191 22 giugno
Li diece mila Martiri alla Celestia, ove sono loro Reliquie, e suol farsi M[usica]. Et à S. Antonio di Castello...
- 23 giugno
S. Giovanni m. Al Vespero in s. Marco ... V[espero] in M[usica] à S. Gio: Laterano.
- p. 192 24 giugno
Natività di s. Giovanni Battista, Chiesa ... detta *San Zuanne in Bragora* ... suol farsi M[usica]. Chiesa di Monache Benedettine, dette di s. Gio: Laterano, fabbricata dalla famiglia Nani, C[oncorso] e M[usica].
- p. 193 ... A' s. Marco stà esposto tutto il giorno il Cranio di detto Santo, con altre preziose Reliquie, come ieri; e nella sua Cappella si vede un Pietra, sopra la quale gli fù tagliata la Testa, con qualche macchia di sangue, che è in diuozione per il mal di Capo. Nel fine del Vespero si spargono sopra il

Popolo Acque odorifere, in memoria della fragranza sentita nell'Apparizione del Corpo di S. Marco.

... all'Osp. di Ss. Gio: e Paolo con M[usica] delle Putte.

p. 194 25 giugno

Apparizione di s. Marco ... Sua Ser. vi cala alla Messa, & alla Proc. che si fa con le Scuole Gra[n]di, Clero, e Regolari.

26 giugno

Ss. Gio: e Paolo mm. Chiesa de P.P. Domenicani, ove sono loro Reliquie, C[oncorso] e M[usica]. ... Sua Ser. vi si porta à Messa, e dopo oin s. Marco, che v'è Ss. Gio: e Paolo in memoria della Vittoria contro il Turco alli Dardanelli |p. 195| l'an. 1656. ... Et V[espero] in M[usica] alli Mendicanti per la F[esta] di Ss. Gio: e Paolo.

p. 195 28 giugno

S. Leone ... V[espero] in M[usica] à s. Pietro in Castello.

29 giugno

Ss. Pietro, e Paolo Apost. Chiesa Catedrale di Castello ... C[oncorso] e M[usica] dove vanno à dir Messa tutti li Pievani, Capellani, Curati, e Titolati, & intervengono alla Messa grande, & alla Proc.

p. 196 A s. Agnese ... suol farsi M[usica].

LUGLIO

p. 196 La 3. Domen. Solennità del Redentore, Chiesa de PP. Cappuccini, eretta dall'Eccellentiss. Senato per Voto per la Peste dell'an. 1575

p. 197 ...Sua Ser. vi si conduce à Messa, e dopo in s. Marco, ove passa la Proc., con le Scuole grandi, Clero, e Regolari, che v'è al Redentore. Si fa Ponte di Barche sopra Canal grande, e Canal della Zueca.

1 luglio

S. Marziale Vesc. Chiesa ... detta S. Marciliano, eretta dalla famiglia de' Bocchi l'an. 1133. V'è C[oncorso] e M[usica]. Et alla Ma- |p. 198| donna della Fava V[espero] in M[usica] come all'Vmiltà, & all'Ospit. della Pietà, dove cantano le Putte

p. 198 2 luglio

Visita. della Madonna, Chiesa ... su'l Lido detta s. Maria Elisabetta. Chiesa de' Preti dell'Orat. di s. Filippo Neri, detta *la Madonna della Fava*, fatta l'an. 1480. Mà li Filippini l'ottennero dal Senato l'anno 1662. V'è C[oncorso] e M[usica], e le Donne possono oggi entrare nell'Oratorio. ... Chiesa di Monache Benedettine, dette dell'Umiltà, che v'entrarono l'an. 1615. avanti posseduta da' Gesuiti, che l'havevano restaurata, v'è C[oncorso] e M[usica]. ... A s. Marciliano ... suol farsi M[usica].

- p. 199 ... & à s. Cassano con M[usica] e Proc. solenne la mattina; mà sogliono trasportarle alla Dom. seg.
... Le Putte cantano V[espero] in M[usica] alli Osp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti
- p. 201 10 luglio
S. Paterniano Vesc. Chiesa fabbricata l'anno 1200 dalle famiglie Bancanica; Andrearda, Fabiana, e Muazza ... vi vanno li Musici di s. Marco à cantar Messa in memoria di Vittoria conseguita contro il Turco l'anno 1651.
- p. 202 15 luglio
S. Enrico Imper. ... V[espero] in M[usica] alli Carmini.
- 16 luglio
La Mad. del carmine, alli Carmini sc[uola] dell'Abito del Carm. C[oncorso] e M[usica]
- 17 luglio
S. Marina v. Chies. Par. Col. D'An. 1700. in c. ... Sua Ser. vi si porta à Messa, e poi in s. Marco, ove passa la Proc. con le Scuole grandi, Clero, e Regolari, che v'è à s. Marina, in memoria della recupera di Padova l'an. 1509.
- p. 203 20 luglio
S. Margarita ... v'è C[oncorso] e M[usica] ... V[espero] in M[usica] a s. Daniele.
- p. 204 21 luglio
S. Daniele Profeta, Chiesa di Monache Lateranensi ... v'è C[oncorso] e M[usica]
- 22 luglio
S. Maria Maddalena, Chiesa ... eretta l'anno 1222, dalle famiglie Bassa, e Gaiola (?) ... Et Chiesa di Monache Agostiniane, dette *le Conuertite*, fù consacrata l'anno 1579. per opera di Gio: Pietro Leoni ... |p. 205| v'è C[oncorso] e M[usica]
- p. 205 ... All'Oratorio à gl'Incurabili, E[sposizione] M[usica] e doppio pranso si canta Oratorio in M[usica]. A' s. Franc. di Paola ... suol farsi M[usica]. Alli Mendicanti con M[usica] delle Putte.
- 25 luglio
S. Giacomo Ap. Chiesa fabbricata dalle famiglie Badoera, e Mula l'an. 1225 ... detta *S. Giacomo dell'Orio* ... C[oncorso] e M[usica]. Et C[oncorso] à s. Giac. di Rialto, Prima Chiesa edificata nella Città, Ius di |p. 206| Sua Ser.
- p. 206 ... Et *S. Cristoforo*, Chiesa de' PP. Monaci Cisterciensi, detti della Madonna dell'Orto, fondata l'an. 1371. da Tiberio Parmigiano, C[oncorso] e M[usica]
- p. 207 26 luglio
S. Anna Madre di M.V. Chiesa di Monache Benedittine, rinovata l'anno 1634 ... C[oncorso] e M[usica]

p. 208 28 luglio

Ss. Nazario, e Comp. Mm. V[espero] in M[usica] à s. Marta.

29 luglio

S. Marta v. Chiesa di Monache Agostiniane, eretta dalla famiglia de' Salomoni, ma poi restaurata, vi concorre processionalmente la sc. di s. Marco ... & all'Osp. de' Mendicanti con M[usica] delle Putte ... A s. Baseio suol farsi la F[esta] della Visitazione della Madonna con C[oncorso] e M[usica].

p. 209 30 luglio

S. Addone, e Senne mm. ... Alli gesuiti suol farsi V[espero] in M[usica]

31 luglio

S. Fantino, Chiesa ... eretta dalla famiglia Pisana ... suol farsi M[usica]. Et s. Ignazio Fondatore della Compagnia di Gesù, C[oncorso] e M[usica] & il dopo pranso P[redica] alli Gesuiti.

AGOSTO

p. 210 La quarta Dom. à s. Simeone Piccolo C[oncorso] e M[usica] per la solennità dell'Assunta...

La Domenica dopo la F[esta] di s. Agostino, à s. Giustina si fa F[esta] della Madonna di Spagna, e suol farsi M[usica].

p. 211 In questo Mese, cioè il non Sabato avanti la Dom. prima d'Ottobre incominciano le divozioni per il Rosario à gl'Incurabili.

1 agosto

S. Stefano I. p. m. à s. Zaccaria ... alli Frari C[oncorso] e M[usica] ...

p. 212 5 agosto

La Madonna della Neue, alli Frari. ... A s. Simeon |p. 213| Grande, & a s. Stae C[oncorso] e suol farsi M[usica]

p. 213 6 agosto

La Transfigurazione di N. S. Chiesa ... detta *San Salvatore*, C[oncorso] M[usica] e vi si espone il Sangue miracoloso di N. S. ... E Chiesa dell'Osp. di s. Salvatore, detto *de gl'Incurabili*, istituito l'an. 1522. Di poi restaurato, v'è C[oncorso] e si fa M[usica] dalle Putte; ... Alli Frari li Speciali fanno la loro F[esta] A[nnuale]. A s. Apponale |p. 214| scu[ola] de' Mercanti da Cordoani, e suol farsi M[usica].

p. 214 7 agosto

S. Gaetano Tiene Fondatore de' Teatini, ov'è C[oncorso] e P[redica]. A' s. Salvatore la Congregazione de' Preti, detta di S. Salvatore vna delle 9. Del Clero, fa la sua solennità ...

9 agosto

S. Romano m. V[espero] in M[usica] à s. Lorenzo.

10 agosto

S. Lorenzo m. Chiesa di Mona- |p. 215| che Benedittine, edificata da Angelo Participazio Doge l'an. 809. V'è sc[uola] di di[votione] C[oncorso] M[usica] e vi si espone il grasso di esso Santo. ... Vi cà processionalmente la Scuola Grande di s. Giovanni.

p. 215 11 agosto

Ss. Tibizio, e Susanna mm. E[sposizione] à s. Lorenzo. ... Alla Celestia F[esta] della Corona del Sig. V[espero] in M[usica] à s. Chiara.

p. 216 12 agosto

S. Chiara, Chiesa di Monache Francescane, fondata dalle famiglie Bernarda, e Polana l'an. 1234. ov'è C[oncorso] M[usica] e dopo pranso P[redica]. ... In questo giorno l'an. 1687. Li Cristiani disfecero l'Esercito de' Turchi appresso Siclos in Ungaria.

14 agosto

S. Eusebio Conf. V[espero] in M[usica] alla Celestia, et ad altre Chiese, ove si celbra la F[esta] dell'Assunta.

15 agosto

Assunta di M.V. Chiesa |p. 217| ... detta *S. Maria Nuova*. Et Chiesa de PP. Gesuiti ... Chiesa de PP. Canonici Lateranensi, detti *della Carità* ... Chiesa de PP. Min. Conventuali, detti *Li Frari*. Chiesa de PP. Carmelitani detti *Li Carmini* ... Chiesa de PP. Seruiti, detti *Li Serui* ... Chiesa di Monache Cisterciensi, dette *La Celestia* ... Chiesa di Monache Francescane, dette *di S. Maria Maggiore* ... v'è sc[uola] di di[votione] C[oncorso] e M[usica] in tutte le dette Chiese, e particolarmente alla Celestia; & à s. Maria Maggiore. ...

p. 218 ... Chiesa dell'Ospit. detto di Ss. Gio: e Paolo ... C[oncorso] e si fa M[usica] delle Putte. ... All'Oratorio di s. Filippo Neri alla Madonna della Fava, C[oncorso] M[usica] & oggi vi possono entrar le Donne. ... A s. |p. 219| Stefano sc[uola] della Centura C[oncorso] M[usica] e dopo pranso Proc. cospicua. Et C[oncorso] per il Perdono à s. Rocco, e s. Margarita con M[usica] & suol farsi M[usica] anco à s. Giustina.

p. 220 ...Alli Ospit. della Pietà, e Mendicanti si fa M[usica] dalle Putte. Sua Ser. cala alla Messa solenne in s. Marco...

16 agosto

S. Rocco, Chiesa, e Scuola con Cappe, detta *San Rocco*, vna delle 6. Scuole Grandi, fondata l'anno 1494. ... Sua Ser. vi v'è |p. 221| Messa, e poi alli Frari. ...

p. 221 Alli Ospit. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti le Putte cantano V[espero] in M[usica].

17 agosto

S. Mamma m. Messa in M[usica] à s. Lorenzo per l'Ottava...

p. 222 19 agosto

S. Lodovico vesc. Chiesa di Monache Agostiniane, dette *di s. Aluise*, fondata l'an. 1388 da D. Antonia Veniera, ov'è C[oncorso] M[usica] P[redica] frà quest'Ottava celebrano la F[esta] della Madonna di 7 Dolori...

20 agosto

S. Samuele Prof. Chiesa ... fondata dalle famiglie Boldù, e Soranzo l'an. 1000. ... e si v'è à s. Bernardo di Murano, ove si fa M[usica]

p. 223 21 agosto

S. Privato Vesc. ... à s. Marta ... farsi M[usica]

22 agosto

S. Timoteo ... V[espero] in M[usica] alli Servi. ... Alla Celestia Messa in M[usica] per l'Ottava.

23 agosto

S. Filippo Benicio Fondatore della Religione de Serviti, alli Serui C[oncorso] M[usica] P[redica]

24 agosto

S. Bartolomeo Ap. Chiesa ... fondata dalla famiglia Orseola.

p. 224 ...Et Messa in M[usica] dalle Putte all'Osp. di Ss. Gio: e Paolo

27 agosto

S. Rufo Vesc. A' s. Caterina suol farsi V[espero] in M[usica]

28 agosto

S. Agostino vesc. ...

p. 225 A' s. Caterina C[oncorso] e M[usica]

29 agosto

Decollazione di san Gio: Battista, Chiesa ... detta *San Zuan Degolà*, eretta dalla Famiglia Veniera; ma dopo restaurata, v'è C[oncorso] e M[usica] ... In s. Marco si canta Messa in Cappella di s. Gio: Battista ... Messa in M[usica] à s. Gio: Laterano.

p. 226 30 agosto

S. Marco m. ... A' s. Domenico di Castello suol farsi M[usica]

SETTEMBRE

Un giorno di questo Mese Sua Ser. Cala in s. Marco all'esequie del Cavalier Morosini.

- p. 227 La Domenica dopo li 8. Si fa la F[esta] del Nome della Beatiss. Vergine, istituita per la Vittoria de' Cristiani contro Turchi sotto Vienna l'anno 1683 ... A gl'Incurabili E[sposizione] & Oratorio in M[usica] dopo pranso. ... La Domenica dopo i Tempori à s. Geremia E[sposizione] tutto il giorno ad vso delle 40 hore, con Sermoni, e M[usica]. ... La terza Domen. Si fa la solennità della Madonna di 7. Dolori alla sua Chiesa di Monache Eremitane di Monte Sinalco, dette *la Madonna del Pianto*, luogo eretto dal Senato l'an. 1649. e vi furono introdotte dette Monache adi 6. Aprile 1658. e vi si fa C[oncorso] e M[usica]. Confraternità di div. alli Servi, e vi si fa Proc. Solenne dopo pranso, come à s. Giacomo alla Zueca. A' s. Silvestro solennità del Santiss. Crocifis- |p. 228| so, e suol farsi M[usica].
- p. 228 2 settembre
Dedicazione della Catedrale di s. Pietro di Castello ... Et F[esta] di s. Stefano primo Rè d'Ungharia istituita da Papa Innocenza XI per l'acquisto di Buda, seguito in questo giorno l'an. 1686. con strage de' Turchi. Et S. Antonino prete, Chiesa ... ove sono sue Reliquie suol farsi M[usica].
- p. 229 5 settembre
S. Vittoria m. V[espero] in M[usica] à s. Zaccaria.
- 6 settembre
Traslazione di s. Zaccaria Prof. C[oncorso] M[usica] e Proc. À s. Zaccaria. Si capitolò la Pace |p. 230| col Turco l'anno 1669 dopo 25 anni di guerra.
- p. 230 7 settembre
S. Regina v.m. V[espero] in M[usica] alle Vergini, e suol anco farsi V[espero] in M[usica] alla Madonna della Pace à Ss. Gio: e Paolo.
- 8 settembre
Natività di Maria Verg. Chiesa di Monache Agostiniane, dette *le Vergini*, rette da Sua Ser. Sc[uola] di di[votione] C[oncorso] e M[usica].
- p. 231 ... alla cappella della Pace in Ss. Gio: e Paolo, ove suol farsi M[usica]. ... Sua Ser cala à Messa in s. Marco, ove s'espone l'Imagie miracolata di M.V. di mano di s. Luca.
- p. 232 10 settembre
S. Nicola da Tolentino, Chiesa de' Chierici RR. Teatini ... A' s. Stefano sc[uola] di di[votione], C[oncorso] M[usica] e si dispensano Panetti per la Febre.
- p. 233 14 settembre
Essaltazione di s. Croce, alla Croce di Venezia C[oncorso] M[usica]. S'espone il Legno, della s. Croce
- p. 234 17 settembre
S. Tarasio, il suo Corpo è in Monasterio di s. Zaccaria. *Et le Stimmate di S. Francesco*, à s. Francesco della Vigna, sc[uola] di di[votione] E[sposizione] tutto il giorno; Proc. E suol farsi M[usica].

18 settembre

S. Tomaso de Villa Nova, à s. Stefano ... Et sc[uola] di di[votione] à s. Margarita, & à s. Maria Nuova con M[usica].

20 settembre

Ss. Eustachio, e Comp. M. Chiesa |p. 235| ... detta *S. Stae* fabbrica antica fatta dalla famiglia del Corno, ... ove suol farsi M[usica]

p. 235 21 settembre

S. Matteo Apost. Chiesa ... detta *S. Mattio di Rialto* ... v'è C[oncorso] è M[usica].

22 settembre

Ss. Maurizio, e Comp. Mm. Chiesa ... fabbricata dalla famiglia Candiana, ov'è la Reliquia di s. Maurizio, e suol farsi M[usica].

p. 236 26 settembre

S. Leandro ... |p. 237| V[espero] in M[usica] à s. Cosmo.

p. 237 27 settembre

Ss. Cosmo, e Damiano fratelli mm. Chiesa di Monache Benedettine, dette *di San Cosmo* alla Zueca, che v'entrarono l'anno 1532. ... v'è sc[uola] di di[votione] C[oncorso] e M[usica].

29 settembre

Dedicazione di s. Michiel Arcan- |p. 238| gelo, Chiesa ... detta *S. Angelo*, eretta dalle famiglie Morosina, e Lupanizza l'an. 920 ove fa la F. la Congregazione de' Preti, detta di s. Angelo ... Suol cantarsi V[espero] in M[usica] à s. Girolamo, à s. Fantino, & à s. Catterina. In questo giorno l'anno 1687. s'acquistò Atene.

p. 238 30 settembre

S. Girolamo Dottor di s. Chiesa, Monastero di Monache Agostiniane, eretto l'anno 1300. sc[uola] di div[otione] C[oncorso] e M[usica]. Et alla Scuola di s. Girolamo, e dell'Assunta, detta di s. Fantino, sc. per li Giustiziati, con Cappe, e faccia coperta, ove vanno à cantar Messa li Preti di s. Angelo, e suol farsi M[usica] come pur à s. Catterina. ...

OTTOBRE

p. 239 La prima Dom. si fa Solennità del Santissimo Rosario ... |p. 240| All'Osp. Della Pietà, e Mendicanti C[oncorso] e M[usica] delle Putte.

p. 240 La terza Domen. E[sposizione] our del Rosario all'Angelo Raffaele sc[uola] di div[otione] Suffr. De' Morti C[oncorso] M[usica] e Proc. Dopo pranso.

p. 241 4 ottobre

S. Francesco Protettor della Città, Chiesa de Francescani Min. Oss. detti *di S. Francesco della Vigna*, luogo lasciato per Testamento à questa Religione da Marco Ziani l'an 1253. poi si diede principio al suo Magnifico Tempio l'an. 1534. suol Modello del Sansovino.

- p. 242 ... Alli Frari scuola del Cordone, Concorso, e M[usica]. ... All'Ascensione sc[uola] di div[otione] C[oncorso] M[usica] P[rocezione?] dopo pranso.

6 ottobre

S. Magno Vesc. D'Oderzo Protettor della Città C[oncorso] e M[usica] à s. Geremia, ov'è il suo Corpo ... V[espero] in M[usica] à s. Giustina.

- p. 243 7 ottobre

S. Giustina v. m. Chiesa Par. di Monache Agostiniane ... C[oncorso] M[usica] vi si porta Sua Ser. À Messa in memoria della Vittoria contro il Turco alli Curzolari l'an. 1575. Dopo v'è à Ss. Gio: e Paolo e poi in s. Marco, ove passa la Proc: con le Scuole Grandi, Clero, e Regolari, che v'è à s. Giustina.

- p. 244 14 ottobre

A s. Franc. della Vigna E.P.C. come adì 11. V[espero] in M[usica] alli Scalzi, & à s. Teresia.

15 ottobre

S. Teresia v. Chiesa fabbricata da PP. Reformati Franciscani, quali poi |p. 245| ritiratisi à s. Bonaventura, fù il Luogo concesso dal Senato l'anno 1645. alle Monache Carmelitane, *dette le Teresie*, rette da Sua Ser. C[oncorso] e M[usica] ove sono li Corpi delli Ss. Aneo, Pio, e Valerio mm. ... Alli Carmelit. Scalzi C. M. e Compagnia di div. di Gentildonne.

- p. 247 21 ottobre

S. Orsola, & 11. mila Verg. mm. ... A gl'Incurabili sc. dell'Orsoline, che sono la maggior parte Gentildonne. La mattina vi si fa Esp[osizione] e le Putte cantano Mottetti.

- p. 248 27 ottobre

S. Geltruda v. ... Suol farsi V[espero] in M[usica] à s. Simeon Piccolo.

28 ottobre

Ss. Simeon, e Giuda Ap. Chiesa ... detta *S. Simeon Piccolo*, ... v'è sc[uola] de' Tesserì da Lana C[oncoro] e suol farsi M[usica].

- p. 249 29 ottobre

S. Quirino m. V[espero] in M[usica] à ogni Santi.

NOVEMBRE

- p. 250 Tutti li Santi, Chiesa di Monache Benedettine, dette *d'ogni Santi*, fondata l'anno 1580 dalle famiglie Barbariga, e Duoda, v'è sc. di Senseri ordinarij C[oncorso] e M[usica] e vi è il Corpo di s. Maurizio

m. ...Sua Ser. ode Messa in s. Marco. ... con [Musica] à s. Maria Mater Domini ... Si cantano Officj de Morti, e particolarmente alli 4. Ospit. Della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti. ... Questa notte seg. la Scuola di S. Rocco và cantando l'Esequie per la Città sopra i Sepolcri.

p. 251 2 novembre

Commemorazione di tutti li Morti ... A' s. Simeon Piccolo C[oncorso] alla Messa in M[usica] & alla Proc. Solenne all'Alba. ... Et C[oncorso] come jeri per li Morti, con Messa, & Officj in M[usica] dalle Putte alli 4 Ospitali della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Pao, e Mendicanti. Tutto il giorno E[sposizione] con M[usica] à Ss. Filippo, e Giac. à s. Trinità, à s. Maria Mater Domini, à s. Mattio di Rialto, & à s. Eufemia, ove la sera si ripone il Santissimo con Proc. Solenne. ... à San Francesco della Vigna ... suol farsi M[usica] & apparato solenne dalla Scuola del B. Pasquale con gran C[oncorso]. Et allo Spirito Santo dall'Arciconfraternità dello Spirito Santo.

p. 252 A' s. Gio: in Bragora dalla Scuola della Madonna di Pietà, e suffr. de' Morti. ... Officj de' Morti in diverse Chiese, e particolarmente con M[usica] alla Croce, & à s. Geremia.

4 novembre

S. Carlo Boromeo Vesc. Card. ... V[espero] in M[usica] à s. Zaccaria.

5 novembre

S. Zaccaria Padre di s. Gio: Battista, Chiesa, e Monistero di Monache Benedittine

p. 253 ... v'è il Corpo d'esto s. Zaccaria, C[oncorso] e M[usica].

6 novembre

S. Leonardo Protettor de' Prigionieri, e Schiavi, Chiesa ... Vi si fa M[usica] e Proc. con la sc[uola] della Carità, che v'interviene con pompa, e con Reliquia di detto Santo.

p. 254 9 novembre

S. Teodoro Cavaliere m. Chiesa ... A' s. Salvatore, ov'è il suo Corpo, Scuola con Cappe, una delle 6. Scuole Grandi C[oncorso] e M[usica]. Et dedicazione della Basilica di s. Salvatore.

p. 255 10 novembre

B. Andrea Avellino, alli Teatini con P[redica]. A s. Alvise C[oncorso] e M[usica] per la sua Traslazione. ... V[espero] in M[usica] a s. Martino.

11 novembre

S. Martino Vesc. Chiesa ... fabbricata da Padovani Ravennati ... di poi rinnovata su'l Modello del Sansovino: V'è sc[uola] di div[otione] C[oncorso] M[usica]. vi si conserva meza Veste di detto Santo, e vi và processionalmente la Scuola Grande di s. Giovanni con vna Gamba di detto Santo, con la quale si segnano li Preti di essa Chiesa. ...

p. 258 20 novembre

S. Stefano Prete, Chiesa ... detta *S. Stin*, ... ove vuol farsi M[usica]. ... Et s. Fabiano m. alla Salute, ov'è il suo Corpo. Suol cantarsi V[espero] in M[usica] al Sepolcro. Li 4 Ospitali con Putti, e Putte dopo pranso vanno alla Salute.

21 novembre

Presentazione della Madonna, Chiesa de' PP. Somaschi, detta *la Salute*, eretta dal Senato per la liberazione della Peste dell'an. 1631. Vi si espone l'Immagine di M.V. portata da Candia l'anno 1670. e v'è il Corpo di san Giusto m. oltre gl'altri notati al suo Luogo. Sua Ser. Vi v'è à Messa, e poi in s. Marco, ove s'espone l'Immagine miracolosissima di M.V. di mano di s. Luca; e passa la Process. Con le Scuole grandi, Clero, e Regolari, che v'è al- |p. 259| la Salute. Vi è C[oncorso] di tutta la Città, e si fa il Ponte di Barche sopra Canal grande.

p. 259 ... Al Sepolcro suol farsi M[usica] e C[oncorso]. A s. Basso, & à s. Vio pur C[oncorso] M[usica] sc. di div. e suffr. de' Morti. ... A' S. Silvestro sc[uola] de Sonatori. ... Alli Ospit. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti le Putte cantano V[espero] in M[usica].

22 novembre

S. Cecilia v.m. à s. Cassano sc. di div. C[oncorso] ov'è la sua Testa, con la quale si segna. ... A' s. Martino sc. di div. di Musici con M[usica] che suol trasportarsi alla Dom. |p. 260| pross. se non viene di Dom.

p. 260 24 novembre

S. Crisogono m. à s. Trovaso ... V[espero] in M[usica] à s. Catarina.

25 novembre

S. Caterina v.m. Chiesa di Monache Agostiniane, C[oncorso] e M[usica], sc. de Sensali di Fontico. Alli Frari

p. 261 ... V[espero] in M[usica] all'Ospit. de' Mendicanti.

26 novembre

S. Alipio ... A s. Basejo sc. di div. C[oncorso] e M[usica].

29 novembre

S. Saturnino m. à s. Andrea, ov'è il suo corpo, e vi si canta V[espero] in M[usica] & Terza.

p. 262 30 novembre

S. Andrea Ap. Chiesa di Monache Agostiniane ... v'è C[oncorso] M[usica] e vi si conserva vna Croce lasciatagli da Papa Alessandro III.

DICEMBRE

La Domenica dopo i Tempori, à s. Geremia E[sposizione] tutto il giorno per li Morti ad |p. 263| uso delle 40 hore con Sermoni, e M[usica].

p. 263 3 dicembre

S. Francesco Sauerio, C[oncorso] e M[usica] alli Gesuiti.

4 dicembre

S. Barbara v.m. ... |p. 264| Alli Gesuiti, ov'è il suo Corpo, e suol farsi M[usica].

p. 264 6 dicembre

S. Nicolò I. Vescovo di Bari, Chiesa ... fabbricata anticamente da Zancaroli, di poi restaurata, v'è sc. di div. C[oncorso] e M[usica]. ... Et Chiesa de' P.P. Francescani Min. Con- |p. 265| vent. detti *di San Niccolò di Frari*, fabbricata da Nicolò Lion, & Ius della Procuratia d'Ultra con M[usica]. A Ss. Gio: e Paolo in Cappella dentro il Convento si canta Messa, & oggi vi possono entrar le Donne. ... A' gl'Incurabili sc. de' Marinari di Istria, e si fa M[usica] dalle Putte. ... Sua Ser. Ode Messa in Cappella di s. Niccolò in Palazzo, fatta l'an. 1530 la quale stava dove hora è l'Avogaria.

p. 265 7 dicembre

S. Ambrogio Vesc. Dottor della Chiesa, alli Frari sogliono far la F[esta] con M[usica] li Milanesi.

p. 266 8 dicembre

La Concezione della Madonna, Chiesa di Monache Francescane, detta *La Madonna de' Miracoli*, hebbe principio da un Capitello con un'Imagine miracolosa della B.V. l'anno 1480. E v'è C[oncorso]. Et Chiesa delle Cappuccine di Castello. Fatta l'an. 1675. Il Monastero però fù eretto da Francesco Vendramino l'anno 1668. Scuola con Cappe, detta *la Misericordia*, una delle 6. Scuole grandi, C[oncorso]. Scuole di div. à s. Giacomo dall'Orio, & alli Frari con M[usica] ov'è C[oncorso] come pur à s. Francesco della Vigna. A s. Maria Formosa la Congregazione de' Preti, detta, *di S. Maria Formosa*, una delle 9. Del Clero fa la sua F[esta] e suol far M[usica]. ... Alli Osp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti V[espero] in M[usica] dalle Putte.

p. 267 9 dicembre

S. Proculo Vesc. Chiesa ... detta *San Provolo*, vfficiata dalli Cappellani delle Monache di s. Zaccaria, & edificata l'an. 1389. da Amadio de' Buonguadagni. Suol farsi V[espero] in M[usica] à Ss. Gio: e Paolo.

10 dicembre

La Madonna di Loreto, Chiesa de' PP. Carmelitani Scalzi, detta *S. Maria in Nazareth* ... A' Ss. Gio: e Paolo suol farsi M[usica] e C[oncorso]. ... A' s. Marciliano con M[usica]. ... Alli Osp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti V[espero] in M[usica] dalle Putte.

p. 268 12 dicembre

S. Paolo Vesc. m. V[espero] in M[usica] à s. Lucia.

13 dicembre

S. Lucia v.m. Chiesa Par. di Monache Agostiniane ... eretta l'an. 1192. con titolo dell'Annonciata; di poi trasportatovi il Corpo di s. Lucia, prese il suo nome, e l'an. 1609. restaurata. V'è sc. di div. C[oncorso] e M[usica].

... A s. Apostolo sc. di div. e suol farsi M[usica].

... Alli Hosp. della Pietà, Incurabili, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti V[espero] in M[usica] delle Putte.

p. 269 15 dicembre

S. Eusebio Vesc. Li Greci cantano Vespero solenne nella loro Chiesa, e dispensano candele al Popolo.

16 dicembre

Ss. Anania, Azaria, Misael Principia la divozione della Nouena del Parto della B. V. con E[sposizione] e M[usica] à s. Maria Formosa, ov'è sc. di div. A Ss. Filippo, e Giac., à s. gragorio, à Ss. Gio: e Paolo, alli Domin. Oss. Su le Zattare, alli Frari, à s. Francesco della Vigna, à s. Stefano, à s. Giacomo alla Zueca, & ad altre Chiese, e particolarmente à s. Lucia, doue si fa E[sposizione] solenne tutto il giorno per detti 9. Giorni con C[oncorso] P[redica] e M[usica].

... A' gl'Incurabili con E[sposizione] P[redica] e M[usica] avanti giorno.

p. 270 ... A' s. Salvatore la mattina si cantano in M[usica] l'Essequie del Doge Priuli.

17 novembre

S. Lazaro Vesc. Chiesa dell'Ospit. de' Mendicanti, vi si celebrò la prima Messa adi 20 Febraro 1601. ... v'è C[oncorso] e M[usica] delle Putte

... A' s. Lucia V[espero] in M[usica] per la F[esta] del Parto.

p. 272 24 dicembre

Vigilia del Santissimo Natale. La sera C[oncorso] à S. Marco à gl'Officj, e Messa cantata con solenne, e v'interuiene Sua Ser. Con bella cerimonia. Et C[oncorso] pur la sera alla Carità, alli Frari, à s. Stefano, & alli Carmini, ove si canta Messa in M[usica] e finisce à hore 5. In circa. Alle |p. 273| hore 5. Pur si fa funzione cospicua con M[usica] nell'Oratorio à gl'Incurabili. All'altre Chiese si dicono le Messe à meza notte, & all'Alba. La sera dopo l'Ave Maria li Preti di s. Bartolomeo vanno particolarmente al Fontico de' tedeschi, da' quali sono ricevuti nella Sala con Torce accese, e vi cantano l'Evangelio, il Laudate, e la Salve Regina.

p. 273 25 dicembre

Giorno del Santiss. Natale di N. S. Chiesa di Monache Agostiniane, dette *di Gesù, e Maria in Betlem*, che hebbe principio l'anno 1620, da due Sorelle Pasqualighe, ov'è C[oncorso] & E[sposizione] solenne per 8. Giorni. A' s. Cassano C[oncorso] e suol fars M[usica].

... Messa in M[usica] dalle Putte alli Osp. della Pietà, di Ss. Gio: e Paolo, e Mendicanti. Alla Madonna de' Miracoli, & alla Madonna dell'Orio. Sua Serenità ode Messa in s. Marco, che si canta con M[usica] solennissima, e si espo- |p. 274| ne il Tesoro. Vi ritorna il dopo pranzo alla P[redica] e poi v'è à s. Giorgio Maggiore à visitar il Corpo di s. Stefano, ove si canta V[espero] in M[usica].

p. 274 26 dicembre

S. Stefano protom. Chiesa de' PP. Agostiniani ... Et à s. Giorgio Maggiore, ov'è il suo Corpo portato da Costantinopoli l'anno 1110, C[oncorso] e M[usica]. Sua Ser. vi v'è a Messa ... Incomincia il Carnovale, e le Maschere, quando non vengano proibite da' Superiori.

p. 275 27 dicembre

S. Giovanni Ap. & Evang. Chiesa della Scuola con Cappe, detta *di S. Zuanne Euangelista*, una delle 6. sc. Grandi, principiata l'anno 1348 & è gran C[oncorso] alla Messa, che vi si dice avanti giorno.

p. 276 30 dicembre

S. Liberale Vesc. à s. Martha, ove sono due Coste ... Scuole di div. à s. Paterniano, alla Madallena, & alli Carmini con M[usica] mà sogliono trasportala ad altro giorno festiuo.

p. 277 31 dicembre

S. Silvestro p. Chiesa ... eretta dalla famiglia Andrearda, e consacrata da Papa Alessandro III v'è C[oncorso] suol farsi M[usica]. ... Et suol cantarsi V[espero] in M[usica] à s. Francesco della Vigna. La sera dopo l'Ave Maria li Pretti di s. Bartolomeo vanno capitolarmente al Fontico de' Tedeschi, da' quali sono ricevuti nella Sala con Torce accese, e vi cantano l'Evangelo, il Laudate, e la Salve Regina.

Appendice 5

Obblighi della cappella ducale di San Marco 1670-1700ca.

Fonti principali:

- I-Vmc, Cod. Cicogna, 3118, fascicoli 44-50, cc. non numerate
[*Tariffa* con obblighi dei cantori per cantori e organisti, 1677]
- I-Vasp, Capitolo di San Marco, Libri mss., Libri liturgici, n. 18 (*olim* 53), cc. 299^v-300^v
[cc. 286^v-287^r: Vesperì a due cori]
[cc. 299^v-300^v: Obblighi degli strumentisti, 1694]

Integrazioni:

- I-Vmc, Cod. Cicogna, 3118, fascioli 44-50, cc. non numerate
I-Vas, Procuratoria de supra, Cariche, b. 91, fasc. 2, c. 10
[Nuovi impegni della cappella, 1653]
- I-Ma, ms. A. 328 inf., cc. 163^r-165^v
[Altra *tariffa* con gli obblighi per cantori e organisti, 1678]
- SANSOVINO-MARTINIONI 1663

	Festività	Cantori e Organisti	Vesperi	Strumenti	Doge	Palla
Gennaio						
1	Circoncisione	Vespero I Messa Vespero II	a 2 cori	Messa	D	P
1	Adorazione del S. Sangue	Espos. e process.			D	
2	(dal 1684)	Espos. e process.				
3		Espos. e process.			D	
5		Vespero I	<i>Laudate</i>			P
6	Epifania	Messa Vespero II	a 2 cori	Messa	D	P
7	S. Lorenzo Giustiniani (dal 1646)	Vespero I				
8	(a S. Pietro di Castello)	Messa Vespero II			D	
16		Vespero I				
17	S. Antonio	Messa Vespero II				
19		Vespero I				
20	Ss. Fabiano e Sebastiano	Messa Vespero II				
24		Vespero I				
25	Conversione di S. Paolo	Messa Vespero II				
30		Vespero I				P
31	Traslazione di S. Marco	Messa Vespero II				P
Febbraio						
1	Purificazione della Vergine (a S. Maria Formosa)	Vespero I			D	
2		Vespero I Messa Vespero II	(<i>Laudate</i>) a 2 cori	Messa	D	P
21		Vespero I				
22	Cattedra di S. Pietro	Messa Vespero II				
24	S. Girardo Sagredo	Messa Vespero II				
25	S. Mattia	Messa Vespero II				
Marzo						
11		Vespero I				
12	S. Gregorio papa	Messa Vespero II				
18		Vespero I				
19	S. Giuseppe	Messa Vespero II				
20		Vespero I				
21	S. Benedetto	Messa Vespero II				
24		Vespero I	a 2 cori			P
25	Annunciazione della Vergine	Messa Vespero II Compieta	a 2 cori	Messa con palchetti Vesp. II sopra gl'organi	D D D	P

Aprile						
15	Traslazione di S. Isidoro	Vespero I				
16		Processione			D	
		Messa	Messa		D	
		Vespero II				
22	S. Giorgio	Vespero I				
23		Messa				
		Vespero II				
24	Vigilia di S. Marco	Messa				
		Vespero I	a 2 cori	Vespero I con palchetti	D	P
25	S. Marco	Messa		Messa con palchetti	D	
		Vespero II	a 2 cori			P
Maggio						
1	Festa delle Vergini					
	(ai Ss. Filippo e Giacomo)	Messa				
	(alle Vergini)	Messa				
		Messa	Messa		D	
		Vespero II				
2	Invenzione della Croce	Vespero I				
3		Adorazione				
		Processione			D	
		Vespero II			D	
5	S. Giovanni Laterano	Vespero I				
6		Messa				
		Vespero II				
7	Apparizione di S. Michele	Vespero I				
8		Messa				
		Vespero II				
14	S. Isidoro	Vespero I				
15		Messa				
		Vespero II				
19	S. Bernardino	Vespero I				
20		Messa				
		Vespero II				
Giugno						
10	S. Barnaba	Vespero I				
11		Messa				
	S. Antonio da Padova					
	(introdotta nel 1651)					
12	(a S. Maria della Salute)	Vespero I				
13		Processione			D	
		Messa	Messa		D	
		Vespero II				
14	SS. Vito e Modesto					
15	(ai Ss. Vito e Modesto)	Vespero I				
		Processione			D	
		Messa			D	
		Vespero II				
23	S. Giovanni Battista	Vespero I				P
24		Messa				
		Vespero II	a 2 cori			P
25	Invenzione del corpo di S. Marco	Messa		Messa	D	P
		Processione			D	
		Vespero II	a 2 cori			P
26	Ss. Giovanni e Paolo					
	(introdotta nel 1656)					
	(a Ss. Giovanni e Paolo)	Messa			D	(P)
		Processione			D	

28		Vespero I				P
29	Ss. Pietro e Paolo	Messa				
		Vespero II	a 2 cori			P
30	Commemorazione di S. Paolo	Messa				
Luglio						
1		Vespero I				P
2	Visitazione della Vergine	Messa		(D)		
		Vespero II	a 2 cori			P
10	S. Paterniano	Messa		D		
11		Vespero I				
12	Ss. Ermagora e Fortunato	Messa				
	S. Marina					
16		Vespero I				
17	(a S. Marina)	Processione		D		
		Messa I		D		
		Messa II		D		
		Vespero II				
21		Vespero I				P
22	S. Maria Maddalena	Messa				
		Vespero II				P
24		Vespero I				
25	S. Giacomo	Messa				
		Vespero II				
26	S. Anna	Messa				
		Vespero II				
Agosto						
31		Vespero I	Messa			
1	S. Pietro in vincula					
4		Vespero I				P
5	Vergine <i>ad nives</i>	Messa				
		Vespero II				P
6	Trasfigurazione	Messa				
		Vespero II				P
9		Vespero I				
10	S. Lorenzo	Messa				
		Vespero II				
14		Vespero I	<i>Laudate</i>			P
15	Assunzione della Vergine	Messa		Messa con palchetti	D	P
		Vespero II	a 2 cori			P
16	S. Rocco					
	(a S. Rocco)	(Messa)			D	
		Vespero II				
23		Vespero I				
24	S. Bartolomeo	Messa				
		Vespero II				
27		Vespero I				
28	S. Agostino	Messa				
		Vespero II				
29	Decollazione di S. Giovanni Battista	Messa				
		Vespero II				
Settembre						
7		Vespero I	<i>Laudate</i>			P
8	Natività della Vergine	Messa		Messa	D	
		Vespero II	a 2 cori			P
13		Vespero I				
14	Esaltazione della Croce	Messa				
		Vespero II				

17		Vespero I		
18	S. Vettore	Messa		
20		Vespero I		
21	S. Matteo	Messa		
		Vespero II		
28	S. Michele	Vespero I		
29		Messa		
		Vespero II		
30	S. Girolamo	Messa		
		Vespero II		
Ottobre				
3		Vespero I		
4	S. Francesco	Messa		
		Vespero II		
5		Vespero I		P
6	S. Magno	Messa		
		Vespero II		P
7	S. Giustina (a S. Giustina)	Processione	D	
		Messa	D	
		Vespero II		P
8	Dedicazione della basilica	Messa	D	
		Vespero II a 2 cori		P
9	Ss. Sergio e Bacco	Messa		
17		Vespero I		
18	S. Luca	Messa		
		Vespero II		
27		Vespero I		
28	Ss. Simeone e Giuda	Messa		
		Vespero II		
31	Vigilia di Ognissanti	Vespero I a 2 cori		P
Novembre				
1	Ognissanti	Messa	Messa	D
		Vespero II a 2 cori		P
2	Il giorno de Morti	Messa		
		Processione		
5		Vespero I		
6	S. Leonardo	Messa		
		Vespero II		
8		Vespero I		P
9	S. Teodoro	Messa		
		Vespero II		P
11		Vespero I		
12	S. Martino	Messa		
		Vespero II		
	Presentazione della Vergine (introdotta nel 1630)			
20		Vespero I		P
21		Processione	D	
	(a S. Maria della Salute)	Messa I	D	
		Messa I	D	
		Vespero II		P
22		Vespero I		
23	S. Clemente	Messa		
24		Vespero I		
25	S. Caterina	Messa		
		Vespero II		
29		Vespero I		
30	S. Andrea	Messa		
		Vespero II		

Dicembre						
5		Vespero I				
6	S. Nicolò	Messa			D	
		Vespero II				
7	S. Ambrogio	Messa				
7		Vespero I	Messa a 2 cori			P
8	Concezione della Vergine	Vespero II				
			a 2 cori			P
12		Vespero I				
13	S. Lucia	Messa				
		Vespero II				
20		Vespero I				
21	S. Tommaso	Messa				
		Vespero II				
24	Vigilia di Natale	Vespero I	a 2 cori	Vespero I con palchetti	D	P
		[Compieta]		Compieta con palchetti	D	P
		Matutino		Matutino con palchetti	D	P
		Messa <i>in nocte</i>		Messa con palchetti	D	P
25	Natale					
	(a S. Giorgio)	Messa <i>in die</i>		Messa con palchetti	D	P
		Vespero II	a 2 cori		D	
26	S. Stefano					
	(a S. Giorgio)	Messa			D	
		Vespero II	a 2 cori		D	P
27	S. Giovanni Evangelista	Messa				
		Vespero II	a 2 cori			P
28	Giorno degli Innocenti	Messa				
		Vespero II				
30		Vespero I				
31	S. Silvestro	Messa				
		Vespero II	a 2 cori			

Feste mobili

Domenica delle Palme	Messa		D	
	Vespero II		D	
	Compieta		D	
Martedì Santo	<i>Passio</i>			
Mercoledì Santo	Matutino		D	
Giovedì Santo	Matutino		D	
	Messa		D	
Venerdì Santo	Matutino		D	
	Messa		D	
	Processione		D	
Sabato Santo	Messa		D	
Pasqua	Processione I		D	
	Processione II		D	
	Messa	Messa con palchetti	D	P
(a S. Zaccaria)	Vespero		D	
(a S. Marco)	Vespero	a 2 cori	D	P
Lunedì di Pasqua	Messa			
	Vespero	a 2 cori		P
Martedì di Pasqua	Messa			
	Vespero	a 2 cori		P
Domenica <i>in albis</i>				
	Processione		D	P
(a S. Geminiano)	Messa		D	
	Messa		D	
	Vespero II			P
Li quindici giorni del Perdon nell'Ascensione	Vespero II			
Vigilia dell'Ascensione	Messa			P
	Processione			
	Vespero I	<i>Laudate</i>	Vespero I con palchetti	D P
	Esposiz. Sangu			
Ascensione (in Bucintoro)	<i>sposalitio</i>		D	
(a S. Nicolò di Lido)	Messa		D	
	Vespero II	a 2 cori		P
Vigilia di Pentecoste	Messa			
	Vespero I	<i>Laudate</i>		P
Pentecoste	Messa		Messa con palchetti	D P
	Vespero II	a 2 cori		P
Lunedì di Pentecoste	Messa			
	Vespero II	a 2 cori		P
Martedì di Pentecoste	Messa			
	Vespero II	a 2 cori		P
SS. Trinità	Vespero I			P
	Messa			
	Vespero II	a 2 cori		P
Vigilia del <i>Corpus Domini</i>	Vespero I			P
	Matutino			
<i>Corpus Domini</i>	Messa		Messa sopra gl'organi	D P
	Processione			D P
	Vespero II	<i>Laudate</i>		P

Altri obblighi:

Le 45 domeniche <i>per annum</i>	Messa Vespero II			
I 47 sabati <i>per annum</i>	Messa della Vergine			
Le 5 domeniche di Quaresima	Vespero II Compieta			
I 5 sabati di Quaresima	Vespero II			
Lunedì delle rogazioni (1 maggio)	Messa Processione			
Martedì delle rogazioni (2 maggio)	Messa Processione			
Mercoledì delle rogazioni (3 maggio)	Messa Processione			
Festa del Redentore (III domenica di Luglio)				
	Processione		D	
(al Redentore)	Messa		D	
III giovedì di marzo	Esposiz. S. Sanguè			P
<i>Feria quinta Sexagesimae</i> (Giovedì Grasso)	Messa			
Morte del doge	Matutino 3 Messe			
Sepoltura del doge	Miserere			
Creazione del nuovo doge	Messa	(tariffa 1761: come la vigilia di Natale)	D	P
Ricorrenza annuale della creazione del doge	Messa	(tariffa 1761: come la vigilia di Natale)	D	P
Creazione dei canonici di S. Marco	Messa			P
Creazione di un nuovo procuratore	Messa			
Morte di un procuratore	Messa			
Elezione di un pontefice	Messa			
Morte di un pontefice	3 Messe, una al giorno			
Morte del primicerio	Messa			
Morte di un canonico	Messa			
Tutte le processioni indette dal doge per eventi civili	Processioni			
Esequie ordinarie:				
In maggio, esequie del cardinale Zen (10 maggio)				
In agosto, esequie del sig. Ninfa Morosini				
Esequie di Giovanni Rovetta				
Esequie di Francesco Cavalli				
[almeno altre 10 non specificate]				

Altre indicazioni dal *Cerimoniale magnum* di Pace:

I cantori sono anche obbligati

- a prendere parte alle processioni indette dal doge «*per li tempi, e per le guerre*»
- ogni volta che si apre la Palla sono obbligati a cantare à due Chori con li Salmi à 8. li Vesperì, et alle Messe cantar un Motetto nell'organo.
- à venire nelli giorni delle Traslationi di qualcheduno delli sopradetti Santi.
- Sono obbligati andar tutti insieme à cantar nella capella di S. Nicolò, à S. Maria Formosa, et in S. Giorgio.

Appendice 6

6.1 Arie nei mottetti di Natale Monferrato

	Incipit	Organico	Edizione	Arie / Ariette
Monf 15	Clamo ad te, suspiro ad te	A, bc	op. VI (1666)	Arietta – <i>Quare sola sis mea stella</i> (2 strofe) [Arietta] – <i>Triumpho, laetare</i> (2 strofe)
Monf 25	Fideles omnes, devotae gentes	CC, bc	op. [VII] (1669)	Arietta – <i>Nunc metis in laetitia</i> (1 strofa)
Monf 26	Fideles properate, venite gentes	CC, bc	op. [VII] (1669)	[Arietta] – <i>Spinis hic pertulit</i> (2 strofe) Arietta [a due] – <i>Ad gaudia, ad voces</i> (3 strofe, una come refrain)
Monf 31	Iesu mi, cordis amator	A, bc	op. IV (1655)	[Arietta] – <i>Et si vis me confundere</i> (1 strofa)
Monf 32	In lectulo meo per noctem quaesivi	CC, bc	op. XVIII (1681)	[Aria] – <i>Iesum quaero</i> (col da capo)
Monf 33	Insonent organa, intonent classica	ATB, bc	op. XVIII (1681)	[Aria] – <i>Divini flaminis</i> (col da capo) [Aria] – <i>O amor tonantis</i> (col da capo) [Arietta] – <i>Arde Deo</i> (2 strofe)
Monf 41	Mea lumina versate lacrimas	CCT, bc	op. XVIII (1681)	[Aria / Arietta] – <i>Te presente sustinebo</i> (1 strofa)
Monf 42	Novae lucis sidus micat	C, bc	op. VI (1666)	Arietta / Aria – <i>Novae lucis sidus micat</i> (1 strofa, adoperata come refrain)
Monf 43a	O animae fideles, o animae credentes	C, bc	op. VI (1666)	[Arietta] – <i>Ad nobiles aedes</i> (2 strofe) Arietta – <i>Fac salutis alimento</i> (1 strofa, adoperata come refrain)
Monf 43b	O animae fideles, o animae credentes	CAB, bc	op. XVIII (1681)	[Arietta] – <i>Ad nobiles aedes</i> (2 strofe) [Arietta] – <i>Fac salutis alimento</i> (1 strofa, adoperata come refrain)
Monf 47	O deitas caritate vulnerata	A, bc	op. IV (1655)	[Arietta] – <i>Adest Iesus</i> (1 strofa) [Arietta] – <i>Caro cibus</i> (1 strofa)

Monf 50	O laetum cor meum, si canticis promas	T, bc	op. IV (1655)	[Arietta] – <i>O laetum cor meum</i> (1 strofa, adoperata come refrain) [Arietta] – <i>Nam candidi flores</i> (1 strofa)
Monf 58	Quae fames? Quae sitis? Quis ardor?	C, bc	op. VI (1666)	[Arietta] – <i>Ad dapes mortales</i> (2 strofe)
Monf 67	Venite gentes ad montem Myrthae	A, bc	op. IV (1655)	[Arietta] – <i>Iesus amor vulneratus</i> (1 strofa)
Monf 68	Venite gentes, currite populi	A, bc	op. VI (1666)	[Arietta] – <i>Spinas hic pertulit</i> (2 strofe) Arietta – <i>Ad gaudia, ad voces</i> (1 strofa, adoperata come refrain) [Arietta] – <i>Canite victoriam</i> (1 strofa)

6.2 Arie nei mottetti di Giovanni Legrenzi

	Incipit	Organico	Edizione	Arie / Ariette
Legr 1	Accurrite ad Deum exercituum gentes	CCB, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Inditia doloris</i> (2 strofe) [Aria] – <i>Miseretur peccatorum</i> (2 strofe)
Legr 2	Ad augustissimum mysterium venite mortales	TB, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Ad numen veritatis</i> (2 strofe, ognuna col da capo)
Legr 3	Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Si pati, si mori</i> (2 strofe) Aria – <i>O vane tyranne</i> (2 strofe)
Legr 6	Angelorum ad convivia mortales surgite	C, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Sub cibi specimen</i> (2 strofe) Aria – <i>Errores fugate</i> (2 strofe)
Legr 7	Anima mea, cur detineris in saecularibus curis?	C, bc	op. X (1670)	Aria – <i>O benigne mi creator</i> (3 strofe)
Legr 8	Attollite portas et manifestetur gloria Domini	ATB, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Stupet orbis inscapiendo</i> (col da capo) [Aria] – <i>Stellae lucidae ac serенаe</i> (col da capo) [Aria] – <i>Flores candidi et amoeni</i> (col da capo)

Legr 9	Audite gentes et intelligite populi	CC, bc	op. VI (1660)	Aria – <i>Sunt penaces mundi honores</i> (2 strofe) Aria – <i>Habet caelum omne bonum</i> (1 strofa)
Legr 12	Canite tuba per sidera plausus	CC, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Virgo virginum haec est</i> (1 strofa) Aria – <i>Summo in caelo caro munda</i> (2 strofe)
Legr 13	Cantemus laeti cantica sacra	CCT, bc	op. XV (1689)	[Aria]– <i>Tu sola sine exemplo</i> (col da capo)
Legr 14	Colligite olivam et pompam festivam	AA, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Sorte prospera et incunda</i> (2 strofe) [Aria] – <i>Nunc vero iubila</i> (2 strofe)
Legr 17	Coronemus nos rosa	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	[Aria]– <i>Recedant nubila</i> (1 strofa) [Aria]– <i>Armata rigido</i> (col da capo) [Aria]– <i>Abite nugaces</i> (col da capo)
Legr 18	Durum cor, ferreum pectus	C, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Inter brachia redemptoris</i> (1 strofa) Aria – <i>Fulcite me floribus</i> (2 strofe)
Legr 20	En gentes desideratum tempus	C, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Nunc flores, nunc rosas</i> (3 strofe) Aria – <i>Tu es gratiarum fons</i> (2 strofe)
Legr 21	En homo: quae pro te patitur tormenta	T, bc	op. X (1670)	[Aria] – <i>Christe fili summi patris</i> (3 strofe)
Legr 24	Exultate Deo adiutori nostro	ATB, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Respiro cum considero</i> (col da capo) [Aria] – <i>Te laudare, te exaltare</i> (col da capo) [Aria]– <i>Te videre, possidere</i> (col da capo)
Legr 25	Exultate iusti in Domino	ATB, bc	op. VI (1660)	Aria – <i>Per flagella collaetantur</i> (2 strofe) Aria – <i>O quam dulce, quam iucundum</i> (1 strofa)
Legr 27	Festivi martyres, virgines hilares	B, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Inter lilia castitatis</i> (2 strofe)
Legr 28	Frondiscite palmae, candescite lilia	CCC, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Haec meruit esse cum Deo</i> (1 strofa) Aria – <i>Dulcis amor paradisi</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Et ut flos conterritur</i> (1 strofa)
Legr 29	Gaude nunc, o fortunata solitudo	C, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Date florida pignora silvae</i> (1 strofa)
Legr 31	Hodie collaetantur caeli voces	CC, bc	op. III (1655)	Aria – <i>O sponsa tonantis</i> (2 strofe)

				[Aria] – <i>Fideles amantem</i> (2 strofe) [Aria] – <i>O monstra nocentum</i> (2 strofe)
Legr 32	Humili voce, mente devota, laeto concentu	CCB, bc	op. III (1655)	Aria – <i>Tu super nivem candida</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Te rogamus, nos defende</i> (1 strofa)
Legr 34	Laetamini in Domino et iusti exultate	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Exulta ecclesia</i> (col da capo) Aria – <i>Nam sic exaltati</i> (2 strofe)
Legr 37	Memorare peccator, te esse mortalem	A, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Ita cito non marcescit</i> (col da capo) Aria – <i>Una stilla doloris maeroris</i> (1 strofa)
Legr 39	Mirabilia Domini undique resonant	B, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Laeta honorat</i> (2 strofe) Aria – <i>Ardeat cor</i> (1 strofa) Aria – <i>Nam nescit laudare</i> (1 strofa)
Legr 40	Misera quid confido? Unde vivo? Unde spiro?	CC, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Si spiraculo immortalis</i> (col da capo) [Aria] – <i>Aperi cara lues</i> (col da capo) [Aria] – <i>O mortis esca</i> (col da capo) Aria – <i>Si pro crimine parentis</i> (2 strofe) Aria – <i>Veni, curre, propera</i> (1 strofa) Aria – <i>Ave panis immortalis</i> (col da capo)
Legr 41	Non sussurate plus venti	A, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	[Aria] – <i>Dormi, dormi anima mea</i> (col da capo) [Aria] – <i>Appropinquat ecce dilectus</i> (col da capo)
Legr 42	O dilectissime Iesu	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	[Aria] – <i>O amor amantis</i> (2 strofe) Aria – <i>O quam felix laetatur in se</i> (2 strofe)
Legr 43	O fons perpetui amoris	CCB, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Nil canitur suavius</i> (2 strofe) [Aria] – <i>In gelu ardet</i> (1 strofa)
Legr 44	O mirandum mysterium nascitur in stabulo	A, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Suspirando, lagrimando</i> (col da capo) Aria – <i>Dormite, pupillae</i> (2 strofe)
Legr 45	O quam bonum, quam dulce, quam gratum	AB, bc	op. VI (1660)	Aria – <i>Quaesivi per hortos</i> (2 strofe)

				Aria – <i>O caeli regina</i> (2 strofe)
Legr 47	O vos delitiarum cultores	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	[Aria] – <i>Casti amoris ecce rosa</i> (2 strofe) [Aria] – <i>Haec hortus conclusus</i> (1 strofa) Aria – <i>Haec vere cedrus Libani</i> (1 strofa)
Legr 48	O vos insipientes mortales	CC, bc	op. VI (1660)	Aria – <i>Splendet aurum</i> (3 strofe) Aria – <i>Sola caelorum spatia</i> (3 strofe)
Legr 52	Omnes gentes ad Iesum venite	C, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Nil dulcias videtur</i> (2 strofe) Aria – <i>Sine Iesu</i> (1 strofa) Aria – <i>Gustate, videte</i> (col da capo)
Legr 53	Panis candidissime, cibe suavissime	A, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Veni ergo, sacre patris</i> (2 strofe)
Legr 55	Plaudite vocibus, psallite citharis	T, bc	op. X (1670)	Aria – <i>Ave eremi cultor inclite</i> (1 strofa)
Legr 58	Quid otiamini, fideles, quid attenditis?	ATB, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Iam adsit fervor</i> (3 strofe)
Legr 59	Quid timetis, pastores?	CAB, bc	op. III (1655)	Aria – <i>En pulchra graditur</i> (2 strofe)
Legr 60	Quis ascendit in montem sanctum Sion?	CB, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Quem vitae puritas</i> (2 strofe) Aria – <i>Veni, gaude, iubila</i> (1 strofa) Aria – <i>Inter ardores</i> (1 strofa) Aria – <i>Ut lilium castitatis</i> (1 strofa)
Legr 62	Rorate caeli desuper	CAT / ATB, bc	op. VI (1660)	Aria – <i>Iesus nomen pacis</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Te canant caelites</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Tu salus viatorum</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Te deposco et exoro</i> (1 strofa)
Legr 63	Semper igitur mihi pugnandum	CA, bc	op. XV (1689)	Aria – <i>Non sum fortis</i> (2 strofe) Aria – <i>Vos pugnare volenti favete</i> (2 strofe, ognuna col da capo) Aria – <i>Curre, celera</i> (2 strofe, ognuna col da capo) Aria a due – <i>Sub Christo militare</i> (col da capo)
Legr 64	Spirate aurae serенаe, mittite halitus	C, vl1-2, bc	1695	[Aria] – <i>Dulces aurae quae spiratis</i> (2 strofe)

				[Aria] – <i>Tuae asperae penae</i> (2 strofe) [Aria] – <i>Iam cantu perpeti</i> (2 strofe)
Legr 65	Stupet mors, infernus infremet	BB, bc	op. XV (1689)	[Aria] – <i>Ite procul, abite fugaces</i> (2 strofe, ognuna col da capo) [Aria] – <i>Ad arma Christi belligeri</i> (col da capo)
Legr 66	Sub citharis plaudite, festivae gentes	A, vl1-2, bc	op. XVII (1692)	Aria – <i>Vicit leo mundum daemones</i> (2 strofe)
Legr 67	Suspiro Domine et dirigo clamores cordis mei	Bar, bc	op. X (1670)	[Aria] – <i>Sic peto, sic quaero</i> (1 strofa)
				[Aria] – <i>Volo vivere arbitrio meo</i> (col da capo) Aria – <i>Volo potius millies mori</i> (col da capo)
Legr 70	Volo vivere arbitrio meo	A, bc	D-B, Mus. Ms. 30222	[Aria] – <i>Aperi pectora</i> (1 strofa)

Mottetti di dubbia attribuzione:

Legr 80	Alba ridet tota blanda	C, bc	F-Pc, X 30 F-V, MM 27	Aria – <i>Alba ridet tota blanda</i> (col da capo) [Aria] – <i>Resurrexti noster Deus</i> (col da capo) Aria – <i>Date corda viscere offerte</i> (2 strofe, ognuna col da capo) [Aria] – <i>Laetantes, amantes</i> (1 strofa)
Legr 81	Caelorum praesides, superni gaudio	A, bc	F-Pc, X 30 F-V, MM 27	[Aria] – <i>Caritatis, sanctitatis</i> (1 strofa) Aria – <i>Dolores, terrores</i> (2 strofe) [Aria] – <i>Dulcis spes nostrae salutis</i> (2 strofe)
Legr 82	Consurge, Ierusalem, solve vincula colli tui	A, bc	F-Pc, X 30 F-V, MM 27	Aria – <i>Laetus infans cubat humi</i> (1 strofa) Aria – <i>Aurem laetam ridentes beatam</i> (2 strofe)
Legr 83	Ecce sacerdos magnus	C, bc	F-Pc, X 30 F-V, MM 27	Aria – <i>Felix homo qui nugaces</i> (1 strofa) [Aria] – <i>Sileant timpana</i> (1 strofa) Aria – <i>Hoc patre cessabunt</i> (2 strofe)
Legr 86	Infirmor, Domine, visita me	C, bc	F-Pc, X 30	Aria – <i>Quam dulcia vulnera</i> (1 strofa)

			F-V, MM 27	Aria – <i>Amanti numinis</i> (2 strofe con refrain)
Legr 87	Quanto tendem, sponse care	CC, bc	F-Pc, X 30	[Aria] – <i>Quanto tendem, sponse care</i> (col da capo)
			F-V, MM 27	[Aria] – <i>Ecce propero dilecta</i> (col da capo)
				[Aria] – <i>Stellae gratae, sphaerae auratae</i> (col da capo)
Legr 88	Triumphent omnes	A, bc	F-Pc, X 30	Aria – <i>Iubilant, gaudent</i> (2 strofe)
			F-V, MM 27	

Bibliografia

- ADRIO 1962 Adam Adrio, 'Ambrosius Profe (1589-1661) als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit', in: Heinrich Hüschen (ed.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962 überreicht von Freunden und Schülern*, Regensburg, Bosse, 1962, pp. 20-27.
- AFFÒ 1796 Ireneo Affò, *Ricerche storico-canoniche di Fra Ireneo di Busseto ... intorno la chiesa, il convento, e la fabbrica della Ss. Nunziata di Parma*, Parma, Carmignani, 1796.
- AIKEMA-MEJERS 1981 Bernard Aikema – Dulcia Meijers, 'San Lazzaro dei Mendicanti: The Venetian Beggars' Hospital and its Architects', *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'* 23 (1981), 189-202.
- ALALEONA [1908] Domenico Alaleona, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca, 1945 (Storia della musica – serie 2, 1).
- ALBERTI 1686 Giovanni Matteo Alberti, *Ginocchi festivi e militari, danze, serenate, machine, boschereccia artificiosa, regata solenne et altri sontuosi apprestamenti di allegrezza esposti alla sodisfazione universale della generosità dell'A. S. d'Ernesto Augusto duca di Brunswick*, Venezia, Andrea Poletti, 1686.
- ALBRIZZI 1710 Giovanni Battista Albrizzi, *Forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne, della città di Venezia e dell'isole circonvicine*, Venezia, Tosi, 1710.
- ALTMAN 2008 Rick Altman, *A theory of narrative*, New York, Columbia University Press, 2008.
- ANNIBALDI 1996 Claudio Annibaldi, 'Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca', in: Francesco Passadore – Franco Rossi (ed.), *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento* (atti di convegno: Venezia, 13-15 dicembre 1993), Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77.
- Ansbacher Inventar* 1966 *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, hrsg. von Richard Schaal, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1966 (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte, 1).
- Architettura e musica* 2006 Deborah Howard – Laura Moretti (ed.), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Archivio IRE* 1987 Giuseppe Ellero (ed.), *L'Archivio IRE: Inventari dei fondi antichi degli ospedali e luoghi pii di Venezia*, Venezia, IRE, 1987.
- Arte e musica* 1978 Giuseppe Ellero – Carlo Paolucci – Jolando Scarpa (ed.), *Arte e musica all'Ospedaletto: schede d'archivio sull'attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978.
- ARLT 1982 Wulf Arlt, 'Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung', in: Friedhelm Krummacher – Heinrich W. Schwab (ed.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens* (atti di convegno: Kiel 1980), Kassel [etc.], Bärenreiter, 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), pp. 10-19.

- ARLT 2005 Wulf Arlt, 'Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 125-172.
- ARNOLD 1953 Denis Arnold, 'Giovanni Croce and the *concertato* style', *The Musical Quarterly* 39 (1953), pp. 37-48.
- ARNOLD 1959 Denis Arnold, 'Music at the Scuola di San Rocco', *Music & Letters* 40 (1959), pp. 229-241.
- ARNOLD 1962 Denis Arnold, 'Orphans and Ladies: the Venetian Conservatories (1680-1790)', *Proceedings of the Royal Musical Association* 89 (1962-3), pp. 31-47.
- ARNOLD 1965a Denis Arnold, 'Francesco Cavalli: Some recently discovered documents', *Music & Letters* 46 (1965), pp. 50-55.
- ARNOLD 1965b Denis Arnold, 'Instruments and instrumental teaching in the early Italian conservatories', *The Galpin Society Journal* 18 (1965), pp. 72-81.
- ARNOLD 1965c Denis Arnold, 'Music at a Venetian confraternity in the Renaissance', *Acta musicologica* 37 (1965), pp. 62-72.
- ARNOLD 1976 Denis Arnold, 'Cavalli at St Marks', *Early Music* 4 (1976), pp. 266-274.
- ARNOLD 1978 Denis Arnold, 'Venetian motets and their singers', *The Musical Times* 119 (1978), pp. 319-320.
- ARNOLD 1979-1980 Denis Arnold, 'The solo motet in Venice (1625-1775)', *Proceedings of the Royal Musical Association* 106 (1979-80), pp. 56-68.
- ARNOLD 1980 Denis Arnold, 'Vivaldi's motets for solo voice', in: Francesco Degrada (ed.), *Vivaldi Veneziano Europeo*, Firenze, Olschki, 1980 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 1), pp. 37-48.
- ARNOLD 1984 Denis Arnold, 'Music at the Mendicanti in the Eighteenth Century', *Music & Letters* 65 (1984), pp. 345-56.
- ARNOLD 1985b Denis Arnold, 'The second Venetian visit of Heinrich Schutz', *The Musical Quarterly* 71 (1985), pp. 359-374.
- ARNOLD 1988 Denis Arnold, 'Musica at the Ospedali', *Journal of the Royal musical association* 113 (1988), pp. 156-167.
- ARNOLD 1989 Denis Arnold, 'L'attività musicale', in *Nel regno dei poveri* 1989, pp. 99-107.
- ARNOLD – ARNOLD 1986 Denis Arnold – Elsie Arnold, *The Oratorio in Venice*, London, Royal Musical Association 1986 (Royal Musical Association Monographs, 2).
- BACCHI 2002 Cristian Bacchi, *Il fondo musicale della chiesa di S. Maria della Consolazione di Venezia*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002.
- BACCIAGALUPPI – COLLARILE 2011 Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, 'Dal manoscritto alla stampa. In margine ad alcune partiture autografe di Carlo Donato Cossoni (1623-1700)', in *Barocco padano* 7, pp. 543-564.
- BALDAUF [1996] Jane L. Bauldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice: Musical Foundations. 1525-1855*, New York, Oxford University Press, 1996 (II ediz., con correzioni e aggiunte di Elsie Arnold); I ediz.: *ibidem*, 1993.

- BARNETT 2002 Gregory Barnett, 'Tonal organization in seventeenth-century music theory', in: *Western music theory* 2002, pp. 407-455.
- Barocco padano 1* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 1. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 13-15 luglio 1999), Como, AMIS, 2002.
- Barocco padano 2* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 2. Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII* (Como, 16-18 luglio 1999), Como, AMIS, 2002.
- Barocco padano 3* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 3. Atti dell'XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 16-18 luglio 2001), Como, AMIS, 2004.
- Barocco padano 4* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 4. Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 14-16 luglio 2003), Como, AMIS, 2006.
- Barocco padano 5* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 5. La musica e il sacro. Atti del XIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 18-20 luglio 2005), Como, AMIS, 2008.
- Barocco padano 6* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 6. Atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 16-18 luglio 2007), Como, AMIS, 2008.
- Barocco padano 7* Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Barocco padano 7. Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Milano, 14-16 luglio 2009), Como, AMIS, 2012.
- BAROFFIO 1995 Bonifacio Giacomo Baroffio, 'Il Concilio di Trento e la musica', in: Danilo Curti – Marco Gozzi (ed.), *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizi Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17.
- BARONCINI 1996 Rodolfo Baroncini, 'Organici e 'orchestre' in Italia e in Francia nel XVII secolo: differenze e omologie', *Studi musicali* 25 (1996), pp. 373-408.
- BARONCINI 2005 Rodolfo Baroncini, 'L'Ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento', *Recervare* 17 (2005), pp. 71-132.
- BARONCINI 2010 Rodolfo Baroncini, 'Alessandro Gatti, poeta ed erudito veneziano della fine del Cinquecento: due testi in latino per Croce e Giovanni Gabrieli', *Recervare* 22 (2010), pp. 51-80.
- BARONCINI 2012 Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012.
- BARONCINI 2013 Rodolfo Baroncini, 'Gli Ospedali, la nuova *pietas* e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590-1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini', in: Antonio Addamiano – Francesco Luisi (ed.), *Musica Sacra* 2013, vol. 2, pp. 569-585.
- BARZAZI 2004 Antonella Barzazi, *Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2004 (Memorie – Classe di scienze morali, lettere ed arti, 104).
- BASELT 1963 Bernd Baselt, 'Die Musiksammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)', in *Traditionen und Aufgaben der hallischen Musikwissenschaft. Eine Sammlung von Aufsätzen anlässlich des 50jährigen Bestehens des Instituts*

für Musikwissenschaft, Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1963, pp. 105-134. (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität. Halle-Wittenberg, Sonderband).

- BASSI 1997 Elena Bassi, *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997 (Memorie – Classe di scienze morali, lettere ed arti, 71).
- BATTISTINI-RAIMONDI 1984 Andrea Battistini – Ezio Raimondi, 'Retoriche e poetiche dominanti', in *Letteratura Italiana 1982-2007*, vol. 3*, 1984, pp. 5-339.
- BECKER 1855 Carl Ferdinand Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, Leipzig, Ernst Fleischer, 1855.
- BEICHE 2004 Michael Beiche, 'Motet / motetus / mottetto / Motette', hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und (später von) Albrecht Riethmüller, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1972-2005: contenitore IV (M-O), 2004, pp. 1-23.
- BEIßWENGER 1989 Kirsten Beißwenger, 'Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek. Zur Identifizierung des Kyrie in g-moll (HWV 244) und des Gloria in G-dur (HWV 245)', *Die Musikforschung* 42 (1989), pp. 353-356.
- BENINCASA 1979 Carmine Benincasa, *Sul manierismo come dentro a uno specchio*, Roma, Officina, 1979.
- BELLINI 1995 Pierpaolo Bellini, 'Angelo Berardi: rapporti tra teoria e composizione nella seconda metà del Seicento', *Rivista internazionale di musica sacra* 16 (1995), pp. 5-120 e 269-429.
- BELTRAMI 1954 Daniele Beltrami, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica*, Padova, CEDAM, 1954.
- BELTRAMI [2002] Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, 4a ediz., Bologna, Il Mulino, 2002; 1a ediz.: *id.*, 1991.
- BENZONI 1983 Gino Benzone, 'Le accademie', in *Storia della cultura veneta*, vol. 4/I (*Il Seicento*), 1983, pp. 131-162.
- BERARDI 1687 Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna, Giacomo Monti, 1687; rist. anast.: Bologna, Forni, 1970 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. II, nr. 40a).
- BERARDI 1689 Angelo Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689; rist. anast.: Bologna, Forni, 1970 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. II, nr. 40b).
- BENOIT 1971a Marcelle Benoit, *Musique de cour : chapelle, chambre, écurie : 1661-1733*, Paris, Picard, 1971 (La vie musicale en France sous les rois Bourbons, 20).
- BENOIT 1971b Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733 : étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971 (La vie musicale en France sous les rois Bourbons, 19).
- BERNARDI 1995 Alessandra Bernardi, 'Il mecenatismo musicale a Venezia nel primo Settecento', in *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, 2 voll., a cura di Albert Dunning, Lucca, LIM, 1995 (Speculum musicae, 1): vol. 1, pp. 1-128.
- BERNARDI 2004 Claudio Bernardi, 'I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale', in *Barocco padano* 3, pp. 5-32.

- BERT 1963-1965 Marie BERT, 'La musique à la Maison Royale Saint-Louis de Saint-Cyr', in *Recherches* 3 (1963), pp. 55-71; 4 (1964), pp. 127-131; 5 (1965), pp. 91-127.
- BERTOLOTI 1890 Antonio Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, Ricordi 1890.
- BESUTTI 1993a Paola Besutti, 'Rapporti tra opera e oratorio in area medio-padana (secolo XVII): Mantova', *Revista de Musicología* 16 (1993), vol. 5, pp. 2921-2941.
- BESUTTI 1993b Paola Besutti, 'Un modello alternativo di controriforma. Il caso mantovano', in *La cappella musicale* 1993, pp. 111-121.
- BESUTTI 1996 Paola Besutti, 'I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento', in *In Teuschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musketheater im deutschsprachigen Raum*, hrsg. von Markus Engelhardt, Frankfurt am Main [et a.], Peter Lang, 1996 (Perspektiven der Opernforschung, 13), pp. 45-62.
- BETTLEY 1977 John Bettley, 'North Italian *Falsobordone* and its Revelance to early *Stile Recitativo*', *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1977), pp. 1-18.
- BETTLEY 1993 John Bettley, '*La compositione lacrimosa*: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century', *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993), pp. 167-202.
- BETTLEY 1998 John Bettley, 'Psalm-texts and the polyphonic vespers repertory of St Mark's, Venice', in *San Marco* 1998, pp. 103-117.
- BETTO 1992 Bianca Betto, 'La chiesa ducale', in *La chiesa di Venezia* 1992, pp. 125-171.
- BIANCONI 1986 Lorenzo Bianconi, 'Il Cinquecento e il Seicento', in *Letteratura Italiana* 1982-2007, vol. 6 (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), 1989, pp. 319-363.
- BIANCONI [1991] Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, nuova edizione, Torino, EDT, 1991 (*Storia della musica*, 5); II ediz. ampliata: *ivi*, 1982.
- BIANCONI 2005 Lorenzo Bianconi, 'Sillaba, quantità, accento, tono', *Il Saggiatore Musicale* 12 (2005), pp. 183-218.
- BISSON 2006 Massimo Bisson, 'La collocazione degli organi nelle chiese veneziane del Rinascimento: implicazioni architettoniche, liturgiche, musicali e acustiche', in *Architettura e musica* 2006, pp. 297-322.
- BLAZEY 1989b David Blazezy, 'The mid-baroque concertato litany in northern Italy: inherited problems and borrowed solutions', in *Tradizione e stile* 1989, pp. 123-153.
- BLAZEY 1993 David Blazezy, 'Carlo Maria Fagnani's anthology of motetti sagri a voce sola con instrumenti (Bologna, 1695)', in *Seicento inesplorato* 1993, pp. 201-255.
- BLAZEY 2002 David Blazezy, 'The use of musical and textual elements of the litany in other seventeenth-century Italian sacred music forms', in *Barocco padano* 2, 2002, pp. 175-218.
- BLICHMANN 2002 Diana Blichmann, 'Anmerkungen zur Musik an den venezianischen Ospedali', *Acta Musicologica* 74 (2002), pp. 77-99.
- BLICHMANN 2004a Diana Blichmann, 'Terminologische und stilistische Aspekte der *Mottetti a voce sola* unter besonderer Berücksichtigung Antonio Vivaldis', in *Musik an den venezianischen Ospedali* 2004, pp. 113-114.

- BLICHMANN 2004b Diana Blichmann, 'Ariette teatrali in den venezianischen Ospedali? Versuch einer näheren Bestimmung der Solomotetten in der Zeit Antonio Vivaldis', *Recercare* 16 (2004), pp. 163-213.
- BLUME 2005 Friedrich Blume, 'Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 51-67.
- BOAGA 1971 Emanuele Boaga, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971 (Politica e storia, 26).
- BOETTICHER 1989 Wolfgang Boetticher, *Geschichte der Motette*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (Erträge der Forschung, 268).
- BOLZONI 1984 Lina Bolzoni, 'Oratoria e prediche', in *Letteratura Italiana 1982-2007*, vol. 3/II (*Le forme del testo. La prosa*), 1984, pp. 1041-1074.
- BONOMO 2004 Alessandra Bonomo, 'Esecuzioni di musica sacra nella Venezia di fine Seicento: testimonianze iconografiche nella chiesa di San Zaccaria', *Musica e storia* 12 (2004), pp. 439-459.
- BONONCINI 1688 Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione de i canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca*, Bologna, Giacomo Monti, 1688; rist. anast.: Hildesheim, Olms, 1969.
- BONTA 1964 Stephen Bonta, *The church sonatas of Giovanni Legrenzi*, PhD, Harvard University, 1964.
- BONTA 1967 Stephen Bonta, 'Liturgical problems in Monteverdi's Marian Vespers', *Journal of American musicological society* 20 (1967), pp. 87-106.
- BONTA 1969 Stephen Bonta, 'The uses of the Sonata da Chiesa', *Journal of American musicological society* 22 (1969), pp. 54-84.
- BONTA 1989 Stephen Bonta, 'L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)', in *Tradizione e stile* 1989, pp. 9-28.
- BONTA 1990 Stephen Bonta, 'The use of instruments in sacred music in Italy 1560-1700', *Early music* 18 (1990), pp. 519-531.
- BONTA 1992 Stephen Bonta, 'Introduction', in: Giovanni Legrenzi, *La Cetra – Sonate a due, tre e quattro strumenti, libro quarto opus 10*, a cura di Stephen Bonta, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992, pp. XIII-XVI.
- BONTA 1994 Stephen Bonta, 'The instrumental music of Legrenzi: style and significance', in *Legrenzi* 1994, pp. 325-349.
- BORROMEO 1993 Agostino Borromeo, 'La storia delle cappelle musicali vista nella prospettiva della storia della Chiesa', in *La cappella musicale* 1993, pp. 229-237.
- BOSSARD 1988 Rudolf Bossard, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino. Eine monographische Studie*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol. 79).
- BOSSARD 2007 Rudolf Bossard, '«... prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica ...» - Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/1683 in Venedig', *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27 (2007), pp. 165-237.
- BOUWSMA [2003] William James Bouwsma, *L'autunno del Rinascimento (1550-1640)*, Bologna, Il Mulino, 2003; tit. orig.: *The waning of the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2000.

- BOWMAN 1981 Robin Bowman, 'Musical information in the archives of the church of S. Maria Maggiore, Bergamo, 1649-1720', in *Source materials and the interpretation of music. A memorial volume to Thurston Dart*, ed. by Ian Ben, London, Stainer & Bell, 1981, pp. 323-356.
- BRAUDEL 1958 Fernand Braudel, 'Histoire et sciences sociales: la longue durée', *Annales* 13 (1958), pp. 725-753.
- BRAUN 1981 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4).
- BRAUN 1999 Werner Braun, 'Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur', *Schütz-Jahrbuch* 21 (1999), pp. 39-48.
- BRETT 1989 Ursula Brett, *Music and ideas in seventeenth-century Italy. The Casazzati-Arresti polemic*, 2 voll., New York [etc.], Garland, 1989 (Outstanding dissertations in music from British universities).
- BROSSARD 1703 Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois le plus usitez dans la musique*, Paris, Robert Ballard, 1703.
- BROSSARD 1994 Yolande de Brossard, *La collection de Sébastien de Brossard, 1655-1730: catalogue*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1994.
- Bruxelles-Conservatoire* 1898-1912
Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal del musique de Bruxelles*, 4 voll., Bruxelles, Cooseman, 1898-1912.
- BRUNI 1999 Franco Bruni, '17th-century music prints at Mdina cathedral, Malta', *Early music* 27 (1999), pp. 467-479.
- BRYANT 1979 David Bryant, 'Liturgia e musica liturgica nella fenomenologia del «Mito di Venezia»', in *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia. Testi e studi*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Edizione della Biennale di Venezia, 1979, pp. 205-214.
- BRYANT 1981 David Bryant, 'The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality', *Early music history* 1 (1981), pp. 165-186.
- BRYANT 1983 David Bryant, 'La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia', in *Storia della cultura veneta*, vol. 4/1 (*Il Seicento*), 1983, pp. 449-492.
- BRYANT 1993 David Bryant, 'Una cappella musicale di stato: la basilica di San Marco', in *La cappella musicale* 1993, pp. 67-73.
- BRYANT 1994 David Bryant, 'Musica e musicisti', in *Storia di Venezia* 1991-2002, vol. 6 (*Dal Rinascimento al Barocco*), 1994, pp. 449-467.
- BRYANT – QUARANTA 2006a
David Bryant – Elena Quaranta, 'Per una nuova storiografia della musica sacra in epoca pre-napoleonica', in *Produzione, circolazione e consumo* 2006, pp. 7-16.
- BRYANT – QUARANTA 2006b
David Bryant – Elena Quaranta – Gruppo di lavoro dell'Università Ca' Foscari di Venezia, 'Come si consuma (e perché si produce) la musica sacra da chiesa? Sondaggi sulle città della Repubblica Veneta e qualche appunto storiografico', in *Produzione, circolazione e consumo* 2006, pp. 17-66.
- BRYANT – QUARANTA 2015
David Bryant – Elena Quaranta, 'Music and Musicians in Late Seventeenth- and Early Eighteenth-Century Venice. A Guide for Foreigners', in *Europäische Musiker in Venedig*,

Rom und Neapel 1650–1750, ed. Anne-Madeleine Goulet, Gesa zur Nieden, Kassel, Bärenreiter, 2015 (Analecta musicologica, 52), pp. 87-117.

BRYANT – QUARANTA – TRENTINI 2006

David Bryant – Elena Quaranta – Francesco Trentini, 'Architecture, musical composition and performance: some thoughts on the multiple forms of a difficult relationship', in *Architettura e musica* 2006, pp. 261-275.

BUFF 1979

Iva M. Buff, *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton (NJ), European American Music Corporation, 1979 (Music Index and Bibliographies, 15).

BUKOFZER 1947

Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, Norton, 1947.

BURKE 1981

John Burke, 'Sacred music at Notre-Dame-des-Victoires under Mazarin and Louis XIV', *Recherches sur la musique française classique* 20 (1981), pp. 19-44.

BURKE 1987

Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BURNEY [1973]

Catalogue of the Library of Charles Burney, sold in London, 8 August 1814 [ristampa], with an introduction by A. Hyatt King, Amsterdam, Frits Knuf, 1973 (Auction Catalogues of Music, 2).

BURROWS – RONISH 1994

Donald Burrows – Martha J. Ronish, *A catalogue of Handel's musical autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

BUSSI 1967

Francesco Bussi, 'La produzione sacra di Cavalli e i suoi rapporti con quella di Monteverdi', *Rivista italiana di musicologia* 2 (1967), pp. 229-254.

BUSSI 1976

Francesco Bussi, 'Storia, tradizione e arte nel «Requiem» di Cavalli', *Nuova rivista musicale italiana* 10 (1976), pp. 49-77.

BUSSI 1987

Francesco Bussi, 'Altro Cavalli sacro restituito', *Rivista internazionale di musica sacra* 8 (1987), pp. 377-411.

BUSSI 1996

Francesco Bussi, 'Tornano alla luce i tre «Vesperi» (1675) di Francesco Cavalli', *Rivista internazionale di musica sacra* 17 (1996), pp. 75-85.

BUELOW 2004

George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

Caeremoniale 1600a

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII. Pontificis Maximi novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis perutile, ac necessarium, Venezia, apud Nicolaum Messerinum, 1600 (mense septembris).

Caeremoniale 1600b

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII. Pont. Max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile, ac necessarium, Roma, ex typographia linguarum externarum, 1600 (mense octobris).

Caeremoniale 1614

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII. Pontificis Maximi novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis perutile, ac necessarium, Venezia, apud Cieras, 1614.

Caeremoniale 1651

Caeremoniale episcoporum Clementis VIII. primum nunc denuo Innocentii papae X. auctoritate recognitum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem patriarchalibus, metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile, ac necessarium, Roma, typis Rev. Camerae Apostolicae, 1651.

- Caeremoniale* 1670 *Caeremoniale episcoporum Clementis VIII. primum nunc denuo Innocentii papae X. auctoritate recognitum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem patriarchalibus, metropolitanis, cathedralibus, et collegiatis, perutile, ac necessarium*, Roma, Filippo de Rubeis, 1670.
- CAFFI [1987] Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di Musica Veneta, 10); I edizione: Venezia, Antonelli, 1854-1855.
- CAHN 1991 Peter Cahn, 'Zur Tradition der Motette 'a voce sola' im 18. Jahrhundert', in *Die Motette* 1991, pp. 269-281.
- CALESSI 1975 Giovanni Pierluigi Calessi, 'Ricerche sull'Accademia della Morte di Ferrara', *Quadrivium* 16 (1975).
- Capitoli Pietà* 1721 *Capitoli et ordini per il buon Governo del Pio Hospitale della Pietà*, [Venezia, 1721].
- CARACI 1982 Maria Caraci, 'Musicisti italiani e musica sacra a Versailles negli anni del Re Sole', *Rivista internazionale di musica sacra* 3 (1982), pp. 7-26.
- CARTER 2004 Tim Carter, 'L'editoria musicale tra Cinque e Seicento', in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 137-162.
- CARTER 2006 Tim Carter, 'The concept of Baroque', in: *European music* 2006, pp. 38-57.
- CASADIO 1939 R. Casadio, 'La cappella musicale della cattedrale di Ravenna nel secolo XVI', *Note d'archivio per la storia musicale* 16 (1939), pp. 136-185, 226-237 e 258-273.
- CASINI 1997 Matteo Casini, 'Cerimoniali', in *Storia di Venezia* 1991-2002, vol. 7 (*La Venezia barocca*), 1997, pp. 107-160.
- CATTIN 1990 Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco*, 3 voll., Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1990-1992.
- CATTIN 1995 Giulio Cattin, 'La tradizione liturgico-musicale di San Marco', in: *I libri di San Marco* 1995, pp. 29-45.
- CERRETO 1601 Scipione Cerreto, *Della pratica musica vocale, et strumentale*, Napoli, Carlino, 1601; rist. anast.: Bologna Forni, 1969.
- CLAUSEN 2006 Hans Dieter Clausen, 'Lässt sich die Urfassung von Händels Oratorium *Samson* rekonstruieren?', *Händel-Jahrbuch* 52 (2006), pp. 49-70.
- CHIARELLI 1987 Alessandra Chiarelli, *I codici di musica della raccolta estense. Ricostruzione dall'inventario settecentesco*, Firenze, Olschki, 1987 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 16).
- CIPOLLONE 2010 Barbara Cipollone, 'I Monti e la stampa della musica a Bologna nel secondo Seicento', *Fonti musicali italiane* 15 (2010), pp. 61-139.
- COCKERHAM 1988 Glenn L. Cockerham, *The chamber sonatas and dances of Giovanni Legrenzi*, PhD, University of Kansas, 1988.
- COLLARILE, *Partenio* Luigi Collarile, 'Nuovi apporti alla biografia e alla produzione musicale sacra di Giovanni Domenico Partenio (1633-1701)', in preparazione.
- COLLARILE, *The Sound of Eternity* Luigi Collarile, *The Sound of Eternity. Music at St Mark's, Venice*, in preparazione.

- COLLARILE 2007 Luigi Collarile, 'Natale Monferrato. Ritratto di un musicista veneziano del Seicento', *Rivista italiana di musicologia* 42 (2007), pp. 169-234.
- COLLARILE 2009 Luigi Collarile, 'Legrenzi perduto. Appunti di bibliografia', *Studi musicali* 38 (2009), pp. 45-53.
- COLLARILE 2010 Luigi Collarile, 'Legrenzi, Carissimi e la problematica paternità del mottetto *O vere et care Jesu*', in: *Musica tra storia e filologia* 2010, pp. 53-82.
- COLLARILE 2011 Luigi Collarile, 'Estienne Roger, Marino Silvani, Giuseppe Sala. Prime ricognizioni intorno a un'operazione editoriale complessa', in: Tiziana Affortunato (ed.), *La musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011, pp. 99-113.
- COLLARILE 2013 Luigi Collarile, 'Intret in conspectu tuo. Intorno a un mottetto di Giovanni Legrenzi in una fonte autografa di Händel', in: Helen Geyer, Birgit Johanna Wertenson (ed.), *G. F. Händel. Aufbruch nach Italien / In viaggio verso l'Italia* (atti di convegno: Venezia 2009), Roma, Viella, 2013 (Venetiana, 11), pp. 207-225.
- COLLARILE 2013 Luigi Collarile, 'Ad uso della Cappella Ducale di Venetia. Intorno a due inedite composizioni sacre di Francesco Cavalli', in *Musica Sacra* 2013, vol. 2, pp. 639-664.
- COLOMBANI 1881 Ernesto Colombani, *Catalogo della collezione d'autografi lasciata alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'accademico Masseangelo Masseangeli divisa nelle seguenti categorie: 1. maestri di musica, cantanti e suonatori, 2. scrittori di cose musicali, o affini alla musica, 3. fabbricatori di strumenti, 4. coreografi e ballerini, 5. editori di musica ed impresari, 6. autori ed attori comici, drammatici, tragici – e catalogo della collezione di ritratti in fotografia*, Bologna 1881; rist. anast.: Bologna, Forni, 1969 (Bibliotheca musica bononiensis, sez. 1, n. 5).
- COLZANI 1994 Alberto Colzani, 'La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dopo Legrenzi', in: *Legrenzi* 1994, pp. 29-45.
- Catalogo Venezia* 1893 Giovanni Concina – Taddeo Wiel – A. D'Este – R. Faustini, *Catalogo delle opere musicali. Città di Venezia*, Parma, Fresching; rist. anast.: Bologna, Forni, 1983.
- Conciliarum decreta* [1973] *Conciliarum Oecumenicorum decreta*, a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe A. Dossetti, Perikle-P. Joannou, Claudio Leonardi, Paolo Prodi, 3a ediz., Bologna, Istituto per le Scienze Religiose, 1973.
- CONSTABLE 1981 Madeleine V. Constable, 'The *Figlie del Coro*: Fiction and Fact', *Journal of European Studies* 9 (1981), pp. 111-139.
- CONSTABLE 1982 Madeleine V. Constable, 'The Venetian *'Figlie del Coro'*: their environment and achievement', *Music and Letters* 63 (1982), pp. 181-212.
- Constitutiones* 1587 *Constitutiones et privilegia patriarchatus et cleri Venetiarum. Illustrissimi ac reverendissimi D.D. Ioannis Trivisani iuris utriusque doct. Patriarchae Venetiarum, Dalmatiaeque Primatis, etc. Iussu edita*, Venezia, ex Bibliotheca Aldina, 1587.
- Constitutiones* 1668 *Constitutiones, et privilegia patriarchatus, et cleri Venetiarum. Illustrissimi, ac reverendissimi D.D. Ioannis Trivisani iuris utriusque doct. Patriarchae Venetiarum, Dalmatiaeque Primatis, etc. Iussu edita*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1668.
- CORNER 1758 Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane*, Padova, Stamperio del Seminario, 1758.
- CORONELLI 1697 Vincenzo Coronelli, *Guida de' forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra, estratto dal libro de' viaggi*

del p. Coronelli cosmografo della Serenissima Repubblica dedicata all'illustrissimo signore don Giorgio D'Adda, Venezia, [s.n.], 1697.

- CORONELLI 1700 Vincenzo Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana Per osservare il più raguardevole nella Città di VENEZIA ... Aggiuntovi in questa quarta edizione il PROTOGIORNALE Perpetuo per godere le funzioni più cospicue della medesima ... dedicata all'eccellentiss. sign. Niccolò Erizzo Ambasciatore della Ser. Repub. di Ven. alla Santità di N. Sig. Innocenzio XII.*, Venezia, [s.n.], 1700.
- CORP 1998 Edward Corp, 'The musical manuscripts of "Copiste Z": David Nairne, François Couperin, and the Stuart court at Saint-Germain-en-Laye', *Revue de musicologie* 84 (1998), pp. 37-62.
- Cossoni-catalogo 2009 Claudio Bacciagaluppi – Luigi Collarile, *Carlo Donato Cossoni (1623-1700). Catalogo tematico*, Bern [etc.], Peter Lang, 2009 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, vol. 51).
- CREYTENS 1965 Raimondo Creytens, 'La Riforma dei monasteri femminili dopo i Decreti Tridentini', in *Il Concilio di Trento e la Riforma Tridentina* (atti di convegno: Trento, 2-6 settembre 1963), 2 voll., Roma [etc.], Herder, 1965: vol. 1, pp. 45-84.
- CROCE [2003] Benedetto Croce, 'Poesia latina nel Seicento', in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, a cura di Angelo Fabrizi, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 145-63 (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce; Scritti di storia letteraria e politica, XVIII).
- CROWTHER 1990 Victor Crowther, 'A Case-Study in the Power of the Purse. The Management of the Ducal Cappella in Modena in the Reign of Francesco II d'Este', *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), pp. 207-219.
- CROWTHER 1992 Victor Crowther, *The Oratorio in Modena*, Oxford, Claredon Press, 1992.
- CROWTHER 1999 Victor Crowther, *The Oratorio in Bologna (1650-1730)*, Oxford, University Press, 1999.
- CUMMINGS 1981 Anthony M. Cummings, 'Toward an interpretation of the sixteenth-century motet', *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), pp. 43-59.
- Culto dei santi 1965 *Culto dei santi a Venezia*, a cura di Silvio Tramontin, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1965.
- DA MOSTO 1937-1940 Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia – Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 voll., Roma, Biblioteca d'arte editrice, 1937-1940.
- DA MOSTO 1960 Andrea Da Mosto, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano, Martello, 1960.
- DAHLHAUS 1968 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 2).
- DAHLHAUS 1972 Carl Dahlhaus, 'Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik', in *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche* (atti di convegno: Mainz, 28 marzo-2 aprile 1971), a cura di Rudolf Stephan, Mainz, Schott, 1972 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, 12), pp. 90-99.
- DAHLHAUS 1978 Carl Dahlhaus, 'Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius', in *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag*, a cura di Uwe Haensel, Wolfenbüttel [etc.], Mösel, 1978, pp. 7-14.
- DAHLHAUS 1982 Carl Dahlhaus, 'Zur Theorie der musikalischen Gattungen', in: Friedhelm Krummacher – Heinrich W. Schwab (ed.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und*

- Skandinaviens* (atti di convegno: Kiel 1980), , Kassel [etc.], Bärenreiter, 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), pp. 20-29.
- DAHLHAUS 2005a Carl Dahlhaus, 'Zur Theorie der musikalischen Gattungen', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 245-256.
- DAHLHAUS 2005b Carl Dahlhaus, 'Was ist eine musikalische Gattung?', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 85-91.
- DALLA LIBERA 1962 Sandro Dalla Libera, *L'arte degli organi a Venezia*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.
- DAMMAN 1959 Rolf Damman, 'Geschichte der Begriffsbestimmung Motette', *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), pp. 337-377.
- DANGEL-HOFMANN 1982 Frohmut Dangel-Hofmann, 'Eine bisher unbekannte Monteverdi-Quelle', *Die Musikforschung* 35 (1982), pp. 251-254.
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- DE ROSA 1998 Gabriele De Rosa, *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'età contemporanea*, vol. 3, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998 (Storia e letteratura, Raccolta di studi e testi, 199).
- DE SANTI 1919 Angelo De Santi, *L'orazione delle Quarantore e i tempi di calamità e di guerra*, Roma, Civiltà Cattolica, 1919.
- DEAN 1959 Winton Dean, *Handel's dramatic oratorios and masques*, London, Oxford University Press, 1959.
- DECOBERT 2007 Laurence Decobert, 'La *Collection Philidor* de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris', *Revue de musicologie* 93 (2007), pp. 269-316.
- DEGRADA 1964 Francesco Degrada, 'Un'inedita testimonianza settecentesca sull'Ospedale della Pietà', *Il convegno musicale* 1 (1964), pp. 237-255.
- DEISINGER 2010 Marko Deisinger, 'Tra sollazzo e morigeratezza. Studi sulla cultura delle feste alla residenza dei legati papali a Ferrara e presso la Corte imperiale di Vienna nel Seicento', in *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Eybl, Stefan Jena und Andreas Vejvar, Tutzing, Schneider, 2010 (Studien zur Musikwissenschaft, 56), pp. 91-102.
- DEISINGER 2013 Marko Deisinger, 'Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651-1686)', *Acta musicologica* 85 (2013), pp. 43-73.
- Delalande 1957 *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657-1726) établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique de l'oeuvre*, ed. par les élèves du Séminaire d'Histoire du Conservatoire National de Musique sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Picard, 1957 (La vie musicale en France sous les rois Bourbons).
- DEZA 1686 Massimiliano Deza, *Vita di Helena Lucretia Cornata Piscopia*, Venezia, Antonio Bosio, 1686.
- DI PASQUALE 1995 Marco Di Pasquale, 'Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna', *Rivista internazionale di musica sacra* 16 (1995), pp. 239-268.

- Die Motette* 1992 *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, a cura di Herbert Schneider in collab. con Heinz-Jürgen Winkler, Mainz [etc.], Schott, 1992 (Neue Studien zur Musikwissenschaft 5).
- Dissemination of Music* 2010 *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection* (Proceedings from the International conference: Uppsala, 2006), ed. by Erik Kjellberg, Bern, Peter Lang, 2010.
- DIXON 1979 Graham Dixon, 'The origins of the Roman "Colossal Baroque"', *Proceedings of the Royal Musical Association* 106 (1979-1980), pp. 115-128.
- DIXON 1981 Graham Dixon, *Liturgical music in Rome 1605-1645*, 2 voll., PhD, University of Durham, 1981.
- DIXON 1983 Graham Dixon, 'Oratorio o motetto? Alcune riflessioni sulla classificazione della musica sacra del Seicento', *Nuova Rivista Musicale Italiana* 17 (1983), pp. 203-222.
- DOMPNIER 2009 Bernard Dompnier, 'Les cérémonies extraordinaires de l'âge baroque. Contribution à l'étude des pratiques cultuelles des XVIIe et XVIIIe siècles', in *Les Cérémonies extraordinaires su catholicisme baroque*, a cura di Bernard Dompnier, Clermont-Ferrant, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009.
- DOMPNIER – VISMARA 2005 Bernard Dompnier – Paola Vismara, 'De nouvelles approches pour l'histoire des confréries', in *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (mi-XVe – début XIXe siècle)*, éd. par Bernard Dompnier e Paola Vismara, Roma, École française de Rome, 2005, pp. 405-423 (Collection de l'École française de Rome, 393).
- DOGLIONI 1655 *Le cose notabili, et maravigliose della città di Venetia già riformate, & accomodate da Nicolò Doglioni* [sic], et hora grandemente ampliate da Zuanne Zittio, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1655.
- DOGLIONI 1692 *Le cose notabili, et marauigliose della città di Venetia di Nicolò Doglioni, con nuova aggiunta di cose nuove, poste in questa ultima impressione nel fine*, Venezia, Giuseppe Tramontin, 1692.
- DONATI 1631 Alessandro Donati, *Ars poetica*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1631.
- Draghi* 2000 Claudio Emilio Sala – Davide Daolmi (ed.), *«Quel novo Cario, quel divin Orfeo». Antonio Draghi da Rimini a Vienna* (atti di convegno: Rimini, 5-7 ottobre 1998), Lucca, LIM, 2000 (ConNotazioni, 7).
- DRENNAN 2002 Jonathan Drennan, *The Masses of Giovanni Rovetta*, PhD, University of Ulster, 2002.
- DRENNAN 2005 Jonathan Drennan, 'Attributions to Giovanni Rovetta', *Early Music* 33 (2005), pp. 413-421.
- DRENNAN 2007 Jonathan Drennan, 'Another mass attributable to Giovanni Rovetta', *Music and letters* 88 (2007), pp. 589-603.
- DRENNAN 2010 Jonathan Drennan, 'Giovanni Rovetta's «Missa brevis»: a symbol of musical longevity', *Recercare* 22 (2010), pp. 111-146.
- DUBOWY 1994 Norbert Dubowy, '«Avezzo a cose studiate, e sode». Legrenzi compositore d'opera negli anni Settanta', in *Legrenzi* 1994, pp. 457-494.
- DUBOWY 2000 Norbert Dubowy, 'Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti', in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), pp. 85-99.

- DURON 1996a Jean Duron, 'La musique italienne en France: le témoignage de Sébastien de Brossard', *Studi musicali* 25 (1996), pp. 209-253.
- DURON 1996b Jean Duron, *L'oeuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730) – Catalogue thématique*, Paris, Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles – Editions Klincksieck, 1996.
- Editori musicali italiani 1500-1750*
Dizionario degli editori musicali italiani 1500-1750, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, in preparazione.
- ELLERO 1979 Giuseppe Ellero, 'Origini e sviluppo storico della musica nei quattro grandi ospedali di Venezia', *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 13 (1979), pp. 160-167.
- ELLERO 2004 Giuseppe Ellero, 'La riscoperta della musica dei quattro ospedali-conservatori veneziani nel Ventesimo secolo', in: *Musik an den venezianischen Ospedali* 2004, pp. 1-21.
- EMANS 1981-1982 Reinmar Emans, 'Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65 (1981), pp. 45-81; e 66 (1982), pp. 65-81.
- EMANS 1984 Reinmar Emans, *Die einstimmigen Kantaten, Canzonetten und Serenaden Giovanni Legrenzis*, Ph.D., Universität Bonn, 1984.
- EMANS 2001 Reinmar Emans, 'Venezianische Ariensammlungen des 17. Jahrhunderts', in *Musik und Szene. Festschrift für Werner Braun*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Karl Wilhelm Geck und Herbert Schneider, Saarbrücker Druckerei und Verlag, Saarbrücken, 2001, S. 487-505 (Saarbrücken Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 9).
- EMANS 2002 Reinmar Emans, 'La cappella ducale di San Marco in Venezia, punto di partenza per la carriera internazionale dei cantanti', in: *Barocco padano* 2, pp. 247-262.
- EMANS 2004 Reinmar Emans, 'La morte del cor penitente di Legrenzi. Un melodramma spirituale?', in: *Barocco padano* 3, pp. 143-164.
- EMANS 2004 Reinmar Emans, voce *Legrenzi, Giovanni* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, vol. 10 (Personenteil), 2004, col. 1482-1490.
- European music* 2006 James Haar (ed.), *European music, 1520-1640*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006 (Studies in Medieval and Renaissance music, 5).
- FABBRI 1978 Paolo Fabbri, 'Vita musicale nel Cinquecento ravennate: qualche integrazione', *Rivista Italiana di Musicologia* 13 (1978), pp. 30-59.
- FABBRI 1985 Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.
- FABBRI 1993 Paolo Fabbri, 'La normativa istituzionale', in: *La cappella musicale* 1993, pp. 17-39.
- FANO 1967 Fabio Fano, 'Il Monteverdi sacro, la « prima pratica » e la scuola veneziana', *Rivista Italiana di Musicologia* 2 (1967), pp. 264-269.
- FANTONI 1877 Gabriele Fantoni, 'Scoperta e ricupero di musiche autografe ed inedite dei veneziani maestri Natale Monferrato e Gian Francesco Brusa', *Gazzetta musicale di Milano* 32 (1877), n. 18, pp. 147-48; n. 20, pp. 166-68; n. 22, p. 184; n. 26, pp. 214-216.
- FASOLI 1973 Gina Fasoli, 'Liturgia e cerimoniale ducale', in Agostino Pertusi (ed.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1973 (Civiltà veneziana. Studi, 27): vol. 1, pp. 261-293.
- FASSBENDER 1980 Carl Fassbender, *Francesco Foggia (1604-1688). Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen*, Ph.D., Universität Bonn, 1980.

- FAVIER 2014 Thierry Favier, 'Reflections on the Chronology of the Circulation of the Italian Motet in France (1661 – 1789), in: Helen Geyer, Johanna Wertenson (ed.), *Psalmen: Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, Köln, Böhlau, 2014, pp. 355-380.
- FELDMAN 1995 Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley (et al.), University of California Press, 1995.
- FELLERER 1929 Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg, Filser Verlag, 1929.
- FELLERER 1953 Karl Gustav Fellerer, 'Church music and the Council of Trent', *The Musical Quarterly* 39 (1953), pp. 576-594.
- FELLERER 1967 Karl Gustav Fellerer, 'Claudio Monteverdi e la musica del suo tempo', *Rivista italiana di musicologia* 2 (1967), pp. 270-281.
- FELLOWES 1934 Edmund Horace Fellowes, *The catalogue of manuscripts in the library of St. Michael's college Tenbury*, Paris, Éditions de l'Oiseau Lyre, 1934.
- FENLON 1977 Iain Fenlon, 'The Monteverdi Vespers: suggested answers to some fundamental questions', *Early Music* 5 (1977), pp. 380-387.
- FENLON 1998 Iain Fenlon, 'Music, ceremony and self-identity in Renaissance Venice', in: *San Marco* 1998, pp. 7-21.
- FENLON 2001 Iain Fenlon, 'Magnificence as civic image: music and ceremonial space in early modern Venice', in: *Music and musicians* 2001, pp. 28-44.
- FENLON 2007 Iain Fenlon, *The ceremonial city: history, memory and myth in Renaissance Venice*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- FÉTIS 1862-1880 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2ème éd., 10 voll., Paris, Firmin Didot frères, 1862-1880.
- FOGACCIA 1954 Piero Fogaccia, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo, Edizioni Orobiche, 1954.
- Fondo IRE 1990 Stefano De Sanctis – Nadia Nigris, *Il fondo musicale dell' I.R.E. Istituzioni di Ricovero e di Educazione di Venezia*, Roma, Edizione Torre d'Orfeo, 1990.
- FORCHERT 1992 Arno Forchert, 'Die Motette am Anfang des 17. Jahrhunderts', in *Die Motette* 1992, pp. 205-215.
- FORD 1964 Wyn K. Ford, 'The Oxford Music School in the late 17th century', *Journal of the American musicological society* 17 (1964), pp. 198-203.
- FURETIÈRE 1690 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et le terms de toutes les sciences et des arts*, 2 voll., La Haye – Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690; rist. anast.: 3 voll., Genève, Slatkine, 1970.
- GADAMER 1960 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960.
- GALLICO [1982] Claudio Gallico, 'Un laboratorio linguistico di Alessandro Stradella: i mottetti', in CLAUDIO GALLICO, *Sopra li dondamenti della verità : musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001 (Biblioteca del Cinquecento, 97), pp. 319-331.
- Galuppiana 1985 *Galuppiana* 1985. *Studi e ricerche* (atti di convegno: Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di Maria Teresa Muraro e di Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1986 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 13).

- GAMBASSI 1987 Osvaldo Gambassi, *La cappella musicale di S. Petronio: maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987 (Historiae musicae cultores. Biblioteca, 44).
- GARGIULO 1999 Piero Gargiulo, 'Da Banchieri a Berardi: la ricezione di Palestrina nei trattati di scuola bolognese (1609-1690)', in *La ricezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Roboaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 55-65.
- GARGIULO 2000 Piero Gargiulo, 'La «Professione armonica». Il lessico della musica nei trattati di Angelo Berardi', in *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Lucca, LIM, 2000, pp. 49-63.
- GERBER 1790-1792 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, Breitkopf, 1790-1792.
- GERBER 1812-1814 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig, A. Kühnek, 1812-1814.
- Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 1976
Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 voll., a cura di Karl Gustav Fellerer, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1976.
- GEYER 1991a Helen Geyer, 'Die venezianischen Frauenkonservatorien und ihre *actiones sacrae* – Ein Spiegel eigenen Selbstverständnisses im nachmetastasianischen Spannungsfeld', in *Emanzipiert und doch nicht gleichberechtigt?*, Regensburg, Mittelbayerische Druckerei und Verlags-Gesellschaft, 1991 (Schriftenreihe der Universität Regensburg 18), pp. 239-254.
- GEYER 1991b Helen Geyer, 'Die sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts', in *Opernbeld und Operheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung – Ein Tagungsbericht*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Hamburg, Wagner, 1991 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 1), pp. 195-231.
- GEYER 1997 Helen Geyer, 'Einige Beobachtungen zur Rezeption der metastasianischen Azioni sacre an den venezianischen Ospedali', in *Traditionen – Neuansätze. Für Amalie Abert (1906-1996)*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, pp. 297-314.
- GEYER 2004 Helen Geyer, *Das venezianische Oratorium 1750-1820: einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment*, 2 voll., Laaber, Laaber Verlag, 2004-2005 (= *Analecta musicologica* 35).
- GIALDRONI 2008 Teresa M. Gialdroni, 'Dalla Biblioteca Comunale di Urbania: due raccolte musicali per un interprete', *Aprosiana* 16 (2008), pp. 112-132.
- GIANTURCO 1995 Carolyn Gianturco, 'Opera sacra e opera morale: due «altri» tipi di dramma musicale', in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca* (Atti di convegno: Lovenio di Menaggio, 28-30 giugno 1993), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1995, pp. 169-177.
- GILLIO 1988 Pier Giuseppe Gillio, 'Il mottetto a voce sola: un oratorio in miniatura', in *Nuovi studi vivaldiani* 1988, vol. 1, pp. 501-510.
- GILLIO 1997 Pier Giuseppe Gillio, recensione a WHITEMORE 1995, *Rivista italiana di musicologia* 32 (1997), pp. 395-396.
- GILLIO 2006 Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Firenze, Olschki, 2006 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 12).

- GIOVANI 2011 Giulia Giovani, '«Un capitale vivo e morto ad uso di stamparia». Nuovi documenti sull'editoria musicale bolognese del Seicento', in *Miscellanea Ruspoli. Studi sulla musica dell'età barocca* 1 (2011), pp. 7-76.
- GIRARDI 1984 Maria Girardi, 'Al Sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria – Religio, prassi, devozione, rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo, a Vienna e Venezia. Saggio bibliografico sulla cronologia degli oratori veneziani e viennesi', in *Il tranquillo seren del secol d'oro: Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Milano, Ricordi, 1984, pp. 127-196.
- GIRARDI 1992 Maria Girardi, 'Per una definizione delle origini dell'oratorio a Venezia e i libretti per oratorio di Bernardo Sandrinelli', *Rivista internazionale di musica sacra* 13 (1992), pp. 112-149.
- GIRON-PANEL 2008 Caroline Giron-Panel, 'La musica ha la sua propria sede in questa città: histoire urbaine et espaces musicaux à Venise, 1600-1797', in *Mélodies urbaines: la musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Presse Universitaires Paris Sorbonne, 2008, pp. 67-80.
- GIRON-PANEL 2006 Caroline Giron-Panel, 'Orfane filarmoniche: l'éducation des orphelines à la musique dans la Venise du XVIIe siècle', in *Regards sur l'enfance au XVIIe siècle* [atti di convegno: Bordeaux, 24-25 novembre 2005], éd. par Anne Defrance, Denis Lopez et François-Joseph Ruggiu, Tübingen, Gunter Narr, 2007, pp. 134-146.
- GIRON-PANEL 2015 Caroline Giron-Panel, *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des Ospedali*, Roma, École française de Rome, 2015.
- GLIXON 1979 Jonathan Glixon, *Music at the Venetian "Scuole Grandi", 1440-1540*, Ph.D., University Princeton, 1979.
- GLIXON 1990 Jonathan Glixon, 'Far una bella processione. Music and public ceremony at the Venetian Scuole grandi?', in *Altro Polo. Essays on Italian music in the Cinquecento*, a cura di Richard Charteris, Sydney, Frederick May foundation for Italian studies, 1990, pp. 190-220.
- GLIXON 1997 Jonathan Glixon, 'Con canti et organo: Music at the Venetian scuole piccole during the Renaissance', in *Music in Renaissance Cities and Courts – Studies in Honor of Lewis Lockwood*, a cura di Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 123-40.
- GLIXON 1998 Jonathan Glixon, 'The musicians of the Cappella and the Scuole: collaboration or competition?', in *San Marco* 1998, pp. 301-312.
- GLIXON 2001 Jonathan Glixon, 'Images of paradise or worldly theaters? Toward a taxonomy of musical performances at Venetian nunneries', in *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Paris, Minerve, 2001 (Collection «Epitome musical», 8), pp. 423-51.
- GLIXON 2003 Jonathan Glixon, *Honoring God and the city. Music at the Venetian Confraternities, 1260–1807*, Oxford [etc.], Oxford University Press, 2003.
- GLIXON 2006 Jonathan Glixon, 'Standing al in a rowe: polychoral music at confraternities and convents', in *Architettura e musica* 2006, pp. 277-295.
- GLIXON B. 1998 Beth L. Glixon, 'New light on the life and career of Barbara Strozzi', *The musical quarterly* 81 (1997), pp. 311-35.
- GLIXON B. 2006 Beth L. Glixon, *Inventing the business of opera. The impresario and his world in seventeenth-century*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- GLOVER 1978 Jane Glover, *Cavalli*, London, B.T. Batsford Ltd, 1978.
- Grossi-catalogo 1999 Licia Sirch, *L'Anfione dell'Adria. Catalogo tematico di Carlo Grossi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1999.
- Grove 1980 *Grove dictionary of music and musicians*, a cura di Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980.
- Grove music online www.oxfordmusiconline.com
- GRAUBB 2009 James S. Grubb (Ed.), *Family Memoirs from Venice (15th-17th Centuries)*, Roma, Viella, 2009 (Fonti per la Storia di Venezia – Sezione 5).
- GRUSNICK 1964 e 1966 Bruno Grusnick, 'Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung', *Svensk tidskrift för musikkforskning* 44 (1964), pp. 27-82; e 46 (1966), pp. 63-186.
- GUILLO 2004-2005 Laurent Guillo, 'La bibliothèque de musique des Ballards d'après l'inventaire de 1750 et le notes de Sébastien de Brossard', *Revue de musicologie* 90 (2004), pp. 283-345 e 91 (2005), pp. 195-232.
- GUNDLACH 2001 Klaus-Jürgen Gundlach (ed.), *Das Weissenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gottbif Krieger (1684-1732)*, Sinzig, Studio, 2001.
- GURLITT 1913 Wilibald Gurlitt, 'Ein Briefwechsel zwischen Paul Hainlein und L. Friefrich Behaim aus den Jahren 1647-1648', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1913), pp. 491-499.
- HAAR 2006 James Haar, 'The concept of Renaissance', in *European music* 2006, pp. 20-37.
- HAMMOND 2012 Frederick Hammond, 'Performance in San Marco: a picture and two puzzles', *Early Music* 40 (2012), pp. 253-264.
- Händel-Handbuch* 1978-1985
Händel-Handbuch, hrsg. vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung, 5 voll., Kassel [etc.], Bärenreiter, 1978-1985.
- HANSELL 1970 Sven Hansell, 'Sacred Music at the 'Incurabili' in Venice at the Time of J.A. Hasse', *Journal of the American musicological society* 23 (1970), pp. 282-301 e 505-21.
- HEAWOOD 1950 Eduard Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum, The Paper Publ. Soc., 1950.
- HEMPFER 1973 Klaus Willy Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, Wilhelm Fink, 1973 (Information und Synthese, 1).
- HEMPFER 2005 Klaus Willy Hempfer, 'Probleme der Terminologie. Wissenschaftssprache, Objektbene und Beschreibungsebene', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 5-14.
- HERCZOG 2001 Johann Herczog, 'Oscillazioni di un genere sul crinale tra liturgia e melodramma: l'interpretazione musicale del primo «componimento sacro» del Metastasio', *Musica e storia* 9 (2001), pp. 75-94.
- HERLIN 1995 Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie – Éditions Klincksieck, 1995.
- HERLIN 1998 Denis Herlin, 'Fossard et la musique italienne en France au XVIII^e siècle', in *L'art vocal en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1998; *Recherches sur la musique française classique* 29 (1996-1998), pp. 27-52.

- HERLIN 2009 Denis Herlin, 'La constitution d'une mémoire musicale: La collection Philidor', in *Le prince et la musique: les passions musicales de Louis XIV*, éd. par Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 233-274.
- Hierarchia catholica* Konrad Eubel, *Hierarchia catholica Medii Aevi sive summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series, documentis tabularii praesertim Vaticani*, 2. ed., 9 voll., Regensburg, Monasterii Typ. Libr., 1913-2002.
- HILL 2005 John Walter Hill, *Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, W.W. Norton & c., 2005.
- HOLMAN 2010 Peter Holman, 'The Sale Catalogue of Gottfried Finger's Music Library: New Light on London Concert Life in the 1690s', *Research Chronicle* 43 (2010), pp. 23-38.
- HOLMES 1999 William C. Holmes, 'Operatic commissions and productions at Pratolino: Ifianassa e Melampo by Moniglia and Legrenzi', *Journal of Musicology* 17 (1999), pp. 152-167.
- HOPKINS 2000 Andrew Hopkins, *Santa Maria della Salute : architecture and ceremony in Baroque Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- HOWARD – MORETTI 2009 Deborah Howard – Laura Moretti, *Sound and space in Renaissance Venice: architecture, music, acoustics*, New Haven [et a.], Yale University Press, 2009.
- HUCKE 1992 Helmut Hücke, 'Was ist eine Motette?', in *Die Motette* 1992, pp. 9-17.
- HURLEY 2001 David Ross Hurley, *Handel's muse. Patterns of creation in his oratorios and musical dramas, 1743-1751*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- I libri di San Marco* 1995 *I libri di San Marco. I manoscritti liturgici della basilica marciana*, a cura di Susy Marcon, Venezia, Il Cardo, 1995.
- JEZ 2008 Tomasz Jez, *The Italian Baroque Repertoire in St Elisabeth Church in Wrocław*, in *Early Music: Context and Ideas*. 2., Kraków, Instytut Muzykologii, 2008, pp. 399-408.
- JONES 1982 Andrew V. Jones, *The motets of Carissimi*, Ann Arbor (Mich.), 2 voll., UMI Research Press, 1982.
- JOURDAIN 1998 Geoffrey Jourdain, 'Écriture a cappella et écriture concertante dans la musique sacrée d'Antonio Lotti: étude comparative de deux Messes de Requiem', in *San Marco* 1998, pp. 495-504.
- JUNGMANN 1951 Josef Andreas Jungmann, 'Das Konzil von Trient und die Erneuerung der Liturgie', in *Das Weltkonzil von Trient. Sein Werden und Wirken*, 2 voll., a cura di Georg Schreiber, Freiburg i.B., Herder, 1951: vol. 1, pp. 325-336.
- KATALINIC 1994 Vjera Katalinic, 'Giovanni Sebenico – A pupil of Legrenzi?', in *Legrenzi* 1994, pp. 201-206.
- KATZ 1926 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Augsburg, Bärenreiter, 1926.
- KÄMPER 1970 Dietrich Kämper, *Studien zur Instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln [etc.], Böhlau Verlag, 1970 (= *Analecta musicologica* 10).
- KANG 1999 YouYoung Kang, *The Art of Counterpoint in stile nuovo: Sacred Polyphony in Seventeenth-Century Italy*, PhD, University of Pennsylvania, 1999.
- KENDRICK 1996 Robert L. Kendrick, *Celestial sirens – Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

- KENDRICK 2002a Robert L. Kendrick, 'Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music', *Recercare* 14 (2002), pp. 65-98.
- KENDRICK 2002b Robert L. Kendrick, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002.
- KIRCHER 1650 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, Francesco Corbelletti, 1650; ediz. anast.: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1970.
- KIRSCH 1922 Ernst Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau – Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömung des 16. – 18. Jahrhunderts*, Breslau, Hundsfeider Stadtblatt, 1922.
- KNAUS 1967-1969 Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obershofmeisteramtes (1637-1705)*, 3 voll., Wien, Hermann Böhlhaus, 1967-1969 (Österreichische Akademie der Wissenschaften – Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 7, 8 e 10).
- KÖCHEL 1869 Ludwig von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867 nach urkundlichen Forschungen*, Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869; rist. anast.: Hildesheim [etc.], Olms, 1976.
- KOKOLE 2006 Metoda Kokole, 'Sacred music in «Capo d'Istria» in the 17th century', in *Barocco padano* 4, pp. 223-261.
- KOLDAU 2002 Linda Maria Koldau, 'Giovanni Antonio Rigattis "Messa e salmi, parte concertati" (1640) und die Entwicklung des Concertato-Stils', *Schütz-Jahrbuch* 24 (2002), pp. 79-99.
- KOLDAU 2005a Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel [etc.], Bärenreiter, 2005 (2. ediz. rivista); I ediz.: *ini*, 2001.
- KOLDAU 2005b Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur*, Köln [etc.], Böhlau Verlag, 2005.
- KÖRNDLE 1998 Franz Körndle, 'Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert', in *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), pp. 91-188.
- KÖRNDLE 2010 Franz Körndle, 'Die Bulle "Docta sanctorum patrum". Überlieferung, Textgestalt und Wirkung', *Die Musikforschung* 63 (2010), pp. 147-165.
- KINDERMANN 1995 Jürgen Kindermann, 'Die Schönbornsche Musiksammlung in Wiesentheid – Raritäten, Preziosen, Unikate', in: Axel Beer – Laurenz Lütken (hrsg.), *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, pp. 245-255.
- KINZE 2005 Stefan Kunze, 'Überlegungen zum Begriff der Gattung in der Musik', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 92-95.
- KRUMMACHER 1965 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin, Verlag Merseburger, 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 10).
- KRUMMACHER 2010 Friedhelm Krummacher, 'Vokalmusik der Dübensammlung im Repertoire der Zeit. Fragen und Beispiele im Rückblick', in *Dissemination of Music* 2010, pp. 107-148.
- KÜMMERLING 1970 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel, Bärenreiter, 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18).
- KURTZMAN 1993 Jeffrey Kurtzman, 'Why would Monteverdi publish a Vespers in 1610? Lifting the shadow on the development of a repertoire', in *De musica et cantu: Studien zur Geschichte der*

Kirchenmusik und der Oper: Helmut Huckle zum 60. Geburtstag, hrsg. von Peter Cahn und Ann-Katrin Heimer, Hildesheim [et a.], Georg Olms Verlag, 1993, pp. 419-455 (Musikwissenschaftliche Publikationen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, 2).

- KURTZMAN 1994 Jeffrey Kurtzman, 'Monteverdi's 'Mass of Thanksgiving' revisited', *Early music* 22 (1994), pp. 63-84.
- KURTZMAN 2001 Jeffrey Kurtzman, 'Per fare il *Vespro meno tedioso*: don Pietro Maria Marsolo and the "antiphon problem"', in *Essays on music and culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. by Barbara Haggh, Paris, Minerve, 2001 (Collection «Epitome musical», 8), pp. 411-422.
- KURTZMAN 2002 Jeffrey Kurtzman, 'Il *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi e il repertorio dei vesperi dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo', in *Barocco padano* 2, pp. 5-39.
- KURTZMAN 2004 Jeffrey Kurtzman, 'Published Italian music for Vespers: a survey of the repertoire, 1651-1725', in *Barocco padano* 3, pp. 33-79.
- La cappella musicale* 1993 *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma* (atti di convegno: Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27).
- La chiesa di Venezia* 1992 Bruno Bertoli (ed.), *La chiesa di Venezia nel Seicento*, Venezia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1992 (Contributi alla storia della chiesa di Venezia, 6).
- La musica a Milano* 1996 e 2000 Sergio Martinotti (ed.), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1996 (vol. 1) e 2000 (vol. 2).
- LAINI 1993 Marinella Laini, *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e mecenatismo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1993.
- LAUNAY 1993 Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Éditions Klincksieck, 1993 (Publications de la Société française de musicologie. Série 3, Études, 5).
- LEBEAU 1950-1951 Elisabeth Lebeau, 'L'entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi d'après des documents inédits', *Revue de musicologie* 29 (1950), pp. 77-93; e 30 (1951), pp. 20-43.
- LE MOËL 1963 Michel Le Moël, 'Un foyer d'italianisme à la fin du XVII^e siècle: Nicolas Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts', *Recherches sur la musique française classique* 3 (1963), pp. 43-48.
- Legrenzi* 1994 Francesco Passadore – Franco Rossi (ed.), *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco* (atti di convegno: Venezia, 24-26 maggio 1990; Clusone, 14-16 settembre 1990), Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29).
- Legrenzi-catalogo* 1983 David Swale, *A thematic catalogue of the music of Giovanni legrenzi*, 3 voll., PhD, University of Adelaide, 1983.
- Legrenzi-Catalogo* 2002 Francesco Passadore – Franco Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento : Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002.
- LEICHTENTRITT 1908 Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908; rist. anast.: Hildesheim [etc.], Georg Olms Verlag, 1990.
- LEOPOLD 1978 Silke Leopold, 'Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper', *Die Musikforschung* 31 (1978), pp. 245-257.

- LEOPOLD 1981 Silke Leopold, 'Chiabrera und die Monodie: Die Entwicklung der Arie', *Studi musicali* 10 (1981), pp. 75-106.
- LEOPOLD 1982 Silke Leopold, *Claudio Monteverdi un seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982.
- Letteratura Italiana* 1982-2007
Letteratura Italiana, diretta da Alberto Asor Rosa, 9 voll., Torino, Einaudi, 1982-2007.
- LODI 1923 Pio Lodi, *Catalogo delle opere musicali – Città di Modena. Biblioteca Estense*, Bologna, Forni, 1967; rist. anast. dell'ediz.: Parma, Fresching, 1923).
- LOGAN 1972 Oliver Logan, *Venezia cultura e società 1470-1790*, Roma, Il Veltro, 1980; trad. di: *Culture and society Venice 1470-1790: the Renaissance and its heritage*, London, Batsford, 1972 (Studies in cultural history).
- LOVATO 1998 Antonio Lovato, 'Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilica di San Marco', in *San Marco* 1998, pp. 85-102.
- L'uomo barocco* [2001] *L'uomo barocco*, a cura di Rosario Villari, Bari, Laterza, 2001 (I ediz.: *ivi*, 1991).
- LUIN 1936 Elisabet Jeanette Luin, 'Repertorio dei libri musicali di S.A.S. Francesco II d'Este nell'Archivio di Stato di Modena', *La Bibliofilia* 38 (1936), pp. 418-445.
- LUNELLI 1962 Renato Lunelli, 'Di alcuni inventari delle musiche già possedute dal coro della parrocchiale di Merano', *Studien zur Musikwissenschaft – Beibefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 25 (1962), pp. 347-362.
- LUPPI 1989 Andrea Luppi, 'Immagine e funzione della musica sacra nella trattatistica di area lombardo-padana nel medio Barocco', in *Statuti della musica. studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, a cura di Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 11-54.
- LÜTTEKEN 1989-1990 Laurenz Lütteken, 'Musicus et canto diu in ecclesia Sancti Marci de Venecias: note biografiche su Johannes de Quadris', *Rassegna veneta di studi musicali* 5-6 (1989-1990), pp. 43-62.
- MADOCK 1996 David Carter Madock, *A study of the stile antico in the masses and motets of Antonio Lotti as contained in the "Codice Marciano Italiano IV"*, Venice, PhD, The Catholic University of America, 1996.
- MADRICARDO 1994 Claudio Madricardo, 'La cappella ducale di San Marco alla fine del Seicento: forme e sviluppi dell'istituzione musicale', in *Legrenzi* 1994, pp. 99-113.
- MADRICARDO 1996a Claudio Madricardo, 'Dall'Archivio di Stato di Venezia: registrazioni e documenti sulla musica a San Marco', in *San Marco* 1994-1996: vol. 1, 1996, pp. 247-388.
- MADRICARDO 1996b Claudio Madricardo, 'Due secoli di regolamenti dei musici', in *San Marco* 1994-1996: vol. 1, 1996, pp. 389-474.
- MADRICARDO 1998 Claudio Madricardo, '«La gioia ch'adorna il diadema regale». La Cappella Ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima', in *San Marco* 1998, pp. 279-297.
- MAGASS 1983 Walter Magass, *Hermeneutik und Semiotik. Schrift – Predigt – Emblematik*, Bonn, Linguistica Biblica, 1983 (Forum theologiae linguisticae, 15).
- MAMY 1996 Sylvie Mamy, *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénétiennees conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.
- MANGINI 1974 Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia Editore, 1974.

- MANGSEN 1989 Sandra Joan Mangsen, *Instrumental duos and trios in printed Italian sources, 1600-1675*, 2 voll., PhD, Cornell University, 1989.
- MARCON 1990 Susy Marcon, 'I codici della liturgia di San Marco', in CATTIN 1990, vol. I, pp. 191-272.
- MARTELLI 1984 Mario Martelli, 'Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni', in *Letteratura Italiana 1982-2007*, vol. 3*, 1984, pp. 519-620.
- MASCHIETTO 1978 Francesco Ludovico Maschietto, *Elena Lucrezia Cornaro Piscopia (1646-1684), prima donna laureata*, Padova, Editrice Antenore, 1978.
- MASSENKEIL 1956 Günther Massenkeil, 'Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis', *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), pp. 42-60.
- MASSENKEIL 1976 Günther Massenkeil, 'Die konzertierende Kirchenmusik', in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 1976, pp. 92-107.
- MASSENKEIL 1998 Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 10).
- MASSIP 1978 Catherine Massip, *Livres de musique du Comte de Toulouse: cantates, motets, opéras, ballets, partitions gravées ou imprimées, matériel instrumental et vocal: manuscrits de Philidor ayant appartenu à Louis-Alexandre de Bourbon, Comte de Toulouse*, Paris, Bérès, 1978.
- MASSIP 1983 Catherine Massip, 'La collection musicale Toulouse-Philidor à la Bibliothèque nationale', *Fontes artis musicae* 30 (1983), pp. 184-207.
- MASSIP 1990 Catherine Massip, 'Les petits motets de Jean-Baptiste Lully: de quelques problèmes d'authenticité et de style', in *Jean-Baptiste Lully* (atti di convegno: Heidelberg – Saint-Germain-en-Laye, 14-18 settembre 1987), Laaber, Laaber-Verlag, 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 18), pp. 155-164.
- MASSIP 2005 Catherine Massip, *Michel-Richard Delalande ou le Lully latin*, Drize, Éditions Papillon, 2005 (Mélaphiles, 17).
- MAUSER 2005 Siegfried Mauser, 'Gattungstheorie zwischen Heuristik und Hermeneutik', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 264-268.
- MCDONALD 1964 John Alexander McDonald, *The sacred vocal music of Giovanni Legrenzi*, 2 voll., PhD, University of Michigan, 1964.
- MCGOWAN 1989 Richard A. McGowan, 'The Venetian printer Giuseppe Sala. New Information based upon archival documents', *Fontes artis musicae* 36 (1989), pp. 102-108.
- MEGNA 1997 Laura Megna, 'Grandezza e miseria della nobiltà veneziana', in *Storia di Venezia* 1991-2002, vol. 7 (*La Venezia barocca*), 1997, pp. 161-200.
- MELE 1990 Donato Mele, *L'Accademia dello Spirito Santo. Un'istituzione musicale ferrarese del sec. XVII*, Ferrara, Liberty house, 1990.
- MEIER 1974 Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, Oosthoek Scheltema und Holkema, 1974.
- MEYER 1917 Kathi Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen. Teil I bis zur Zeit um 1800*, PhD, Leipzig, 1917.
- MGG1 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di 19 voll., Kassel [etc.], Bärenreiter, 1949-1986.

- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, 29 voll., Kassel [etc.], Bärenreiter; Stuttgart [etc.], Metzler, 1994-2008.
- MIGGIANI 1990 Maria Giovanna Miggiani, *Il fondo Giustiniani del Conservatorio "Benedetto Marcello". Catalogo dei manoscritti e delle stampe*, Firenze, Olschki, 1990.
- MILLER 1993 Roark Thurson Miller, *The composers of San Marco and Santo Stefano and the development of Venetian monody to 1630*, PhD, University of Michigan, 1993.
- MIOLI 1988 Piero Mioli, *A voce sola. Studio sulla cantata italiana del XVII secolo*, Firenze, SPES, 1988.
- MISCHIATI 1963 Oscar Mischiati, 'Per la storia dell'oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620. 1622 e 1682', *Collectanea historiae musicae* 3 (1963), pp. 131-170.
- MISCHIATI 1984 Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Storia e testi per la storia della musica, 2).
- Missale romanum* 1676 *Missale romanum*, Venezia, Cieras, 1676.
- MOLMENTI [1922-1926] Pompeo G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1922-1926 (VI ediz. in parte rifatta); I ediz.: *ibidem*, 1906.
- MONALDINI 2000 Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, LIM, 2000 (Con Notazioni, 5).
- MONSON 1993 Craig Monson, 'La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi', in *La cappella musicale* 1993, pp. 143-160.
- MONSON 1995 Craig Monson, *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1995.
- Monteverdi* 1969 *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo* (Atti di convegno: Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdonegra, 1969.
- Monteverdi* 1985 *The new Monteverdi companion*, a cura di Denis Arnold & Nigel Fortune, London, Faber & Faber, 1985; ediz. riv. di *The Monteverdi companion*, e a cura di Denis Arnold & Nigel Fortune, *ivi*, 1968.
- Monteverdi* 1986 *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, a cura di Ludwig Finscher, Laaber, Laaber-Verlag, 1986.
- Monteverdi* 1989 *Claudio Monteverdi: A guide to research*, a cura di K. Gary Adams e Kiel Dyke, New York, Garland, 1989 (Garland Reference Library of the Humanities, 792).
- Monteverdi* 1998a *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive* (Atti di convegno: Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti; Miscellanea, 5).
- Monteverdi* 1998b *Claudio Monteverdi und die Folgen* (atti di convegno: Detmold 1993), a cura di Silke Leopold e Joachim Steinheuer, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1998.
- Monteverdi-Lettere* 1973 Claudio Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, ediz. critica con note a cura di Domenico de' Paoli, Roma, Edizioni De Santis, 1973.
- Monteverdi-Lettere* 1994 Claudio Monteverdi, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994 (Studi e testi per la storia della musica, 10).

- Monteverdi 2011 *Salve regine del Sig. Claudio Monteverde*, facsimile e edizione critica a cura di Luigi Collarile, Bologna, Forni, 2011.
- MOORE 1981a James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, 2 voll., Ann Arbor (Mich.): University Microfilms International, 1981 (Studies in Musicology, 30).
- MOORE 1981b James H. Moore, 'The "Vespero delli Cinque Laudate" and the role of "Salmi Spezzati" at St. Mark's', *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), pp. 249-278.
- MOORE 1984 James H. Moore, 'Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute', *Journal of the American Musicological Society* 37 (1984), pp. 299-355.
- MOORE 1986 James H. Moore, 'Bartolomeo Bonifacio's *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale*: continuity of tradition in the ceremonial of St. Mark's, Venice', in *Musique et le rite sacré et profane* (atti di convegno: Strasbourg, 29 agosto-3 settembre 1982), 2 voll., Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986: vol. 2, a cura di Marc Honegger e Paul Prevost, pp. 365-408.
- MOORE 1987 James H. Moore, 'The liturgical use of the organ in seventeenth-century Italy: new documents, new hypotheses', in *Frescobaldi Studies* (Conference: University of Wisconsin, April 1983), ed. by Alexander Silbiger, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 351-383.
- MORÁN – ANDRÉS-GALLEGO [2001]
Manuel Morán – José Andrés-Gallego, 'Il predicatore, in *L'uomo barocco* [2001], pp. 139-177.
- MORCHE 1992 Gunther Morche, 'Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert', in *Die Motette* 1992, pp. 217-241.
- MORCHE 1998 Gunther Morche, 'Monteverdi, sein Organist und seine Nachfolger: Carlo Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve Regina-Vertonungen im Vergleich', in *Monteverdi* 1998b, pp. 393-418.
- MORELLI A. 1986 Arnaldo Morelli, 'Il *Theatro spirituale* ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento', *Rivista italiana di musicologia* 21 (1986), pp. 61-143.
- MORELLI A. 1991a Arnaldo Morelli, '*Il tempio armonico*': *musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991 (= *Analecta musicologica*, 27).
- MORELLI A. 1994 Arnaldo Morelli, 'Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti', in *Legrenzi* 1994, pp. 47-86.
- MORELLI A. 1997 Arnaldo Morelli, 'La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento', *Studi Musicali* 26 (1997), pp. 105-186.
- MORELLI G. 1997 Giovanni Morelli, 'La musica' in *Storia di Venezia*, vol. 7 (*La Venezia barocca*), 1997, pp. 759-811.
- MORELLI – SURIAN 1985
Giovanni Morelli – Elvidio Surian, 'La musica strumentale e sacra e le sue istituzioni a Venezia', in *Storia della cultura veneta*, vol. 5/I (*Il Settecento*), 1985, pp. 401-428.
- MORETTI 2004 Laura Moretti, 'Architectural spaces for music. Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's', *Early music history* 23 (2004), pp. 153-184.
- MORETTI 2006 Laura Moretti, 'Gli spazi per la musica nelle chiese dei quattro grandi ospedali veneziani', in *Architettura e musica* 2006, pp. 323-351.

- MORETTI 2008 Laura Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali Grandi di Venezia tra architettura e musica (1522-1790)*, Firenze, Olschki, 2008 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 14).
- MORLEY 1597 Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to pratically musicke*, London, Peter Short, 1597; rist. anast.: Farnborough, Gregg International, 1971.
- MUIR [1984] Edward Muir, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 1984; trad. ital. (Eleonora Zambelli) di: *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- MUIR 2005 Edward Muir, *Ritual in early modern Europe*, 2a ediz., Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (New approaches to European history, 33).
- Music and musicians* 2001 Fiona Kisby (ed.), *Music and musicians in Renaissance cities and towns*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Music printing* 1990 Donald William Krummel – Stanley Sadie (ed.), *Music printing and publishing*, New York-London, W.W. Norton & company, 1990.
- Music publishing* 2005 Rudolf Rasch (ed.), *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.
- Musica Sacra* 2013 Antonio Addamiano – Francesco Luisi (ed.), *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS – Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011*, 3 voll., Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013.
- Musica tra storia e filologia* 2010 Federica Nardacci (ed.), *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010.
- Musik an den venezianischen Ospedali* 2004 Helen Geyer – Wolfgang Osthoff (ed.), *Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert* (atti di convegno: Venezia, 4-7 aprile 2001), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.
- Musikgeschichte Tirols* 2001-2008 Kurt Drexel – Monika Fink (ed.), *Musikgeschichte Tirols*, 3 voll., Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001-2008.
- Nel regno dei poveri* 1989 Bernard Aikema – Dulcia Meijers (ed.), *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi Ospedali veneziani in età moderna, 1474-1797*, Venezia, Arsenale Editore, 1989.
- NESTOLA 2002 Barbara Nestola, 'La musica italiana nel *Mercure galant* (1677-1683)', *Recerare* 14 (2002), pp. 99-157.
- NETTL 1929-1932 Paul Nettl, 'Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636-1680', *Studien zur Musikwissenschaft – Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 16 (1929), pp. 70-85; 17 (1930), pp. 95-104; 18 (1931), pp. 23-35; 19 (1932), pp. 33-40. [non completato: comprende uno spoglio dei materiali solo dal 1636 al 1666].
- NEWMAN [1972] William S. Newman, *The sonata in the Baroque era*, Chapel Hill, Norton, 1972; I ediz.: 1959.
- NIGITO 2012 Alexandra Nigito, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Kassel, Merseburger, 2012 (MARS, 1).
- NIERO 1992 Antonio Niero, 'Spiritualità popolare e dotta', in *La chiesa di Venezia* 1992, pp. 253-290.

- NOSKE 1989 Frits Noske, 'Sul dialogo latino del Seicento. Osservazioni', *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1989), pp. 330-346.
- NOSKE 1992 Frits Noske, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Claredon Press, 1992.
- NÜSSLE 1917 Hermann Nüssle, *Giovanni Legrenzi als Instrumentalkomponist*, PhD., Universität München, 1917.
- Nuovi studi vivaldiani* 1998 *Nuovi studi vivaldiani*, 2 voll., a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1998 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 4).
- OBOUSSIER 1998 Philippe Oboussier, 'The discovery of the 'Tenbury' Couperin motets', in *François Couperin – Nouveaux regards* (atti di colloquio: Villecroze, 4-7 ottobre 1995), réunis par Orhan Memed, Paris, Éditions Klincksieck, 1998, pp. 195-203.
- ONGARO 1986 Giulio M. Ongaro, *The chapel of St. Mark's at the time of Adrian Willaert (1527-1562): a documentary study*, PhD, University of North Carolina, 1986.
- ONGARO 2006 Giulio M. Ongaro, 'La composizione del coro e dei gruppi strumentali a San Marco dalla fine del Quattrocento al primo Seicento: indicazioni per la prassi esecutiva del repertorio marciano', in *Architettura e musica* 2006, pp. 99-116.
- OSTHOFF 1957 Wolfgang Osthoff, 'Monteverdi-Funde', *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), pp. 253-280.
- OVER 1998a Berthold Over, 'Notizie settecentesche sulla musica a San Marco: i Notatori di Pietro Gradenigo', in *San Marco* 1998, pp. 23-38.
- OVER 1998b Berthold Over, *Per la Gloria di Dio: Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, Orpheus-Verlag 1998.
- PACIFICO 1697 Pietro Antonio Pacifico, *Cronologia veneta*, Venezia, Pitteri, 1697.
- PADOAN 1990 Maurizio Padoan, 'Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657', *Rivista internazionale di musica sacra* 11 (1990), pp. 115-157.
- PADOAN 1988 Maurizio Padoan, 'La musica liturgica tra funzionalità statutaria e prassi. Alcuni rilievi in area lombardo-padana', in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento* (atti di convegno: Como 1985), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1988, pp. 367-394.
- PADOAN 1994 Maurizio Padoan, 'Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo', in *Legrenzi* 1994, pp. 9-27.
- PADOAN 2000 Maurizio Padoan, 'Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo barocco', in *La musica a Milano*, vol. 2, 2000, pp. 13-64.
- PADOAN 2003 Maurizio Padoan, 'Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco', in *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo* (atti di convegno: Ronciglione, 30 ottobre – I novembre 1997), a cura di Fabio Carboni, Valeria de Lucca e Agostino Ziino, Roma, IBIMUS, 2003, pp. 269-320.
- PADOAN 2009 Maurizio Padoan, 'L'affermarsi dei 'concerti' nel primo barocco', in *The Musicologist and Source Documentary Evidence. A Book of Essays in Honour of Professor Piotr Pożniak on His 70th Birthday*, Krakow, Musica Iagellonica, 2009, pp. 517-532.

- PADOAN URBAN 1998 Lina Padoan Urban, *Processioni e feste dogali*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- PALISCA 1972 Claude Victor Palisca, 'Marco Scacchi's defense of modern music (1649)', in *Words and music, the scholar's view: a medley of problems and solutions compiled in honor of A. Tilman Merritt*, ed. by Laurence Berman, Cambridge (MA), Harvard University, 1972, pp. 189-235.
- PALISCA 2006 Claude Victor Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*, Urbana [etc.], University of Illinois Press, 2006 (Studies in the history of music theory and literature, 1).
- Pallade veneta* [1985] Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta: Writing on music in Venetian society, 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985.
- PANCINO 1969 Paolo Pancino, *Città di Venezia. Santa Maria della Consolazione detta 'della Fava' già sede della Congregazione di San Filippo Neri – Catalogo del fondo musicale*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1969.
- PANCINO 1977 Paolo Pancino, 'Il problema dei rapporti tra insegnamento e vita musicale a Venezia fino alla caduta della Repubblica: i quattro Conservatori', in: Pietro Verardo (ed.), *Il Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia*, Venezia: Stamperia di Venezia, 1977, pp. 191-195.
- Parnassus* 1654 *Parnassus Societatis Jesu: hoc est, Poemata patrum Societatis, quae in belgio, Gallia, Germania, Hispania, Italia, Polonia etc. vel hactenus excusa sunt, vel recens elucubrata nunc primum evulgantur studiose conquisita, accurate recensita, et in aliquot classes divisa: quarum I. continet Epica, seu Heroica. II. Elegias. III. Lyrica. IV. Epigrammata. V. Comica et tragica. VI. Symbolica. VII. Sylvas, seu Miscellanea. Opus iam diu desideratum, in quo Pietas cum Ingenio, cum Erudiitione certat lucunditas*, Frankfurt, Schönwetter, 1654.
- PARKER 1948 Karl Theodore Parker, *The drawings of Antonio Canaletto in the collection of his Majesty the King at Windsor castle*, Oxford [etc.], The Phaidon Press, 1948.
- PASCHINI 1960 Pio Paschini, 'I monasteri femminili in Italia nel Cinquecento', in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento* (atti di convegno: Bologna, 2-6 settembre 1958), Padova, Antenore, 1960 (Italia Sacra, 2), pp. 31-60.
- PASS 1968 Walter Pass, 'Das Musikalieninventar der Pfarrkirche St. Nikolaus in Feldkirch aus dem Jahre 1699', *Montfort* 20 (1968), pp. 402-443.
- PASSADORE 1989 Francesco Passadore, 'Le antologie a voce sola di Carlo Federico Vigoni', in *Tradizione e stile* 1989, pp. 221-254.
- PASSADORE 2002 Francesco Passadore, 'Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori: il mottetto a voce sola in area marciana dopo Monteverdi', in *Barocco padano* 1, pp. 345-359.
- PATALAS 1999 Aleksandra Patalas, *Catalogue of early music prints from the collections of the former Preussische Staatsbibliothek in Berlin*, Kraków, Musica Iagellonica, 1999.
- PAVONE 2004 Sabina Pavone, *I gesuiti dalle origini alla soppressione*, Bari [etc.], Laterza, 2004 (Biblioteca Essenziale Laterza, 64).
- PEROTTI 1846 L. Perotti, *Memoria sui luoghi pii e sulle confraternite laiche di Venezia*, Venezia, Naratovich, 1846.
- PESENTI 1983 Tiziana Pesenti, 'Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in terraferma', in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, 4/I («Il Seicento»), Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 93-129.

- PEVERADA 1996 Enrico Peverada, 'Documenti per la storia organaria dei monasteri femminili ferraresi (secc. XVI-XVII)', *L'Organo* 30 (1996), pp. 119-193.
- PIÉJUS 1997 Anne Piéjus, 'Musiques et musiciens de Saint-Cyr au temps de Madame de Maintenon', in *Sillages musicologiques. Hommages à Yves Gérard*, a cura di Philippe Blay e Raphaëlle Legrand, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 1997, pp. 173-182.
- PIGNATTI 1996 Terisio Pignatti, *Antonio Canal detto il Canaletto*, nuova ediz., Firenze, Giunti, 1996; 1. ediz.: Milano, Martello-Giunti, 1976.
- PINCHERLE 1968 Marc Pincherle, 'François Couperin et la conciliation des "goûts" français et italien', *Chigiana* 25 (1968), pp. 69-80.
- PITONI [1988] Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988 (Studi e testi per la storia della musica, 6).
- PONTANUS 1594 Jacobus Pontanus (Jakob Spanmüller), *Poeticarum institutionum libri tres, eiusdem, Tyorcinium poeticum*, Ingolstadt, David Sartorius, 1594; ripr. digitale: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/pont2/te01.html> [Agg.: 2010].
- POZZOBON 1993 Michele Pozzobon, 'Importanti ritrovamenti nella Biblioteca Capitolare di Treviso', in *La cappella musicale* 1993, pp. 375-380.
- PONTIO 1588 Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588; rist. anast.; Kassel, Bärenreiter, 1959 (Documenta musicologica I, 16).
- POZZI 1984 Giovanni Pozzi, 'Temi, τόποι, stereotipi', in *Letteratura Italiana* 1982-2007, vol. 3*, 1984, pp. 391-436.
- PRESSACCO 1994 Gilberto Pressacco, 'Giovanni Legrenzi, i Savorgnan e la Furlana', in *Legrenzi* 1994, pp. 133-184.
- PRETO 1984 Paolo Preto, 'La società veneta e le grandi epidemie di peste', in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, vol 4/II (*Il Seicento*), Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 377-406.
- Printed Sacred Music* *Printed Sacred Music in Europe 1500-1800*. <http://psmd.rism-ch.org/>
- PRODI 2006 Paolo Prodi, 'La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica', in *Barocco padano* 4, pp. 7-26.
- Produzione, circolazione e consumo* 2006 David Bryant – Elena Quaranta (ed.), *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi* (atti di convegno: Venezia, 28-30 ottobre 1999), Bologna, Il Mulino, 2006 (Quaderni di "Musica e Storia", 5).
- PULLAN [1982] Briant Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia. 1500-1620*, Roma, Il Veltro, 1982; trad. ital. di: *Rich and poor in Renaissance Venice: the social institutions of a catholic state, to 1620*, Oxford, Basil Blackwell, 1971.
- QUARANTA 1998 Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998 (Studi di Musica Veneta, 26).
- Quellen-Lexikon* Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten: der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904.

- RASCH 1998 Rudolf Rasch, 'Brossard, Ballard et Roger', in: Jean Duron (ed.), *Sébastien de Brossard musicien* (atti di convegno: Royaumont – Paris, giugno 1995), Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 1998 (Domaine musicologique, 2; Catalogues, études, éditions de textes, b2), pp. 239-259.
- RASCH 2002 Rudolf Rasch, 'Il cielo batavo. I compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento', in: Enrico Careri – Markus Engelhardt (ed.), *Italianische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, Laaber, Laaber Verlag, 2002 (= *Analecta musicologica* 32), pp. 237-266.
- RASCH 2005 Rudolf Rasch, 'Publishers and publishers', in: Rudolf Rasch (ed.), *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 183-208.
- RIEPE 1994 Juliane Riepe, 'Überlegungen zur Funktion des italienischen Oratoriums im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Giovanni Legrenzis *Sedecia* und *La caduta di Gierusalemme* von Giovanni Paolo Colonna', in *Legrenzi* 1994, pp. 605-642.
- RIEUX 1734 Jean Serré de Rieux, *Les dons des enfants de Latone. La musique et la chasse du cerf*, Paris, Prault, Dessaint, Guérin, 1734; ripr. anast. in: *Cor. Méthodes, dictionnaires et encyclopédies, ouvrages généraux*, ed. par Jean Saint-Arroman, Courlay, Fuzeau, 2004 (Méthodes et traités, 21).
- RISMONDO 2005 Paolo Alberto Rismondo, 'Massimiliano Neri (ca. 1618 – dopo il 1670) e la famiglia Negri tra Italia e Germania', *Rivista internazionale di musica sacra* 26 (2005), pp. 57-109.
- RISMONDO 2009 Paolo Alberto Rismondo, *Pietro Francesco Caletti Bruni detto il Cavalli: tappe per una biografia*, Venezia, s.n., 2009 [edizione fuori commercio].
- RISMONDO 2014 Paolo Alberto Rismondo, '«Il genio natio contaminato da conversazioni composte da inevitabile fatalità». Biagio Marini a Brescia, Neuburg e Padova', *Recercare* 26 (2014), pp. 57-87.
- ROCHE 1965 Jerome Roche, 'An inventory of choirbooks at S. Maria Maggiore, Bergamo, January 1628', *Royal Musical association research chronicle* 5 (1965), pp. 47-50.
- ROCHE 1974b Jerome Roche, 'Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian church music in the 1640s', *Music and letters* 57 (1974), pp. 256-267.
- ROCHE 1975a Jerome Roche, 'Liturgical music in Italy, 1610-60', in *New Oxford History of Music*, London, [etc.], Oxford University Press, 1954-2001: vol. 5 (*Opera and church music 1630-1750*), ed. by Anthony Lewis and Nigel Fortune, 1975, pp. 350-397.
- ROCHE 1975b Jerome Roche, 'Rovetta and Tunder: misattribution or plagiarism?', *Early music* 3 (1975), pp. 58-60.
- ROCHE 1984 Jerome Roche, *North Italian church music in the age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- ROCHE 1982 Jerome Roche, 'Musica diversa di compieta. Compline and its music in seventeenth-century Italy', *Proceedings of the Royal musical association* 109 (1982), pp. 60-79.
- ROCHE 1988 Jerome Roche, 'Alessandro Grandi: a case study in the choice of texts for motets', *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), pp. 274-305.
- ROCHE 1991 Jerome Roche, 'Motetti per tutte le solennità dell'anno: the liturgical cycle in north Italian motet books of the early Baroque', in *Acta Musicologica* (Atti di convegno: Bydgoszcz), Bydgoszcz, [s.n.], 1991 (Musica antiqua, 9), pp. 349-359.

- ROCHE 1993 Jerome Roche, 'On the border between motet and spiritual madrigal: early 17th-century books that mix motets and vernacular settings', in *Seicento inesplorato* 1993, pp. 303-317.
- ROCHE 1998 Jerome Roche, '«Aus den berühmtesten italienischen Autoribus»: Dissemination north of the Alps of the early baroque Italian sacred repertory through published anthologies and reprints', in *Monteverdi* 1998b, pp. 13-28.
- ROGAL 2003 Samuel J. Rogal, *Biographical and bibliographical checklist of principal works related to Western music published during the long eighteenth century (1660-1820)*, Lewiston (NY), Edwin Mellen Press, 2003.
- ROMAGNOLI 2000 Angela Romagnoli, 'Galline, «specolazioni» e pene d'ampre. La pazienza di Socrate con due mogli di Minato e Draghi (1680), in: *Draghi* 2000, pp. 171-223.
- ROMITA 1947 Fiorenzo Romita, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-iuridica*, Roma, Edizioni liturgiche, 1947 (*Bibliotheca Ephemerides liturgicae*, 2).
- RONCAGLIA 1957 Gino Roncaglia, *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957 (*Historiae musicae cultores. Biblioteca*, 5).
- RONCROFFI 1999 Stefania Roncroffi, 'Appendice biografica', in *Uccellini* 1999, pp. 243-269.
- ROSA [2001] Mario Rosa, 'La religiosa', in *L'uomo barocco* [2001], pp. 219-267.
- ROSAND D. 2001 David Rosand, *Myths of Venice: the figuration of a state*, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 2001.
- ROSAND E. 1977 Ellen Rosand, 'Music in the myth of Venice', *Renaissance quarterly* 30 (1977), pp. 511-537.
- ROSAND E. 1979 Ellen Rosand, 'The descending tetrachord: an emblem of lament', *The musical quarterly* 65 (1979), pp. 346-359.
- ROSAND E. 1991 Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1991.
- ROSAND E. 1992 Ellen Rosand, 'Venice, 1580-1680', in: Curtis Price (ed.), *The early Baroque era*, Basingstoke [etc.], Macmillan, 1993, pp. 75-102.
- ROSSI 1986 Franco Rossi, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del Fondo Musicale*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1986.
- ROSSI 1994 Franco Rossi, 'Venezia, il Turco e il Bucintoro', in *Il madrigale oltre il madrigale dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi* (atti di convegno: Lenno – Como, 28-30 giugno 1991), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1994, pp. 175-193.
- ROSTIROLLA 1979 Gianfranco Rostirolla, 'L'organizzazione musicale nell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi', *Nuova rivista musicale italiana* 13 (1979), pp. 168-195.
- Rovetta-Masses 2006 Giovanni Rovetta, *Masses*, ed. by Jonathan R.J. Drennan, Middleton, A-R Editions, 2006 (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 146).
- RYOM 2007 Peter Ryom, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007.
- Sacra Corona 2015 *Sacra Corona (Venice, 1656)*, ed. by Paolo Alberto Rismondo, Middleton, A-R Editions, 2015 (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 189).
- SAINT-DIDIER 1680 Limojon de Saint-Didier (Alexandre Toussaint), *La ville et la république de Venise*, Paris, de Luynes, 1680.

- SALIMBENI 1992 Fulvio Salimbeni, 'La chiesa veneziana nel Seicento', in *La chiesa di Venezia* 1992, pp. 19-54.
- SANDER 1937 Hans-Adolf Sander, *Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*, Breslau, Priebatsch, 1937.
- San Marco* 1994-1996 Francesco Passadore – Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la cappella dal Settecento ad oggi*, 4 voll., Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1994 [voll. 2-4] e 1996 [vol. 1].
- San Marco* 1998 *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna* (atti di convegno: Venezia, 5-7 settembre 1994), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998.
- SANSOVINO-STRINGA 1604 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco*, Venezia, Altobello Salicato, 1604,
- SANSOVINO-MARTINIONI 1663 Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare con nove e copiose aggiunte di d. Giustinian Martinioni*, Venezia, Curti, 1663; ediz. anast.: a cura di Lino Moretti, Venezia, Filippi Editore, 1968.
- SANUDO [1879-1903] Marino Sanudo, *I diarii di Marino Sanudo (MCCCXCVI-MDXXXIII)*, 58 voll., a cura di Rinaldo Fulin, Federico Stefani, Nicolò Barozzi, Guglielmo Berchet e Marco Allegri, Venezia, Visentini, 1879-1903.
- SARNELLI 2002 Mauro Sarnelli, 'Percorsi dell'oratorio per musica come genere letterario fra Sei e Settecento', in *Percorsi dell'oratorio romano da "historia sacra" a melodramma spirituale* (Atti di convegno: Viterbo, 11 settembre 1999), a cura di Saverio Franchi, Roma, IBIMUS, 2002, pp. 139-197.
- SARTORI 1957 Claudio Sartori, *La cappella musicale del duomo di Milano – catalogo delle musiche dell'archivio*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1957.
- SARTORI 1958 Claudio Sartori, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958.
- SARTORI 1960 Claudio Sartori, 'Le origini di una casa editrice veneziana', *Fontes artis musicae* 8 (1960), pp. 57-61.
- SARTORI 1966 Claudio Sartori, 'Un catalogo di Giuseppe Sala del 1715', *Fontes artis musicae* 13 (1966), pp. 112-116.
- SARTORI 1990-1994 Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo, Bertola e Locatelli Editore, 1990-1994.
- SAUNDERS 1997 Steven Saunders, 'The Antecedens of the Viennese Sepolcro', in *Relazioni fra Italia e Germania nell'età barocca* (Atti di convegno: Laveno di Menaggio, 11-13 luglio 1995), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1997, pp. 63-83.
- SCARPETTA 1980 Umberto Scarpetta, '«La vendita del cuore umano» oratorio in due parti di Giovanni Legrenzi', *Rivista internazionale di musica sacra* 4 (1980), pp. 477-508.

- SCARPETTA 1984 Umberto Scarpetta, 'L'ultimo monumento dello stile a cappella: la Missa Lauretana di Legrenzi', in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Francesco Passadore, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, pp. 175-187.
- SCARPETTA 1986 Umberto Scarpetta, 'L'impiego della tromba nella produzione musicale di Giovanni Legrenzi', in *Restauro conservazione e recupero di antichi strumenti musicali* (Atti di convegno: Modena, 2-4 aprile 1982), Firenze, Olschki, 1986, pp. 227-243 (*Historiae musicae cultores*. Biblioteca, 40).
- SCARPETTA 2000 Umberto Scarpetta, '«Armonia e invenzione» in Giovanni Legrenzi: alcune osservazioni sulle *Acclamazioni divote* a voce sola', in *La musica a Milano*, vol. 2, 2000, pp. 64-79.
- SCHEDENSACK 1998 Elisabeth Schedensack, *Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620-1704)*. Neuhausen, Hänssler-Verlag, 1998 (*Musicological studies and documents* 50).
- SCHERING 1906 Arnold Schering, 'Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert', *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906), pp. 43-70.
- SCHERING 1911 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.
- SCHMITZ 1914 Eugen Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- SCHNEIDER 1981 Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully* (LWV), Tutzing, Schneider, 1981 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 14).
- SCHNELL 2003 Dagmar Schnell, *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück, Der Andere Verlag, 2003.
- SCHNOEBELEN 1971 Anne Schnoebelen, 'Cazzati vs. Bologna: 1657-1671', *The musical quarterly* 57 (1971), pp. 26-39.
- SCHNOEBELEN 2002 Anne Schnoebelen, 'Printed Settings of the Mass available to North Italian cappelle musicali in the 17th century', in *Barocco padano* 2, pp. 107-120.
- SCHRADE 1951 Leo Schrade, *Monteverdi, creator of modern music*, London, Gollancz, 1951.
- SCHRADE 1962 Leo Schrade, 'Claudio Monteverdi: ein Revolutionär der Musikgeschichte', *Neue Zeitschrift für Musik* 123 (1962), pp. 153-157.
- SCHRADE 2005 Leo Schrade, 'Die Musik im Kulturleben des Westens', in *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 96-101.
- Seicento inesplorato* 1993 Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza* (atti di convegno: Lenno-Como, 23-25 giugno 1989), Como, AMIS, 1993.
- SEELKOPF 1973 Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, 2 voll., Phil. Diss., Würzburg 1973.
- SEIFERT 1982 Herbert Seifert, 'Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga', in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1982, pp. 527-554.
- SEIFERT 2000 Herbert Seifert, 'Da Rimini alla corte di Leopoldo. L'opera di Draghi in ambito viennese', in: *Draghi* 2000, pp. 3-14.
- SELFRIIDGE-FIELD 1969 Eleanor Selfridge-Field, 'Organists at the church of Ss. Giovanni e Paolo', *Music and letters* 50 (1969), pp. 393-399.

- SELFRIDGE-FIELD 1972 Eleanor Selfridge-Field, 'Addenda to some baroque biographies', *Journal of American musicological society* 25 (1972), pp. 236-240.
- SELFRIDGE-FIELD 1975 Eleanor Selfridge-Field, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, New York, Praeger, 1975.
- SELFRIDGE-FIELD 1976 Eleanor Selfridge-Field, 'Bassano and the orchestra of St Mark's', *Early music* 4 (1976), pp. 152-158.
- SELFRIDGE-FIELD [1980]
Eleanor Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980, trad. di Franco Salvatorelli; con aggiunte a SELFRIDGE-FIELD 1975.
- SELFRIDGE-FIELD 1986 Eleanor Selfridge-Field, 'Music at the Pietà before Vivaldi', *Early music* 14 (1986), pp. 373-386.
- SELFRIDGE-FIELD 1988 Eleanor Selfridge-Field, 'Italian oratorio and the Baroque orchestra', *Early music* 16 (1988), pp. 506-513.
- SELFRIDGE-FIELD 1991 Eleanor Selfridge-Field, 'Instrumentation and genre in Italian Music, 1600-1670', *Early music* 19 (1991), pp. 61-67.
- SELFRIDGE-FIELD 1998 Eleanor Selfridge-Field, 'Rovetta's music for Holy Week', in *San Marco* 1998, pp. 401-441.
- SELFRIDGE-FIELD 2004 Eleanor Selfridge-Field, 'Towards a cultural history of the Venetian oratorio, 1675-1725', in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 911-925.
- SELFRIDGE-FIELD 2007a
Eleanor Selfridge-Field, *New chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- SELFRIDGE-FIELD 2007b
Eleanor Selfridge-Field, *Song and Season: Science, Culture and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- SHAY 1996
Robert Shay, 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi in Late Seventeenth-Century Oxford: Henry Aldrich and His Recompositions, *Music & Letters* 77 (1997), pp. 368-400.
- SIGNOROTTO 1989
Gianvittorio Signorotto, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano: l'eresia di Santa Pelagia*, Bologna, Il Mulino, 1989 (Annali dell'Istituto Storico Italo-germanico, 11).
- SMITHER 1967
Howard E. Smither, 'The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio', *Journal of American musicological society* 20 (1967), pp. 403-433.
- SMITHER 1974
Howard E. Smither, 'What's Oratorio in Mid-Seventeenth-Century Italy?', in *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, Copenhagen, Edition Wilhelm Hansen 1974, pp. 657-663.
- SMITHER 1976
Howard E. Smither, 'The Baroque Oratorio: A Report on Research Since 1945', *Acta musicologica* 48 (1976), pp. 50-76.
- SMITHER, 1985
Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600-1630, ed. by Howard E. Smither, Laaber, Laaber-Verlag, 1985.
- SMITHER [1986]
Howard E. Smither, *L'oratorio barocco*, 3 voll., Milano, Jaka Book, 1986; trad. a cura di Chiara Briganti di: *A History of the Oratorio*, The University of North Carolina Press, 1977.

- SMITHERS 1973 Don Leroy Smithers, *The music and history of the Baroque trumpet before 1721*, London, Dent, 1973.
- SPAGNA 1706 Arcangelo Spagna, *Oratorii overo melodrammi sacri [...] Libro secondo*, Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1706; rist. anast., a cura di Johann Herczog: Lucca, LIM, 1993.
- SPINELLI 1992 Giovanni Spinelli, 'I religiosi e le religiose', in *La chiesa di Venezia* 1992, pp. 173-209.
- SPONHEIM 1995 Kristin Sponheim, *The anthologies of Ambrosius Profe (1589-1661) and the transmission of Italian music in Germany*, PhD, Yale University, 1995.
- SPONHEIM 1998 Kristin Sponheim, 'Ambrosius Profe's sacred contrafacta of Monteverdi's madrigals', in *Monteverdi* 1998b, pp. 339-58.
- SQUIRE 1927-1929 William Barclay Squire, *Catalogue of the King's Music Library*, 3 voll., London, British Museum, 1927-1929.
- STAITI 2002 Domenico Staiti, 'Tradizione e innovazione nell'immagine di santa Cecilia dopo Raffaello Sanzio', in *Il far musica, la scenografia, le feste. Scritti sull'iconografia musicale*, a cura di Francesca Zannoni, Roma, Nuova Argos, 2002, pp. 62-105.
- STATTKUS 1985 Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke (SV)*, Bergkamen, Musikverlag Stattkus, 1985.
- STEFANI 1974 Gino Stefani, *Musica barocca*, Milano, Bompiani, 1974 (Studi Bompiani, 6).
- STEFANI 1975 Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975.
- STEFFAN 1998a Carlida Steffan, *La dilettevole devozione. Meccanismi musicali e spettacolari per un triduo camaldolese a San Michele*, «Rassegna veneta di studi musicali» 7/8 (1991-1992), pp. 147-166.
- STEFFAN 1998b Carlida Steffan, *Tempo del rito, tempo della devozione*, in: *San Marco* 1998, pp. 225-241.
- STEFFAN 1999 Carlida Steffan, *Il suono di San Marco*, in: Paolo Fabbri (ed.), *La Serenissima nel gran teatro del mondo*, Milano, Federico Motta editore, 1999 (*Musica nel Veneto*, 2), pp. 14-31.
- STEFFAN 2000 Carlida Steffan, 'Oratori senza sepolcri e sepolcri senza oratori. Su alcune consuetudini paraliturgiche della Settimana Santa nel Seicento italiano', in: *Draghi* 2000, pp. 321-340.
- STEFFAN 2002 Carlida Steffan, 'L'oratorio veneziano tra Sei e Settecento: fisionomia e contesti', in: Paola Besutti (ed.), *L'Oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-VIII)* (atti di convegno: Perugia, 18-20 settembre 1997), Firenze, Olschki, 2002 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 35), pp. 423-452.
- STEFFAN 2006 Carlida Steffan, 'Legrenzi, Petrucci e l'oratorio filippino a Venezia', in: Curzio Cavicchioli – Sabrina Stroppa (ed.), *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci (Jesi 1636 – Montefalco 1701)*, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 217-238.
- STEFFAN 2013 Carlida Steffan, '«Peri i compositori di musica e per i predicatori». Testimonianze ed osservazioni sul rapporto tra predicazione e composizioni paraliturgiche nel Sei-Settecento', in *Musica Sacra* 2013, vol. 1.
- STEVENS 1978 Denis Stevens, *Monteverdi: sacred, secular, and occasional music*, Cranbury (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 1978.
- STEVENS 1995 *The Letters of Claudio Monteverdi*, translated and introduced by Denis Stevens, Revised Edition, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- STOCKMANN 1958 Bernhard Stockmann, *Carl von Winterfeld*, PhD., Universität von Kiel, 1958.

Storia dei concetti musicali 2007

Storia dei concetti musicali, 2 voll., a cura di Gianmario Borio, Roma, Carrocci, 2007.

Storia della cultura veneta 1976-1986

Storia della cultura veneta, 6 voll., diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986.

Storia di Venezia 1991-2002

Storia di Venezia: dalle origini alla caduta della Serenissima, 9 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1991-2002.

- SUCCI 1888 Egidio-Francesco Succi, *Catalogo con brevi cenni biografici e succinte descrizioni degli autografi e documenti di celebri o distinti musicisti posseduti da Emilia Succi accademica filarmonica di Bologna* (catalogo della mostra internazionale: Bologna 1888), Bologna, Società tipografica già compositori, 1888.
- SWALE 1988 David Swale, 'Legrenzi's Opera: Dramatic Structures for an Autocratic Age', *Miscellanea Musicologica* 15 (1988), pp. 89-99.
- SWALE 1999 David Swale, 'Legrenzi's Music for Compline (1662)', *Musicology Australia* 22 (1999), pp. 63-71.
- Synodus I* 1592 *Synodus veneta ab Ill.mo et R.mo D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, secundo anno sui patriarchatus celebrata, diebus 9. 10. et 11. septembris 1592*, Venezia, apud Franciscum de Patrianis, 1592.
- Synodus I* 1668 *Synodus veneta ab Ill.mo et R.mo D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, secundo anno sui patriarchatus celebrata, diebus 9. 10. et 11. septembris 1592*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1668.
- Synodus II* 1595 *Synodus veneta secunda. Ab Ill.mo et R.mo D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, secundo anno sui patriarchatus celebrata, diebus 15. 16. et 17. novembris 1594*, Venezia, apud Franciscum Patrianum, 1595.
- Synodus II* 1668 *Synodus veneta secunda. Ab Ill.mo et R.mo D.D. Laurentio Priolo Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, secundo anno sui patriarchatus celebrata, diebus 15. 16. et 17. novembris 1594*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1668.
- Synodus III* 1654 *Synodus diaecesana [sic] veneta ab Ill.mo et R.mo in Christo Patre, et D.D. Io. Francisco Mauroceno M. D. Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, etc. Celebrata diebus 17. 18. et 19. mensis Iunij 1653. Accesserunt decreta generalia visitationis eius patriarchalis, cum alijs [d]ecretis, et instructionibus pro visitoribus, concionatoribus, et missae caeremonijs*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1654.
- Synodus III* 1668 *Synodus diaecesana [sic] veneta ab Ill.mo et R.mo in Christo Patre, et D.D. Io. Francisco Mauroceno M. D. Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, etc. Celebrata diebus 17. 18. et 19. mensis Iunij 1653. Accesserunt decreta generalia visitationis eius patriarchalis, cum alijs [d]ecretis, et instructionibus pro visitoribus, concionatoribus, et missae caeremonijs*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1668.
- Synodus IV* 1668 *Synodus diaecesana Veneta secunda, ab Ill.mo et R.mo in Christo Patre, et D.D. Io. Francisco Mauroceno M. D. Patriarcha Venetiarum, Dalmatiaeque Primate, etc. Celebrata diebus 18. 19. et 20. mensis aprilis 1667. Accesserunt constitutio Pii papae V. de Medicis, et series opinionum damnatarum a Sacra Suprema Congregatione Sanctissimae Inquisitionis almae urbis, sub diebus 24. septembris 1665. et 18. martii 1666.*, Venezia, Tipografia Pinelliana, 1668.
- TALBOT 1978 Michael Talbot, *Vivaldi*, London, Dent, 1978.

- TALBOT 1984 Michael Talbot, 'Musical academies in eighteenth-century Venice', *Note d'archivio per la storia musicale* 2 (1984), pp. 21-66.
- TALBOT 1988a Michael Talbot, *Antonio Vivaldi. A guide to research*, New York [etc.], Garland, 1988.
- TALBOT 1988b Michael Talbot, 'A new area for the new critical edition of Vivaldi's works: the introduzioni and motets for solo voice', in: *Nuovi Studi Vivaldiani*, vol. 1, pp. 387-97.
- TALBOT 1994a Michael Talbot, *Benedetto Vinaccesi. A musician in Brescia and Venice in the age of Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- TALBOT 1994b Michael Talbot, 'Tenors and basses at the Venetian ospedali', *Acta musicologica* 66 (1994), pp. 123-138.
- TALBOT 1994c Michael Talbot, 'The Marcian motets of Benedetto Vinaccesi', in: *Legrenzi* 1994, pp. 227-268.
- TALBOT 1995 Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995 (Studi di Musica Veneta – Quderni vivaldiani, 8).
- TANENBAUM 1987 Faun Stacy Tanenbaum, 'The Pietà partbooks and more Vivaldi', *Informazione e studi vivaldiani* 8 (1987), pp. 7-11.
- TANENBAUM 1988 Faun Stacy Tanenbaum, 'The Pietà Partbooks – Continued', *Informazione a studi vivaldiani* 9 (1988), pp. 5-12.
- TANENBAUM 1993 Faun Stacy Tanenbaum, *The partbook collection from the Ospedale della Pietà and the sacred music of Giovanni Porta*, 2 voll., PhD, New York University 1993.
- TARUSKIN 2005 Richard Taruskin, *The Oxford history of western music*, 6 voll., Oxford, Oxford University Press, 2005.
- TEBALDINI 1921 Giovanni Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Lauretana – Catalogo storico-critico illustrato*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921.
- TERMINI 1981 Olga Termini, 'Singers at San Marco in Venice: The competition between church and theatre (c.1675-c.1725)', *Research Chronicle* 17 (1981), pp. 65-96.
- TESSIER 1931 André Tessier, 'Un catalogue de la Bibliothèque de la Musique du Roi au chateau de Versailles', *Revue de musicologie* 12 (1931), pp. 106-117.
- Theorie der Gattungen* 2005 Siegfried Mauser (ed.), *Theorie der Gattungen*, Laaber, Laaber-Verlag, 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 15).
- TIBALDI 2007 Roboaldo Tibaldi, 'Il concetto di forma nella trattatistica musicale del Medioevo', in: *Storia dei concetti musicali* 2007, vol. 2, pp. 153-176.
- TOMLINSON 1987 Gary Tomlinson, *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- TORELLI 1999 Daniele Torelli, 'Marco Uccellini da Forlimpopoli maestro di cappella a Modena. I "Salmi concertati" (1654)', in: *Uccellini* 1999, pp. 73-96.
- TORELLI 2002 Daniele Torelli, 'I salmi con strumenti obbligati nella produzione dei maestri di cappella di area padana', in: *Barocco padano* 2, pp. 121-173.
- TORELLI 2010 Daniele Torelli, '«Ecce dedi verba mea in ore tuo»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco', in: *Musica tra storia e filologia* 2010, pp. 679-704.

- Tradizione e stile* 1989 Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan (ed.), *Tradizione e stile. La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600* (atti di convegno: Como, 3-5-settembre 1987), Como, AMIS, 1989.
- TRAMONTIN 1956 Silvio Tramontin, *S. Lorenzo Giustiniani nel culto e nell'arte della Serenissima*, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1956.
- TRAMONTIN 1983 Silvio Tramontin, 'Ordini e congregazioni religiose', in: Girolamo Arnaldi – Manlio Pastore Stocchi (ed.), *Storia della cultura veneta*, vol. 4/I («Il Seicento»), Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 23-60.
- Trasmissione e ricezione* 1990 Angelo Pompilio – Donatella Restani – Lorenzo Bianconi – Franco Alberto Gallo (ed.), *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: Bologna-Ferrara-Parma, 27 agosto – I settembre 1987), 3 voll., Torino, EDT, 1990.
- TREBBI 1984 Giuseppe Trebbi, *Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia*, Udine, Casamassima, 1984.
- Uccellini* 1999 Maria Caraci Vela – Marina Toffetti (ed.), *Marco Uccellini* (atti di convegno: Forlimpopoli, 26-27 ottobre 1996), Lucca, LIM, 1999 (Strumenti della ricerca musicale, 5).
- URBAN 1998 Lina Urban, *Processioni e feste dogali*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- VALE 1932 Giuseppe Vale, 'Vita musicale nella Chiesa Metropolitana di Aquileia (343-1751)', *Note d'archivio per la storia musicale* 9 (1932), pp. 1-16.
- VANSCHEEUWIJCK 1993 Marc Vanscheeuwijck, 'La cappella musicale di San Petronio ai tempi di Giovanni Paolo Colonna (1674-1695): organizzazione esemplare di una istituzione musicale', in: *La cappella musicale* 1993, pp. 303-324.
- VANSCHEEUWIJCK 2003 Marc Vanscheeuwijck, *The cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95)*, Brussels – Roma, Institut Historique Belge de Rome, 2003.
- VAVOULIS 2003 Vassilis Vavoulis, 'A Venetian world in letters: the Massi correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover', *Notes* 59 (2003), pp. 556-609.
- VAVOULIS 2004 Vassilis Vavoulis, 'Antonio Sartorio (c.1630-1680): documents and sources of a career in seventeenth-century Venetian opera', *Royal Musical association research chronicle* 37 (2004), pp. 1-70.
- Venezia e il melodramma* 1976 *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki, Firenze, 1976 (Studi di Musica Veneta, 5).
- Viaggio per l'alta Italia* 1828 *Viaggio per l'alta Italia del Ser. Principe di Toscana poi Granduca Cosimo III. descritto da Filippi Pizzichi*, Firenze, Magheri, 1828.
- VICENTINO 1555 Nicola Vicenti, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555; ristampa anastatica: Kassel [etc.], Bärenreiter, 1959.
- VIO 1980 Gastone Vio, 'Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle figlie del Coro', in: Francesco Degradà (ed.), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 101-122 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 1).

- VIO 1981 Gastone Vio, 'Antonio Vivaldi violinista in San Marco?', *Informazioni e studi vivaldiani* 2 (1981), pp. 51-59.
- VIO 1984a Gastone Vio, 'I luoghi di Vivaldi a Venezia', *Informazione e studi vivaldiani* 5 (1984), pp. 90-105.
- VIO 1984b Gastone Vio, 'Un maestro di musica a Venezia: Lodovico Fuga (1643-1722)', in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982 (Studi di Musica Veneta – Quaderni vivaldiani, 2), pp. 547-571.
- VIO 1986a Gastone Vio, 'La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà', *Informazione e studi vivaldiani* 7 (1986), pp. 72-84.
- VIO 1986b Gastone Vio, 'I maestri di coro dei Mendicanti e la Cappella Marciana', in: *Galuppiana 1985*, pp. 95-111.
- VIO 1986c Gastone Vio, 'Ultimi ragguagli monteverdiani', *Rassegna veneta di studi musicali* 2/3 (1986-1987), pp. 347-364.
- VIO 1988a Gastone Vio, 'Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia', *Rassegna veneta di studi musicali* 4 (1988), pp. 243-263.
- VIO 1988b Gastone Vio, 'Musicisti veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi', in: *Nuovi studi vivaldiani*, vol. 2, pp. 689-701.
- VIO 1989 Gastone Vio, 'Musicisti veneziani dei primi decenni del Seicento. Discordie e bustarelle', *Rassegna veneta di studi musicali* 5/6 (1989-1990), pp. 375-385.
- VIO 1994 Gastone Vio, 'Giovanni Legrenzi ed il «Sovvegno di Santa Cecilia»', in: *Legrenzi 1994*, pp. 115-132.
- VIO 1996a Gastone Vio, 'Il clero veneziano e la musica del Settecento (con una postilla sulla Pietà)', *Informazioni e studi vivaldiani* 17 (1996), pp. 139-151.
- VIO 1996b Gastone Vio, 'I monasteri femminili del Seicento: gioie e dolori per i musicisti veneziani', in: Francesco Passadore – Franco Rossi (ed.), *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento* (atti di convegno: Venezia, 13-15 dicembre 1993), Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, pp. 295-316.
- VIO 2002 Gastone Vio, 'Nuovi elementi biografici su alcuni musicisti del Seicento veneziano', *Recercare* 14 (2002), pp. 193-215.
- VIO 2004 Gastone Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza, Neri Pozza, 2004.
- VIO 2006 Gastone Vio, 'L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia', *Recercare* 18 (2006), pp. 69-110.
- VITALI 1980 Carlo Vitali, 'Una lettera vivaldiana perduta e ritrovata, un inedito monteverdiano del 1630 e altri carteggi di musicisti celebri, ovvero splendori e nefandezze del collezionismo di autografi', *Nuova rivista musicale italiana* 1 (1980), pp. 404-412.
- VITALI 1994 Carlo Vitali, 'Un cantante legrenziano e la sua biografia: Francesco de Castris, «musicista politico»', in: *Legrenzi 1994*, pp. 567-603.
- Vocabolario 1612 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612; consultabile online: vocabolario.signum.sns.it.

- WACQUET 1980 Françoise Wacquet, '«Philidor l'Ainé, Ordinaire de la musique du Roy et Garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique». Un essai de biographie d'après des documents inédits', *Revue de musicologie* 66 (1980), pp. 203-214.
- WAINWRIGHT 1997 Jonathan P. Wainwright, *Musical Patronage in Seventeenth-Century England: Christopher, First Baron Hatton (1605-1670)*, Aldershot, Scolar Press, 1997.
- WAINWRIGHT 1998 Jonathan P. Wainwright, 'The Dissemination and Influence of Monteverdi's Music in England in the Seventeenth Century', in *Monteverdi* 1998b, pp. 105-121.
- WALD 2006 Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers "Musurgia universalis" und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel [etc.], Bärenreiter, 2006.
- WALTHER 1732 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732; rist. anast.: hrsg. von Richard Schaal, Kassel [et a.], Bärenreiter, 1953 (Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles, 3).
- WARNCKE 1987 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harassowitz, 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, 33).
- WEAVER 2006 Andrew H. Waever, 'Music in the service of Counter-Reformation politics: The Immaculate Conception at the Habsburg court of Ferdinand III (1637-1657)', *Music and letters* 87 (2006), pp. 361-378.
- WEBHOFFER 1965 Peter Webhofer, *Giovanni Felice Sances, ca. 1600-1679. Biographisch-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk*, Innsbruck, Eigenverlag, 1965.
- WEBER 2008 Edith Weber, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, II edizione rivista, Paris, Honoré Champion, 2008 (Musique, musicologique, 12).
- WELKER 1994 Lorenz Welker, 'Questions of form, genre and instrumentation in the Venetian instrumental works of Giovanni Legrenzi and Johann Rosenmüller', in: *Legrenzi* 1994, pp. 351-382.
- WELKER 1998 Lorenz Welker, 'Johann Rosenmüllers venezianische Vokalmusik', in: *Monteverdi* 1998b, pp. 359-391.
- Western music theory* 2002 *The Cambridge history of western music theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2002.
- WHENHAM 1997 John Whenham, *Monteverdi – Vespers (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- WHENHAM 2007 John Whenham, 'The Venetian sacred music', in *The Cambridge companion to Monteverdi*, ed. by John Whenham & Richard Wistreich, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 199-218.
- WHITTEMORE 1986 Joan Margaret Whittemore, *Revision of music performed at the Venetian Ospedali in the eighteenth century*, DMA, University of Illinois, 1986.
- WHITTEMORE 1994 Joan Margaret Whittemore, 'The revision repertoire of the *Ospedali Veneziani*', *The choral Journal* 34 (1994), pp. 9-13.
- WHITTEMORE 1995 Joan Margaret Whittemore, *Music of the Venetian Ospedali composers. A thematic Catalogue*, New York: Pendragon Press, 1995.

- WIEL 1888 Taddeo Wiel, *I codici musicali contadini del sec. XVII nella Biblioteca di S. Marco in Venezia*, Venezia, F. Ongania, 1888; rist. anast.: Bologna, Forni, 1969 (Bibliotheca musica bononiensis, 4).
- WIORA 2005a Walter Wiora, 'Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen', in: *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 68-84.
- WIORA 2005b Walter Wiora, 'Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund', in: *Theorie der Gattungen* 2005, pp. 115-124.
- WIERMANN 2010 Barbara Wiermann, 'Vokal-instrumentale Werke in der Sammlung Düben – Überlieferung und Aneignung', in: *Dissemination of Music* 2010, pp. 73-106.
- WOLFF 1937 Helmut Christian Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, O. Elsner, 1937; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1975.
- WOLLNY 1997 Peter Wollny, 'Neue Bach-Funde', *Bach Jahrbuch* 83 (1997), pp. 7-50.
- WOLLNY 1998a Peter Wollny, 'The distribution and reception of Claudio Monteverdi's music in seventeenth-century Germany', in: *Monteverdi* 1998b, pp. 51-75.
- WOLLNY 1998b Peter Wollny, 'Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der "Sammlung Bokemeyer"', *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), pp. 59-76.
- WOLLNY 2005 Peter Wollny, 'Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Sammlung Düben', *Svensk tidskrift för musikforskning* 87 (2005), pp. 100-113.
- ZAMPERETTI 1997 Sergio Zamperetti, 'Patriziato e giurisdizioni private', in: *Storia di Venezia* 1991-2002, vol. 7 (*La Venezia barocca*), 1997, pp. 201-223.
- ZANNINI 1993 Andrea Zannini, 'Un censimento inedito di primo Seicento e la crisi demografica ed economica di Venezia', *Studi veneziani* 26 (1993), pp. 87-116.
- ZANNINI 1997 Andrea Zannini, 'La presenza borghese', in: *Storia di Venezia* 1991-2002, vol. 7 (*La Venezia barocca*), 1997, pp. 201-223.
- ZANNINI 1999 Andrea Zannini, 'L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale"', in: *Società italiana di demografia storica. La popolazione nel Seicento* (atti di convegno: Firenze, 28-30 novembre 1996), Bologna, CLEUB, 1999, pp. 473-502.
- ZANGIROLAMI 1962 Cesare Zangirolami, *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, Mestre, Arti grafiche E. Vianelli, 1962; ristampa anastatica: Venezia, Filippi editore, 2007.
- ZARRI 1986 Gabriella Zarri, 'Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)', in: Giorgio Chittolini – Giovanni Miccoli (ed.), *La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1986 (Storia d'Italia. Annali, 9), pp. 359-429.
- ZOBELEY 1967 Fritz Zobeley, *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid – Thematisch-bibliographischer Katalog*, Tutzing, Hans Schneider, 1967.
- ZOPPELLI 1988 Luca Zoppelli, '«Ut prudens et artifex orator»: sulla consistenza di una «dottrina» retorico-musicale fra Controriforma e Illuminismo', *Rivista Italiana di Musicologia* 23 (1988), pp. 132-156.
- ZOPPELLI 1994 Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.
- ZOPPELLI 1990 Luca Zoppelli, 'Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive', *Recercare* 2 (1990), pp. 71-93.

ZORZI 1930-1934

Maria Antonietta Zorzi, 'Saggio di bibliografia sugli oratorii sacri eseguiti a Venezia', *Accademie e biblioteche d'Italia* 4 (1930), pp. 226-246 e 394-403 e 529-543; 5 (1931), pp. 79-96 e 493-508; 6 (1932-33), pp. 256-269; 7 (1933-34), pp. 316-341.

Appendici 7 e 8

Appendice 7 Testi dei mottetti non appartenenti al canone liturgico

7	Appendice 7.1 Natale Monferrato – Testi dei mottetti
91	Appendice 7.2 Giovanni Legrenzi – Testi dei mottetti

Appendice 8 Selezione di partiture

191	Indice delle partiture
193	Criteri editoriali
194	Apparato critico

Natale Monferrato

219	1. <i>Amor ardet inter sidera</i> op. [VII] (1669) – Monf 10a
224	2. <i>Amor ardet inter sidera</i> op. XVIII (1681) – Monf 10b
232	3. <i>Convenite terrigenae, congregamini caelites</i> op. VI (1666) – Monf 18a
241	4. <i>Convenite terrigenae, congregamini caelites</i> op. XVIII (1681) – Monf 18b
249	5. <i>Exultate et laetamini, fideles</i> op. III (1655) – Monf 24a
261	6. <i>Exultate et laetamini, fideles</i> op. IV (1655) – Monf 24b
267	7. <i>Fideles properate, venite gentes</i> op. [VII] (1669) – Monf 26
279	8. <i>O animae fideles</i> op. VI (1666) – Monf 43a
288	9. <i>O animae fideles</i> op. XVIII (1681) – Monf 43b
298	10. <i>O caeleste convivium</i> op. [VII] (1669) – Monf 45a
308	11. <i>O caeleste convivium</i> op. XVIII (1681) – Monf 45b
320	12. <i>O quam pulchra es Maria</i> op. III (1655) – Monf 52a
340	13. <i>O quam pulchra es Maria</i> op. IV (1655) – Monf 52b
347	14. <i>O quam suavis es</i> op. III (1655) – Monf 53a
367	15. <i>O quam suavis es</i> op. IV (1655) – Monf 53b
375	16. <i>Quid dormitis, pastores?</i> op. XVIII (1681) – Monf 60
390	17. <i>Quid moraris? Ulciscere, Deus</i> op. XVIII (1681) – Monf 61
397	18. <i>Venite gentes, currite populi</i> op. VI (1666) – Monf 68
403	19. <i>Salve regina, mater misericordiae</i> op. III (1655) – Monf 100
412	20. <i>Salve regina, mater misericordiae</i> op. IV (1655) – Monf 101
418	21. <i>Salve regina, mater misericordiae</i> op. IV (1655) – Monf 102
422	22. <i>Salve regina, mater misericordiae</i> op. VI (1666) – Monf 103
430	23. <i>Salve regina, mater misericordiae</i> op. VII (1669) – Monf 104

- 441 24. *Salve regina, mater misericordiae* op. XVII (1678) – Monf 105
 447 25. *Salve regina, mater misericordiae* op. XVII (1678) – Monf 106
 454 26. *Salve regina, mater misericordiae* op. XVII (1678) – Monf 107
 460 27. *Salve regina, mater misericordiae* op. XVIII (1681) – Monf 108

Giovanni Legrenzi

- 472 28. *Durum cor, ferreum pectus* op. X (1670) – Legr 18
 479 29. *Frondescite palmae, candescite lilia* op. XV (1689) – Legr 28
 490 30. *Intret in conspectu tuo gemitus populi tui* (ms.) – Legr 33
 510 31. *O dilectissime Iesu* op. XVII (1692) – Legr 42
 520 32. *Peccavi nimis in vita mea* op. VI (1660) – Legr 54
 529 33. *Qui non renuntiat omnibus quae possidet* op. VI (1660) – Legr 57
 541 34. *Quid otiamini, fideles, quid attenditis?* op. XV (1689) – Legr 58
 552 35. *Quis ascendit in montem sanctum Sion?* op. XV (1689) – Legr 60
 563 36. *Semper igitur mihi pugnandum* op. XV (1689) – Legr 63
 574 37. *Alma redemptoris mater* op. VI (1660) – Legr 71
 578 38. *Alma redemptoris mater* op. VI (1660) – Legr 72
 587 39. *Ave regina caelorum* op. VI (1660) – Legr 74
 593 40. *Salve regina, mater misericordiae* op. III (1655) – Legr 77
 604 41. *Gaudent in caelis animae sanctorum* (ms.) – Legr 85
 610 42. *O vere et care Iesu* (ms.) – Legr 90

Giovanni Domenico Partenio

- 623 43. *Quonam pergis, Iesu amate* op. I (1690)
 632 44. *Salve regina, mater misericordiae* op. I (1690)

Giovanni Rovetta

- 645 45. *Beata viscera Mariae* (ms.)
 650 46. *Sancta et immaculata virginitas* (ms.)

Appendice 7

Testi di mottetti
non appartenenti al canone liturgico

CRITERI PER L'EDIZIONE DEI TESTI

Nella presente appendice i testi sono disposti in ordine alfabetico sulla base degli incipit: il loro numero coincide con quello dell'App. 1.1 (Natale Monferrato) e all'App. 2.1 (Giovanni Legrenzi).

In questa appendice sono raccolti soltanto i testi non provenienti dal canone liturgico. La grafia è stata uniformata secondo l'uso moderno (Graves). Questi i principali interventi:

- si sono sciolti i compendi e le abbreviature;
- è stata resa con «et» la nota tironiana «&»;
- si è fatta distinzione tra «u» e «v», uniformandolo all'uso moderno;
- si è ripristinato il dittongo «ae» qualora nell'originale sia indicato «e *cedigliata*» oppure «oe»;
- le lettere maiuscole sono state normalizzate secondo le convenzioni moderne;
- gli accenti sono stati adeguati alle convenzioni moderne;
- al fine di rendere maggiormente comprensibile il testo, è stata talora aggiunta la punteggiatura;
- le ripetizioni del testo, sottintese nella fonte, sono state date per esteso in carattere corsivo;

Particolari errori ravvisati nelle fonti originali sono segnalati *a latere*.

Appendice 7.1

Natale Monferrato

Testi dei mottetti

Monf 1**Ad cantus, ad sonos, ad plausus, fideles**

op. XVIII (1681), n. 5 CBar o TBar, bc

Pro virgine [S. Giustina]

Ad cantos, ad sonos,
ad plausus, fideles:
date voces,
vocate coetum,
coronas texite,
flores colligite.

Hodie enim sancta Iustina (N.),
expurgatis vitiis,
virtutibus coronata,
ad caelos pervenit.
Omnes laetantes, voces canoras solvite.
Vere amantes, laudes sonoras spargite.
Non potuit vitium illibatum maculare candorem.

Avernus rugiens,
mundus alliciens,
caro oboediens,
texerunt insidias,
sed invicta confregit,
hostes superavit.

Victtricem virginem cantibus celebrate.

Ad cantos, ad plausus, fideles:
laudibus coronate,
date voces,
vocate coetum,
flores colligite,
coronas texite sanctae Iustinae (N.).

Alleluia.

Monf 2

Ad dapes vitae aspirent corda

op. III (1655), n. 16 ATB, bc

De sacramento

Ad dapes vitae aspirent corda,
ad panem caeli festinent animae.

Properate fideles: venite ad dapes.

Ad dapes vitae aspirent corda,
ad panem caeli festinent animae.

Festinate fideles: venite ad panem caeli.

Ad dapes vitae aspirent corda,
ad panem caeli festinent animae.

Huc fideles properate, festinate:
ut repleamini dulcedine,
ut satiemini suavitate
quae caelestes recreat spiritus.

Hic enim adest angelorum cibus, pignus amoris Dei;
hic enim adest sanctorum refectio;
hic enim adest iustorum cibus qui vestras beabit animas
dum in ipso non salus tantum,
sed salutis auctor manducandus proponitur.

O immensus amor,
o mira bonitas,
o nostri numinis perfecta caritas:
quis nam felicius dum nobis corporis et sanguinis Christi traduntur epulae?

Ad dapes ergo, ad panem caeli
venite, properate, festinate fideles:
ut satiati caelesti munere cum angelis in caelis
possitis collaudare Dominum et semper laetari.

Monf 3 Ad nectara, ad mella fideles venite
op. [VII] (1669), n. 7 CB, bc

De beata Maria virgine

Ad nectara, ad mella fideles venite,
ad dulcedines, ad delicias mortales accedite:
nam Mariae suavissimum nomen semper nos advocat.

Quam speciosum,
quam formidabile,
quam admirabile est nomen tuum, o Maria.
Quid Maria dulcius,
quid illa suavius,
quid delectabilius, deipara?

Stillent montes dulcedinem,
rorem profundant sidera,
nectar de caelo depluat:
Maria dulcius insonat.

de caelo] e caelo (1669, *baritono*)

O nectar, o mel,
o ros iucundissime:
cor inebria,
imple viscera,
sis medela languidis.

Mariae nomen peccatores paenitentes
ad caelestium amores adtrahit.
Mariae nomen signat mentes,
terret inferos trementes,
angelorum gaudium.

Eia igitur: ad nomen Mariae
flectantur genua,
sternantur corda,
concinant labia semper:
alleluia.

Monf 4**Ad sonos, ad cantus, ad gaudia fideles**

op. VI (1666), n. 16

A, bc

Pro quolibet sancto

Ad sonos, ad cantus,
ad gaudia fideles:
non oculus vidit,
nec auris audivit,
nec mens penetravit
quae Deus praeparavit
amantibus eum.

Beati credentes,
fortunati fideles
a Deo constituti
caeli opum haeredes.

O mira dilectio,
o pietas sine termino,
o amor ineffabilis.

Quae iucunditas paratur animae,
quae felicitas servatur homini,
quae tranquillitas datur fidelibus,
quae laetitiae, quae delitiae, quae divitiae.

O mira dilectio,
o pietas sine termino,
o amor ineffabilis.

Quod cor non compungitur,
quae mens non confunditur,
dum haec talia cogitat?

O felix aeternitas,
o aeterna felicitas,
o perpetua iucunditas.

Fidelis, qui vitam ducis,
conate hunc fugere mundum
qui mortem dat cunctis.
Cor dirige ad caelum,
ad quod es creatus,
ut haeres aeternus fruaris.

Alleluia.

Monf 5**Ad sonos, mortales**

op. [VII] (1669), n. 17 CABar, bc

De sancto [S. Lazzaro]

Ad sonos, mortales.
Ad cantus, fideles.
Ad gaudia, christicolae.
Non oculus vidit,
nec auris audivit,
nec mens penetravit
quae Deus praeparavit
amantibus eum.

Ad sonos, mortales.
Ad cantus, fideles.
Ad gaudia, christicolae.

Ecce dies hilaris,
ecce dies triumphalis,
ecce dies iucunda:
quam superi canticis,
quam angeli laudibus,
quam caelum choreis,
quam terra iubilis concelebrant,
quam orbis plausibus hymnis ecclesia concelebrat.

Ecce dies laeta, sollemnis, praeclara et iucunda
in qua chorus angelorum
vere iustam beati Lazari (N.) sanctissimam animam
dignam Christi coheredem
ad paradisum transtulit.

Ad sonos, mortales.
Ad cantus, fideles.
Ad gaudia, christicolae.

Alto solo, ad libitum
O cara paradisi gloria:
quam laeta gaudia,
quam iucunda fundis.

A tre
Gaudet hic iustus,
laetatur hic virgo,
iubilat hic sanctus:
totus triumphat Olympus.

Ad sonos, mortales.
Ad cantus, fideles.
Ad gaudia, christicolae.

Monf 6 Admiramini dilectionis prodigium
op. IV (1655), n. 3 C, bc *De sacramento*

Admiramini dilectionis prodigium,
attendite caritatis miraculum.

Misericors et miserator Dominus :

panem ponit, miscet merum,
tradit carnem, fundit verum
nobis eius sanguinem.

O pietatis mysterium,
o amoris inditium,
angelorum escam cunctis prompte porrigit, cuncti ... porigit] cuncti ... porigit (1655)
ut manducet Dominum pauper servus et humilis.

Adversus omnes qui tribulant
nos paravit Deus mensam:
sanat animi languores,
pellit morbos et livores haec caelestis epula. epula] aepula (1655)

Tollit mortem, membra fovet,
vitam alit, vires auget
panis iste caelitus.

Ad hoc ergo pergat prandium,
esuriens omnia anima bibat,
edat hoc convivium turba Christi famelica.

In via ne deficias,
sume cibum,
adde pocula:
dant haec gloriam,
dant delicias per aeterna saecula.

Amen.

Monf 7 Advenerunt nobis dies poenitentiae
op. III (1655), n. 5 CA, bc *In quadragesima*

Advenerunt nobis dies poenitentiae
ad redimenda peccata,
ad salvandas animas.

Convertimini ad me:
ecce nunc tempus acceptabile,
ecce nunc dies salutis.

Convertimini ad me in toto corde vestro:
scindite corda vestra
et non vestimenta vestra.

Convertimini ad me:
derelinquat impius viam suam
et revertatur ad Dominum
quia benignus est,
quia misericors est.

Non vult mortem peccatoris
sed ut convertatur et vivat.

Monf 8 Alleluia sonet, carmina quisque canat
op. [VII] (1669), n. 19 ATB, bc *Die Resurrectionis*

Alleluia sonet, carmina quisque canat.

Christus de morte surgens
paci foedera dedit,
paci munera tulit,
pacem nobis donavit.

Alleluia sonet, carmina quisque canat.

Haec est illa dies quam Dominus fecit:
quam pulchra, quam clara, quam fulgida lucet,
dum Christus triumphans a morte surrexit.

surrexit] surexit (1669)

Cantate gaudentes
qui iam plorabatis;
clamate laetantes
qui iam gemebatis.

Alleluia sonet, carmina quisque canat.

Pro tanti regis victoria,
pro suis de morte triumphis
cantemus laetantes,
plaudamus psallentes.

Alleluia sonet, carmina quisque canat.

Monf 9

Alma mater, succurre clamanti

op. IV (1655), n. 17

A, bc

De beata Virgine

Alma mater,
succurre clamanti,
intende deprecanti,
te laudare, sed quibus laudibus efferam nescio.

Si virginem dixero: parum est.
Si sponsam te voco: tu virgo es;
Si ancillam te dixero: regina es.

Alma mater,
fuggere ut te laudare possim,
intende cordi meo,
cor enim et lingua mutescunt
quia te laudare nesciunt,
o Maria.

Dicam tamen quod unicum est:
tu es virgo,
sponsa Patris,
mater Unigeniti,
sacrarium Spiritus Sancti,
decus paradisi,
advocata nostra.

Alleluia.

Monf 10a Amor ardet inter sidera: o cara incendia
op. [VII] (1669), n. 10 CB, bc *Die Natalis*

Amor ardet inter sidera: o cara incendia.
Lux coruscat inter tenebras: o cara lumina.
Inter umbras vita nascitur: o amans anima.
Cibus adest inter paleas: o mella dulcia.

En Iesus nascitur:
o felix Bethlem [*sic*]:
solvitur gelu,
pellitur umbra.

En Iesus nascitur:
o felix Bethlem [*sic*]:
germinat solum,
aequora tacent,
sidera rident.

En Iesus nascitur:
o felix Bethlem [*sic*]:
laetantur angeli caelestes,
exultant viscera parentis,
stellarum iubilat creator
quia verbum caro factum est.

O Bethlem [*sic*] pastores,
o rusticae uxores:
iam voce exultate
et cantu triumphate.

En Iesus puellus
in cunis tenellus:
draconem confregit,
serpentem subegit.

Alleluia.

Monf 10b Amor ardet inter sidera: o cara incendia
op. XVIII (1681), n. 6 CA, bc *In die Nativitatis*

Amor ardet inter sidera: o cara incendia.
Lux coruscat inter tenebras: o cara lumina.
Inter umbras vita nascitur: o amans anima.
Cibus adest inter paleas: o mella dulcia.

En Iesus oritur:
o felix Bethlem [*sic*],
o terror hostium.
En Iesus nascitur:
solvitur gelu,
pellitur umbra,
germinat solum,
aequora tacent,
sidera rident,
laetantur angeli caelestes,
exultant viscera parentis,
stellarum iubilat creator
quia verbum caro factum est.

O Bethlem [*sic*] pastores,
o rusticae uxores:
iam voce exultate
et cantu triumphate.

En Iesus puellus
in cunis tenellus:
draconem confregit,
serpentem subegit.

Alleluia.

Monf 11 **Ardet cor meum et anima mea languet**
op. IV (1655), n. 15 A, bc *De beata Virgine*

Ardet cor meum et anima mea languet in te.

Tu succurre mihi,
dulcissima mater,
purissima virgo,
gloriosissima Maria.

Sanctissima mater,
o quam tu pulchra,
quam formosa es amica mea,
columba mea,
dilecta mea,
quam tu pulchra es,
et macula non est in te.

Tu succurre mihi,
dulcissima mater,
purissima virgo,
gloriosissima Maria.

Intende mihi et exaudi me.

Tu succurre mihi,
dulcissima mater,
purissima virgo,
gloriosissima Maria.

Tibi virgo dulcissima,
tibi laus,
tibi gloria:
respice in me et miserere mei
quia spes mea in te solum est.

Alleluia.

Monf 12 Beatus vir qui inventus est sine macula
op. XVIII (1681), n. 4 CB, bc *Pro sancto confessore* [S. Antonio]

Basso Beatus vir qui inventus est sine macula,
qui post aurum non abiit nec speravit in pecuniae thesauris.

Canto Quis est hic?
Et laudabimus eum.

Basso Iste est beatissimus Antonius (N.),
qui potuit transgredi et non est transgressus.
Ideo mirabilia ipsius enarrat omnis ecclesia sanctorum.

A due Reseramini caeli limina,
suscipite virum sanctissimum
qui conservaret legem excelsi.

Date melos sempiternum,
viam rosis exornate,
dulce carmen resonate: resonate] ressonate (1681)
veni, vives in aeternum.

Alleluia.

Monf 13 Caeli, sidera, homines: plaudite

op. XVIII (1681), n. 14 ATB, bc

In die Ascensionis

Caeli, sidera, homines: plaudite.

Tartara, inferi, daemones: ingemiscite.

Hodie enim humani generis
natura illuc conscendit
ubi nec maiestas sublimior,
nec altior adoratur excelsitas.

O nostrum gaudium,
o nostra gloria,
o nostra fors.

Hodie enim Christus hominem
portat ad superna paradisi:
super nubes, super astra
caro nostra tollitur.

O nostrum gaudium [... o nostra fors], *ut supra*.

Iesu tibi grates mille
donat vota nostrum cor.
Ecce tibi plausus mille
festa damus hodie nos.

O nostrum gaudium [... o nostra fors], *ut supra*.

Ergo dicite cantus.
Ergo nectite voces.
Ergo texite laudes.
Plaudite: alleluia.

Monf 14 Caelites cives, superni spiritus

op. VI (1666), n. 17 A, bc

De sancto martyre

Caelites cives, superni spiritus
exultantes ora pandite,
iubilantes linguas solvite,
psallentes canite divo N.

Caelites] Caelistes (1666)

O cara tormenta,
dulcissimae poenae,
suaves passionēs
quas passus est miles Christi,
qui mundum contemnens creatorem dilexit,
qui diabolum ridens haec vana neglexit,
qui Christo fidelis pro Christo pugnavit.

Quam laeta, quam pulchra congaudes,
triumphas, fortissima proles:
in caelis exulta, sanctissime miles.

O cara tormenta quae versa sunt in gaudia,
dulcissimae poenae quae versae sunt in praemia,
suaves passionēs quae versae sunt in gloriam.

Sanctissime miles,
serve Dei fidelis,
quia constantiter bellasti,
inimicum fregisti.
Victoriam cane,
psalle, laetare,
exulta et iubila.

psalle] psale (1666)

Monf 15 **Clamo ad te, suspiro ad te**
op. VI (1666), n. 13 A, bc

De beata Maria virgine

Clamo ad te,
suspiro ad te,
ausculta Domina, exaudi me.
odor florum tuorum super omnia aroma
et tu tota pulchra sicut lilium convallium.

Arietta Quare sola sis mea stella
teque unam cor imploret:
fluctuantis ne me voret
mundi flebilis procella.

Per terrarum tu ruinas
pedes meos recta tu duces,
quae sincera semper luces
velut lilium inter spinas.

O Maria, innocentiae flos.
O regina, afflictorum spes.
O virgo, caecorum lux,
debilium vis,
secura hostium nex.

hostium] ostium (1666)

Triumpho, laetare,
profunde favores
et mortis amarae
conculca maerores.

Haec dies iucunda
sit plenaque precis
dum gaudet fecunda
domatrix haec necis.

Vos lilia florete
et semper amoena spirate,
gaudete in pace serena.

Monf 16 Confodite corpus, praefigite vulnus

op. [VII] (1669), n. 3 CA, bc *De sancto martyre* [S. Lorenzo?]

« Confodite corpus,
praefigite vulnus,
percutite pectus.

Nam corporis mei vulnera amoris sunt insigna,
nam pectoris mei vulnera vertentur mihi in gaudia,
nam poenae quas sustineo aeterna dabunt praemia.

verbera] vulnera (1669, *Canto II*)

Confodite corpus,
praefigite vulnus,
percutite pectus »,

dicebat sanctus N.

« Si dira tormenta
percutient me,
non ignem extinguunt
qui flamma suavi
cor meum adurit.

Non timebo mundum,
non timebo mala
quoniam semper Deus mecum est.

Si mundus me odit, Deus me salvabit.
Si caro me affliget, Deus me salvabit;
et dum desino esse in terris,
felicior vita me manet in caelis. »

Monf 17**Congratulamini mihi, fideles**

op. III (1655), n. 3

CA, bc

De beata Maria

Congratulamini mihi fideles,
laetamini gentes,
gaudete populi omnes,
venite, properate, festinate iubilantes
et exultantes, cantantes, laudantes
Mariam coronatam rosis et liliis convallium.

O Maria,
tu tota pulchra es,
tu tota delectabilis,
tu cara, tu dilecta Deo,
tu virgo speciosa inter filias Ierusalem,
tu pura illibata,
tu virgo sine macula,
tu salus nostra:
o purissima mater,
o piissima regina,
o felix advocata apud Deum.

Veni, exaudi, protege nos,
veni columba, curre amica,
pulchra ut luna, electa ut sol:
tu nostra salus,
tu nostra laetitia,
dulcissima mater piissima.

Virgo purissima Maria,
formosissima regina:
audi voces,
exaudi preces ad te, Domina, clamantium.
Intercede pro nobis,
refugium peccatorum,
consolatrix afflictorum,
regina angelorum,
auxilium christianorum.
Intercede, succurre, ora pro nobis,
ut per te portae caeli nobis apertae sunt.

Alleluia.

Monf 18a Convenite terrigenae, congregamini caelites
op. VI (1666), n. 14 A, bc *De beata Maria virgine*

Convenite terrigenae,
congregamini caelites,
universi concurrite:
ecce virgo hodie
tota pulchra fulget,
tota fragrans redolet,
tota medica viget.

Haec gemma puritatis,
micans stella sanctitatis.
Haec rosa largitatis,
pandens ianua pietatis.
Haec scala aeternitatis,
vernans rosa caritatis.

Haec Maria est deipara,
peccatorum adiumentum,
angelorum oblectamentum,
caelorum firmamentum,
Trinitatis complementum.

Celebremus decoram super sidera,
laudemus odoram super aromata,
cantemus saluberrimam super balsama,
gaudentes tympanis,
plaudentes cimbaliis,
psallentes organis,
ovantes citharis,
laetantes musicis:
nostra resonent dulcisona carmina.

Alleluia.

Monf 18b **Convenite terrigenae, congregamini caelites**
 op. XVIII (1681), n. 3 CB, bc *De beata Maria virgine*

Convenite terrigenae,
 congregamini caelites,
 universi concurrite:
 ecce virgo hodie

 tota pulchra fulget,
 tota fragrans redolet.

Haec est gemma puritatis,
 micans stella sanctitatis,

tota pulchra fulget,
 tota fragrans redolet.

Haec est rosa largitatis,
 pandens viscera pietatis,

tota pulchra fulget,
 tota fragrans redolet.

Haec est scala aeternitatis,
 vernans rosa caritatis,

tota pulchra fulget,
 tota fragrans redolet.

Haec Maria est deipara,
 peccatorum adiumentum,
 angelorum oblectamentum,
 caelorum firmamentum,
 Trinitatis complementum.

Celebremus decoram super sidera,
 laudemus odoram super aromata,
 cantemus omnes hilares saluberrimam super balsama,
 gaudentes tympanis,
 plaudentes cimbaliis,
 psallentes organis,
 ovantes citharis,
 laetantes musicis:
 nostra resonent dulcisona carmina.

psallentes] psalentes (1681)

dulcisona] dulcissona (1681)

Alleluia.

Monf 19 **Dilectissime sponse animae meae**
op. [VII] (1669), n. 9 CA o AT, bc

De sacramento

Dilectissime sponse animae meae,
dulcis Iesu, cara vita:
quando te videbo,
quando te cognoscam,
vera salus amantium,
vera spes suspirantium?

Amantissime redemptor animae meae,
Iesu benigne, amabilissime salvator:
quando te fruar,
quando te amplectar,
sola vita, carus amor,
vera caritas amantium?

O Iesu mea tranquillitas,
o Iesu mea hilaritas,
o Iesu mea iucunditas.

Non sit qui te non adoret,
non sit qui te non amet,
non sit qui non te optet,
Iesu bone, dulcis amor
Iesu care, vera salus:
quia tu lux sine qua tenebrae,
quia tu via sine qua error,
quia tu veritas sine qua vanitas,
quia tu vita sine qua mors.
O care Iesu mi,
o dulcis amor mi,
o vera vita,
o spes suspirantium,
o via errantium,
o ineffabilis amor,
o salus animae meae:
languedo pro te,
appare mihi ut in aeternum
te amplectar,
te videam,
te fruar
et in te requiescam.

optet] putet (1669, *Canto*)

O Iesu mea tranquillitas [...o Iesu mea iucunditas.] *Si replica*

Monf 20	Dulce sit vobis pati, o fideles		
	1656-01	CA, bc	[senza indic.]
	1668-02	CA, bc	<i>Per ogni tempo</i>

Dulce sit vobis pati, o fideles,
modicum sustinete tempus:
nam merces vestra copiosa est in caelis.

In hoc mundo perit vita,
in hoc mundo cessant laeta,
cuncta vana transeunt:
flos aetatis presto floret,
cito languet, statim cadit aridus.
Ibi igitur nostra fixa sint corda,
ubi vera sint gaudia.

O fideles,
ad sedes beatas,
ad aedes amatas,
ad dona amantis,
ad regna tonantis
properemus, festinemus omnes.

Si opes sine metu,
si pacem sine dolo,
si laetitiam sine fletu
nos mortales cupimus,
ad caelum sit gressus,
ad caelum sit via
et noster accessus.
Nam nostra conversatio in caelis est.

Dulce sit vobis pati, o fideles,
modicum sustinete tempus:
nam merces vestra copiosa est in caelis.

Alleluia.

Monf 21 Ecce convivium, accedite ad mensam
op. VI (1666), n. 1 C, bc *De sacramento*

Ecce convivium,
accedite ad mensam spiritu languentes,
properate, venite omnes qui deficitis in via Domini.

Ecce panis angelorum
factus cibus viatorum,
in animae solatium.
Ecce calix beatorum
factus potus peccatorum,
in cordis refrigerium.

O admirabile sacramentum:
si deficis, hoc reficit;
si langues, hoc recreat;
si cadis, hoc sublevat;
si peris, hoc vivificat;
si ploras, hoc laetificat;
si ardes, hoc flammam temperat;
si friges, hoc fovet;
si esuris, hoc satiat;
si sitis, hoc sitim extinguit.

O admirabile sacramentum,
o potus suavissimus:
laetifica cor,
inebria mentem,
fac ut langueam amoris dulcedine.

Monf 22 Ecce fideles mirabilium compendium
op. [VII] (1669), n. 8 CA, bc *De sacramento*

Ecce fideles mirabilium compendium,
ecce opus Dei mirum:
verbum factum est caro.
Deus factus est homo,
ut homo fieret Deus.

Ecce divini amoris excessus.
Christus sub specie panis
factus est nobis cibus,
ut nobis prope esset,
ut in nobis maneret.

O inventum amoris,
o caritas immensa,
o ineffabilis amor.

Exinanitur divinitas ut magnificetur humanitas.
Diminuitur immensitas ut exaltetur humilitas:
o vere mirabilium compendium.

Mortalis, quid trahis moram in impio peccato? trahis] trahis (1669)

Ad nuptias caelestes
nos sponsus invitat.
Ad epulas sacras
nos Pater expectat.
Non Satan nos teneat,
non caro inimica,
non mundus impediatur:
Dei sponsi blanditias,
caelorum delitias.

Ad arma, ad bella, mortales:
certemus, pugnemus, vincamus inimicos.
Ad mensam sanctorum ut digne accedamus
et merito edamus hunc panem angelorum.

Curramus omnes,
pergamus cuncti humiles,
properemus, festinemus,
panem vitae manducemus.

Monf 23 Exaltabo te, Deus meus rex

op. IV (1655), n. 1
1670-01

C, bc
C, bc

De sacramento

Per ogni tempo

Exaltabo te, Deus meus rex,
et benedicam nomini tuo in saeculorum saecula.

saeculorum saeculi]saeculum saeculi (1670)

Magnus Dominus et laudabilis nimis;
et magnitudinis eius non est finis.

Misericors et miserator Dominus:

Dominus] *omesso* (1670)

suavis universis et miserationes eius
super omnia opera eius.

Iustus Dominus in omnibus viis suis,
sanctus in omnibus operibus eius.

Alleluia.

Monf 24a Exultate et laetamini, fideles

op. III (1655), n. 15

ATB, bc

De sancto [S. Benedetto]

Exultate et laetamini, fideles,
in cordis et organo,
alternantes collaudate
in cimbali et citharis,
in tubis et fistulis,
et buccinis bene sonantibus:
canite victoriam,
canite triumphum beato Benedicto (N.).

buccinis] bucinis (1655)

Iste homo perfecit omnia
quae locutus est ei Deus;
et ideo laetus exultat,
gloriosus triumphat in caelis.

Canite laudes populi,
plaudite gentes gloriam,
psallite omnes hilares
et super sidera extollite merita sanctissimi Benedicti (N.).

Plaudant silvae,
plaudant prata,
plaudant fontes,
plaudant valles,
plaudant frondes,
plaudant flores et gramina,
plaudant rupae,
plaudant montes,
plaudant omnia.

Alleluia.

Monf 24b**Exultate et laetamini, fideles**

op. IV (1655), n. 11

A, bc

Per un santo

Exultate et laetamini, fideles,
in cordis et organo,
alternantes collaudate
in cimbaliis, in citharis
in tubis, in fistulis
et buccinis bene sonantibus:
canite triumphum beato N.

O gloriose sancte,
o beatissime N.,
tu qui paradisum possides,
exulta, iubila, inter choros angelorum.

Canite laudes populi,
plaudite gentes gloriam,
et super sidera extollite merita sanctissimi N.

Plaudant silvae,
plaudant prata,
plaudant fontes,
plaudant valles,
plaudant frondes,
plaudant flores et gramina,
plaudant rupes,
plaudant montes
plaudant omnia.

Eia fideles:
alternantes collaudate
in cimbaliis, in citharis
in tubis, in fistulis
et buccinis bene sonantibus:
canite triumphum beato N.

Alleluia.

Monf 25 Fideles omnes, devotae gentes

op. [VII] (1669), n. 2 CC, bc

De sancto confessore [S. Ambrogio]

Fideles omnes, devotae gentes:
in unum convenite;
universi populi, solemnia celebrate;
canite triumphum,
extollite merita sancti Ambrosii (N.).

Hic fide plenus caritatem dilexit.
Hic operibus iustus virginitatem servavit.
Hic corde rectus humilitatem coluit.
Hic virtutibus ornatus paupertatem amavit.

O felicissime sancte,
tu vere splendor sanctitatis,
tu vere lumen veritatis,
o care Ambrosi (N.),
o vere prudentissime,
o sancte felicissime.

Arietta Nunc metis in laetitia
qui seminasti in lacrimis.
Nunc tui laboris fructibus
in paradiso frueris.

Care Ambrosi (N.),
quam magna est gloria tua,
quam grande est decus tuum:
pro nobis posce gloriam,
pro nobis pete veniam.

Alleluia.

Monf 26 Fideles properate, venite gentes

op. [VII] (1669), n. 1 CC, bc

De sancto confessore [S. Carlo Borromeo]

Fideles properate,
venite gentes,
venite cuncti,
currite omnes:
videte Carolum (N.) liliis coronatum.

Spinas hic pertulit
rosas ut caperet,
mundum abhorruit
ut caelum acquireret.

Proba sustinuit
ut laudes reciperet;
cum Christo passus
ut cum Christo regnaret.

proba] probra (1669)

Arietta Ad gaudia, ad voces,
ad cantus veloces,
ad sonos vitales
vos vocat, mortales.

Triumphat in caelis,
qui in terris pugnavit;
exultat cum iubilo,
qui hostem superavit.

Canite victoriam,
canite iam gloriam.
Ad caelum qui quaerit,
hic semita erit.

Eia igitur:
concrepent organa,
resonent timpana,
concinant tubae.

Arietta Ad gaudia, ad voces,
ad cantus veloces,
ad sonos vitales
vos vocat mortales.

Monf 27 Gaude, exulta beate N.

op. [VII] (1669), n. 18 ATB, bc

De sancto

Gaude, exulta beate N.:
quoniam merces tua copiosa est in caelis.

Et longe copiosior quam fuerit labor in terris:
momentaneum enim et leve tribulationis tuae,
aeternum gloriae pondus operatur in te.

Gaude [exulta beate N.] *ut supra*

Convertere in requiem tuam
quia Dominus benefecit tibi,
eripuit animam tuam de morte,
oculos tuos a lacrimis,
pedes tuos a lapsu.
Notas tibi fecit vias vitae,
adimplevit te laetitia cum vultu suo.

Gaude [exulta beate N.] *ut supra*

In lumine Domini iam vides lumen indeficiens
et satiaris cum apparuerit gloria eius.
O vere felix,
o gloriosa satietas,
o sacrum convivium,
o desiderabiles epulae:
ubi anxietas nulla, quoniam satietas summa;
ubi nullum fastidium et summum inerit desiderium.

Gaude [exulta beate N.] *ut supra*
quoniam merces tua copiosa est in caelis.

Monf 28 Gloriosissima Maria, quam dulcis es
op. IV (1655), n. 2 C, bc *De beata Virgine*

Gloriosissima Maria, quam dulcis es.
Prudentissima Virgo, quam suavis es.

O mater, o virgo, o Maria:
ad te currunt devoti,
sub tuum praesidium confugiunt peccatores.

O Maria, quam dulcis es, quam suavis es.

Tu unicum refugium,
tu sola spes pericli tantum, tantum] tantium (1655)
tu sola nostra salus,
tu sola nostra vita.

O Maria, quam dulcis es, quam suavis es.

Per Mariam nobis data est venia,
per Mariam deleta est culpa,
per te, clementissima Maria,
per te, o piissima regina:
inter furentia bella speramus pacem.

Salve igitur Maria,
vera mater gratiarum,
vera fons deliciarum, vera] vere (1655)
sponsa Sancti Spiritus.

Alleluia.

Grande mysterium nobis proponitur,
 admirabile praebetur convivium,
 venerabile declaratur convivium,
 in quo delitiae angelorum,
 in quo requies beatorum,
 in quo salus, spes et vita peccatoris adoratur.

O grande mysterium,
 o magnum sacramentum,
 in quo non solum corpus,
 sed anima nostra caelestibus divitiis satiatur et gaudet.

divitiis] divitys (1655)

O cara felicitas,
 vera iucunditas,
 iucunda veritas,
 o felix caritas.

O admirabile convivium,
 o bone Iesu,
 o sancte Iesu,
 o dulce Iesu.

Tu solus reficis,
 dum mundus deficis.
 Dum caro inficit,
 tu solus perficis.

O dulcis Iesu,
 o sancte Iesu,
 o bone Iesu,
 vera caritas,
 cara felicitas:
 infunde nobis spiritum rectum
 ut in aeternum cum angelis in caelis
 tibi famulari valeamus
 et semper cantare:

vera] vere (1655)

o Iesu bone, tu vera caritas,
 o Iesu dulcis, tu vera bonitas,
 o Iesu sancte, tu vera felicitas.

Monf 30

Hodie beata N.

op. III (1655), n. 7

CB, bc

De sancta

Hodie beata N.
de certamine victrix,
de agone triumphans
caelos ascendit in iubilo.

Date lilia plena odoribus,
et purpureos spargite flores,
o caelestes spiritus.

Cantate martyri et psallite virgini dicentes:
o beati labores,
o speciosi candores,
o gloriosi cruores tui,
o rosa, o lilum pulchre vernans in gloria.

Veni dilecta, veni cara Deo: coronaberis.
Pugnasti, vicisti, inimicum calcasti.
Ideo triumphans caelum ingredere,
o cara virgo.

Alleluia.

Monf 31**Iesu mi cordis amator**

op. IV (1655), n. 16

A, bc

De sacramento

Iesu mi cordis amator:
si me diligis, cur me percutis?
Iesu pacis mediator:
cur me feris, si me peris?

Hei mihi, o piissime Iesu:
quem olim sanasti,
nunc vulnere laedis;
quem cruce salvasti,
nunc fulmine cedis.

Ah, retrahe manum,
piissime, amantissime Iesu.
Ah, deice fulmen,
amor dulcissime,
bonitas infinita,
care Iesu,
vita,
refugium,
amabilissime Iesu.

deice] deyce (1655)

Ne ferias quaeso filium tuum
pro quo et nasci et pati et mori dignatus es.

Et si vis me confundere,
tua me confundat pietas;
si cupis me perimere,
fac ut amore perimar.

Alleluia.

Monf 32 In lectulo meo per noctem quaesivi

op. XVIII (1681), n. 2

CC, bc

In omni tempore

Titolo: *Animae sponsae desiderium ad Iesum sponsum*

In dialogo: Anima, Iesus

Anima In lectulo meo per noctem quaesivi
quem diligit anima mea.
Quaesivi et non inveni.
Surgam, circuibo civitatem,
curram per devia, quaeram per invia:
donec inveniam.

Iesus Siste, quo vadis, quo volas,
o pulcherrima mulierum?

Anima Iesum quaero,
sponsum meum:
fontem vivum
pietatis,
inflammatum
charitatis,
pio ardore verum Deum.
Iesum quaero,
sponsum meum.

Iesus Revertere, sunamitis:
non iuvat abire in montes.
Latescit in spinis require,
in cruce quiescit.

A due O crux amabilis,
suscipito me.
O sponsa amabilis,
accurrito ad me.

Anima Spinae carissimae,
transfigite me.

Iesus Voces dulcissimae,
quid vultis a me?

Anima Ut introducir in cellaria tua:
hic inebrier et osculer te.

inebrier] inebrie (1681)

Iesus Ingredere, amplectere et osculare me.

Anima Ecce ingredior, sponse care.

Iesus Laeta ingrederis, sponsa cara.

ingrederis] ingredior (1681)

Anima Iesu, dilecte mi:

ecce venio ad te.

Iesus Dilecta mea, veni.

Anima Ne deseras me, care sponse, dilecte mi?

Iesus Non deseram te, cara sponsa, dilecta mea.

Alleluia.

Monf 33 Insonent organa, intonent classica
op. XVIII (1681), n. 10 ATB, bc *In omni tempore*

A tre Insonent organa,
 intonent classica,
 pulsentur citharae,
 concinant laudes.

Alto Divini flaminis
 o cara incendia.

 Intus praecordia
 flammis exurite,
 vos corde erumpite
 voces laetitiae
 et magno Numini
 date praeconia.

 Divini flaminis
 o cara incendia.

A tre Insonent organa [... concinant laudes]

Basso O amor Tonantis,
 quam fervidus es.

 Tu cordis amantis
 ad te suspirantis
 es salus et spes.

 O amor Tonantis,
 quam fervidus es.

A tre Insonent organa [... concinant laudes]

Tenore Felix homo qui caelestes
 quaerit opes, blandimenta
 mundi calcit, quae tormenta
 cordis tantum sunt et pestes.

 Arde Deo,
 mundum sperne
 qui suspiras luce
 frui vitae aeternae.

A tre Insonent organa [... concinant laudes]

Alleluia.

Monf 34 Inventae Crucis festum recolimus

op. IV (1655), n. 4

C, bc

In festo Inventionis Sanctae Crucis

Inventae Crucis festum recolimus

cuius praeconium universum per orbem micanti lumine fulget.

O Crux splendidior cunctis astris,
mundo celebris,
hominibus multum amabilis,
sanctior universis.

O Crux fidelis,
quae sola fuisti digna portare talentum mundi.
Crux fidelis,
Crux splendidior,
Crux amabilis,
dulce lignum, dulces clavos,
dulcia ferrens pondera.

Salva praesentem catervam
in tuis hodie laudibus congregatam.

Crux fidelis inter omnes,
arbor una nobilis,
nulla silva talem profert
fronde flore germinet.

Tu sola excelsior super omnia ligna cedrorum.

Alleluia.

Monf 35 **Ista est victoria quam fortis miles Christi**
op. VI (1666), n. 20 Bar, bc *De sancto*

Ista est victoria quam fortis miles Christi N.
fortiter pugnans gloriose reportavit.

Vicit mundum,
vicit carnem,
daemonem contreruit:
contreriti sunt hostes,
fugavit inimicos
et domuit rebelles.

Ideo in caelis exultat
et laetatus triumphat.
Exultat inter sanctos,
exultat inter caelicos,
triumphat inter Christi milites.

Vos caeli cives coronas textite
et sancti tempora cingite laureis.

Alleluia.

Monf 36 Iubilare Deo omnis terra
op. VI (1666), n. 15 A, bc

De beata Maria virgine [Nascita della Madonna]

Iubilare Deo omnis terra,
servite Deo in laetitia.

Ab aeterno iam creata,
ante solem [nobis] data,
sancta parens inviolata,
hodie virgo nata est.
Caeli enixa creatorem,
mundi lucem et [pa]storem,
orbis terrae salvatorem:
hodie virgo nata est.

nobis] *illeggibile in esempl. I-Bc*

pastorem] *illeggibile in esempl. I-Bc*

Iubilare Deo [... in laetitia] *ut supra*

Vere virum non cognovit,
nec per virum lucem novit,
adoravit quem agnovit:
hodie virgo nata est.
Dei nata, sponsa et mater,
cuius natus est et Pater
Deus Pater cui non mater:
hodie virgo nata est.

Iubilare Deo [... in laetitia] *ut supra*

Virgo assumpta, virgo pia,
virgo clemens, o Maria,
nunc defende nos in via:
hodie virgo nata est.
Urbem nostram, rem et ducem,
qui redempti sunt per crucem
Dei nati ante lucem.
Foveat qui spes nostra est,
quisque gaudeat ut fas est:
hodie virgo nata est.

Iubilare Deo [... in laetitia] *ut supra*

Monf 37 Iubilet orbis, laetetur peccator

op. [VII] (1669), n. 5 CT, bc

De beata Maria virgine

Iubilet orbis,
laetetur peccator,
exultet mortalis:
quod abstulit Eva,
restituit Maria.

Eva filios percussit: Maria plagas sanavit.
Eva pertulit mortem: Maria vitam donavit.
Eva fuit semen mestitiae: Maria causa letitiae.

O fidelium felicitas,
o credentium iucunditas,
o errantium securitas.

Eia mortales:
quisque serviat Mariam,
quisque honoret Mariam,
quisque adoret Mariam,
quisque imploret Mariam.

O caeli gloria,
o decus virginum,
o mundi domina,
o salus hominum,
o Maria.

Tu mentes suscita quia tu lux,
tu corda excita quia tu amor,
tu gressus ordina quia tu via,
o Maria.

Iubilet orbis,
laetetur peccator,
exultet mortalis:
quod abstulit Eva,
restituit Maria.

Monf 38 Laetentur caeli et exultet terra

op. III (1655), n. 2

CC, bc

De sancto

Laetentur caeli et exultet terra,
gaudeant montes, iubilent colles et omnia
in honore sancti N.
O laeta, fausta, iucunda dies,
in qua venerandus N. coronatus triumphat in caelis.

Exaudi igitur preces servorum tuorum, o sanctissime N.,
et pro nobis deprecare filium Dei,
ut nos de caelo benignus semper aspiciat.

Alleluia.

Monf 39 Laudate, canite, exultate, o Evae filii
op. XVIII (1681), n. 13 ATB, bc *In die Resurrectionis*

Laudate, canite, exultate, o Evae filii:
non morimur amplis.
Alleluia.

Christus mortem occidit,
confregit tartara,
sepulcra clausit,
caelos aperuit.
Alleluia.

Victori plaudite,
triumphum canite:
alleluia.

De inferis retulit spolia.
Victori plaudite,
triumphum canite:
alleluia.

Elapsa crimina detestamini,
beatis plagis figamus,
oscula colamus omnes auctorem vitae:
mors ultra non erit.
Canite alleluia.

Monf 40 **Lilia convallium, vernantes rosae**
op. III (1655), n. 1 CC, bc *De beata Maria*

Lilia convallium, vernantes rosae,
aeterni flores nascuntur tibi,
o pulcherrima Maria.
Exultet caelum, laetetur terra,
o mater Dei gloriosa.
Tu rosa sine spina,
tu flos campi et lilium convallium,
tu virgo sine macula,
tu decus paradisi,
imperatrix et regina:
tu mater Dei unigeniti
de quo triumphans et laeta canit ecclesia.
Alleluia.

Monf 41	Mea lumina versate lacrimas, lugete oculi mei op. XVIII (1681), n. 11 CCT, bc <i>Pro sancto martyre</i> [S. Lorenzo] <i>In dialogo</i> : Martire (T), due fedeli (C,C)
<i>Canto I</i>	Mea lumina versate lacrimas, lugete oculi mei: quia posuerunt Laurentium (N.) signum ad furorem, quia impietate maxima illum confoderunt.
<i>Martire</i>	O Iesu, spes mea, quam acutae sunt sagittae in manu potentis. Te presente sustinebo laetus imbres sagittarum: nulla mora sit plagarum feri lictor non timebo.
<i>A tre</i>	Mea lumina versate lacrimas, lugete oculi mei.
<i>Canti I e II</i>	Cessate tortore, satellites cessate: o dira spicula, o saeva vulnera.
<i>Martire</i>	En morior, dilecte Iesu. Quaeso te: amplectere me. Suscipe me, Iesu spes mea, vita mea, salus mea. En venio ad te, o care Iesu dilecte.
<i>Canti I e II</i>	Gaude, vicisti, Christi miles: Gaude, exulta, triumphas, laetare.
<i>Martire</i>	Iam vici, Christi miles: gaudebo et laetabor.

Monf 42 Novae lucis sidus micat
op. VI (1666), n. 6 C, bc

Pro quolibet sancto

Arietta Novae lucis sidus micat,
novae facis lux apparet,
nova flamma caelum claret,
vocans nos ad gaudia.

Laetamini omnes,
una mecum gaudete, o populi,
et sacro concentu, suavi accetu
dicite, canite, plaudite:
o sanctissima anima beati N.,
quae in carne non carni,
in mundo non mundo,
tu non tibi vivens soli amanti Deo vivebas,
unde divino irradiata lumine in terris fulges hodie.

Novae lucis [...ad gaudia] *ut supra*

Eia dives Christi miles,
nos succurre,
pura luce nos adure,
ut laetantes, iubilantes concinamus omnes.

Aria Novae lucis sidus micat,
novae facis lux apparet,
nova flamma caelum claret,
vocans nos ad gaudia.

Monf 43a O animae fideles, o animae credentes

op. VI (1666), n. 2

C, bc

De sacramento

O animae fideles, o animae credentes:
accedamus quaeso ad sacrum convivium,
accedamus purgatae maculis,
accedamus ornatae meritis,
properemus mundatae virtute puritatis,
festinemus intactae virtute castitatis.

virtute] virtutae (1666)

Quam ineffabile convivium
ubi mensa est altare,
ubi dapes sunt divinae,
ubi panis est caelestis,
ubi Deus adest semper.
Quam superna commensatio
ubi Deus nos invitat,
ubi angeli ministrant,
ubi Christus convivatur
et se ipsum nobis praebet ad manducandum.

Ad nobiles aedes
festina, mortalis:
in mensa quam vides
stat esca vitalis.

Haec pectora nutrit,
haec viscera foveat
et digne sumentes
haec gratia replet.

Dignare ergo benigne Domine:
ad tuam mensam clementer nos excipere.
Dignare ergo amantissime Pater:
optatis iam annuere et quod in nobis deficit libenter largire.

Arietta Fac salutis alimento,
fac vitalis sacramento,
dignas animas sodales
et in caelo commensales
in aeternum te gustare
et gustando decantare:

Alleluia.

Monf 43b O animae fideles, o animae credentes
op. XVIII (1681), n. 8 CAB, bc *De sacramento*

O animae fideles, o animae credentes:
accedamus quaeso ad sacrum convivium
ubi dapes sunt divinae,
ubi panis est caelestis,
ubi mensa est altare,
ubi Deus adest semper.

O quam superna commensatio
ubi Deus nos invitat,
ubi angeli ministrant,
ubi Christus convivatur
et se ipsum nobis praebet ad manducandum.

Ad nobiles aedes
festina, mortalis:
in mensa quam vides
stat esca vitalis.

Haec pectora nutrit,
haec viscera foveat
et digne sumentes
haec gratia replet.

Dignare ergo, benigne Domine:
ad tuam sacram mensam clementer nos excipere.
Dignare, clementissime Pater:
optatis iam annuere et quod in nobis deficit libenter largire.

Fac salutis alimento,
fac vitalis sacramento
dignas animas sodales
et in caelo commensales
in aeternum te gustare
et gustando semper cantare:

Alleluia.

Monf 44 **O beatissima virgo, o dilectissima regina**
op. [VII] (1669), n. 6 CA, bc *De beata Maria virgine*

O beatissima virgo,
o dilectissima regina:
inspice, o piissima mater,
quo mentis affectu infelix homo
terrenam pulchritudinem suspiret;
inspice, o sacratissima virgo Maria,
quo mentis affectu infelix homo
caducam formam desideret.

Et tamen:
quis pulchrior te, Maria?
quis clarior te, regina?
quis formosior te?

O dulcis, o pia,
o multum amabilis Maria.

Marcescunt lilia: tu semper es florida.
Deficiunt sidera: tu semper es lucida,
luna candior, sole splendior,
tu sola virgo virginum,
tu pulchritudo caeli.

O dulcis, o pia,
o multum amabilis Maria.

Tu sola virgo virginum,
tu sola mater et filia,
tu decor orbis,
tu delitia mortalium,
tu fons amoris,
tu castitatis gremium,
tu felix iucunda,
tu mater laetabunda,
tu nostrum solatium,
tu carum lumen.

O dulcis, o pia,
o multum amabilis Maria.

Non sunt flores,
non sunt lilia
tibi Virgini similia.
Non in terris floret rosa
ut tu virgo speciosa.
Neque caelum puriori,
neque dies clariori
splendet lumine.

O dulcis, o pia,
o multum amabilis Maria.

Iubila, gaude, laetare,
exulta fidelis,
triumpha mortalis:
quia quod abstulit Eva,
restituit Maria.

O dulcis, o pia,
o multum amabilis Maria.

Monf 45a O caeleste convivium, o mensam angelicam

op. [VII] (1669), n. 15 ATB, bc

De sacramento

O caeleste convivium,
o mensam angelicam,
o divinas epulas.

Tu nectar viscerum,
tu ardor pectoris,
tu gaudium spiritus,
tu mentis radius,
tu cordis iubilum.

Ecce tota in te sitit anima mea:
ad te suspirant intima mea,
te esuriunt penetralia mea,
per te languent praecordia mea.

O esca dulcissima,
o potus suavissimus,
o cibus iucundissimus.

Properate fideles ad Christi divitias.
Currite amantes ad Iesu delitias.
Accedite ardentes ad sponsi blanditias.

Pandite viscera,
labia porrigite,
edite fercula,
gustate vulnera,
bibite pocula,
sugite ubera,
libate oscula
et laeti epulamini
inter aeterni amoris
has dapes deificas.

O caeleste convivium [... o divinas epulas.] *Da capo*

Monf 45b O caeleste convivium, o mensam angelicam
op. XVIII (1681), n. 9 ATB, bc *De sacramento*

O caeleste convivium,
o mensam angelicam
o divinas epulas.

Tu nectar viscerum,
tu ardor pectoris,
tu gaudium spiritus,
tu mentis radius,
tu cordis iubilum.

Ecce tota in te sitit anima mea:
ad te suspirant intima mea,
te esuriunt penetralia mea,
per te languent praecordia mea.

languent] languet (1681, *Basso*)

O esca dulcissima,
o panis suavissimus:
o Iesu mi dulcissime.

De tua carne ciba me.
De tuo sanguine potum da.
Nam utroque sic nutritus
in te solum satiabor,
in te solum gloriabor
et tecum psallendo manebo
et semper regnabo.

psallendo] psalendo (1681)

Accedite ergo, fideles:
ad purissimas epulas vos humiles rificite;
et pane suavissimo et sanguine praetiosissimo
sitim vestram extinguite
avide bibentes,
hilaes laetantes,
in Domino gaudentes.

epulas] aepulas (1681, *Basso*)

Alleluia.

Monf 46 O caeli gloria, o terrae gratia

op. III (1655), n. 4

CA, bc

De sacramento

O caeli gloria,
o terrae gratia,
mundi laetitia.

O mei iubilum,
o Dei gaudium,
vitae solatium.

Veni, propera, accelera,
aggredere me iaculis caritatis,
confode me telis Deitatis,
feri me ictibus largitatis.

In te recipe me, amantissime Iesu,
in te suscipe me, dilectissime Iesu,
in te accipe me, dulcissime Iesu.

In me desidero te,
in me concupio te:
nil volo praeter te.

Me denego,
me respuo:
nolo me,
volo te.

denego] demnego (1655)

Tu mea caritas,
tu mea veritas,
tu mea unitas,
tu solus es.

Tu meus amor,
tu meus potus,
tu meus cibus,
tu solus es.

Dulcissime Iesu,
dilectissime Iesu,
amantissime Iesu:
tu creator,
tu salvator,
tu Deus meus,
tu solus es.

Alleluia.

Monf 47 **O deitas caritate vulnerata**
op. IV (1655), n. 10 A, bc

De sacramento

O deitas caritate vulnerata,
o humanitas duris clavibus perforata:
in crucifixo Iesu ambae insidentes,
in pane facto Iesu ambae latentes.

latentes] lactentes (1655)

Te deitas, te humanitas:
te Deus homo,
res angelorum,
qui factus es panis viatorum, adoro.

Suspicio te: suspice me.
Tu me totum reficis: ego totus in te deficio.
Quia ore te capiens, mente non capio.

O res mira, o vere memoria Dei mirabilium.

Adest Iesus,
abest panis.
Batet Iesus,
patet panis.

O res mira, o vere memoria Dei mirabilium.

Caro cibus,
sanguis potus,
manet tamen
Christus totus.

Sub utraque specie sumit unus,
sumunt mille quantum isti
tantum ille nec sumptus consumitur.

O res mira, o vere memoria Dei mirabilium.

Alleluia.

Monf 48

O grande mysterium, o admirabile convivium

op. III (1655), n. 18

ATB, bc

De sacramento

O grande mysterium,
o admirabile convivium,
o venerabile sacramentum
in quo delitiae angelorum,
in quo requies beatorum,
in quo salus,
in quo spes,
in quo vita peccatorum adoratur.

O vera iucunditas,
o iucunda veritas,
o felix caritas,
o cara felicitas.

O bone Iesu salvator,
o bone Iesu redemptor,

tu solus perficis
dum caro inficis;
tu solus reficis
dum mundus deficit.

Nullum sacramentum est isto salubrius.

Venerabile sacramentum,
grande mysterium
in quo virtutes augentur,
in quo purgantur peccata
et mens spiritualium carismatum
abundantia impinguatur.

O vera iucunditas,
o iucunda veritas,
o felix caritas,
o cara felicitas.

Alleluia.

Monf 49 O inanis gloriae cupidi
op. [VII] (1669), n. 4 CBar, bc

In omni tempore

O inanis gloriae cupidi,
qui gaudia vana queritis,
fugite mundum quia mendax est,
fugite mundum quia fallax est,
fugite mundum quia proditor est.

Mundus deceptor hominum omnes fallit,
nulli parcit, omnes decipit.
Mundus viventium hostis praelia intonat nobis,
bella intimat cunctis.

Eia mortales gerite bella:
parate vos ad iras,
munite vos ad pugnas,
apprehendite arma,
frangite hostem,
vincite mundum.

O munde,
nequam in te rara sunt gaudia,
in te rosae numquam germinant,
in te spinae semper crescunt.

Patent nequitiae tuae dum verbis pacem sonas.
Animo bella spiras dum ore dulcia praeferes:
o munde fallax,
o munde mendax,
o munde proditor:
in corde amara foves,
pro vita mortem paras,
dulce venenum praebes.

praebes] pebes (1669)

Ad arma fideles,
ad bella mortales gerite:
parate vos ad iras,
munite vos ad pugnas,
apprehendite arma,
frangite hostem,
vincite mundum.

Monf 50 O laetum cor meum, si canticis promas

op. IV (1655), n. 20

T, bc

Per un santo [S. Sebastiano]

O laetum cor meum,
si canticis promas
coronas decoris
et palmas honoris,
quas praeparat Deus
amantibus eum.

palmas] † paltras (1655)

Narrate caeli gloriam,
dicite sancti laudes qui regnatis in caelito,
et cum sancto Sebastiano regnantem Deum in aeterno laudatis.

O laetum cor meum [... amantibus eum] *si placet*

Pia mens quae contemplatur,
sancta vox quae delectatur in tui memoria.

Nam candidi flores
per te non marcescunt,
amoena sunt prata
semper quae virescunt.

Divini afflatus sancti quae ardores sunt cibi vitales,
fugantes dolores.

O laetum cor meum [... amantibus eum] *si placet*

Monf 51 O quam dulce est deprecare Mariam

op. III (1655), n. 14 CABar, bc

De beata Maria

O quam dulce est deprecare Mariam.
O quam suave est exorare caeli dominam.
O quam iucundum est deprecare Dei matrem.

Maria est sola salus amantium.
Maria: sola vita viventium.
Maria: sola spes suspirantium.

O quam dulce [... deprecare Dei matrem.] *ut supra à 3.*

Salve gemma,
salve stella,
salve caeli gaudium, salve.

O quam dulce [... deprecare Dei matrem.] *ut supra à 3.*

Monf 52a

O quam pulchra es, Maria

op. III (1655), n. 13 ATB, bc

De beata Maria

O quam pulchra es, Maria.

O quam dulcis es, Maria.

O quam digna es, Maria.

Tu decora,

tu virgo es,

tu candida rosa es,

tu dulcis,

tu pura,

tu sancta,

tu potens es, Maria.

Tu mater,

tu virgo,

tu candida parens:

quam sancta,

quam digna,

quam pulchra es, Maria.

O quam pulchra [...digna es, Maria.] *ut supra à 3.*

Currite omnes amantes: amate Mariam.

Venite laetantes: videte Mariam.

Si cupis intactam: haec purior nive.

Si petis venustam: haec pulchior sole.

Si velis divitias: haec domina mundi.

Si quaeris honores: haec regina caeli.

Venite ergo amantes: amate Mariam.

O quam pulchra [...digna es, Maria.] *ut supra à 3.*

Alleluia.

Monf 52b O quam pulchra es, o Maria

op. IV (1655), n. 8

A, bc

De beata Virgine

O quam pulchra es, o Maria.

Tu lilium,
tu rosa,
tu pulchritudo caeli,
tu candor,
tu splendor,
tu pulchra es, Maria.

O quam pulchra es,
o sancta,
o speciosa,
o potens es, Maria.

Tu dulcis,
tu mistis,
tu purior nive, Maria.
Tu mater,
tu virgo,
tu candida parens:
quam facta,
quam digna,
quam pulchra, Maria.

Currite amantes: amate Mariam;
Venite laetantes: videte Mariam.
Si cupis intactam: haec purior nive.
Si petris venustam: haec pulchrior sole.
Si velis divitias: haec domina mundi.
Si quaeris honores: haec regina caeli.

Venite ergo amantes: amate Mariam.

Monf 53a O quam suavis es

op. III (1655), n. 17

CABar, bc

De sacramento

O quam suavis es,
o quam iucundus,
o quam suavis es timentibus te, bone Iesu.

Amore tuo incende me,
o bone Iesu, vulnera me,
transfige me,
care Iesu, ut diligam te.

O bone Iesu, vulnera me,
o care Iesu, laetifica me,
ut diligam te.

Tu vere nostrum gaudium,
tu vere lumen cordium,
tu liberator,
tu redemptor,
tu salvator.

Amore tuo incende me:
bone Iesu, vulnera me,
care Iesu, transfige me.

Dulcia sunt amoris tui vulnera,
aurea sunt amoris tui iacula.

Ergo, dilecte Iesu,
confige cor,
vulnera viscera animae meae.

Alleluia.

Monf 53b**O quam suavis es**

op. IV (1655), n. 9

A, bc

De sacramento

O quam suavis es,
quam iucundus timentibus te, o bone Iesu.

Amore tuo incende me,
ut in aeternum diligam te.

Bone Iesu, incende me,
care Iesu, transfige me,
vulnera me,
laetifica me:
ut perfruar te,
ut diligam te, o bone Iesu.

Dulcia sunt amoris tui vulnera,
aurea sunt amoris tui iacula.

Ergo, dilecte benigne Iesu,
confige cor meum.

Vulnera viscera animae meae:
ut anima mea fortiter vulnerata
suaviter incensa langueat et liquefiat,
ut saeculo defuncta tibi soli serviat.

incensa] incenssa (1655)

Alleluia.

Monf 54 Omnis terra adoret te, Christe mi

op. [VII] (1669), n. 16 ATB, bc *De sacramento*

Omnis terra adoret te, Christe mi.
Omne cor diligat te, Iesu salvator mi.
Omnis lingua laudet te, Deus mi:
Iesu protector mi, Iesu creator mi.

Summe rex, summe factor:
quid sum ego?
Ego nihil sum: fumus, limus sum et humus.

Quis es tu?
Quod memor es mei?
Quod visitas me?
Tu rex magnus,
tu Deus es,
sine quo nulla esset res;
mei tamen memoraris,
me diligere dignaris.

O immensa caritas,
o ineffabilis bonitas,
o immensus amor.

Omnis terra adoret te, Christe mi.
Omne cor diligat te, Iesu salvator mi.

Laetetur cor,
gaudeat anima mea,
iubilent omnes homines,
quorum creator, quorum redemptor, quorum salvator
tam sanctus, tam pius, tam bonus, tam carus est.

Fidelium ora pandantur cuncta.
Mortalium linguae solvantur cunctae:
laudantes, benedicentes,
glorificantes talem Dominum,
quem qui non diligit non habet cor.

cunctae] cuncta (1655)

Omnis terra adoret te [... Iesu creator mi.] *Da capo*

Monf 55 **Parasti in dulcedine mensam homini Deus**
op. III (1655), n. 6 CB, bc *De sacramento*

Parasti in dulcedine mensam homini Deus:
stillarunt montes suavitatem,
colles fluxerunt lac et mel.

Venite et comedite angelorum escam.
Venite, comedite salutis epulas, paradisi viaticum.
Venite, comedite cibum exultationis in tabernaculis peccatorum.
Venite, comedite favum cum mele meo, bibite vinum cum lacte meo.
Venite: quia pretiosum, salutiferum et admirandum est convivium
et omni suavitate repletum.

O salutis Christe portus,
de Maria virgine ortus:
gloriam nobis da caelorum
in saecula saeculorum.

Amen.

Monf 56 **Peccator, si tu times metu mortis**
1656-01 CABar, bc [Per la Madonna]

Peccator,
si tu times metu mortis,
si in te fremit daemon fortis,
si te perdere querit hostis:
curre ad Mariam.

Surge qui dormis,
surge qui cadis,
surge qui peccas
et invoca Mariam.

Maria,
tu fons, tu vena, tu spes,
tu gratiarum mater, delitiarum mare.

O sanctissima Maria,
me peccantem,
me lugentem:
amplectere me,
sana mortis vulnera,
dele nostra crimina.

O Maria, tu es illa dulcis rosa pulchra nimis et formosa;
O Maria, tu es illa virgo quae dedit caelis gloriam.
O Maria, tu es illa virgo quae dedit terris Deum.

Tu es illa terra fortior, quae sola coepit.
Tu es illa orbe latior, quem mundus non capit omnis.
Ad virginem ergo properemus,
festinemus, curramus omnes semper dicentes:

Maria,
tu fons, tu vena, tu spes,
tu gratiarum mater, delitiarum mare.

O sanctissima Maria,
me peccantem,
me lugentem:
amplectere me,
sana mortis vulnera,
dele nostra crimina.

Alleluia.

Monf 57 Propera Domine, ad sublevandum me
op. VI (1666), n. 10 A, bc

De sacramento

Propera Domine, ad sublevandum me,
festina adiuvandum me:

quem hostis domavit,
quem mundus decepit,
quem culpa coinquinavit.

Propera Domine ad sublevandum me,
festina adiuvandum me.

Iesu bone,
clamanti succurre,
praevocanti responde,
adesto lugenti,
indulge dolenti.
Peribo, damnabor,
si a me recedis,
qui vitam reddis.

dolenti] dolen (1666)

vitam] *qualche volta* vistam (1666)

Propera Domine, ad sublevandum me,
festina adiuvandum me.

Dexteram porrige, Pater omnipotens,
prostratum subleva,
pereuntem adiuva,
afflictum inspice,
rogantem respice redemptum sanguine tuo praetiosissimo.
O Domine,
non discedam,
non recedam a te:
ni benedicas me.
O Salvator,
non dimittam,
non deferam te:
ni iustifices me.
Quia tu vita in qua spero,
tu spes in qua vivo,
o care Iesu.
Sine te desinit vita,
sine te deficit spes.

ni benedicas] ni nebedicas (1666)

Propera Domine, ad sublevandum me,
festina adiuvandum me.

Monf 58 **Quae fames, quae sitis, quis ardor, quae incendia**
op. VI (1666), n. 3 C, bc *De sacramento*

Quae fames, quae sitis, quis ardor, quae incendia:
Christi corpus, Christi sanguis,
optata, invocata, adorata Christi divinitas.

Ardent viscera,
sitit animus,
cor languescens exurit.
Corpus Christi,
nectar vitae sanguis Christi,
mel salutis,
totus Christus cordis epulum.

exurit] eurit (1666)

Ad dapes mortales:
convivium amoris
aeterni dulcoris
delitias dat.
Dat fercula vitae,
laetitiae infinitae;
dat cibos vitales
ad dapes mortales.

O cara mensa paradisi,
quam immensa gaudia fundis?
Per te beatur anima,
per te morior mundo,
per te oritur caelo.

Ad mensam fideles:
liquoris haec vena
extinguens venena
fit animae sat.
Dat pocula vitae
laetitiae infinitae,
dat potus vitales
ad mensam mortales.

Monf 59 Quae lux praeclara hodiernum ingenimat diem?
op. VI (1666), n. 4 C, bc *De beata Maria virgine*

Quae lux praeclara hodiernum ingenimat diem?
Maria virtutis sol.
Quis fulgor tartari tenebras fugat?
Maria paradisi aurora.

Haec dissipat tenebras, noctuas abigit.
Haec lucem ingeminat, aves allicit canoras.

Fugiant daemones,
accurrant angeli,
infernus tremiscant,
plaudant superi,
concrepet orbis plausibus Mariae.

Mentes obumbrat horrida nox:
clarificet amica lux.
Fremunt hostes:
sonet Mariae dulcis vox.

sonet] *qualche volta* sedet (1666)

Concutit animum saeva procella:
benigna sit maris stella.

Alleluia.

Monf 60

Quid dormitis, pastores?

op. XVIII (1681), n. 16 CCT, bc *In die Nativitatis*

Titolo: *Nenia ad Iesum infantem*

In dialogo: Angelus (T), duo pastores (C, C)

Angelus

Quid dormitis, pastores?
Expergiscimi, pastores.

Pastor I

Quae vox importuna mihi somnum obrumpit?

Pastor II

Quae lux insolita mihi luces perstringit?

Angelus

Pastores audite:
annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est nobis hodie salvator noster.

Pastores

O laeta vox, o clara lux.

Angelus

Ite in Bethlehem Iudae.
Invenietis infantem pannis involutum.

Bethlehem] Bethelhem (1681)

Pastor I

Eamus et videamus hoc verbum.

Angelus

Ite accensi flamma ardoris,
laeti infantem salutate,
natum Deum adorete.

Pastores

Eamus.

Pastor I

O pupule,
regnator superum,
redemptor hominum,
quam pulcher es:
salve Iesu blandidule.

Pastor II

O floscule,
qui pulchritudine
excedis sidera,
quam pulcher es:
ave Iesu blandidule.

Pastores

O pupule,
matris solatium,
patris delitium,
quam pulcher es.
Dormi puer.
Noè, noè [*si*].

Monf 61**Quid moraris? Ulciscere, Deus**

op. XVIII (1681), n. 12 CCT, bc

*In Hebdomada Sancta, in omni tempore*Titolo: *Triumphus divini amoris**In dialogo*: Iustitia (C), Misericordia (C), Deus (I)*Iustitia*

Quid moraris? Ulciscere, Deus:
 plecte crimina,
 percutite, fulmina,
 pereat orbis!

Misericordia

Cessa, oratrix importuna.
 Non dextera tello
 armata Tonantem,
 sed venia in caelo
 testantur Regnantem.

Iustitia

Ad arma.

Misericordia

Cessa.

Iustitia

Ad bellum.

Misericordia

Tace.

Iustitia

Ad pugnam.

Misericordia

Obmutesce.

Iustitia

Insonent tympana,
 intonent classica,
 cornua bellica increpent,
 invocent arma.

Misericordia

Cessa.

Iustitia

Bellum.

Misericordia

Tace.

Iustitia

Pugnam.

Misericordia

Obmutesce.
 Et tu, clementissime Deus,
 recordare verbi tui:
 Nolo mortem peccatoris,
 sed ut convertatur et vivat.

Iustitia

Percute.

Misericordia

Parce.

Iustitia

Fulmina.

Misericordia Miserere.

Institia Pereat.

Misericordia Vivat.

Deus Silentium, audite:
ego Deus, ego Pater.
Nesciunt paterna viscera vindictam:
misereor orbis.

Misericordia O laeta vox.

Deus Ignosco culpis.

Misericordia Verbum suave.

A tre Convertatur homo et vivat.

Monf 62 Quo fugiam miser?

op. IV (1655), n. 12

A, bc

De sacramento

Quo fugiam, miser?
Quid faciam, pauper?
Quo fugiam in tantis periculis constitutus?

Hinc diabolus,
hinc mundus,
hinc caro,
hinc Sathan ad arma intonant.

Quo fugiam, miser?
Quid faciam, pauper?
Quo fugiam in tantis periculis constitutus?

Unum quaeram fortem Iesum:
suo posse me dicabo,
eius nomine me armatus
contra hostes bella geram.

Ad arma, daemones,
prodite hostes,
pandite signa:
quia duce meo Iesu vestras plagas profligabo, prosanabo.
Mea arma sint suspiria,
meum posse sit in lacrimis.

Unum quaeram [... contra hostes bella geram.] *ut supra*.

Sic vos rebelles in abissi spelunca imbelles factos recludam:
et ego felix in Deo gaudebo,
in Iesu laetebor,
cum Christo manebo.

Vivat ergo nomen Iesu,
vivat in aeternum,
pugnat Deus,
vincit Deus,
in aeternum regnat Deus.

Monf 63**Salve regina caeli**

op. XVIII (1681), n. 17 ATB, bc

Pro quacumque antiphona, et in omni tempore

Salve regina,
regina caeli laetare,
mater misericordiae.
Gaude:
vita, dulcedo, spes nostra, salve.
Succurre cadenti,
surgere qui curat populo.
Ad te clamamus flentes,
misericordiae fons
ad te suspiramus gementes,
virtutis mons,
te imploramus supplices
in hac lacrimarum valle,
magno curarum pondere:
succurre cadenti populo,
regina caelorum,
fove, domina,
gloriosa, speciosa,
ex qua mundo lux est orta,
ex qua nostra spes est nata:
tu Deum salvatorem,
tu Christum redemptorem
pro nobis exora.
Eia ergo, advocata nostra,
oculos tuos ad nos converte
mater Redemptoris,
alma Salvatoris.
Tu quae caeli porta es,
tu nos fove, nos defende
inter astra luna fulges velut splendor,
peccatorum miserere,
porta caeli,
maris portus,
o clemens, o pia,
o dulcis virgo Maria.

Monf 64 **Sic ergo Iesu mea vita, sine te vivam?**
op. VI (1666), n. 11 A, bc *De sacramento*

Sic ergo Iesu mea vita, sine te vivam?
Sic ergo Iesu mea laetitia, sine te lugeam?
Mea amabilitas, sine te doleam?
Mea dulcedo, sine te maeream?
Mea iucunditas, sine te langueam?
Mea suavitas, sine te moriar, sine te peram?

Ah Iesu,
semianimem non sustines?
Lugentem non solaris?
Dolentem non confortas?
Maerentem non confirmas?
Languentem non reficis?
Morientem non exsuscitas?
Pereuntem non vivificas?

exsuscitas] exuscitas (1666)

Sic ergo lugeam,
sic ergo doleam,
sic ergo maeream,
sic ergo langueam,
sic ergo peream,
sic ergo moriar, deficiam?
Praebe mihi Domine tuam dulcedinem,
exstrue mi Iesu mensam,
deduc me salvator ad tuum convivium:
ibi mella funde,
ibi funde favum cum nectare tuo.
Refice languentem animam,
sparge aquas sacratissimas,
funde fontes beatissimos exardentis animae.

lugeam] langueam (1666)

exstrue] extrue (1666)

Nunc te cibum vitae cupio,
escam caeli te desidero,
in te vivam,
in te explebor,
semper in te gloriabor,
triumphabo,
te exaltabo,
clamabo,
in aeternum cantabo.

Iesus panis famescentis,
Iesus fons est sitientis,
Iesus animae languentis refrigerium unicum,
Iesus confugium,
Iesus refugium.

Monf 65 *Silentium, tacete o venti, aurae silete*
op. XVIII (1681), n. 1 CC, bc *De beata Maria virgine*

Silentium, tacete o venti, aurae silete.

Vos solum organae concordēs
animate in carmina voces,
ludite citharis,
tangite plectra,
ducite barbita,
plectra canoris ludite,
chordis canoris organa,
litui, barbita, citharae.

plectra] pletra (1681)

Silentium, tacete o venti, aurae silete.

Serenitas: fugiant nebulae
et sol lucidior solito fulgeat.
Quale prodigium, grande mysterium.
Serenitas: fugiant nebulae.

Silentium, tacete o venti, aurae silete.

Quae est ista quae progreditur,
quasi aurora consurgens?

Advocata peccatorum,
virgo sponsa creatoris,
consolatrix afflictorum,
alma parens redemptoris.

Et vos in tanto gaudio stupidi tacetis?
O superum cives,
solvite silentia,
erumpite in voces,
ad cantus properate,
ad melos festinate
et laetantes dicite:

Veni, coronaberis,
o formosa,
o speciosa,
pulchra ut luna,
electa ut sol,
astrorum decus,
caelorum splendor,
dea honoris leporis,
Veni, coronaberis.

Monf 66 Surgite cuncti, iubilate, cantate omnes
op. VI (1666), n. 5 C, bc *De beata Maria virgine*

Surgite cuncti, iubilate, cantate omnes.
Canite tympano, laudate in organo sacra solemnia.

O beatissima lux, gloriosissima dies:

vobis amabilis
mihi laudabilis
adest Maria.

Quid times, mortalis?
Inferni castra virgo disrumpet.
Quid times, peccator?
Scelerum vincula dissolvit Maria.

O dulcissima spes daemoni horribilis:

vobis amabilis
mihi laudabilis
adest Maria.

Exultet orbis,
plaudant principes,
iubilent omnes reges.
Iam dies illucet faustissima,
iam pax iucundissima arridet,
iam hostis tardus ad arma horret,
proelia timet hostilia,
iam victus cedit triumphum.

faustissima] faustissimus (1666)

O strenuissima dux Turcis terribilis:

vobis amabilis
mihi laudabilis
adest Maria.

Monf 67 Venite gentes ad montem Myrthae
op. IV (1655), n. 13 A, bc

De sacramento

Venite gentes ad montem myrthae,
venite omnes ad collem turis:
videte vulnus cordis Iesu,
aqua et sanguine lacrimantis.

turis] thuris (1655)

O amantis Iesu plaga cara,
o lacrimantis Iesu vulnus carum.
Curramus, festinemus,
plaga Iesus videamus.

O amor mori dulce,
o amor mori suave.
Tu me feri amoris plaga,
tu me saucia amoris plaga,
fac me amare Iesum.

Iesus amor vulneratus,
fac ut vivam inebriatus
tua plaga,
tuo vulnere
in aeternum.

Monf 68 Venite gentes, currite populi

op. VI (1666), n. 7

A, bc

De sancto martyre

Venite gentes,
currite populi,
fideles festinate,
properate omnes:
videte divum N. liliis coronatum.

Spinas hic pertulit,
rosas ut caperet,
mundum abhorruit
ut caelum acquireret.

acquireret] aquireret (1666)

Probra sustinuit
ut laudes acciperet
cum Christo passus
ut cum Christo regnaret.

Arietta Ad gaudia, ad voces,
ad cantus veloces,
ad sonos vitales
vos vocat, mortales.

Triumphat in caelis
qui in terris pugnavit:
canite triumphum,
canite victoriam:
hostem profligavit
strenuus Christi miles.

profligavit] profligavi (1666)

Canite victoriam,
canite iam gloriam.
Ad caelum qui quaerit
hic semita erit.

Eia igitur:
concrepent organa,
resonent tympana,
concinant tubae semper dicentes:

Ad gaudia [... mortales], *ut supra*

Venite gentes,
properate populi,
accedite mortales,
venite nobiscum,
iubilate congaudentes,
laetantes Dominum,
quod fit mirabilis,
quod fit gloriosus in sanctis suis.

Quia hodie colitur et veneratur in terris
quem omnes Angeli,
quem cives caelici laudant in caelis.
Hic est ille fidelis quem constituit Dominus super familiam suam
et ideo intrat in gaudium Domini sui.

caelici] calici (1655)

Venite [... in sanctis suis] *ut supra*

Alleluia.

Monf 70 **Vigila mortalis: Satan te tendit laqueos**
op. VI (1666), n. 12 A, bc *In omni tempore*

Vigila mortalis.

Satan te tendit laqueos.
Amor mundi esca daemonis:
haec mortem confert,
haec omnes decipit.

Vigila mortalis.

O munde fallax,
munde mendax,
semper felix qui te ridet,
numquam miser qui te odit.

Vigila mortalis.

Mundum fuge,
mundum sperne,
caeli quaere iubila aeterna:
haec ut umbra momentanea pereunt.

quaere] quere (1666)

Vigila mortalis.

Transit honor,
spirat voluptas,
pulchritudo perit,
occidit vita,
omnia tandem vanitas.

Vigila mortalis.

Monf 71 Vocem laudis modulemur triumphali carmine
op. III (1655), n. 8 AB, bc *Tempore pacis*

Vocem laudis modulemur triumphali carmine in hac solemni die
in qua vera pax diu desiderata de caelo descendit.

Agite caelestes chori
et ex alto descendite Olympo.
Currite, volate
et Deum laudate
et Dominum cantate.
Iesum Christum invocate
et pacem populis annuntiate.

Gaude et iubila cor meum,
quia hodie pax venit,
pax regnat et pax triumphat:
o memoranda dies,
o dies plena laetitiae,
o fausta dies.

Gaudeant semper viscera nostra dulcedine plena.
Iubilent populi, concinant angeli
et alternantibus modulis omnes dicant:
fiat pax et vivat pax.

Appendice 7.2

Giovanni Legrenzi

Testi dei mottetti

Legr 1 Accurrite ad Deum exercituum gentes

op. XV (1689), n. 13

CCB, bc

Per ogni tempo

Accurrite ad Deum exercituum gentes:
factus est iam Deus pacis.

Ad numen, ad Christum properate fideles.

Inditia doloris
et lacrimas optat,
ut iusti furoris
ardores extinguat.

Non arma in rebelles,
non fulmina vibrat,
non poenas crudeles,
non funera parat.

Iam Deus est pacis: ad gaudia, gentes.
Ad numen, ad Christum properate fideles.

Quanta vis est caritas,
si flammellis ardet cor,
si vos Christi ferit amor telis pietatis.
Non rotat vindices salvator enses.

flammellis] flamellis (1689)

Ad numen, ad Christum properate fideles.

Miseretur peccatorum,
non irascitur peccanti,
vult salutem animarum,
non dat mortem offendenti.

Spes est dator aeternorum,
Christus est non desperanti
dux ad lumen super notum
fit mortali poenitenti.

Ad gaudia, ad iubila gentes.

Ad numen, ad Christum properate fideles.

Legr 2

Ad augustissimum mysterium venite mortales

op. XV (1689), n. 9

TB, bc

Per il santissimo Sacramento

Ad augustissimum mysterium venite mortales,
ad convivium sanctissimum properate fideles
et qui fame et siti laboratis,
petite et accipietis et reficiemini.

Ad numen veritatis
accedite languentes:
venite vos sitientes
ad fontem puritatis.

*Ad numen veritatis
accedite languentes.*

Ad tantum sacramentum
concurrere laetantes:
et novum documentum
accipite festantes.

*Ad tantum sacramentum
concurrere laetantes.*

tantum] numen (*Basso*, 1689)

Venite, comedite panem et bibite vinum,
quod miscuit vobis Dominus.
Dabit manna vincentibus
Iesus Christus omnipotens
et illos illibata esca angelorum nutriet.

Legr 3**Ad lauros, ad palmas, ad gloriae coronas**

op. XVII (1692), n. 5

C, v11-2, bc

Per un santo martire [S. Lorenzo]

Ad lauros, ad palmas,
ad gloriae coronas
venite fideles,
venite et videte
quam mirabilis Deus in sanctis suis.

Hodie invictus martyr Laurentius (N.),
Dei amore victo hoste,
spreta morte inter minas,
inter prunas semper hilaris laetus canebat:

spreta] spraepta (1692)

Aria Si pati, si mori
est mihi dulcori
pro te Iesu mi.

Ad me properate,
venite, volate:
o vincla sacrata,
dulcissimae poenae
tormenta sacrata.

Hic vere matrum splendor,
ab impiissimo tyranno illectus blanditiis,
interrogatus minis,
examinatus supliis,
ut idolis serviret, omnia sprevit.
Imo ad barbarum Tortorem ita locutus est.

Aria O vane tyranne,
verbera percute,
transfige me:
sunt mihi tuae poenae
letitiae serenae.

Ardore, maerore
affligite, ardete,
inflammate cor:
sunt mihi dolores
suaves dulcores.

Alleluia.

Legr 4 Adoramus te, sanctissimam crucem
op. III (1655), n. 14 CATB, bc [Per l'adorazione della Croce]

Adoramus te, sanctissimam crucem.

Crucem ducem viatoris,
crucem lucem peccatoris
te toto corde veneramur.

Salve salus mundi,
salve solium Dei,
salve scala caeli,
salve sacrum vexillum paradisi.

O poenam suavem,
o malum salubre,
o mortem vitalem sanctissimae crucis.

Haec poena poenas perimit,
hoc malum mala derimit,
haec mors mortem interimit:

o Crux sanctissima, salve.

Legr 5 Albescite flores, virescite frondes

op. III (1655), n. 11 CATB, bc

[Per S. Agata o altra santa]

Albescite flores, virescite frondes,
formate coronam virgini praeclarae.

Rubescite rosae, vigescite palmae,
ornate triumphum martyris eximiae:
decorate solemne festum sanctae Agatae (N.).

O virgo praestantissima,
tu inter mundi voluptates,
inter saeculi delitias
puram, mundam te continuisti.

O martyr invictissima,
tu inter minas atroces
inter poenas crudeles
fortem, firmam te praebuisti.

Albescite flores [... virgini praeclarae] *ut supra si placet*

O lilium puritatis,
o flos virginitatis,
o rosa caritatis,
o turris firmitatis
in aeternum.

Legr 6**Angelorum ad convivia mortales surgite**

op. x (1670), n. 1

C, bc

Per il Santissimo

Angelorum ad convivia mortales surgite, accurrite laetantes:
ad escam aeternitatis fideles animae parate praecordia, volvete suspiria.

Aria Sub cibi specimine
vos nutriet Deus
vos sanguinis munere
depascet ad aethera.

Sub carnis velamine
iam sedet se Christus
Nunc fidei sub lumine,
sub pane se donat.

Mysteria divinitatis mortales colite,
adorate felices sub pane, sub potu:
en Deus descendit ad terrae salutem.

Qui sydera movet
se stringit sub cibo
ut vitam mortalium
delatet ad caelum.

Aria Errores fugate,
mundate vos pectora,
vos culpas delete
et flete vos crimina.

Amantes virtutem
salutem sic querite,
hoc cibo refecti
perfecti sic sapite.

Legr 7**Anima mea, cur detineris in saecularibus curis?**

op. X (1670), n. 4

C, bc

Per ogni tempo

Anima mea, cur detineris in saecularibus curis?

Suscipe caelum,
despice terram,
respice temet ipsam.

Non enim creata fuisti ut sepeliaris in terra,
sed ut terrena contemnes, transueharis in caelum.
Quid speras anima in voluptatibus mundi?

Illudunt, eludunt, deludunt,
inficiunt, deficiunt, interficiunt.

Cave: latet anguis in herba.
Amicitia fallax,
delitiae fugaces,
laetitia tristis,
praestantia vilis,
elatio cadens,
dulcedo amara,
pulchritudo deformis:
latet anguis in herba.

Anima surge, propera,
recede, fuge,
avola ab apparentis umbris,
a disparentibus larvis,
a delitiis terrenis:
latet anguis in herba.

Quaere cura,
delige solum Deum,
famulare Deo,
meditare de Deo,
quiesce tantum in Deo:
ibi iocunditas sine maestitia,
ibi tranquillitas sine tristitia,
ibi perennitas sine nequitia.
Quiesce in Deo.

Aria O benigne mi creator,
pater tutor et curator,
refrigerium consolator
tuorum fidelium.

Ne despicias me clamantem,
ne condemnes me peccantem,
ne contemnas me sperantem
in tua clementia.

Da me vivere oboedientem,
da me mori diligentem,
da me suscepi gaudentem
in caelestem patriam.

oboedientem] obidientem (1670)

Legr 8**Attollite portas et manifestetur gloria Domini**

op. xv (1689), n. 16

ATB, bc

Per ogni tempo

Attolite portas et manifestetur gloria Domini,
quoniam magnus est Altissimus super omnem terram
et mirabilis in altis Dominus.

Venite, Dominum adoremus,
Altissimo celebrando, venerando, exultando:
laetantes, festantes, canentes exulemus, iubilemus.

Domine, Dominus noster,
quam admirabile est nomen tuum in universa terra,
quoniam est faciens mirabilia.

mirabilia] mirabiliae (*Alto*, 1689)

Aria Stupet orbis inscapiendo
quae fecisti,
produxisti,
summa virtus infinita.
Et confusa mens quaerendo
quae creasti,
quae parasti
in aeterna et mundi vita.
*Stupet orbis inscapiendo
quae fecisti,
produxisti,
summa virtus infinita.*

Caeli enarrant gloriam tuam, Deus omnipotens,
et opera manuum tuarum annuntiat firmamentum.

Stellae lucidae ac serenae
prodigiosa
narrant, dicunt creatoris.
Et gloriosa caeli sphaerae
iubilo plenae
cantant, promunt salvatoris.
*Stellae lucidae ac serenae
prodigiosa
narrant, dicunt creatoris.*

Flores candidi et amoeni
laudabilia volgunt,
spargunt proditoris.
Mirabilia colles floridi
terreni monstrant,
tollunt redemptoris.
*Flores candidi et amoeni
laudabilia volgunt,
spargunt proditoris.*

Venite ergo et videte opera Dei
et psalmum dicite nomini suo.

Et vos devoti corde
Dominum laudate,
Iesum exultate.

Alleluia.

Audite gentes et intelligite populi vias Domini.

Quid gloriamini in malitia
et divini amoris flammis contemnitis?
Quid vanitatem mundi quaeritis
et caelestia bona despiciatis?

Aria Sunt ꝑenaces mundi honores,
dat inania vanus amor:
inter caelites non clamor,
non stat fletus, non languores.

Solus Deus vera vita,
caeli nobis pandit bona.
Paradisi quae dat dona
gaudia parant infinita.

Attendite gentes,
et quam vobis praeparavit Dominus concupiscite gloriam.
Delectamini in Domino
et dabit vobis petitiones cordis.
Diligite Deum
et exaltabit vos in atrio sancto suo.
Ad Dominum clamate
et exaudiet vos in omni tribulatione vestra.

Aria Habet caelum omne bonum:
mundus autem dat maerores,
donet gaudia sive amores:
semper est inane donum.

Legr 10**Bonum mihi quia humiliasti me**

op. xv (1689), n. 17

ATB, bc

Per ogni tempo

Bonum mihi quia humiliasti me

et ideo cognovi te, Domine mi.

Antequam glorificetur, humiliatur cor hominis.

Humilem spiritu suscipiet gloria:

humilem] humiles (*Basso*, 1689)

quia humiliatus sum,

quia inclinaus sum,

quia reclinatus sum,

sum exaltatus.

Misericordia tua consolata est me

secundum eloquium tuum.

Me suscepisti secundum verbum tuum

et ideo vivo, Domine Iesu.

Nunc consurgo,

induo vestimentis gloriae tuae.

Confundantur ergo superbi.

Benedictus es, Domine Deus veritatis:

retribuisti enim servo tuo.

Sit ergo tua sapientia,
sit ergo tua clementia,
sit ergo tua potentia
in aeternum laudabilis.

Tu me locupletasti,
tu me condecorasti,
omnipotens amabilis.

*Sit ergo tua sapientia,
sit ergo tua clementia,
sit ergo tua potentia
in aeternum laudabilis.*

Alleluia.

Legr 11 **Cadite montes, percutite caelum**
op. III (1655), n. 4 CB, bc
In dialogo

[penitenziale]

Basso Cadite montes,
 percutite caelum,
 degluti terra
 hominem desperatum.
Tot mala me premunt,
tot curae me cruciant,
tot damna me quassant,
ut non possim
amplius sufferre.

curae] currae (1655)

*Cadite montes,
percutite caelum,
degluti terra
hominem desperatum.*

Tenore Amice, ad quid venisti,
 si ferre non potes breves calamitates
 et sustinebis poenas sempiternas,
 resipisce, quaeso, convertere ad Dominum
 et ipse suscipiet te nec dabit
 in aeternum fluctuationem iusto.

Basso Oh, quam miserum est esse pauperem et egenum.

Tenore Dives est Deus in omnes qui invocant illum.

invocant] iavocant (1655)

Basso Ubique invenio persecutionem et contemptum.

Tenore Dic Domino:
 pone me iuxta te
 et cuiusvis manus pugnet contra me.

Basso Orfanus sum et derelictus.

Tenore Orfano Deus erit adiutor.

Basso Undique mala, undique angustiae.

Tenore Diligentibus Deum omnia cooperantur in bonum.

A due Ergo omnia mala bona,
 omnia domna dona:
 si patienter ferantur.

Basso O me stultum insensatum,
 comparatus sum iumentis insipientibus
 et similis factum sum illis.

A due Parce, Domine, et miserere mei.

Basso Cadite montes,
percute caelum,
degluti terra numquam me separabis
a redemptore meo.

O quam felix, quam beatus
si pacatus sustinebo omnia
Tenore O quam felix, quam beatus
si pacatus sustinebis omnia.

Basso Dulces poenas, caras curas
non pressuras sed vocabo praemia.
Tenore Dulces poenas, caras curas
non pressuras sed vocabis praemia.

A due Gratias agam
tibi Deo
Iesu meo
per aeterna saecula.

Amen.

Legr 12	Canite tuba per sidera plausus op. XV (1689), n. 2	CC, bc	<i>Per la beatissima Vergine</i> [assunta]
<i>Canto I</i>	Canite tuba, per sidera plausus, per aethera cantus angelici chori Deiparae dicite honorem et gloriam.		
<i>Canto II</i>	Quae est ista quae ascendit de deserto delitiis affluens, sicut virgula fumi innixa super dilectum suum?		
<i>Canto I</i>	<i>Aria</i> Virgo virginum haec est: haec a Patre nunc vocatur, haec a Filio beatur, haec a sponso coronatur.		
<i>A due</i>	O felix anima, cuius thronus caelum est, cuius amor Trias est, cuius gloria aeterna est: a Iesu beatur, in Iesu laetatur, ab eo coronatur qui bonus, qui pulcher, qui dives est.		felix] felis (<i>canto I</i> , 1689) Trias] Thrias (<i>canto I</i> , 1689)
<i>Canto I</i>	Ergo gentes festinate, currite populi, convolate:		
<i>Canto II</i>	contemplamini formosam.		
<i>A due</i>	Matrem regis angelorum advocatam peccatorum, dominantem regibus. Ascendentem cerno divam super rivulos aquarum, super semitas rosarum, super lilia convallium.		matrem] mater (<i>canto I</i> , 1689) convallium] convalium (<i>canto I</i> , 1689)
	<i>Aria</i> Summo in caelo caro munda regnat virginis laetantis, gaudet illi collaudantis amor orbis, mundi turba.		
	Virgo residet iucunda dulci in gremio Tonantis, placet illi iubilantis aura cordis, sinus umbra.		

Caeli cives accurrite,
portas vestras attollite,
hymnos dulces concinite,
palmas et lauros sternite
purpuratae, laureatae,
coronatae Virgini.
Sic regnantem, triumphantem,
sponsam, matrem, filiam
chorus omnis angelorum,
tota cohors electorum
nunc adorent et honorent
caeli super sidera.

Alleluia.

Legr 13**Cantemus laeti cantica sacra**

op. xv (1689), n. 11

CCT, bc

Per la beata Vergine Maria

Cantemus laeti cantica sacra:
iubilemus deiparae Virgini.

Immaculata virgo Dei genitrix,
cara, beata virgo Maria,
quae generasti Genitorem,
quae portasti Creatorem,
mater clemens,
o mater pia.

1689, *canto I*] portastis

*Immaculata virgo Dei genitrix,
cara, beata virgo Maria.*

Quibus laudibus efferam,
te benedicta in mulieribus,
tu quae exultata es quasi palma in Cades,
quasi cedrus in Libano
et quasi cipressus in monte Sion.

Tu sola sine exemplo
Iesu Domino placuisti,
In te ut in suo templo
habitavit quem genuisti.

*Tu sola sine exemplo
Iesu Domino placuisti.*

Consolatrix afflictorum,
vera salus infirmorum,
tuta via peccatorum:
apud Genitum pro nobis intercede,
ut videamus, ut habeamus,
aspiciamus in morte te clementem:
nobis virgo intercede in aeternum.

1689, *canto II*] tu concede ... intercede

Legr 14 Colligite olivam et pompam festivam

op. XV (1689), n. 3

AA, bc

Per una santa [S. Teresa]

Colligite olivam
et pompam festivam.
Nunc laurum parate,
coronis ornatæ.
Triumphali concentu,
modulata lætitiæ laudes dicite Deo:
qui gratiis decoravit,
qui donis illustravit beatæ Teresæ (N.) spiritum.

Sorte prospera et iucunda
gaude in cælo anima pia
nosque serva in mundi via
sint per te facta secunda.

Voci consonæ et festanti
aures præbe anima cara,
redde dulce mundi amara,
dona lumen cordi erranti.

Amore solo Christi diaboli blanditiæ generosa sprevisti.
Spe sempiternæ gloriæ sæculi delitiæ generose sprevisti.

Nunc vero iubila
in trino numine
post mesta nubila
exulta in lumine.

Ergo refulgeant
tua digna merita
et laudes iubeant
iam Deo dedita.

Et si vicisti prudens serpentem deceptorem.
Et si pugnasti fortis inferni possessorem:
in cælis coronaberis.

Ergo gentes beatæ
nunc laurum parate
et pompam festivam
colligite olivam.

Legr 15**Congratulamini, filiae Sion**

op. X (1670), n. 2

C, bc

Per la beata Vergine

Congratulamini, filiae Sion,
et collaudemus reginam nostram
et matrem nostram Mariam
in hymnis iucunditatis,
in canticis et iubilo.

Quae est ista tam formosa,
quasi oliva, quasi rosa?
Quae est ista parens alma,
quasi cedrus, quasi palma?

Super lilium decora,
super balsamum odora,
sole luna pulchrior,
stellis caelo purior.

O salus, o lux,
o vita, o spes,
o mater, o virgo,
o sancta, o pia,
o semper dulcissima Maria.

Tu martyrum martyr,
tu virginum virgo,
tu decus angelorum,
tu regina beatorum.

Gaudeant ergo caelestes chori,
consonent orbes, iubilet terra
et una voce decantent omnes:

Vive virgo,
laetare mater,
exulta sponsa,
triumpha regina,
sanctissima Maria.

Legr 16**Consolamini, afflictæ gentes**

op. XV (1689), n. 8

AB, bc

Per ogni tempo

Consolamini, afflictæ gentes.

Quando cruciat mundus reus,
semper Deus
confortatur vos languentes.

Consolamini, afflictæ gentes.

O vos beati, o fortunati,
qui passiones sustinetis,
qui tormentis cruciamini:
quoniam operatur in nobis æternum gloriæ pondus.
Nunc tempus flendi,
sed tristitia vestra vertetur in gaudium.
Quos Deus amat, arguit et castigat:
expellite mentes, fugate maestitiam.

Sunt parvi labores,
sunt leves dolores
ad gaudia superna,
quæ vobis dat spes.

Est dulcis, est cara,
non adest amara:
omnis dura acerba res.

*Sunt parvi labores,
sunt leves dolores
ad gaudia superna:
quæ vobis dat spes.*

Non sunt condignæ passiones huius sæculi ad futuram gloriam,
quæ revelabitur in vobis.
Oportet enim per multas tribulationes intrare in regnum Dei.
Cur igitur timetis? Estote costantes et videbitis misericordias eius.

Exultate, gaudete cruciando
quorum merces copiosa est in caelis.

Ita fortis in bello pugnando
coronatur æternæ fidelis.

*Exultate, gaudete cruciando
quorum merces copiosa est in caelis.*

Si perducunt ad regna caelorum
sunt dolores cruciantes benigne.

Probat Deus constantiam iustorum,
sicut aurum probatur in igne.

*Si perducunt ad regna caelorum
sunt dolores cruciantes benigne.*

Legr 17 **Coronemus nos rosis antequam marcescant**
op. XVII (1692), n. 3 C, v11-2, bc *Per ogni tempo*

Coronemus nos rosis antequam marcescant:
exultemus et epulemur in gaudio.

Recedant nubila
signa maestitiae
et solum iubila
sonent laetitiae.
Alleluia.

Sed quid loquor? Ubi sum?
Quo me caecus abstulit error?

Armata rigido
stat ense mors.
A corde timido
secessit,
excessit
mutata fors.

*Armata rigido
stat ense mors.*

Et non expavescor?
Non resipisco?
Valete mundi gaudia.

Abite nugaces
mortalium astus.
Vos umbrae fugaces
miserrimi fastus.

*Abite nugaces
mortalium astus.*

Valete mundi gaudia.

Legr 18**Durum cor, ferreum pectus**

op. X (1670), n. 3

C, bc

Per ogni tempo

Durum cor,
ferreum pectus
et respiras
nec sospiras?

O anima crudelis,
nec amas,
nec reclamationes:
ubi Deus,
amor meus?

Stat Christus in ligno
pro homine indigno:
et tu anima non ardes,
non langues?

En morte beata
in Christo declina.

Aria Inter brachia redemptoris
caritatis quaere spicula;
inter ubera salvatoris
vitam dant pergrata vulnera.

Amor meus solus Deus.
Amore, ardore
te volo, te quaero,
te colo, te laudo.
Te adoro,
te honoro:
in amore,
in ardore
feliciter langueo.

Aria Fulcite me floribus
in caris ardoribus,
dum animam spiro,
ad vitam respiro.

Stipate me liliis
dum Sion in filiis:
suaviter cado,
ad astra nunc vado.

Legr 19 **Ecce fideles, quantis fluctibus**
op. III (1655), n. 9 CTB, bc

[Per S. Nicolò o altro santo]

Ecce fideles, quantis fluctibus navis nostra iactatur.

Inde canes collatantes,
hinc dracones inficientes,
dehinc astra minitantia,
inde arma militantia.

Ecce fideles, quantis fluctibus navis nostra iactatur.

Sperate tamen, confidite
et ad Patrem caelestem recurrite:
quoniam qui potens est non derelinquet sanctos suos,
sed disperget superbos et semen impiorum peribit.

In tanta rerum calamitate,
in tanta hostium impietate
Nicolaum (N.) implorate.

O sanctissime Nicolae (N.):

respice, intende,
tuere, defende,
succurre, impende
miseriis nostris auxiliium tuum.

Legr 20**En gentes desideratum tempus**

op. X (1670), n. 5

C, bc

Per un santo [S. Francesco]

En gentes desideratum tempus,
en populi exoptatum festum,
en fideles sancta laeta et semper gloriosa dies
in qua caelorum cives congratulantur Francisco (N.),
qui terrena contemnes ad sempiternos ascendit triumphos.

Aria Nunc flores, nunc rosas
per prata caelorum
per campos astrorum
odores supernos
colligite afflantes,
vos animae amantes.

Nostrates Iacinthi
camporumque lilia
Francisco (N.) sunt vilia
quaecumque non spirant
caelestes odores
invisi sunt flores.

Sic ergo coronas
cum rosis obortis
caelorum in hortis
dilecto nectamus
festantes, ovantes,
o animae amantes.

O beatissime Francisce (N.), virginitas lilium et puritatis flos.
O sanctissime pater, vera caeli laetitia nostrique mundi salus,
exaudi supplices, audi orantes nostras preces ad te clamantes:

Aria Tu es gratiarum fons,
ne infausta premat sors.
Tu es ad astra pons,
ne mala laedat mors.

Si tua fulget fax,
tela comburet mars,
nullus insurget trax,
laeta redibit pax.

Legr 21 En homo: quae pro te patitur tormenta
op. x (1670), n. 9 T, bc

En homo:
quae pro te patitur tormenta redemptor
et potes auctori non meminisse tui?
Miser quid agis?
Cur torpes in nequitia?
Usquequo piger dormies?
Quando a letali somno consurges?

Repente veniet perditia tua:
contereris nec ullam medicinam habebis.
Expergiscere igitur,
rumpe moras,
plange delicta,
obsecra veniam,
pietatem implora.
Ac celeriter ante pedes crucifixire
fugiens lacrimis aspersus
et contritione munitus humiliter dicito:

Christe fili summi patris
ob amorem tuae matris
cuius venter te portavit
et tam dulce lacte pavit:
te nunc precor licet reus,
miserere mei Deus.

Iesu dulcis, Iesu pie,
fili virginis Mariae,
qui de caelo descendisti
et me servum redemisti:
te nunc precor licet reus,
miserere mei Deus.

Tu qui fons es pietatis:
vitae regna dat beatis.
Tu qui mortem superasti
caeli portas reserasti.
Te nunc praecor licet reus,
miserere mei Deus.

Legr 22 Exaudi nos Domine, quoniam benigna est
op. XV (1689), n. 4 TT, bc *Per ogni tempo*

Exaudi nos Domine,
quoniam benigna est misericordia tua,
Domine, spes nostra, adiutorium nostrum.

Quam suavis omnipotens es
semper exorantibus deprecantibus:
tu vera consolatio,
tu vera delectatio es, Domine, invocantibus.

Multiplicasti magnificentiam tuam
et conversus consolatus es me.
Exultabunt labia mea
cum cantavero tibi.

In aeternum te exultabo,
in aeternum te laudabo.

In cithara,
in choro,
in cordis et organo
semper te cantabo.

In aeternum te exultabo,
in aeternum te laudabo.

Repleantur ergo ore nostra laude
ut cantemus gloriam tuam,
tota die magnitudinem tuam.

In aeternum te exultabo,
in aeternum te laudabo.

Alleluia.

Legr 23 Expergiscimi mortales, surgite a somno

op. VI (1660, 1683), n. 13 ATB, bc [Per ogni tempo]

Expergiscimi mortales.

Expergiscimi] Expergissimi (1683)

Surgite a somno in quo apertis oculis torpetis:
somne letale mortale exitiale,
dormire Deo et vigilare mundo.

O quies damnosa aerumnosa perniciosa
otiare animae et laborare corpori:
servire mundo sudare est,
servire Deo regnare est.

Expergiscimi mortales.

Expergiscimi] Expergissimi (1660)

O quam mendax quam in mundus est mundus.
Otium mundi laboriosum,
lumen mundi tenebrosus,
gaudium mundi lacrimosus.

O quam mendax quam in mundus est mundus:
servire mundo sudare est,
servire Deo regnare est.

Deus amabilis, admirabilis in saecula:
ditat pauperes,
levat humiles
fovet frigidas,
sanat languidas,
servat perditos.

Expergiscimi mortales:
servire mundo sudare est,
servire Deo regnare est.

Expergiscimi] Expergissimi (1660)

Legr 24 Exultate Deo adiutori nostro

op. XV (1689), n. 18

ATB, bc

Per ogni tempo

Exultate Deo adiutori nostro,
iubilavit cor meum in Deum vivum.

Respiro cum considero
quam suavis es, Domine:
et respirando iubilo
beata fortunata
in tuo supremo numine.

*Respiro cum considero
quam suavis es, Domine.*

Beati qui ambulant in domo tua, Domine,
in saecula saeculorum laudabunt te,
quia dilecta sunt tabernacula tua, Deus virtutum.

Te laudare,
te exaltare:
numquam Domine cessabo.

In aeternum
sempiternum
de te Iesu pie cantabo.

*Te laudare,
te exaltare:
numquam Domine cessabo.*

Te videre,
possidere
semper Domine curabo:
et ardenter,
diligenter
te solummodo indagabo.

1689, *basso*] possidere

*Te videre,
possidere
semper Domine curabo.*

1689, *basso*] possidere

Tu protector noster, aspice Deus,
et semper hilaris
in te laetabor,
in te gloriabor.
Alleluia.

Legr 25**Exultate iusti in Domino**

op. VI (1660), n. 16 ATB, bc

[Per S. Lorenzo o altro santo martire]

Exultate iusti in Domino:
psallite, canite gloriam nomini suo.

Exultate vos, qui inter flammās tyrannorum
caeli lucem invenistis.
Psallite vos, qui vincti compedibus
ferro dilaniati crucem exultastis.
Canite vos, qui propter paradisi gaudia terrena
non horruistis tormenta.
Ecce quomodo martyrium dedit istis gloriam
et de manu Domini meruerunt immortalitatis coronas.

Aria Per flagella collaetantur
 laeti exultant per catenas
 qui per plagas atque poenas
 inter astra decorantur.

Non tormenta, non furores
terrent animas iustorum
et suaves tyrannorum
sunt cruciatus, sunt angores.

Aria O quam dulce, quam iucundum
 est pro Deo amore ardere:
 iusti gaudent dum sprevere
 sensus omnes atque mundum.

Inter martyres triumphantes exultemus, iubilemus
in solemnitāte sancti Laurentii (N.).
Iste enim pro lege Dei certavit usque ad mortem
et coronavit eum Dominus honore et gloria.
Alleluia.

Legr 26 **Exultemus omnes et laetemur, filiae Ierusalem**
op. VI (1660), n. 6 CT, bc [Per l'Assunzione]

Exultemus omnes et laetemur, filiae Ierusalem:
quia hodie virginum una pura,
quae pudorem caelico sponso adhuc infans sacravit
empireum ascendit et spectatrix evasit caelorum.

O cives caeli,
non terrena valde pulchra,
sancta pucititia tota plena!

Pro me misero peccatore
sine aspectu vel decore,
ora Dominum Deum nostrum:
ut post huius vitae cursum
vinculis et catenis omnibus solutus
merear ingredi caelestia regna,
et tecum associari in aeternum.

catenis] cattenis (1660)

associari] asociari (1660)

Alleluia.

Legr 27 Festivi martyres, virgines hilares
op. x (1670), n. 12 B, bc

Per una santa [S. Caterina]

Festivi martyres, virgines hilares:
volate, festinate.
Pangite summis laudibus,
spallite puris cantibus
triumphum Catharinae (N.).

Ista est spetiosa inter filias Ierusalem.
Elegit eam Deus
et in tabernaculo suo habitare facit.
Mundum sprexit,
sensum vicit,
daemon plangit,
caelum plaudit
triumphum Catharinae (N.).

Aria Inter lilia castitatis,
 inter vepres paupertatis,
 flores vernant sempiterni.

Inter flammam vivi amoris,
inter nubila doloris
Christi fides aurea splendet.

Laetare ergo, invictissima virgo:
labores angores iam transiere,
gaudia manent aeterna.
Alleluia.

Legr 28 Frondescite palmae, candescite lilia

op. xv (1689), n. 10 CCC, bc *Per una santa vergine e martire [S. Cecilia]*

Frondescite palmae, candescite lilia,
vos flores virescite et iuncta sint omnia coronantia
triumpum gloriosae Caeciliae (N.).

Aria Haec meruit esse cum Deo
 terrena despiciens,
 laetari cum eo
 caelestia respiciens.

Caeli gloria quam exoptabilis;
mundi vanitas quam detestabilis;
Dei amor quam laudabilis.
Nam in exultatione metunt
qui mittunt semina sua in nomine Domini.

Aria Dulcis amor paradisi
 per quem semper sunt gavis
 electorum spiritus.

Haec cognovit sanctissima Caecilia,
videns quod nulla tranquillitas sine maestitia,
nulla laetitia sine tristitia e terra effluit.

Et ut flos conterritur,
umbra egreditur
hoc mundi gaudium.

Caelestia sola permanent,
terrena cuncta transeunt.

Legr 29 Gaude nunc, o fortunata solitudo

op. X (1670), n. 6 C, bc

Per un santo [S. Antonio]

Gaude nunc, o fortunata solitudo.
Gaude, exulta, o felix amoenitas,
beata nemora, calcata pedibus Antonii (N.).

Dulcis quies in vestris collibus:
dulcis requies et dulcedo.
Vestite collibus, vos aura olentibus:
ridete campi, florete lilia.

Iam spirant sidera caelicos rores,
iam ligant Zephiri rosas et flores.
Germina mons,
pullula fons
et vos delitiarum
incline capita triumpho.

Aria Date florida pignora silvae,
 date dulcia rivuli murmura,
 date palmas,
 date laurus,
 date gloriam Antonio (N.).

Legr 30**Gaudeat terra, personet caelum**

op. VI (1660), n. 11 CCA/TTB, bc

[Per S. Ignazio o altro confessore]

Gaudeat terra,
personet caelum,
iubilet orbis,
dum terrae decus,
dum caeli sidus,
dum orbis honor,
dum amor paradisi
triumphat Ignatius (N.).

Ludite, plaudite,
psallite omnes vos
quos illuminavit,
repurgavit,
illustravit Ignatius (N.).

Exultate, properate,
iubilate, festinate
regiones omnes terrarum
et morum lumini,
vitiorum fulmini
virtutum culmini
sanctissimo patriarchae Ignatio (N.).

Date rosas,
date lilia,
date sarta et coronas,
cuius tumultus exornant stellae,
cuius laudes praedicant angeli,
cuius merita miratur ecclesia,
cuius vires horrescunt daemones,
cuius gloriam devenerantur,
deosculantur tellus et aer et pontus et aether.

horrescunt] hoescunt (1660)

Gaudeat terra [...triumphat Ignatius], *ut supra*.

Legr 31 Hodie collaetentur caeli voces
op. III (1655), n. 1 CC, bc [Per l'Assunzione]

Hodie collaetantur caeli cives,
hodie exultat plebs fidelium,
hodie gemunt tartara dum triplici diademate
 sponsa, mater et regina coronata triumphat.

Aria O sponsa tonantis
 regina caelorum
 spes una reorum
 solamen clamantis.

 Haec spes suspirantis
 accurrite amores
 disponite honores
 reginae tonantis.

Ducite choros angelorum turmae,
canite Domino cantica arcangeli,
da Patri gloriam turba virtutum:
 sponsa, mater et regina coronata triumphat.

 Fideles amantem
 extollite piam
 amate Mariam
 laudate regnantem.

 Sint gaudia pia
 dum nectare abundat,
 dum caelo triumphat
 regina Maria.

Iste caeli potestates, collaetemini frequentes.
Iste dominationes, congaudete celeres,
Iste throni praepotentes, agitate festum diem:
 sponsa, mater et regina coronata triumphat.

 O monstra nocentum,
 o lues averni,
 diacones inferni,
 regina parentum.

 Timete frementes
 haec tartaras pestes
 haec barbaros hostes
 contrivit et pestes.

Principatus dominantes, congaudete collaetantes.
O vos cherubin nitentes, date lucas perfulgentes.
O vos seraphin ardentes, plausus spargite flammantes:
 sponsa, mater et regina coronata triumphat.

Legr 32 Humili voce, mente devota, laeto concentu
op. III (1655), n. 6 CCB, bc [Per la Madonna]

Humili voce, mente devota, laeto concentu
laudemus, celebremus, imploremus
filiam aeterni Patris,
matrem aeterni Filii,
sponsam Spiritus Sancti
virginem Mariam.

O virgo praestantissima,
o mater fecondissima,
o sponsa felicissima,
o Maria.

Aria Tu super nivem candida,
 tu super lilium florida,
 tu super caelum nitida,
 o virgo.

Tu sol aeterni luminis,
radix divini germinis,
solium superni numinis,
o mater.

Tu caelorum es regina,
gratiarum officina,
pulchra potens et divina,
o sponsa.

O virgo, o mater, o sponsa:
o gloriosissima Maria.

Te rogamus, nos defende,
super nos manum extende
ac in nos semper intende:

o potentissima, clementissima,
prestantissima Maria.

Legr 33**Intret in conspectu tuo gemitus populi tui**

GB-Lbl, RM 20. g. 10.

CCCATB, bc

[celebrativo]

Intret in conspectu tuo gemitus populi tui
quia venerunt gentes in haereditate tua
et polluerunt templum sanctum tuum.

Sed tu, Domine: cur dormis?

Cur avertis faciem tuam?

Cur repellis nos in fine?

Surge, eripe nos.

Sciant gentes quoniam nomen tibi Deus

nequando dicant ubi est Deus eorum

nequando] necuando (ms.)

excita potentiam tuam,

apprehende arma et scutum,

pone illos ut rotam

et sicut stipulam ante faciem venti.

Exaudi clamantes, afflictos, gementes,

ad te lacrimantes, sperantes in te.

Mitte sagittas tuas et fugient inimici

a voce tonitru tui formidabunt.

Et nos in citharis laeti cantabimus

et exultabimus: alleluia.

Legr 34 Laetamini in Domino et iusti exultate
op. XVII (1692), n. 6 C, v11-2, bc

Per una santa [S. Maddalena]

Laetemini in Domino
et iusti exultate
in tympano et choro.

Et festum celebrate,
orate, laudate
in hymno canoro,
in cantu sonoro.

Laetemini in Domino
et iusti exultate
in tympano et choro.

Dies enim sollemnis est in caelo et in terra
pro devota commemoratione sanctae Magdalenae (N.):
a pietate suscepta ad corda fidelium,
eo magis in religione incedenda et ideo.

Aria Exulta ecclesia
 in orbe iucunda:
 et magis serena
 refulget amoena
 lux ista secunda.

*Exulta ecclesia
in orbe iucunda.*

Et hoc est quod nimis honorificati sunt amici tui, Deus,
et nimis confortatus est principatus eorum.

Aria Nam sic exaltati
 ad regna divina
 ridenti fulgore
 scintilla ut astra.

Ac tristi maerore
fugato sanctorum
fruuntur honore
Dei amicorum.

Alleluia.

Legr 35 Laetetur caelum, exultet terra
op. VI (1660), n. 12 CCB/CTB, bc

[Per S. Francesco o altro confessore]

Laetetur caelum,
exultet terra,
gaudeat hodie universus orbis:

quoniam Dominus fecit Franciscum (N.)
crescere in plebem suam.

Hic bonum certamen certavit,
hic cursum consumavit,
hic fidem servavit.

Ideo reposita est illi corona gloriae,
quam reddit illi Dominus hodie,
ut sedeat cum principibus
et solium gloriae teneat.
At beatus ergo est iste sanctus,
quem Dominus vigilantem invenit.

O pretiosa mors sancti Francisci (N.),
quae vitam immortalem ei tradidit.
Congratulemur hilariter illi unanimes.

Laetetur caelum,
exultet terra,
gaudeat hodie universus orbis:

Legr 36**Laudibus concino, plaudibus celebroy**

op. x (1670), n. 8

A, bc

Per la beata Vergine

Laudibus concino,
plausibus celebroy
festive resonans
nomen Mariae.

Ah, populi venite celeres,
currite hilares
et concinat hic laetum cor
carum nomen Mariae.

Quam ineffabile,
quam laudabile semper,
quam venerabile nomen Mariae.

Te cantat decus angelicum,
te laudat turba caelitum,
te decorant caelestia,
o carum nomen Mariae.

Ite iam pericula,
ite mortis vincula
in nomine Mariae.

Quia hilaris,
quia celebris gaudet caste
qui clamat nomen Mariae.

Alleluia.

Legr 37 Memorare peccator te esse mortalem
op. XVII (1692), n. 10 A, v11-2, bc

Per ogni tempo

Memorare peccator: te esse mortalem.
Recordare fedelis, quod omnis homo humus
ac omnis vita fumus.
Humana caro fenum
et nostra vita mors:
humus sumus, fenum, flos.

Aria Ita cito non marcescit
 pulchra rosa matutina;
 laeta florens mane crescit,
 quae vallata dura spina.
 Ita cito non marcescit
 pulchra rosa matutina.

Eia igitur:
si quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra
et numquam in eodem statu permanet,
cur peccator laetaris quando lacrimis amaris
tu deberes potius flere?

Aria Una stilla doloris maeroris
 inferorum claudit postes,
 fugat hostes,
 lenit ignem diri ardoris.

Nunc modo mortalis:
non sit tibi grave tua delicta amare flere,
dum semper laetitiae est animae flenti
ac dolenti condolere, poenitere.

Legr 38**Memoriam fecit mirabilia suorum**

op. VI (1660), n. 5 AT, bc [Per il S. Sacramento]

Memoriam fecit mirabilia suorum
misericors et miserator Dominus;
escam dedit timentibus se.

Dedit olim se in mortem
ut nos revocaret ad vitam.
Nunc ut reparet vitam nostram,
offert se nobis in cibum.

Gustate ergo, fideles, et comedite omnes:
quoniam iste est panis quem dedit nobis Dominus ad vescendum;
quoniam iste est panis qui de caelo descendit
et si quis manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum.

Legr 39 **Mirabilia Domini undique resonant**
op. XVII (1692), n. 12 B, v11-2, bc

Per ogni tempo

Mirabilia Domini undique resonant,
nomen eius exaltatum super omnem terram.

Aria Laeta honorat,
 prona adorat
 creatorem
 salvatorem
 tota rerum machina.

En rosae vernantes
in foliis purpureis
se scribunt amantes
terramque indignantes
ad caelum alas explicant.

Quid plura fideles:
ignis, grando, nox glacies et spiritus procellarum nox] nx (1692)
laudent nomen Domini.
Solutus igitur,
heu me perditum:
tot inter faces algeo,
tot inter voces sileo.
Importunae nequitiae,
volate, abscedite
procul a me.

Aria Ardeat cor,
 ostendat amores,
 intonet vox,
 decantet honores.

Aria Nam nescit laudare
 qui nescit amare
 terrae caeli Dominum.

Alleluia.

Legr 40 **Misera, quid confido? Unde vivo? Unde spiro?**
op. XV (1689), n. 1 CC, bc *Per il santissimo Sacramento*
In dialogo: Anima, Fides

Anima Misera, quid confido?
Unde vivo? Unde spiro?
Cur in lacrimis meis semper suspiro?
Nonne illa sum ego spiraculum creatoris,
spiritus immortalis, imagini iam suae creata aequalis?

Si spiraculo immortalis
me iam traxit Deus a se,
cur in carcere mortali
ipse nunc damnavit me?

Fides Anima, ne tristeris:
immortalis iam es
et semper eris.

Aperi lumina,
erige mentem
et audi me loquentem.

Anima Quid loqueris? Tu quis es,
qui mihi dum celaris, celaris] caelaris (1689)
loqueris tamen sic vocibus claris?

Fides Quam tu audis, sed non vides
cordis sum Christiana Fides.

Aperi cara luces,
mecum in mundo sis,
si videre
et quid latet apparere
tuo conspectu cito vis.
*Aperi cara luces,
mecum in mundo sis.*

Anima Tenebris circumsepta in hoc mundano exilio ad te recurro,
ut tot umbris erepta opere auxilii tui
possit caeca mens mea lumina frui.

Fides Intuere anima,
ut Genitor communis
vetito pastus fructu
suos posteros emersit
haereditario luctu.

Anima & Fides
O mortis esca,
o amare fructus,
qui terreno

suo veneno
causa fuit humani luctus.
*O mortis esca,
o amare fructus.*

Anima Quid igitur sperare [restat],
si in ligno tam fragile et leve
homo [iam] passus est naufragium breve.

restat] *illeggibile*

iam] *illeggibile*

Aria Si pro crimine parentis
est viventis una sors,
quid vult homini prodesse
si necesse nocuit mors?

Fides Morte primi genitoris
humanum vere
perivit genus.
At morte redemptoris
est reffectum
resurrectum.

Intuere anima,
in eucharistiae cibo hominem Deum
qui praebet peccatori
in pane verae vitae
dulcores voluptati infinitae.

Aria Veni, curre, propera,
cito flecte genua
et in fruge venera
vitae panem mysticum.

Anima O sacrum convivium,
o esca beatissima,
quae humanitatem nostram peremptam redemisti,
redempta refecisti.
In adiutorium meum semper intende,
protege me, custodi atque defende.

Anima & Fides

Aria Ave panis
immortalis,
ave vita
infinita:
tristis animae dolentis
paenitentis
refrigerium tam suave.

*Ave panis
Immortalis,
ave vita
infinita.*

Legr 41 **Non sussurrare plus venti, tacete**
op. XVII (1692), n. 9 A, v11-2, bc

Per ogni tempo

Non sussurrare plus venti, tacete.
Flumina placida, murmura sistite;
tremulae frondulae, quaeso consistite;
garrulae volucres, eia silete.
Non sussurrare plus venti, tacete.

Anima mea fatigata,
frustra Iesum dulcissimum quaerendo
vult assumere vires dormiendo
sic somno recreata quaesibit eum
per indirectos calles, montes scandendo
et descendendo in valles.

Dormi, dormi anima mea:
somnia Iesum invenire.

Non te cruciet paena rea
tibi fit dulce dormire.

Dormi, dormi anima mea:
somnia Iesum invenire.

At quis est hic plagatus spinis,
tempora ornatus atque flagellis caesus?
Ah, cognosco: alma surge, en venit Iesus.

Appropinquat
ecce dilectus,
surge et obviam
cito procede.

Dulcis vincula
stringe ad pectus
et non amplius
ab illo recede.

Appropinquat
ecce dilectus,
surge et obviam
cito procede.

Esto cauta alma cara:
est si modo tu stringis quod exhilarat.
Cor bonum supernam non te divide ab eo,
neque in aeternum.

Alleluia.

O dilectissime Iesu,
quanta sunt erga nos viscera misericordiae tuae,
qui caeli delicias
ac paradisi voluptates
tam large mundo donasti.

O amor amantis
qui corda beasti,
dum terras ditasti
tuis epulis sanctis.

Accende benignus
ardore mortales:
sint flammae vitales,
amoris sint pignus.

Fac, amantissime Iesu,
ut anima mea in te langueat,
in te deficiat:
ac tuo amore consumpta sicut cera liquecat.

Aria O quam felix laetatur in se
quando caro appropinquat amanti,
quam ardore consumpta amanti,
colliquescere cupit in te.

O iucunda mortalium sors,
o vis alta caelestis Amoris
dum virtute sui clari nitoris
avernalis repellitur mors.

Legr 43 O fons perpetui amoris

op. XV (1689), n. 12

CCB, bc

Per ogni tempo

O fons perpetui amoris,
o amor aeternae sapientiae,
age, excita, accende
trahe, aufer, dulcesce:
ut possit anima amore iubilans
exultare in laude tua.

Aria Nil canitur suavius,
 nil melius, nil dulcius,
 quam amor Dei purus.
 Festivus evolat
 et currit hilaris
 ad nutus Domini.

nil] hil (1689)

 Nil psallitur iucundius,
 nil altius, nil plenius
 quam sancta Dei caritas.
 Labores despicit,
 non sentit onera
 quae mandat Dominus.

nil] hil (1689)

Dilata, Domine, me in amore tuo:
ut intimo cordis discam degustare
quam suave sit amare,
liquefieri et flagrare.

 In gelu ardet,
 in spinus floret,
 in igne viret:
 in gelu, in spinis,
 in igne probatur
 non uritur.

Superat omnia divinus amor,
amarum reddit dulce,
onerosum leve,
et portat aequaliter
omne inaequale.

O fons perpetui amoris,
o ignis admirabilis:
age, excita, accende
trahe, aufer, dulcesce:
ut possit anima amore iubilans
exultare in laude tua.

Alleluia.

Legr 44 O mirandum mysterium nascitur in stabulo
op. XVII (1692), n. 7 A, v11-2, bc

Per il santissimo Natale

O mirandum mysterium nascitur in stabulo:
rex servus quem genitrix adorat.

Aria Suspirando, lacrimando
 poenas infans mundi plorat.

Virgo mater benedicta,
tota tristes et afflicta,
luctus parvuli complorat.

Suspirando, lacrimando
poenas infans mundi plorat.

Signat osculo cari Christus pura labia
et fascibus involuto quem vincula servitutis frangit,
quietissime canit:

Aria Dormite, pupillae,
 clarissimae stellae,
 beatae facellae,
 dormite tranquillae.

Sopite, gaudete,
sanctissimae luces,
tutissimae duces
sopite, gaudete.

Legr 45 **O quam bonum, quam dulce, quam gratum**
op. VI (1660), n. 7 AB, bc [Per la Madonna]

O quam bonum, quam dulce, quam gratum
amare, laudare Mariam.

O quam bonum quam dulce, quam gratum
optare, rogare Mariam.

Aria Quaesivi per hortos,
 cucurri per saltus
 et vidi dilectam
 quam volo Mariam.

Hic caelum aspexi
et felix regnantem
tum dolens lugendo
iuveni solantem.

Quid igitur optare possim?
Amare valeam? Cum Maria tota pia, tota via.
Felicem me,
beatum me,
contentum me,
gaudentem me.

Paradisus, o Maria,
scala caeli sanctis velis.
Dux ad vitam bonis fida
peccatorum salus esse.

O fortunatum me,
qui tot doloribus afflictus,
tot erroribus contritus,
tot angoribus oppressus
amavi, laudavi Mariam, gremium pietatis,
inveni, probavi Mariam, fontem caritatis:
iucundum me,
redentem me,
plaudentem me,
festantem me.

festantem] faestantem (1660)

Aria O caeli regina,
 tu sola maerentes,
 dolentes et flentes
 solaris benigna.

O virginum decus,
tu sola despertos
et foetidos greges
conducis et sanas.

Laudamus te laeti
et colimus matrem;
rogamus te maesti
et cupimus piam:
ut a fletibus ad gaudia,
ut a tristibus ad iubila
ut a sordidis ad candida
ut a proeliis ad gloriam
venire possimus.

Legr 46 O sanctissimum, o admirabile sacramentum
op. III (1655), n. 7 CAB, bc [Per il S. Sacramento]

O sanctissimum, o admirabile sacramentum.
O suavissimum, o ineffabile convivium
O profundissimum, o imperceptibile mysterium

O panem sacratum,
o dapem vitalem,
o cibum beatum,
o mensam regalem.

O admirabile sacramentum.

Festinate animi, properate populi,
accedite et comedite.

Cernite quod non cernitur;
capite quod non capitur;
frangite quod non frangitur.

O ineffabile convivium,
o fons pietatis,
o sol caritatis,
o lumen gratiae,
o pignus gloriae:
o imperceptibile mysterium.

O salutaris hostia,
o piissime Iesu,
o clementissime Deus:
salve, solve, salva.

piissime] pyssime (1655)

Audi voce precatorum,
tolle funis peccatorum,
miserere miserorum
ad te confugentium.

Legr 47 O vos delitiarum cultores
op. XVII (1692), n. 2 C, v11-2, bc

Per la beatissima Vergine

O vos delitiarum cultores,
qui florum varietatem oblectamini.
O vos voluptatem amantes,
qui frondosa amoenitate laetamini.

Accedite, properate,
gaudete, iubilate;
terras relinquite,
vultus attolite:
spectate Mariam.

Casti amoris ecce rosa
vere pacis speciosa:
ecce oliva in campis.

Ecce lilium pudoris,
ecce platanus honoris
ad aquarum rivulos.

Accedite mortales, in via iniquitatis laxati:
venite omnes aeternam sitientes dulcedinem
et saturamini et requiescite.

Haec hortus conclusus,
haec fons est signatus:
ac nobis reclusus
est fructus beatus.

hortus] ortus (1692)

Aria Haec vere cedrus Libani,
cipressus Sion mitica,
in palma cades nobilis
electa mirra et balsamum.

Alleluia.

Legr 48**O vos insipientes mortales**

op. VI (1660), n. 1 CC, bc

[Per ogni tempo]

O vos insipientes mortales,
terrena oblectamenta qui colitis, edocimini tandem:
ediscite immensa caelorum liberalitate bona cuncta donari.

Aria Splendet aurum,
 sed a sole mutuato lumine.
 Gemma nitet,
 sed aurorae depurata lacrimis.

Purpurata ridet rosa
vicent arva speciosa
fecundata roribus.

In flore colores,
in balsamo odores,
in mele saporis
agnoscite caelitus.

Agnoscite, mortales:
in hac lacrimarum valle
terrena infelicia dolorum,
praecincta spinis,
caduca cuncta marcescere.

Aria Sola caelorum spatia
 vera decurrunt gaudia:
 sphaerarum in vertigine
 aeternae stant delitiae.

decurrunt] decurunt (1660)

Fugantur maerores,
pelluntur dolores
in choro stellarum.

Eia, fidelis anima:
Christi tene vestigia.
Terrena cuncta despice,
bona caelorum inspice.

Legr 49 O vos, qui inter tormentorum ubertatem

op. XVII (1692), n. 11 B, v11-2, bc

Per un santo confessore [S. Martino]

O vos, qui inter tormentorum ubertatem tenet aeternitas,
quibus umquam deficiet poenarum numerus malum,
qui solum quaerite bonum,
qui tantum fugite ululantes:
quid fremitis?

Vos torquet iubila,
vos cruciant plausus,
vos terrent gaudia,
quibus amictus
undique fulget
gloriosus Martinus (N.).

Hic sanctus benedictus a Domino exultat in gloria laudabilis,
a solis ortu usque ad occasum.

Vestris propulsis viribus
facta iam sensus cuspide
terrae destructo agmine
sic triumphat in caelis.

Et vos rebelles,
animae tartareae,
incolae poenarum monstra:
circuant ardores,
feteant odores,
teneant dolores
in aeternum lacrimantes.

Haec enim sunt quae praeparavit Dominus persequentibus eum,
in sanctis suis glorificans persecutionum patientes,
ut hodie fecit cum sancto Martino (N.)
qui semper gaudebit:
alleluia.

Legr 50

Obstupescite caelites, obmutescite angeli

op. III (1655), n. 13 CATB, bc

[Per il S. Sacramento]

Obstupescite caelites, obmutescite angeli:
regem regum summum Iesum
admiramini iacentem in terris
quem veneramini fulgentem in caelis.

Exulta, iubila terra:
gaude, laetare ecclesia.
Tibi datur Deus gloriae
in angustia parvae hostiae,
quem non capit immensitas.

angustia] angustiae (*Tenore*, 1655)

O miracula,
o pietas,
o prodigia,
o caritas:
adoramus te,
o summa bonitas.
Festinemus,
accedamus,
properemus
et comedamus cibum paradisi.

Alleluia.

Legr 51 Occurrite caelestes, gaudete mortales

op. III (1655), n. 3 AT, bc [Per S. Carlo o per altro santo o santa]

Occurrite caelestes,

gaudete mortales,

psallite virgines,

psallite] spallite (1655)

martyres canite:

hodie sanctus Carolus (vel sancta N.)

iubilans conscendit ad gloriam,

ad caelum triumphans pervenit.

Gaudete mortales,

mortales] mortale (*Canto*, 1655)

exultate ridentes,

laetamini festantes

in solemnitatem sancti Caroli (vel sanctae N.):

hic mundum vicit,

hic daemonem fugavit,

hic carnem superavit.

Vos fideles devoti,

venite laudantes merita,

dicantes lauda, dicentes proelia Caroli (N.).

Venite cum palmis et floribus,

cum liliis et rosis,

coronam intexite Carolo (N.):

ut Deum cum illo laudare, cum illo laetari

et caelum intrare possumus.

Alleluia.

Legr 52 Omnes gentes ad Iesum venite
op. XVII (1692), n. 4 C, vl1-2, bc

Per ogni tempo

Omnes gentes ad Iesum venite:
properate ad caeli delitias,
properate ad veras divitias,
ad auctorem letitiae infinitae.
Omnes gentes ad Iesum venite.

Currite omnes populi, si sapitis;
Iesum amplectamini,
si gaudia quaeritis,
si divitias cupitis,
si honores optatis.
Habete Iesum: est omnia.

Aria Nil dulcias videtur,
 quam Iesum gustare.
 Nil melius habetur,
 quam Iesum amare.

Si vultis gaudere
in Iesu gaudete,
et Iesu sincere
pia corda praebete.

O felices, si Iesum quaeritis;
o beati, si Iesum diligitis;
o fortunati, si Iesu fruimini.
Iesum mens diligat,
lingua cantat,
scribat manus
et cogitatio semper meditetur.

Aria Sine Iesu
 amara sunt omnia:
 et cum Iesu
 amara sunt dulcia.

Quid igitur statis?
Cur tanta gaudia differtis?

Aria Gustate, videte
 Si dulcis est Iesus.

Proicite in sanas
dulcedines vanas
et Iesum tenete:

si dulcis est Iesus,
gustate et videte.

Accedite, o vos qui experti estis:
tam summa Iesu solacia et hilares plaudite
et mecum semper dici:

Omnes gentes ad Iesum venite:
properate ad caeli delitias,
properate ad veras divitias,
ad auctorem letitiae infinitae.
Omnes gentes ad Iesum venite.

Legr 53 **Panis candidissime, cibe suavissime**
op. x (1670), n. 7

A, bc

Per il Santissimo

Panis candidissime, cibe suavissime,
dapis nitidissima quae vacillantes enutris animas.

Contremiscit cor meum, dum te conspicit.
Labascit cor meum, dum te concinit.
Petimescit mens mea, dum te cogitat.

Tu solus es mortalium iuvamen,
tu solus es cordium solamen,
tu solus es animae praesidium.

Aria Veni ergo, sacre patris
 gratia tua non sit inanis;
 veni in corda nostra
 et te totum iam demonstra.

Veni cibum angelorum,
mentes comprime reorum;
veni spes nostrae salutis,
nobis praebe vim virtutis.

Alleluia.

Legr 54**Peccavi nimis in vita mea**

op. VI (1660), n. 8

TB, bc

[penitenziale]

Titolo: *Suspiria poenitentis animae**In dialogo*: [uomo] (T); [Dio] (B)*Tenore*

Peccavi nimis in vita mea:
quid faciam miser?
ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?

Basso

Discede a me pabulum mortis,
quia omnes peccatores dispergam.

Tenore

Desine ab ira
et derelinque furorem tuum in me.

Basso

Exardescit sicut ignis ira mea,
et immittam furorem meum in te.

Tenore

Domine, ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripas me.

Basso

Iuxta est dies perditionis
et adesse festinant tempora

Tenore

Miserere mei Deus
secundum magnam misericordiam tuam

Basso

Non misereor illis qui operantur iniquitatem.

Tenore

Domine si sic vivitur,
ecce amaritudo mea amarissima

Basso

O fili, magna est fides tua:
fiat tibi sicut vis.

Tenore

Benedictus sis, Domine,
quoniam proiecisti post tergum tuum
omnia peccata mea

Basso

Imo oblivione obliviscar eorum.

Tenore

Iam convertisti planctum meum in gaudium mihi
et circumdedisti me laetitia.

Basso

Iam converti planctum tuum in gaudium tibi
et circumdedi te laetitia.

Legr 55 Plaudite vocibus, psallite citharis

op. x (1670), n. 10 T, bc

Per un santo [S. Benedetto]

Plaudite vocibus,
psallite citharis,
canite plausibus superni spiritus,
exultate caeli cives,
iubilare, cantate et dicite:

Aria Ave eremi cultor inclite,
ave lumen supernae curiae,
ave splendor ecclesiae, beate Benedicte (N.).
Ave caelestium decus perenne civium,
beate Benedicte (N.).

Te laudamus,
te invocamus,
tuo nomini vota damus.

Alleluia.

Legr 56

Quam amarum est Maria

op. III (1655), n. 2 CC, bc

[penitenziale]

Dialogo delle due Marie

Maria I

Quam amarum est Maria esse sine Iesu,
quam in vitam duco vitam sine vita mea.

Maria II

Quam amarem posse mori in hac morte sua.

A due

O Iesu dulcissime,
clementissime Iesu.

Maria I

Nullum bonum sine te,
omne malum absque te.

Maria II

Immo sine te omne bonum est malum
atque tecum omne malum est bonum.

Surge Christe,
adiuva nos
et ne amplius
discedas a nobis.

Maria I

Redime nos, libera nos.

A due

O Iesu dulcissime,
clementissime Iesu.

Surge Christe,
adiuva nos
et ne amplius
discedas a nobis.

Redime nos, libera nos.

O Iesu dulcissime,
clementissime Iesu:

et miserere nobis.

Legr 57	Qui non renuntiat omnibus quae possidet op. VI (1660, 1683), n. 15 TTB, bc [Per ogni tempo] <i>In dialogo</i> : [Fedeli] (TT), [Dio] (B)	
<i>Basso solo</i>	Qui non renuntiat omnibus quae possidet, non potest meus esse discipulus.	
<i>Due tenori</i>	Domine, ecce nos reliquimus omnia et secuti sumus te, usque in hanc horam esurimus et sitimus et colaphis caedimur, persecutionem patimur et sustinemus.	
<i>Basso solo</i>	Arta est via quae ducit ad caelum. Ideo nisi efficiamini sicut parvuli non intrabitis in regnum caelorum.	arta] arcta (1660)
<i>Due tenori</i>	Imo minorati sumus a parvulis, nos enim sumus vermes et non homines.	
<i>Basso solo</i>	Bene fecistis omnia eo quod in caritate perfecta dilexi vos.	
<i>Due tenori</i>	Et nos super omnia diligimus te.	
<i>Basso solo</i>	Maiorem caritatem nemo habet ut animam suam ponat quis pro amicis suis.	
<i>Due tenori</i>	Ecce pro amore tuo parati sumus in carcerem et in mortem ire.	
<i>Basso solo</i>	Haec est perfecta caritas, quam aquae multae non potuerunt extinguere.	
<i>Due tenori</i>	Gaudeamus igitur et exulemus, quoniam merces nostra copiosa est in caelis.	
<i>Basso solo</i>	Gaudete igitur et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in caelis.	

Legr 58 Quid otiamini, fideles, quid attenditis?

op. XV (1689), n. 15

ATB, bc

Per un santo martire [S. Lorenzo]

Quid otiamini, fideles, quid attenditis?
Eia ad arma, ad bellum,
ad martiyum aram festinate, currite, properate.

Aria Iam adsit fervor,
 iam absit timor,
 nulla torpedo
 vos unquam teneat.

Vires ne langueant,
animi ardeant,
cunctaque pereant
pro caeli gloria.

Tormenta laeta,
supplicia spreta,
fides nam praebet
inter angustias.

langueant] langeant (1689)

Nec prorumpite?
Ah mortales, mundi implexi vanitatibus,
in terra tantum aerumnarum quiescite?

prorumpite] prorumpitis (*Alto*, 1689)
implexi] impleri (*Alto*, 1689); implesci (*Tenore*, 1689)
quiescite] quiescitis (*Alto e Tenore*, 1689)

Expergiscimini et videte
in hac die invictum Laurentium (N.),
post pignas et angores,
post tormenta et dolores
triumphantem, iubilantem,
inter martyres decoratum,
inter superos exaltatum.

expergiscimini] expergissimini (1689)

Hic victus victor
mundum debellavit,
sensum superavit,
inferos oppugnavit.
Hunc sequimini igitur cum eo:
certate, pugnate.

Nam pati pro Christo
solamen est:
mori pro isto
vivere est.

Legr 59 Quid timetis, pastores?
op. III (1655), n. 8 CAB, bc

[Per Natale]

Quid timetis, pastores?
Venite, gaudete, nolite timere.
Obscurum non habet nox ista serena,
quae laeta festiva est tota iucunda.

Aria En pulchra graditur
 iubilans luna
 dum nox conspicitur
 die legridior
 ac longe solito
 est dies clarior
 sol quae resplendet
 certe lucidior.

En caeli claritas
fulget venustior
magisque rutilant
caelorum sidera
choreas ducunt
asta laetissimas
aether exultat
olimpus iubilat.

Venite pastores,
venite, gaudete, nolite timere:
plasmator omnium nascitur in stabulo.

O res mirabilis:
verbum caro factum est.
Mundum serenant caeli prae iubilo:
Rex pacificus datus est.
Decora vis orbem tranquillat:
Deus homo factus est.
In caelis canitur gloria,
in terris resonat pax.

O vera gloria, o cara pax.
Cito abite nubila, sileant tonitrua,
fulgura ne terreant, fulmina nec cadant:
laeta sint omnia dum canitur gloria,
dum resonat pax.

Legr 60 Quis ascendit in montem sanctum Sion

op. XV (1689), n. 7

CB, bc

Per un santo [S. Gaetano]

In dialogo: [due fedeli] (TB)

Basso Quis ascendit in montem sanctum Sion?
Quis tot avinctus meritis caelorum spatia invadit?

Volate seraphim,
venite cherubim,
docete me.

Quis est qui properat ad gloriam?

Currite caelestes,
sanctique milites,
docete me.

Canto Caietanus (N.) est,
qui summa virtute omnia sprexit et superavit in mundo.

Aria Quem vitae puritas
summaque caritas
ad astra deferunt:
ipse est.

Cuius amor rutilat,
innocentia candicat:
ipse est.

Basso Beatus Caietanus (N.),
cuius miracula undique resonant,
cuius summa merita inter sanctos adscribere?

Canto Ipse est.

A due O quam magna est multitudo dulcedinis tuae, Domine,
quam abscondisti timentibus te.

Aria Veni, gaude, iubila,
o invictissime athleta.

Cantus Aria Inter ardores
amantis animae
nitent candore
vitae purissimae.
Ardores,
candores,
quam cari,
quam sancti,
splendescunt in te.

Basso Aria Ut lilium castitatis
te paradisi praedicat,
exemplar sanctitatis
iam tota Sion replicat.
In caelis,
in terris
caelestes amores
iam miros spargunt odores.

A due O praeclarum Christi servum,
o costantem fidelem,
o egregium amantem:
exulta, laetare, triumphas,
merita coronatur in gloria.

Legr 61 **Quis est iste qui progreditur**
 op. XV (1689), n. 14 CAB, bc *Per un santo confessore* [S. Antonio]

Basso Quis est iste qui progreditur
 liliis floridis coronatus,
 stella candida exornatus?

Canto & Alto Divus est Antonius (N.).

Basso Attolite ergo portas caelestes spiritus excelsae gloriae.

Canto & Alto Et ascendit in gloriam Domini,
 qui non accepit invano animam suam.

A tre Exultent et laetentur in te omnes
 qui quaerunt te et diligunt salutare tuum. quaerunt] querunt (1689)

Veni, ascende, exulta, laetare,
 sancta anima fortunata:
 ut palma florebis,
 ut gemma placebis,
 ut stella fulgebis,
 Iesu Domino semper beata.

Veni, ascende, exulta, laetare,
 sancta anima fortunata.

Multiplicata est enim magnificentia tua,
 tu vere de caelo prospexisti,
 rex magnus et excelsus
 super electum,
 super sanctum,
 super servum tuum, Domine,
 in tympano laetante,
 in organo exultante,
 in choro iubilante.

Alleluia.

Legr 62**Rorate caeli desuper**

op. VI (1660), n. 9 CAT o ATB, bc

[Per il nome di Gesù]

Rorate caeli desuper,
infundite vocem;
afflate sancti spiritus,
concedite verba;
volate almi Seraphim,
accendite mentem:
ut dignis encomiis laudem celebrem
sanctum nomen Iesu.

O nomen venerabile,
sanctum nomen Iesu.
O lumen admirabile,
sanctum nomen Iesu.
O numen ineffabile,
sanctum nomen Iesu.

Aria Iesus nomen pacis,
 nomen salutis
 ac redemptionis universae.

O Iesu,
oleum effusum est nomen tuum:
quia sicut oleum super omnes liquores elevatur,
ita nomen tuum super omnia nomina exaltatur.

Te canant caelites,
te laudant homines,
te pavent daemones
sanctum nomen Iesu.

Tu salus viatorum,
tu decus beatorum,
tu venia peccatorum
sanctum nomen Iesu.

Te deosco et exoro,
te suspiro, te imploro,
te humillime adoro
sanctum nomen Iesu.

Alleluia.

Legr 63 Semper igitur mihi pugnandum
op. XV (1689), n. 6 CA, bc
In dialogo. Anima (C1), Ratio (C2)

Per ogni tempo

Anima Semper igitur mihi pugnandum,
semper ad arma ero?

Ratio Ita est: militia enim vita hominis super terram.

Anima Aria Non sum fortis:
unde mortis
facies horrida,
facies squallida
me terrebit
perterrebit.

Ratio Tu invicta
eris dicta
quando turgido
corde rigido
decertabis,
oppugnabis.

Anima Quomodo autem ad tale bellum possum esse parata?

Ratio Quando eris gratia sanctificata.

Anima Sed unde hoc telum?

Ratio Suscipe astra, invocat caelum.

Anima O astra, o caelum.

Aria Vos pugnare volenti favete,
felicissimae stellae supernae.

Et videbo devinctos
extinctos
inimicos salutis aeternae.

*Vos pugnare volenti favete,
felicissimae stellae supernae*

Vos tutamen certanti donate
potestates caelorum sublimes.
Et sic hostes perversos
adversos
tu mea dextera vinces, opprimes.

*Vos tutamen certanti donate
potestates caelorum sublimes*

Ratio Tu sic armata, anima invicta: quid times, quid dubitas?

Iam caelos tibi designat davidicos triumphos.

Aria Curre, celera,
pugna, conquassa
hostes perfidos sensus rebelles.
Et inspicies pugnando
bellando
hostes tremere sensus imbelles.

*Curre, celera,
pugna, conquassa
hostes perfidos sensus rebelles.*

Vade, propera,
bella triumpha
generosa magnanima miles.
Et videbis depressos
oppressos
inimicos in agmine viles.

*Vade, propera,
bella triumpha
generosa magnanima miles.*

Anima Sub talibus auspiciis
faventis Dei pugnabo ergo
et maiora excidia non timebo.

Ratio Et sub talibus auspiciis
erunt gloriosa tua facinora
et memoranda tua gesta.

Aria a due Sub Christo militare,
pro Christo decertare
est iugum suave.
Sunt cari sudores,
sunt grati labores,
amoenae, amata tormenta:
o pondus non grave.
*Sub Christo militare,
pro Christo decertare
est iugum suave.*

Legr 64 **Spirate, aurae serenae**
1695-01 C, v11-2, bc

Della beata Vergine, o per una santa

Spirate, aurae serenae,
mittite halitus, crescite murmura:
ecce iam omnis exultat terra,
iubilat caelum triumphis N.
Spirate, aurae serenae.

mittite] mitite (1695)

Dulces aurae quae spiratis
anhelitibus iucundis:
nunc halitibus beatis
desponsate flores undis.

Aquae limpidae vagantes
vestros fluctos geminate,
et per prata sic natantes
lilia candida rigate.

aquae limpidae] acque limpide (1695)

Ritornello strumentale.

Si replica la seconda strofa [Acquae limpidae...].

Ritornello strumentale.

Verum quid prorsus iuvat pompis infirmae terrae
aeternos N. coronare triumphos,
si eius sudores versi sunt in caelestes margaritas.

prorsus] prossus (1695)

Tuae asperae penae
sunt dulces catenae
iam Christi cum se.
Vos mundi furores,
peccati fautore
non vivite in se.

Tuas fortes aeternas
praeparat supernas
clarissima lux.
Ad gaudia caelorum
in cetu angelorum
salvator est dux.

Si replica la seconda strofa [Tuas fortes aeternas...].

Ritornello tacet.

Laetantur igitur caeli,
exultent angelicae tubae
et echo resonant laudibus universae terrae.

Ritornello tacet.

Iam cantu perpeti

perpeti] perpiti (1695)

plaudite caelites,
plaudite sidera;
et echo resonent
festivis vocibus
terrarum incolae.

Eius victoriis
conctu gement
voces angelicae.
Et flexis genibus
canant memorias
fideles animae.

Ritornello tacet.

Si replica la seconda strofa [Eius victoriis...].

Ritornello tacet.

Alleluia.

Legr 65**Stupet mors, infernus infremit**

op. xv (1689), n. 5 BB, bc

Per il santissimo Sacramento

Stupet mors, infernus infremit, horrescunt daemones
et mysterium sacratissimi corporis et sanguinis Christi
os indignum detestat.

Ite procul, abite fugaces
inferorum maligna portenta.

Obtumescite indigni loquaces:
gaudia vestra sint sola tormenta.

*Ite procul, abite fugaces
inferorum maligna portenta.*

Inferorum vos spiritus feroces:
longe currite, in tartara labite.

Sacri corporis ad caelicas voces:
contrementes in baratra cadite.

*Inferorum vos spiritus feroces:
longe currite, in tartara labite.*

Quis se abscondet a vultu irae tuae, suavissime Domine,
et quis a facie tua fugiet?
Si ascenderit in caelum, tu illic es.
Si descenderit in infernum, immutabilis tua potestas adest.

Sileant linguae mendaces et memoria illarum pereat.
Surgite ergo fortes fideles et scuto inexpugnabili
Pretiosi corporis Christi victoriam reportabitis.

Ad arma Christi belligeri,
contra barbaros fortes pugnate:
in fide sistite,
feros invadite.

*Ad arma Christi belligeri,
contra barbaros fortes pugnate.*

Sic plausibus et iubilis
summo caelorum numini
laudes sacratas canite.

O panem sanctissimum,
o potum suavissimum:
tu salus peccatorum,
ad paradisi gloriam.

Legr 66**Sub citharis plaudite, festivae gentes**

op. XVII (1692), n. 8

A, v11-2, bc

Per la Resurrezione

Sub citharis plaudite, festivae gentes;
hymnos concinnite, laetantes populi:
sub cantico novo dicite laudes surgenti Christo:
alleluia.

Aria Vicit leo mundum daemones
et ex tribu triumphales
tollit glorias dum per vulnera
nobis dies dat vitales.

Hic per crucem, per discrimina
nobis aperit salutem
et dum fugat mundi crimina
nos conformat ad virtutem.

Hic] Nic (*organo*, 1692)

O tubae, sonoros edite plausus:
vos caelorum spiritus laudate Dominum.

In tuba canite
et plaudite in organo,
in cordis laetantes
vos dicite semper:
Surrexit Christus et triumphat.

Alleluia.

Legr 67 Suspiro Domine et dirigo clamores cordis mei
op. X (1670), n. 11 Bar, bc *Per ogni tempo*

Suspiro Domine
et dirigo clamores cordis mei
ad aures clementiae tuae.
Peccavi, poenam mereor,
sed doleo et veniam deprecor.
Placare, pie Domine, ingemiscienti famulo,
quem redemisti sanguine.

O quam amara est dulcedo,
quam flebilis risus,
quam tristis laetitia cum offensa Dei.
Malum malorum pessimum,
poena poenarum maxima,
animae vulnus horridum.
Hoc tantum, o mi redemptor, me consolatur:
quod maior est pietas tua quam impietas mea
et tu potes plus dimittere quam ego committere.

Sic peto, sic quaero,
sic spero a te,
ut parcas, ut cures,
ut adiuvas me:

et misericordias tuas in aeternum cantabo.

Legr 68 **Venite omnes, currite populi**
op. III (1655), n. 12 CATB, bc

[Per S. Gaetano o altro santo]

Venite omnes, currite populi,
properate omnes, sumite timpanum,
resonent citharae, concrepent organa vocibus:

Quia sollemnis est dies beatis patris Gaetanis (N.).

O laeta dies, o iucunda dies
in qua caelum exultat et terra laetatur
dum triumphat in caelis ille Gaetanus (N.),
qui aegris salutem, mortuis vitam donavit.

Exultant aethera:
nam qui haeresum tenebram sua luce fugavit,
nunc inter sidera clarior sole coruscat.

Venite omnes, currite populi,
properate omnes, sumite timpanum,
resonent citharae, concrepent organa vocibus.

Legr 69 **Venite, triumphate gaudentes**
op. III (1655), n. 5 CAT, bc

[Per S. Vincenzo o altro santo]

Venite, triumphate gaudentes,
exultate psallentes in Vincentio (N.):
qui spretis saeculi, delitiis mundi pompas erritans
ad superna caelorum gaudia
cum iubilo, cum gaudio, cum cantibus et citharis advolat.

Ridete caeli, gaudete sidera, laetamini devoti:
hic ille est sanctus qui terrea vincens mundum calcavit;
hic ille est sanctus qui regna terrae despiciens ad aeterna volavit;
hic ille est sanctus carnis domitor et triumphator,
qui corde et lingua fidem praedicans in sanguine triumphavit.

Venite, triumphate gaudentes,
exultate psallentes in Vincentio (N.).
Admiramini devoti, laudate fideles, imitamini sanctum:
ut cum eo ridere, gaudere, cantare possimus.

Alleluia.

Legr 70**Volo vivere arbitrio meo**

D-B, Mus. Ms. 30222

A, bc

[penitenziale]

Volo vivere arbitrio meo:
munde immunde,
confundere et tace.

Volo stare cum cara mea pace,
debellato cupidine reo.

*Volo vivere arbitrio meo:
munde immunde,
confundere et tace*

Confiteor mea natura inclinat ad amorem,
sed non licet amare traditorem.
Ah, tu me tradisti, o scelerate,
guadia promittendo
et nihil praeter mala porrigendo.

Aria Volo potius millies mori,
munde perfide
quante amare.
Adorabili meo Creatori
Cor et animam debeo donare
*Volo potius millies mori,
munde perfide
quante amare.*

Suscipe tu, mi Deus,
meum carum bonum,
dilecta mea spes,
cordis affectus,
et purga ab alio amore
hoc meum pectus.

Tibi soli servire desidero, mi chare
Te solum volo semper adorare.

Aperi pectora,
resera viscera:
care amor,
amor mi.

resera] rescera (ms.)

Giovanni Legrenzi

Testi dei mottetti dubbi e spuri

Aria Alba ridet
tota blanda,
dum resurgit
nova lux.

Et formosis
cincta rosis
exorientis,
resurgentis
est splendoris
facta dux.

*Alba ridet
tota blanda,
dum resurgit
nova lux.*

Sed quaenam lux resurgit,
quae illuminat omnem hominem
venientem in hunc mundum:
resurgit imo.

Resurrexit
noster Deus
qui redimit
vere nos.

Ad victorem
redemptorem
accendentes
omnes gentes
iubilate quoque vos.

*Resurrexit
noster Deus
qui redimit
vere nos.*

Et super monumentum dicite,
imo canite: alleluia.

Inde respicite lapidem revolutum
et corda vestra non aperietis Domino:
quae tamquam habitacula desiderat.

Aria Date corda,
viscera offerte
salvatori triumphanti.

Ac caelorum
beatorum
viae apertae

semper erunt invocanti.

*Date corda,
viscera offerte
salvatori triumphanti.*

Puras mentes
Deo praebete
contra mortem militanti.

Et factorem
adiutorem
vos tenete
semper fore suspiranti.

*Puras mentes
Deo praebete
contra mortem militanti.*

Mors et vita duello
pro nobis conflixere mirando
et dux vitae mortuus
regnat vivus,
unde resonant:

Laetantes,
amantes,
accentus
concentus
in quibus iucundus
vociferat mundus,
canendo,
stupendo,
mirando,
cantando:

alleluia.

Caelorum praesides,
 superni gaudio plaudunt festum
 et vos terrarum incolae:
 quid otiosi attenditis?
 In citharis date preces,
 in canticis date laudes divae Magdalenae,
 et modulanti voci resonet orbis.

modulanti] mudulanti (ms.)

Caritatis,
 sanctitatis
 ecce tipus,
 ecce fons;
 caritatis,
 puritatis
 ecce tipus,
 ecce fons:
 caecorum
 ecce lumen,
 reorum
 ecce fuga.

Aria Dolores,
 terrores
 iam fregit, iam sprexit
 dum mundi catenas
 fugavit, delevit.

Plangendo,
 gemendo
 peccata rigavit
 et flavis capillis
 infernum ligavit.

Mortales igitur inter mondana oblectamenta: quid aspicitis?
 Fugaces honores, mendaces amores
 sic colitis, sic quaeritis, miseri?
 Sternite somnum.
 Non dat mundus vera gaudia.

Triumphant, iubilant
 qui in caelis resident.
 Sic hodie invicta Magdalena
 terrenas felicitates contemnens,
 mortalia bona efficiens,
 meritum Coronide decorata.
 Cum superis exultat,
 in terris colitur supplici voce,
 laetanti carmine.

Dulcis spes nostrae salutis,
arcus pacis ac virtutis,
victrix, praebe pia bona,
caeli gaudia, vera dona.

Tu iam potens nos praecante
fac fideles ut festantes.
Inter caelites gaudentes
tecum simus perfruentes.

Legr 82 Consurge Ierusalem, solve vincula colli tui
F-Pc, X 30, n. 10 A, bc [Per Natale]

Consurge Ierusalem, solve vincula colli tui
quia hodie ante Luciferum genitus
salvator noster mundo apparuit.

Aria Laetus infans,
 cubat humi,
 vagit nudus
 inter fenum.
 Duri vepres
 diri dumi
 dant cubile
 Deo terrenum.

Nunc ergo mortales gaudete, fideles iubilate:
nam verbum caro factum voluit in tempore nasci,
ut nos salvaret, ut a labe peccati liberaret.

Aria Aurem laetam
 ridentes beatam
 murmurando collaudate;
 collaudando murmurate.
 semper laetam,
 caram amantem.

Aurem caram,
nocturnum serenum
iubilando sussurrate,
sussurrando iubilate,
semper laetam,
gaudio plenam.

Alleluia.

Legr 83**Ecce sacerdos magnus**

F-Pc, X 30, n. 5

C, bc

[Per la consacrazione di un papa]

Ecce sacerdos magnus,
qui omnibus diebus vitae suae placuit Deo.
Ideo exaltavit eum Dominus
et coronabit diademate decoris.

Aria Felix homo qui nugaces
huis mundi fugis astus
populares et fugaces,
sprevit pompas, horret fastus.

Laetare, mater ecclesia:
gaude, exulta:

sileant timpana
signa belligera,
et solum organa
sonent pacifera.

Laetare, dedit enim tibi Dominus pontificem moribus innocentem
cui non inveniatur similis, qui conservabit legem excelsis.

Aria Hoc patre cessabunt
christi adum luctus
et scithici fluctus
cruore spumabunt

Hoc duce pugnabis
cum hoste secura
et grandem factura
triumphum cantabis.

Legr 84**Festinemus, iubilemus modulantes vocibus**

F-Pc, X 30, n. 4

MaAT, bc

[Per la Madonna]

Festinemus, iubilemus modulantes vocibus,
Mariae virginis gloriam canamus.

Nam virginum virgo caelitum,
splendor convallium,
sidus Ierusalem decus,
languet amans et dilectum sibi
ex millibus electum suspirando provocat.

Reges terrae,
properate forte flores et odores
et Mariam coronate.

O Maria, mater Dei,
advocata peccatorum,
solemni laudum celebranda carmine.

Legr 85

Gaudent in caelis animae sanctorum

F-Pc, X 30, n. 3

ATB, bc

[Per Ognissanti]

Gaudent in caelis animae sanctorum,
qui Christi vestigia sunt secuti,
et quia pro eius amore sanguinem suum fuderunt.

Ideo cum Christo
exultant sine fine,
et quia pro eius amore
sanguinem suum fuderunt.

Legr 86 Infirmor, Domine, visita me
F-Pc, X 30, n. 9 C, bc [penitenziale]

Infirmor, Domine, visita me:
amore stringor et dulci vulnere vexor.

Aria Quam dulcia vulnera,
 quam cara vincula
 amoris sunt.

Care amor et summum desiderium meum,
descende, propera, languentem visita:
nescio vivere sine te.

Pro te dilecto liquescit anima, ardescit cor.
Deficio, Domine, succurre.

Aria Amati numinis
 in sinu perimi
 amantis animae
 solamen est.

 Ah, mi dilecte,
 transfige me,
 confige, lacera,
 percute me.

Sanguinem fundere
pro suo numine
exardet, iubilat
saucium cor.

*Ah, mi dilecte,
transfige me,
confige lacera,
percute me.*

mi] me (ms.)

Eia quid moraris, dulcissime mi redemptor,
unico spatium momenti est saeculum tormenti.
Festina Iesu, percute vulnera,
eviscera cor amanti:
mora mors est.

Legr 87**Quanto tendem, sponse care**

F-Pc, X 30, n. 11

CC, bc

[Per la Madonna]

Quanto tendem, sponse care:
ad me quando properabis?

quanto] quando (ms.)

Sine te non possum stare:
sine me tu care stabis?

Quanto tendem, sponse care:
ad me quando properabis?

quanto] quando (ms.)

Ecce propero dilecta:
pelle nubila doloris.

Orna comas et expecta
blandimenta casti amoris.

Ecce propero dilecta:
pelle nubila doloris.

Vos me beatam dicite, externae nationes,
et me felicem canite, o peregrinae gentes.
Iam nostra nascitur quaesita dies:
o sors beata, o fortunata dies.

Stellae gratae,
sphaerae auratae,
me felicem,
me beatam
decantate.

Vestris gemmis,
vestris flammis,
meos crines,
meos ignes
coronate.

Stellae gratae,
sphaerae auratae,
me felicem,
me beatam
decantate.

Alleluia.

Legr 88**Triumphant omnes**

F-Pc, X 30, n. 6

A, bc

[Per Pasqua]

Triumphant omnes, dum triumphat mortis Triumphator.

Aria Iubilent, gaudent
omnes dum iubilat,
dum caelos ascendit
vitae largitor.
Cantent omnes:
Vivat, vivat!
Salutem omnes
in sono tubae,
in voce iucunditatis,
Iesum triumphantem dicentes:

Tu care amor,
tu cara spes,
tu cara consolatio
et redemptio nostra.

Dignare nos pro nobis,
qui fuisti dignatus de caelo descendere
in caelis tecum triumphare in aeternum.

Alleluia.

Legr 89

Iste sanctus pro lege Dei

F-Pc, X 30, n. 2

ATB, bc

[Per un santo martire]

Mottetto spurio – attribuzione corretta:

Francesco Foggia, *Sacrae cantiones* op. VIII (Roma 1665) – RISM F 1448

Iste sanctus pro lege Dei sui

certavit usque ad mortem

et a verbis impiorum non timuit:

supra firmam petram fundatus enim erat.

Legr 90

O vere et care Iesu

F-Pc, Rés. F 934/2

TBar, bc

F-Pn, Rés. F 1698/4

Mottetto spurio – attribuzione a un anonimo compositore francese

O vere et care Iesu,
o dulcissime amor
in te confido
per te supiro et morior.
Corpus tuum cupio
et consolari desidero.
Ah, spes salutis meae.
Te solum quaero,
te solum cupio,
te solum volo,
te solum desidero.
Anima mea,
in te dulcedo sperat,
in te semper respirat,
o Iesu dulcissime

Appendice 8

Selezione di partiture

Indice delle partiture

	Titolo	Organico	Fonte	Sigla catalogo
Natale Monferrato				
1	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CB, bc	op. [VII] (1669)	Monf 10a
2	<i>Amor ardet inter sidera</i>	CB, bc	op. XVIII (1681)	Monf 10b
3	<i>Convenitae terrigenae, congregamini caelites</i>	A, bc	op. VI (1666)	Monf 18a
4	<i>Convenitae terrigenae, congregamini caelites</i>	CB, bc	op. XVIII (1681)	Monf 18b
5	<i>Exultate et laetamini, fideles</i>	ATB, bc	op. III (1655)	Monf 24a
6	<i>Exultate et laetamini, fideles</i>	A, bc	op. IV (1655)	Monf 24b
7	<i>Fideles properate, venite gentes</i>	CC, bc	op. [VII] (1669)	Monf 26
8	<i>O animae fideles, o animae credentes</i>	C, bc	op. VI (1666)	Monf 43a
9	<i>O animae fideles, o animae credentes</i>	ATB, bc	op. XVIII (1681)	Monf 43b
10	<i>O caeleste convivium</i>	ATB, bc	op. [VII] (1669)	Monf 45a
11	<i>O caeleste convivium</i>	ATB, bc	op. XVIII (1681)	Monf 45b
12	<i>O quam pulchra es, Maria</i>	ATB, bc	op. III (1655)	Monf 52a
13	<i>O quam pulchra es, Maria</i>	A, bc	op. IV (1655)	Monf 52a
14	<i>O quam suavis es</i>	CABar, bc	op. III (1655)	Monf 53a
15	<i>O quam suavis es</i>	A, bc	op. IV (1655)	Monf 53b
16	<i>Quid dormitis, pastores?</i>	CCT, bc	op. XVIII (1681)	Monf 60
17	<i>Quid moraris? Uliscere, Deus</i>	CCT, bc	op. XVIII (1681)	Monf 61
18	<i>Venite gentes, currite populi</i>	A, bc	op. VI (1666)	Monf 68
19	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	op. III (1655)	Monf 100
20	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	A, bc	op. IV (1655)	Monf 101
21	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	C, bc	op. IV (1655)	Monf 102
22	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	A, bc	op. VI (1666)	Monf 103
23	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	CA, bc	op. [VII] (1669)	Monf 104
24	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	C, bc	op. XVII (1678)	Monf 105
25	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	C, bc	op. XVII (1678)	Monf 106
26	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	A, bc	op. XVII (1678)	Monf 107
27	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	CCT, bc	op. XVIII (1681)	Monf 108

Giovanni Legrenzi				
28	<i>Durum cor, ferreum pectus</i>	C, bc	op. x (1670)	Legr 18
29	<i>Frondiscite palmae, candescite lilia</i>	CCC, bc	op. xv (1689)	Legr 28
30	<i>Intret in conspectu tuo gemitus populi tui</i>	CCCATB, bc	GB-Lbl, RM 20. g. 10	Legr 33
31	<i>O dilectissime Iesu</i>	C, vl1-2, bc	op. xvii (1692)	Legr 42
32	<i>Peccavi nimis in vita mea</i>	TB, bc	op. vi (1660)	Legr 54
33	<i>Qui non renuntiat omnibus quae possidet</i>	T ¹ TB, bc	op. vi (1660)	Legr 57
34	<i>Quid otiamini, fideles, quid attenditis?</i>	ATB, bc	op. xv (1689)	Legr 58
35	<i>Quis ascendit in montem sanctum Sion?</i>	CB, bc	op. xv (1689)	Legr 60
36	<i>Semper igitur mihi pugnandum</i>	CA, bc	op. xv (1689)	Legr 63
37	<i>Alma redemptoris mater</i>	CC, bc	op. vi (1660)	Legr 71
38	<i>Alma redemptoris mater</i>	CAT / ATB, bc	op. vi (1660)	Legr 72
39	<i>Ave regina caelorum</i>	CA, bc	op. vi (1660)	Legr 74
40	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	ATB, bc	op. iii (1655)	Legr 77
41	<i>Gaudent in caelis animae sanctorum</i>	ATB, bc	F-Pc, X 30	Legr 85
42	<i>O vere et care Iesu</i>	Tbar, vl1-2, bc	F-Pc, Rés. F 934/2 F-Pc, Rés F 1698/4	Legr 90

Giovanni Domenico Partenio				
43	<i>Quonam pergis, Iesu amate</i>	CC, bc	op. i (1690)	
44	<i>Salve regina, mater misericordiae</i>	CABar, bc	op. i (1690)	

Giovanni Rovetta				
45	<i>Beata viscera Mariae</i>	CATB, bc	I-Vsm, B.787 / 1-39	
46	<i>Sancta et immaculata virginitas</i>	CATB, bc	I-Vsm, B.787 / 1-39	

Criteri editoriali

L'allestimento della presente edizione è fatto sulla base degli esemplari delle stampe indicati rispettivamente in App. 1.2 per Natale Monferrato e in App. 2.2 per Giovanni Legrenzi. Per Giovanni Domenico Partenio ci si è avvalsi dell'unico dell'edizione oggi conservato: CH-Zz, AMG XIII 589. Per le composizioni trasmesse per via manoscritta di Legrenzi e Rovetta, la trascrizione è fatta a partire dalle fonti indicate nella precedente tabella.

Nella trascrizione sono state fedelmente riprodotte le armature tonali e le indicazioni di tempo.

Il dettato musicale è stato invece conformato agli usi moderni nei seguenti casi:

- si è fatto uso delle sole chiavi di violino e di basso in sostituzione delle chiavi antiche originali.
- la trascrizione delle diverse voci, stampate nella fonte originale su fascicoli singoli, è offerta in partitura.
- l'uso delle alterazioni è stato reso conforme alla prassi odierna: il valore di un'alterazione si mantiene per tutte le note della stessa altezza presenti nella misura in cui essa compare;
- le alterazioni rindondanti nelle fonti storiche sono state espunte e registrate in apparato;
- il bequadro sostituisce l'uso antico del diesis e del bemolle per annullare precedenti alterazioni;
- i segni di raggruppamento delle note sono il frutto di un'operazione critica dell'editore;
- le note *nigrae* (*color*) sono state normalizzate con l'impiego delle forme consuete e registrate in apparato;

Le fonti impiegate per l'edizione musicale sono quelle utilizzate per lo spoglio bibliografico fornito in Appendice 1 (Natale Monferrato) e in Appendice 2 (Giovanni Legrenzi).

Apparato critico

1 N. Monferrato, *Amor ardet inter sidera*

op. [VII] (1669), n. 10 – Monf 10a

batt. 6	B	6, 8: diesis
batt. 11	B	6: diesis
batt. 34	B	5: diesis
batt. 38	B	4-5: diesis
batt. 47	B	4: diesis
batt. 65	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 73	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 77	B	3: diesis
batt. 79-81	C, B	1-2: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>

2 N. Monferrato, *Amor ardet*

op. XVIII (1681), n. 6 – Monf 10b

batt. 15	bc	4: diesis
batt. 71-72	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 74	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 83	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 86	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 90	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 95	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 97	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 105	bc	5: diesis
batt. 119	bc	1: bemolle davanti (non sopra) alla nota

3 N. Monferrato, *Convenite terrigenae*

op. VI (1666), n. 14 – Monf 18a

batt. 14	A	2: diesis
batt. 15	A	3: diesis
batt. 25	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 29	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 32	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 43	A	4: diesis
batt. 46	A	1, 4: diesis
batt. 51	A	7, 10: diesis

batt. 52	A	4, 6, 8: diesis
batt. 59	A	5, 8: diesis
batt. 60	A	5: diesis
	bc	2: diesis
batt. 70	A	2: diesis
batt. 86	A	2, 6, 8: diesis
batt. 88	bc	1-2: pausa di minima / Do2 minima / Sol1 seminima
batt. 108	A	1-2: <i>color</i>
batt. 108-109	bc	tutte: <i>color</i>
batt. 116	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 121	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 130	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 140	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 143	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 151	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 163	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 170	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 173	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 175	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 182	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 186	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 190	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 200	A	3: diesis
batt. 213	bc	2: diesis
batt. 218	bc	1: Fa2 (corretto sulla base di batt. 239)
batt. 231	A	1: Mib4

4 **N. Monferrato, *Convenite terrigenae***

op. XVIII (1681), n. 3 – Monf 18b

batt. 2	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 5	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 7	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 11	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 32	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 36	bc	1-2: <i>color</i>

5 **N. Monferrato, *Exultate et laetamini, fideles***

op. III (1655), n. 15 – Monf 24a

batt. 25	B	4: diesis
----------	---	-----------

batt. 49	T	2: <i>color</i>
	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 69	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 71	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 73	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 76	B	6-7: croma con punto di valore / semicroma
batt. 97	bc	4: Re2 croma / Mi2 croma
batt. 115	B	7: diesis

6 N. Monferrato, *Exultate et lactamini, o animae credentes*

op. IV (1655), n. 11 – Monf 24b

batt. 20	A	5: diesis
batt. 23	A	7: Do3 (cfr. batt. 109)
batt. 25	bc	3: bemolle
batt. 32	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 44	A	5: bemolle
batt. 45	A	1: diesis; 5: bemolle
batt. 47	bc	2: diesis
batt. 54	bc	5: bemolle
batt. 59	bc	2: diesis
batt. 67	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 71	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 74	A	3: diesis
batt. 76	A	4: diesis
batt. 80	A	10: diesis
batt. 81	A	4: diesis
batt. 83	A	1: diesis; 7: bemolle
batt. 90	A	1: diesis; 7: bemolle
batt. 92	A	9: bemolle
batt. 97	A	1: diesis; 7: bemolle
batt. 102	A	2: diesis
batt. 107	A	5: diesis
batt. 118	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 119	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 125	A	8: diesis

7 N. Monferrato, *Fideles properate, venite gentes*

op. [VII] (1669), n. 1 – Monf 26

batt. 17	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 25	C1	1-2: <i>color</i>
batt. 35	C1	1-2: <i>color</i>
batt. 56	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 64	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 71	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 74	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 78-79	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 81	C2	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 92	C2	3: semibreve <i>color</i>
batt. 93	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 100	C1	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 100	C2	1-2: due semibrevi <i>color</i>
batt. 206	C2	5-6: diesis
batt. 224	C1	8: bemolle
batt. 227	C1	2: Si3 bemolle; corretto sulla base di batt. 231

8 N. Monferrato, *O animae fideles*

op. VI (1666), n. 2 – Monf 43a

batt. 33	C	6: croma; 10: semicroma; 11: croma
batt. 39	C	9: croma
batt. 67	C, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 82	C	3: <i>color</i>
batt. 83	C, bc	1: <i>color</i>
batt. 84	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 85	C	1-2: <i>color</i>
batt. 92	bc	2: Re1
batt. 96	C	4: diesis
batt. 98	C	4: diesis
batt. 102	C	2: diesis
batt. 118	C	1-2: <i>color</i>
batt. 124	C	1-2: <i>color</i>
batt. 129	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 131	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 138	C	1-2: <i>color</i>
batt. 139	C	1: senza punto di valore
batt. 141	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 150	C	1-2: <i>color</i>
batt. 153	bc	1-2: <i>color</i>

batt. 163	C	1-2: <i>color</i>
batt. 169	C	1-2: <i>color</i>
batt. 174	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 180	C	1-2: <i>color</i>
batt. 183	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 192	C	1-2: <i>color</i>

9 N. Monferrato, *O animae fideles*

op. XVIII (1681), n. 8 – Monf 43b

batt. 2	A	4: diesis
batt. 4	A	5: diesis
batt. 5	A	4: diesis
batt. 21	bc	3: bequadro
batt. 34	C	1: <i>color</i>
batt. 54	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 56	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 62	C, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 68	C	1-2: <i>color</i>
batt. 73	A	1-2: <i>color</i>
batt. 81	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 91	A	3: diesis
batt. 93	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 112	A	4: diesis
batt. 115	C	4: diesis
	A	5: diesis
batt. 140	A	6: diesis
batt. 147	A	6: diesis

10 N. Monferrato, *O caeleste convivium*

op. [VII] (1669), n. 15 – Monf 45a

batt. 54	T	6, 9: diesis
batt. 58	T	4: diesis
batt. 59	T	7: diesis
batt. 62	T	4: diesis
batt. 125	A	1: non indicata
batt. 165	T	4: diesis

11 N. Monferrato, *O caeleste convivium*

op. XVIII (1681), n. 9 – Monf 45b

batt. 20	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 24	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 30	C, A	1-2: <i>color</i>
	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 31	C, A, B	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 84	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 94	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 98	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 102	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 104	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 117	C, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 139	C	1-2: <i>color</i>

12 N. Monferrato, *O quam pulchra es, o Maria*

op. III (1655), n. 13 – Monf 52a

batt. 27	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 29	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 31	A, T	1-2: <i>color</i>
	B, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 32	T, B	1-2: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 33	T	2: <i>color</i>
batt. 34	T	2: <i>color</i>
batt. 48	bc	2: <i>color</i>
batt. 57	A, T, B	3: <i>color</i>
	bc	2: <i>color</i>
batt. 58	A, B	1-2: <i>color</i>
	T	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>

13 N. Monferrato, *O quam pulchra es, o Maria*

op. IV (1655), n. 8 – Monf 52b

batt. 2	bc	2: diesis
batt. 5	A	7: bemolle
batt. 11	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 16	bc	1-2: <i>color</i>

batt. 24	A	4: bemolle
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 26	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 28	A	4: bemolle
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 31	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 35	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 43	A	4: diesis
batt. 62	bc	2: diesis
batt. 68	A	2: diesis
batt. 69	A	2: diesis
batt. 74	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 77	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 83	A	2: diesis
batt. 87	A	7: diesis
batt. 89	A	1-4: semiminima / croma / pausa di semicroma / semicroma
batt. 91	A	7: diesis
batt. 97	A	3: diesis
batt. 102	bc	4: diesis
batt. 112	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 121	A	3, 6: bemolle
batt. 123	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 125	A	2: diesis
batt. 129	A	3: bemolle
batt. 130	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 131	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 133	A	3: bemolle
batt. 138	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 141	A	8: bemolle
batt. 142	A	1, 6: diesis
batt. 155	A	3: bemolle
batt. 165	A	3: bemolle
batt. 202	A	3: bemolle
batt. 213	A	3: diesis
batt. 217	bc	1: bemolle davanti (non sopra) alla nota

14 N. Monferrato, *O quam suavis es*
op. III (1655), n. 17 – Monf 53a

batt. 5	C	2: diesis
batt. 9	C	2: diesis
batt. 13	C	2: diesis

batt. 30	C	1: diesis
batt. 31	C	2: diesis
batt. 39	C	1: diesis
batt. 40	C	2: diesis
batt. 43	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 46	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 47	C	2: diesis
batt. 48	C	2: diesis
batt. 62	C	2: diesis
batt. 95	bc	4: diesis
batt. 98	B	3: diesis
batt. 100	C	7: diesis
batt. 104	bc	4: diesis
batt. 112	bc	3: diesis
batt. 134	C	1: diesis
batt. 135	C	2: diesis
batt. 143	C	1: diesis
batt. 144	C	2: diesis
batt. 147	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 150	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 151	C	2: diesis
batt. 152	C	2: diesis
batt. 166	C	2: diesis
batt. 221	B, bc	2: diesis
batt. 234	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 235	C	2: diesis
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 241	B	1: diesis
batt. 242	B	2: diesis
batt. 252	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 259	B, bc	2: diesis
batt. 282	A	1: senza punto di valore
batt. 293	C	5: diesis
batt. 294	C	2: pausa di semiminima
batt. 302	C	5: diesis
batt. 303	C	2: diesis
batt. 308	C	5: diesis
batt. 319	C	5: diesis
batt. 320	C	2: diesis

15 N. Monferrato, *O quam suavis es*

op. IV (1655), n. 9 – Monf 53b

batt. 7	A	8: diesis
batt. 15	A	8: diesis
batt. 16	A	5: diesis
batt. 44	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 50	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 55	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 56	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 62	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 81	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 90	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 112	bc	2: diesis
batt. 120	A	9: diesis
batt. 135	A	2: diesis
batt. 140	A	2: <i>color</i>
batt. 141	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 142	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 144	A	2: <i>color</i>
batt. 145	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 146	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 154	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 155	A	1-2: <i>color</i>
batt. 163	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 183	bc	2: diesis
batt. 185	bc	2: diesis
batt. 186	bc	2: diesis
batt. 187	A	4: bemolle
batt. 195	A	7: bemolle
batt. 197	A	3, 5: bemolle
batt. 201	bc	4: diesis
batt. 202	bc	2: diesis
batt. 204	bc	2: bemolle
batt. 208	bc	2: bemolle
batt. 209	bc	1: bemolle
batt. 215	A	10: croma

16 N. Monferrato, *Quid dormitis, pastores?*

op. XVIII (1681), n. 16 – Monf 60

batt. 1	bc	4: diesis
batt. 4	bc	4: diesis
batt. 19	bc	2: diesis

batt. 59	bc	1: bemolle
batt. 126	C2	3: diesis
batt. 282	bc	4: diesis
batt. 283	bc	4: diesis

17 N. Monferrato, *Quid moraris? Ulciscere Deus*

op. XVIII (1681), n. 12 – Monf 61

batt. 96	T	2: bemolle
batt. 100	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 107	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 110	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 137	tutte	1: breve

18 N. Monferrato, *Venite gentes, currite populi*

op. VI (1666), n. 7 – Monf 68

batt. 5	A	6: diesis
batt. 6	A	12: croma
batt. 7	bc	4: diesis
batt. 8	A	7: diesis
batt. 37	A	4: diesis
batt. 56	A	4: diesis
batt. 75	bc	4: diesis
batt. 76	A	11: diesis
batt. 78	A	7: diesis
batt. 81	A	3: diesis
batt. 82	A	10 e 16: diesis
batt. 83	A	9: diesis
batt. 84	A	3: diesis
batt. 85	A	7: diesis
batt. 87	bc	6: diesis
batt. 93	bc	9: diesis
batt. 100	A	1: croma
batt. 101	A	4 e 6: diesis
batt. 117	A	7: diesis
batt. 118	A	6: diesis
batt. 129	bc	4: diesis
batt. 130	A	6: diesis
batt. 136	A	5: diesis

batt. 153	A	5 e 7: diesis
batt. 156	A	6: diesis
batt. 164	A	6: diesis

19 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*

op. III (1655), n. 19 – Monf 100

batt. 40	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 43	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 62	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 65	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 116	bc	1: Fa2 legato al successivo (corretto sulla base del B)

20 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*

op. IV (1655), n. 5 – Monf 101

batt. 31	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 45	bc	1: diesis
batt. 69	A	5: diesis
batt. 89	A	5: diesis
batt. 92	bc	1: bemolle davanti (non sopra) alla nota
batt. 91	A	3: bemolle
batt. 99	A	3: diesis
batt. 104	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 114	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 129	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 135	A, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 138	A, bc	1-2: <i>color</i>

21 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*

op. IV (1655), n. 19 – Monf 102

batt. 2	C	4: bemolle
batt. 8	bc	2: diesis
batt. 19	bc	1: bemolle
batt. 24	bc	2: diesis
batt. 26	C	5: bemolle
	bc	1: diesis
batt. 45	C	1-2: <i>color</i>
batt. 67	C	7: diesis

batt. 69	C	6, 8, 10: bemolle
batt. 70	C	6: diesis
batt. 101	C	1-2: <i>color</i>
batt. 109	bc	4: diesis

22 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*

op. VI (1666), n. 19 – Monf 103

batt. 37	bc	1-2: semibreve con punto di valore
batt. 39	A, bc	1-2: semibreve con punto di valore
batt. 59	A	3: bemolle
batt. 75	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 79	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 120	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 125	A	5, 8: diesis
batt. 147	A	8: diesis
batt. 180	A	2: <i>color</i>
batt. 181	A	2: <i>color</i>
batt. 182	A	2: <i>color</i>
batt. 183	A	3: <i>color</i>
batt. 184	A	1: <i>color</i>
batt. 186	A	2: <i>color</i>
	bc	1: <i>color</i>
batt. 190	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 192	A	2: <i>color</i>
batt. 195	A	1-2: <i>color</i>
batt. 197	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 198	A	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 203	A	2: <i>color</i>
batt. 207	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 208	A	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 210	A	2: <i>color</i>
batt. 211	A	2: <i>color</i>
batt. 212	A	2: <i>color</i>
batt. 215	A	1-2: <i>color</i>
batt. 217	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 218	A	1: <i>color</i>

	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 223	A	3: <i>color</i>
batt. 224	A	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 229	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 230	A	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 232	A	3: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 233	A	1: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>

23 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*
op. [VII] (1669), n. 11 – Monf 104

batt. 30	bc	2: <i>color</i>
batt. 37	bc	2: <i>color</i>
batt. 47	bc	2: <i>color</i>
batt. 50	bc	2: <i>color</i>
batt. 52	bc	2: <i>color</i>
batt. 58	bc	2: <i>color</i>
batt. 67	bc	2: <i>color</i>
batt. 71	bc	1-3: <i>color</i>
batt. 184	bc	2: <i>color</i>
batt. 189	bc	2: <i>color</i>
batt. 190	bc	1-3: <i>color</i>
batt. 200	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 205	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 213	bc	2: <i>color</i>
batt. 214	bc	1-2: <i>color</i>

24 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*
op. XVII (1678), n. 1 – Monf 105

batt. 4	C	4: diesis
batt. 38	C	10: diesis
batt. 54	C	6: bemolle
batt. 55	C	1: bemolle
batt. 74	C	3: bemolle
batt. 82	C	4: diesis

batt. 83	C	8: diesis
batt. 90	C	7: diesis
batt. 105	bc	1: Fa2 diesis
batt. 108	C	6: diesis
batt. 109	C	5: diesis
batt. 120	C	6: diesis

25 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*
op. XVII (1678), n. 2 – Monf 106

batt. 19	C	3: diesis
batt. 21	bc	3: diesis
batt. 34	bc	2: diesis
batt. 34	bc	4: bemolle
batt. 104	C	4: diesis
batt. 111	C	6: diesis
batt. 113	C	3: diesis
batt. 129	C	1: diesis
	bc	5: diesis
batt. 130	bc	2: diesis
batt. 131	bc	3, 5: diesis
batt. 132	C	5: diesis
batt. 133	C	4: diesis

26 N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae*
op. XVII (1678), n. 3 – Monf 107

batt. 2	bc	3: diesis
batt. 3	bc	3: diesis
batt. 7	bc	2: diesis
batt. 8	bc	5: diesis
batt. 10	bc	6: diesis
batt. 11	bc	2, 4: diesis
batt. 12	A	6: diesis
batt. 13	bc	2, 4, 6: diesis
batt. 14	bc	3, 6: diesis
batt. 15	A	4: diesis
batt. 16	A	6: bemolle
batt. 18	bc	2: diesis
batt. 19	bc	3, 6: diesis
batt. 22	bc	1, 3: diesis

batt. 23	A	7: diesis
	bc	4: diesis
batt. 24	A	5: diesis
batt. 25	A	1: diesis
batt. 28	A	6: diesis
batt. 29	bc	2: diesis
batt. 30	bc	4: diesis
batt. 35	A	1: diesis
batt. 36	A	5, 7: diesis
batt. 37	A	4: diesis
batt. 37	A	8: diesis
batt. 41	bc	5: diesis
batt. 42	bc	9: diesis
batt. 43	bc	3: diesis
batt. 44	bc	3, 7: diesis
batt. 48	bc	2: diesis
batt. 55	bc	2: diesis
batt. 66	A	5: diesis
batt. 69	bc	2: diesis
batt. 77	bc	2: diesis
batt. 78	A	15: bemolle
batt. 79	bc	4: bemolle
batt. 90	A	1: diesis
	bc	5: bemolle
batt. 93	bc	3: diesis
batt. 94	bc	2: diesis
batt. 95	bc	2: diesis
batt. 96	A	3: bemolle
batt. 98	A	1: diesis
batt. 104	bc	3: diesis
batt. 108	A	1: diesis
batt. 112	bc	3: diesis
batt. 131	bc	3: diesis
batt. 132	bc	2: diesis
batt. 135	bc	2: diesis
batt. 136	bc	3: diesis
batt. 141	bc	3: diesis
batt. 144	A	1: diesis
batt. 151	bc	3: diesis

27 **N. Monferrato, *Salve regina, mater misericordiae***
op. XVIII (1681), n. 20 – Monf 108

batt. 1	bc	4: diesis
batt. 12	bc	4: diesis
batt. 151	bc	4: diesis
batt. 176	bc	4: diesis
batt. 177	bc	4: diesis
batt. 178	bc	4: diesis
batt. 183	bc	4: diesis
batt. 184	bc	4: diesis
batt. 185	bc	4: diesis
batt. 191	bc	4: diesis
batt. 192	bc	4: diesis
batt. 193	bc	4: diesis

28 **G. Legrenzi, *Durum cor, ferreum pectus***

op. X (1670), n. 3 – Legr 18

batt. 15	C	7: bemolle
batt. 17	C	6: bemolle
batt. 23	bc	2: <i>color</i>
batt. 69	C	2: diesis
batt. 74	C	11, 13 e 16: bemolle
batt. 110	bc	3: bemolle
batt. 112	C	6: bemolle
batt. 122	bc	6: bemolle
batt. 130	bc	6: bemolle
batt. 132	bc	4: bemolle
batt. 133	bc	6: bemolle
batt. 134	C	5: bemolle
batt. 135	C	4: bemolle
batt. 137	bc	8: bemolle
batt. 138	bc	9: bemolle
batt. 139	bc	6: bemolle
batt. 144	bc	6: bemolle
batt. 152	bc	6: bemolle
batt. 154	bc	4: bemolle
batt. 155	bc	6: bemolle
batt. 156	C	5: bemolle
batt. 157	C	4: bemolle

29 **G. Legrenzi, *Frondescite palmae***

op. XV (1689), n. 10 – Legr 28

batt. 3	C2	4: diesis
batt. 8	C2	7: diesis
batt. 12	C1	7: diesis
batt. 46	C3	5: diesis
batt. 69	bc	2: <i>color</i>
batt. 75	bc	2: <i>color</i>
batt. 76	C2	2: <i>color</i>
batt. 77	bc	2: <i>color</i>
batt. 79	C2, bc	2: <i>color</i>
batt. 88	bc	2: <i>color</i>
batt. 91	bc	2: <i>color</i>
batt. 92	C2	2: <i>color</i>
batt. 93	bc	2: <i>color</i>
batt. 95	bc	2: <i>color</i>
batt. 112	C3	4: diesis
batt. 115	C2	10: bemolle
batt. 119	C3	4: diesis
batt. 144	C1	10: diesis
batt. 145	C1	6: diesis
batt. 151	C2	5: diesis
batt. 157	C1	6: diesis

30 G. Legrenzi, *Intret in conspectu tuo*

GB-Lbl, RM.20.g.10 – Legr 33

batt. 6	bc	3: Si2
batt. 101	bc	6: diesis
batt. 118	bc	4: diesis
batt. 136	A	4 e 8: bemolle
batt. 145	T	7: bemolle
batt. 159	C2	4: Si3
batt. 179	bc	4: diesis
batt. 186	B, bc	4: diesis
batt. 187	B, bc	8: diesis
batt. 189	A, bc	4: diesis
batt. 196	A	6 e 9: diesis

31 G. Legrenzi, *O dilectissime Iesu*

op. XVII (1692), n. 1 – Legr 42

batt. 34	vl2	4: Mi4
batt. 35	bc	8: bemolle
batt. 73	C	2: <i>color</i>
batt. 75	vl2	2: <i>color</i>
batt. 76	vl2	2: <i>color</i>
batt. 77	vl2	2: <i>color</i>
batt. 81	vl1	2: <i>color</i>
	bc	2: <i>color</i>
batt. 100	C	2: <i>color</i>
batt. 107	vl1	2: <i>color</i>
batt. 135	vl2	6: diesis
batt. 140	vl1	5: diesis
batt. 141	bc	8: bemolle
batt. 142	vl1	6: diesis
batt. 145	bc	1: diesis davanti (non sopra) alla nota
batt. 146	vl1	5: diesis
batt. 147	vl1	5: diesis

32 **G. Legrenzi, *Peccavi nimis in vita mea***

op. VI (1660), n. 8 – Legr 54

batt. 8	bc	3: Si1
batt. 14	B	8 e 10: bemolle
batt. 15	B	7: bemolle
batt. 50	B	1: pausa di minima al posto del punto di valore
batt. 55	T	6: diesis
batt. 60	T	7: bemolle
batt. 62	bc	4: diesis
batt. 66	bc	1, numerica: senza bemolle
batt. 71	T	5: bemolle
batt. 73	T	5: bemolle
batt. 88	T	3: Mi2
batt. 98	T	4 e 8: bemolle
batt. 99	bc	4: semicroma
batt. 108	T	4 e 8: bemolle
batt. 114	bc	1: manca il bemolle
batt. 185	bc	1, numerica: 6 senza bemolle

33 **G. Legrenzi, *Qui non renuntiat***

op. VI (1660), n. 15 – Legr 57

batt. 11	org	4: bemolle
batt. 36	org	1 (numerica bc): senza bemolle
batt. 139	B	5-6: senza legatura
batt. 142	B	9: bemolle
	org	3: bemolle
batt. 143	T 2	1-2: senza legatura
batt. 147	org	1 (numerica bc): 6 senza bequadro
batt. 152	T 2	1-2: senza legatura
batt. 155	B	9: bemolle
batt. 156	T 2	1-2: senza legatura
batt. 161	org	1 (numerica bc): 6 senza diesis
batt. 165	T 2	5-6: senza legatura
batt. 167	T 2	5-6: senza legatura; 6: diesis

34 **G. Legrenzi, *Quid otiamini***

op. XV (1689), n. 15 – Legr 58

batt. 5	A	8: diesis
batt. 6	T	8: diesis
batt. 6	T	15: diesis
	B	12: diesis
batt. 10	T	4: diesis
batt. 15	T	5: diesis
batt. 17	B	12: diesis
batt. 70	A	testo: <i>prorumpitis</i>
batt. 94	T	4-5: manca la legatura
batt. 95	T	1-2: manca la legatura
batt. 116	org	8: diesis
batt. 129	T	10: diesis
batt. 130	T	9: diesis
	B	4: diesis
batt. 134	A	8: bemolle
	B	5: bemolle
	org	4: bemolle
batt. 141	A	2: Fa3
batt. 150	org	1-2: semibreve con punto di valore

35 **G. Legrenzi, *Quis ascendit in montem sanctum Sion?***

op. XV (1689), n. 7 – Legr 69

batt. 42	org	4: diesis
batt. 64	C	6: diesis
batt. 85	org	3: diesis
batt. 124	B	6: diesis
batt. 125	B	5: diesis
batt. 137	B	5: diesis; manca la legatura
batt. 141	B	5: diesis; manca la legatura
batt. 207	B	1: minima e pausa di semiminima

36 G. Legrenzi, *Semper igitur*

op. XV (1689), n. 6 – Legr 40

batt. 1	C	9: diesis
batt. 3	C	1: diesis
batt. 6	A	2: diesis
batt. 13	C	4: diesis
batt. 15	C	5: bemolle
	bc	3: bemolle
batt. 16	C	6: diesis
batt. 18	C	2 e 6: diesis
batt. 21	A	4: diesis
batt. 23	A	5: bemolle
batt. 24	A	6: diesis
batt. 26	A	4: diesis
batt. 29	A	6: diesis
batt. 31	A	6: diesis
batt. 39	C	4: diesis
batt. 167	A	1: diesis
batt. 216	A	1: diesis
batt. 249	bc	1: diesis
batt. 253	C	7: bemolle
batt. 264	A	11: bemolle
batt. 265	A	6: bemolle
batt. 266	A	12: bemolle
batt. 270	C	7: diesis
batt. 272	C	1: diesis
batt. 273	C	2: diesis
	A	7: bemolle
batt. 276	C	5: diesis
batt. 288	C	7: diesis
batt. 290	C	1 e 6: diesis
batt. 291	C	2: diesis

batt. 293	C	1: diesis
batt. 294	C	3: diesis
batt. 295	C	7: diesis
batt. 296	C	5: diesis
	bc	4: bemolle
batt. 298	C	2 e 5: diesis

37 **G. Legrenzi, *Alma redemptoris mater***

op. VI (1660), n. 3 – Legr 71

batt. 2	C 1	5: bemolle
batt. 4	C 2	6: diesis
batt. 11	org	4 (numerica bc): senza diesis
batt. 12	org	2 (numerica bc): senza diesis
batt. 15	org	4: diesis
batt. 17	C 2	3 e 6: diesis
batt. 18	C 2	6: diesis
batt. 26	C 2	7: diesis
batt. 42	C 2	1: senza bemolle
batt. 54	C 1	5: bemolle
batt. 61	C 1	6: diesis

38 **G. Legrenzi, *Alma redemptoris mater***

op. VI (1660), n. 10 – Legr 72

batt. 6	C 1	2: senza diesis
batt. 23	org	3 (numerica bc): senza diesis
batt. 37	C 2	3: diesis
batt. 52	org	3 (numerica bc): senza diesis
batt. 55	org	3 (numerica bc): senza diesis
batt. 69	C 1	3: diesis
batt. 77	C 2	3: diesis
batt. 91	org	3 (numerica bc): senza diesis
batt. 122	C 2	3: diesis
batt. 134	org	2 (numerica bc): senza diesis
batt. 177	org	1 (numerica bc): 6 senza diesis

39 **G. Legrenzi, *Ave regina caelorum***

op. VI (1660), n. 4 – Legr 74

batt. 23	A	3: diesis
batt. 25	A	2: semiminima
batt. 74	A	9: diesis
batt. 80	A	10 e 15: diesis
batt. 81	A	5: diesis
batt. 82	A	6 e 8: diesis
batt. 91	A	4: diesis
batt. 93	C	7: diesis
batt. 102	A	5: diesis
batt. 104	A	5: diesis

40 G. Legrenzi, *Salve regina, mater misericordiae*
op. III (1655), n. 10 – Lgr 77

batt. 2	T	1 e 3: diesis
batt. 6	T	1: diesis
batt. 8	A	5: bemolle
batt. 15	A	1: due minime legate
	T	6 e 9: diesis
	B	5 e 7: diesis
batt. 16	T	5: diesis
	B	1: diesis
batt. 25	T	4: diesis
	B	4: diesis
batt. 26	T	2: diesis
	B	1: diesis
batt. 27	A	5: bemolle
	T	4: diesis
batt. 28 T		1: diesis; 5: bemolle
batt. 63	T	1: diesis
batt. 67	T	1: diesis
batt. 68	T	3: diesis
batt. 63	T	1: diesis
batt. 70	bc	1: diesis
batt. 74	B, bc	2: diesis
batt. 75	T	2: diesis
batt. 77	A	8: bemolle
batt. 78	A	6 e 10: bemolle
batt. 81	A	1: diesis
batt. 85	T	5: bemolle
batt. 87	B	5 e 12: bemolle
batt. 90	T	3: diesis

batt. 92	T	7: diesis
batt. 93	T	7: diesis
batt. 95	A	2: diesis
batt. 98	A	1: diesis
batt. 105	T	4: diesis
batt. 108	T	1 e 5: diesis
batt. 109	A	6: bemolle
	bc	1: diesis
batt. 112	T	1 e 6: diesis
batt. 114	T	1: diesis
batt. 116	B, bc	2: diesis
batt. 122	bc	1: diesis
batt. 123	bc	3: diesis
batt. 125	T	1: diesis
batt. 126	T	2: diesis
batt. 128	bc	3: diesis
batt. 133	B, bc	1: diesis
batt. 134	B	2: diesis
batt. 136	A	1: bemolle
batt. 142	B	2-3: diesis
	bc	2: diesis
batt. 145	bc	1: diesis
batt. 149	T	1: diesis
batt. 150	T	2: diesis
batt. 152	T	2: diesis
	bc	3, numerica: “ 5 / 4 ”
batt. 153	T	2: diesis
	bc	1, numerica: “ 6b / 3 ”
batt. 154	T	1: diesis
batt. 155	T	2: diesis
batt. 156	T	2: diesis
batt. 166	B, bc	1: diesis
batt. 169	T	1: diesis
batt. 170	T	2: diesis
batt. 172	bc	1: diesis
batt. 173	T	1: diesis
batt. 174	T	2: diesis
batt. 175	T	1: diesis
batt. 176	T	2: diesis

41 **G. Legrenzi, *Gaudent in caelis***

F-Pc, X 30 – Legr 85

batt. 5	T	3: bequadro
batt. 7	B	4: bequadro
batt. 24	B, bc	1: diesis
batt. 47	A	6: bemolle
batt. 67	A	4: bemolle
batt. 68	A	4: bemolle
batt. 72	A	6: bemolle
batt. 675	T	4: bemolle

43 G. D. Partenio, *Quonam pergis, Iesu amate*

op. I (1690), n. 10 – Legr 28

batt. 46	C2	7: bemolle
batt. 49	C2	7: bemolle
batt. 70	C2	7: bemolle
batt. 73	C2	7: bemolle

44 G. D. Partenio, *Salve regina, mater misericordiae*

batt. 1	A	in armatura: chiave di tenore (dal secondo rigo: chiave di alto)
batt. 2	bc	4: bemolle
batt. 3	bc	1: La1
batt. 7	bc	4: bemolle
batt. 14	bc	4: bemolle
batt. 26	A	6: bemolle
batt. 27	A	1: bemolle
batt. 37	C	1-2: <i>color</i>
	Bar	1-2: <i>color</i> . 2: bemolle
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 38	A	1-2: <i>color</i>
	bc	1: <i>color</i>
batt. 39	C	1-2: <i>color</i>
batt. 56	A	1-2: <i>color</i>
batt. 89	A	8: bemolle
batt. 91	A	8: diesis
batt. 92	bc	5: bemolle
batt. 109	A	7: bemolle
batt. 114	bc	8: bemolle
batt. 125	A	5 e 9: bemolle
	Bar	6: bemolle

	bc	8: bemolle
batt. 126	bc	5: bemolle
batt. 141	C	1-2: <i>color</i>
	bc	1: Fa1
batt. 144	A	2: <i>color</i>
batt. 147	Bar	2: <i>color</i>
batt. 149	Bar	4: bemolle
batt. 150	A	2: <i>color</i>
batt. 151	Bar	1-2: <i>color</i>
	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 152	C	1-2: <i>color</i>
batt. 153	Bar	2: bemolle
	bc	2: bemolle
batt. 160	A	2: <i>color</i>
batt. 163	C	2: <i>color</i>
batt. 166	Bar	2: <i>color</i>
batt. 169	C	2: <i>color</i>
batt. 168	Bar	4: bemolle
batt. 170	Bar, bc	1-2: <i>color</i>
batt. 171	A	1-2: <i>color</i>
batt. 178	C	1-2: <i>color</i>
batt. 181	A	2: <i>color</i>
batt. 184	C	2: <i>color</i>
batt. 185	Bar	1-2: <i>color</i>
batt. 186	bc	1-2: <i>color</i>
batt. 187	bc	1: <i>color</i>
batt. 188	A	2: <i>color</i>
batt. 191	C	2: <i>color</i>
batt. 194	A	2: <i>color</i>
batt. 195	Bar, bc	1-2: <i>color</i>

45 G. Rovetta, *Beata viscera Mariae*

Il rigo del bc non è stato inserito, in quanto aggiunto nella fonte da una mano posteriore.

46 G. Rovetta, *Sancta et immaculata virginitas*

Il rigo del bc non è stato inserito, in quanto aggiunto nella fonte da una mano posteriore.

1.

Amor ardet inter sidera

op. [VII] (1669) Die Natalis

Natale Monferrato

Canto

Basso

Organo

O ca -

A - mor ar - - - det in - ter si - de - ra

4

- ra, ca - ra, o ca - ra, ca - ra in - cen - di - a

lux co - ru - scat in - ter te - ne -

7 6 7 6

8

o ca - ra, ca - ra, o ca - ra, ca - ra lu - mi - na o a - mans a - ni -

bras in - ter um - bras vi - ta na - sci - tur

6 6 7 6

13

ma o mel - la mel - la dul - ci - a en Ie - sus na -

ci - bus a - dest in - ter pa - le - as en Ie - sus na -

6

17

- sci-tur, o fe-lix Be-thlem — sol - vi-tur pel - li-tur en Ie-sus na -

- sci-tur, o fe-lix Be - thlem sol - vi-tur ge - lu pel - li-tur um-bra Ie-sus na -

21

- sci-tur, o fe-lix Be-thlem, — si - de-ra ri - dent ger - mi-nat so-lum, ger -

- sci-tur, o fe-lix Be - thlem, si - de-ra ri - dent ger - mi-nat so-lum,

25

- mi-nat so - lum æ - - - quo-ra ta - cent

ger - - mi-nat so - lum æ - - - quo-ra ta - cent

29

æ - quo-ra ta - cent en Ie-sus na - sci-tur, o fe-lix Be-thlem, o fe-lix

æ - quo-ra ta - cent — en Ie-sus na - sci-tur, o fe-lix Be-thlem, o fe-lix

33

Be-thlem o - fe-lix Be - thlem____ lae-ten-tur an - ge-li cæ-le - stes

Be - thlem o_____ fe-lix Be - thlem_____ e-xul-tant vi - scera pa-ren-

38

stel - la - rum iu - - - bi-lat cre - a - tor qui - a ver - bum ca - ro fa - ctum

- - - tis stel - la - rum iu - - - bi - lat cre - a - tor qui - a ver - ba__ ca - ro fa - ctum

43

est qui - a ver - bum ca - ro fa - ctum est ver-bum ca - ro fa - ctum est.

est qui - a ver - bum ca - ro fa - ctum est ver-bum ca - ro fa - ctum est.

6 6 # #

49

O Be - thlem pa - sto - res iam vo - ce e-xul-

o ru - sti-cæ u - xo - res iam vo - ce e-xul-

55

ta - te, e-xul - ta

ta - te, e-xul - ta

61

- te et can - tu tri - um - pha - te, e-xul -

- te et can - tu tri - um - pha - te, e-xul -

67

ta - te, tri-um - pha - te, e-xul - ta - te, tri-um - pha - te, e-xul - ta - te, tri-um - pha - te

ta - te, tri-um - pha - te, e-xul - ta - te, tri-um - pha - te, e-xul - ta - te, tri-um - pha - te

73

en Ie - sus pu - el - lus, en Ie - sus pu - el - lus, in cu -

en Ie - sus pu - el - lus, in cu -

80

nis — te — nel — lus, — dra — co — nem con — fre — git

nis — te — nel — lus ser — pen — tem sub — e —

6 6 6 6 7 6

86

con — fre — — — git, sub — e — git. — Al — le —

— git con — fre — — — git, sub — e — git. — Al — le — lu — ia

91

lu — ia, ale — le — lu — ia al — le — lu — ia, al — le — lu — ia al — le — lu —

al — le — lu — ia al — le — lu —

96

ia al — le — lu — ia, al — le — lu — ia al — le — lu — ia, al — le — lu — ia.

ia al — le — lu — ia, al — le — lu — ia al — le — lu — ia, al — le — lu — ia.

p

2.

Amor ardet inter sidera

op. XVIII (1681) In die Nativitatis

Natale Monferrato

Canto

Alto

Organo

A - mor ar - det in - ter si - de - ra o ca - ra, ca - ra — o ca - ra, ca - ra,

6 #

5

Lux co - ru - scat in - ter te - ne - bras o ca - ra, ca - ra —

ca - ra, o ca - ra in - cen - di - a.

4 3 6 6

9

— o ca - ra, ca - ra, — ca - ra — lu - mi - na.

In - ter um - bras vi - ta

13

na - sci - tur o — a - mans a - ni - ma o — a - mans a - ni -

b

17

Ci-bus ar - det in - ter pa - le -

ma, o a - mans a - ni - ma.

7 3 5 6 6 4 5 3

21

as, o mel - la, mel - la dul - ci - a, o mel - la, mel - la dul - ci - a.

7 # b 7 b 9 8

25

O

Ie - sus en o - ri - tur

31

fe - lix Be - thlem

o mun - di glo - ri -

4 3

37

o ter - ror ho - sti-um Ie - sus en

a Ie - sus en na - sci-tur

43

na - sci-tur, sol - vi- tur ge - lu, pel - li- tur um - bra

sol - vi- tur ge - lu, pel - li- tur um - bra

49

ae -

ger - mi-nat, ger - mi-nat so - lum

55

- quo-ra ta - cent si - de - ra,

si - de - ra, si - de - ra, si - de - ra ri -

5 6

61

si - de-ra ri - - - - -

67

- dent si - de-ra ri - - - - - dent.

- dent, si - de-ra ri - - - - - dent.

74

Ie - sus en na - sci-tur lae - tan - - - - -

Te - stan - - - - -

79

- - - tur an - - - ge - li cae - le - stes e -

- - - tur an - - - ge - li cae - le - stes -

85

xul - - - - - tant, e - xul - tant vi - sce - ra___ pa - ren -

91

[illegible]

97

Musical score for the Latin phrase "Qui a verbum caro factum est." The score is written for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Bass part begins with a whole note G3, followed by a whole note F#3, and a whole note E3. The lyrics are: "qui - a ver - bum ca - ro fa - ctum est."

105

O Be - thlem pa - sto - res iam vo - ce e - xul - ta - - -

O ru - sti - cae u - xo - res iam vo - ce e - xul - ta - - -

109

te et can - tu

te et can - tu tri - um -

113

et can - tu tri - um - pha - te, tri - um - pha - te et

pha - te et

4 3

117

can - tu tri - um - pha -

ca - tu tri - um - pha - te.

4 3

121

te. En Ie - sus pu - el - lus in cu - nis te - nel - lus

En Ie - sus pu - el - lus in cu - nis te -

6 6 5

125

dra - co - nem confre - git.
nel - lus ser - pen -

129

Allegro

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

- tem, ser - pen - tem su - be - git.

4 3

133

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

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

137

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

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

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

140

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

144

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

148

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

152

p

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

3.

Convenite terrigenae, congregamini caelites

op. VI (1666), n. 14 De Beata Maria Virgine

Natale Monferrato

Alto

Organo

8

Con - ve - ni - te ter - ri - ge-nae con - gre - ga - mi-ni

6

8

cæ - li - tes, con - ve - ni - te ter - ri - ge-næ con - gre - ga - mi-ni

12

8

cæ - li - tes, u - ni - ver - si con - cur - ri - te con - ve -

18

8

ni - te ter - ri - ge-næ con - gre - ga - mi-ni cæ - li - tes u - ni -

24

8

p

ver - si con - cur - ri - te u - ni - ver - si con - cur - ri -

30

te Ec -

The musical score for measures 30-31 is written for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests. At measure 31, it changes to common time (C) and contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (G4) and another triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It begins with a whole note B-flat, followed by a quarter note G2, a half note F2, and a quarter note E2. At measure 31, it changes to common time (C) and contains a half note G2 and a half note F2, both tied to the previous measure. The lyrics 'te' are under the first measure of the top staff, 'Ec' is under the first measure of the bottom staff, and a hyphen '-' is under the second measure of the bottom staff.

35 Adagio

ce ec - ce Vir - go ho - di - e to - ta to - ta

40

pul-chra to - ta pul - chra ful - get to-ta to - ta to - ta fra -

43

grans re - do - let to - ta fra grans re - - -

46

do - let to -

49

- ta me - di-ca vi - get gem-ma pu - ri - ta - tis mi - cis stel - la san - cti - ta -

[illegible]

55

- ta, to - ta pul - chra to - ta, to - ta, to - ta pul - chra, to - ta pul - chra ful - get haec

38

ro - sa lar - gi - ta - tis pan - dens ia - nu - a pie - ta - - - -

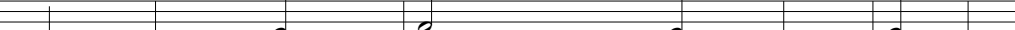
ro - sa lar - gi - ta - tis pan - dens ia - nu - a pie - ta - - - -

[illegible]

64

fra - - - - - grans re - - - - - do-

67



let hæc sca - - - la æ - ter - ni -

70 t. 8 ta - tis ver - nans ro - sa ca - ri -

73 8 ta - tis 6

77 8 Hæc Ma - ri - a est de - i - pa-ra pec-ca - to -

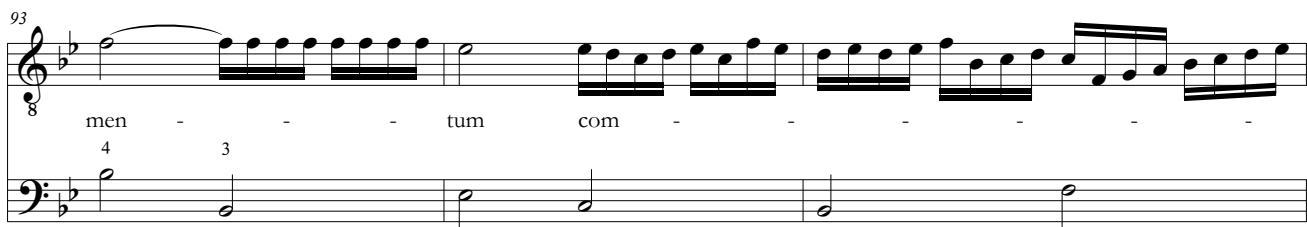
82 8 - - - rum a - di-u-men - tum an-ge-lo - - - rum

86 8 o - ble - cta - men - - - - tum cæ-lo -

5 6 # b

90 8 - - - rum fir - ma - men - tum Tri - ni - ta - tis com - ple -

93



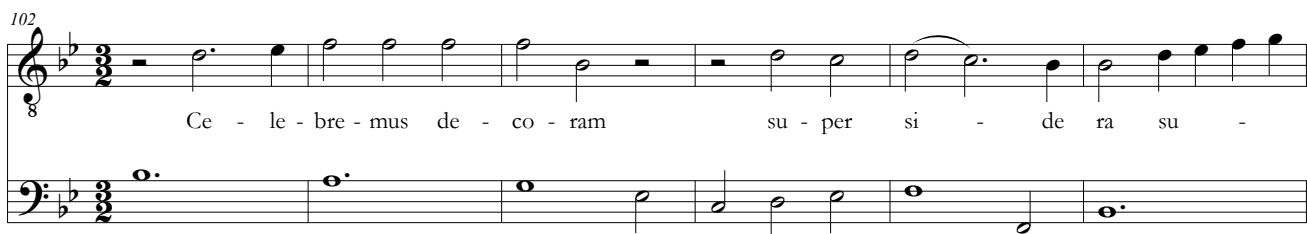
men - - - tum com - - - -

96



- - ple-men - tum

102



Ce - le - bre - mus de - co - ram su - per si - de ra su -

108



per - - - si - de - ra ce - le - bre - mus de - co - - - -

115



- ram su - per si - de - ra lau - de - mus o - do - - - -

123



- ram lau - de - mus o - do - ram su - per a - ro - ma - ta su - per a - ro - ma -

132

ta lau - de-mus o - do - ram _____ su - per a - ro - ma - ta su -

7 6

140

- per a - ro - - - - ma - ta can - te - mus can -

147

te - mus can - te - mus can - te - mus sa - lu - ber - ri-mam su - per _____ bal - sa-ma lau -

154

de - mus o - do - ram, ce - le - bre - mus de - co - ram Can - te - mus can - te - mus, can - te - mus, can -

161

te - mus sa - lu - ber - ri-mam su - per _____ bal - sa-ma lau - de - mus, can - ie - mus, ce - le -

6

168

bre - mus sa - lu - ber - ri-mam su - per _____ bal - sa-ma sa - lu - ber - ri-mam

175

su - per bal - sa - ma lau - de - mus, can - te - mus, ce - le - bre - mus sa - lu -

181

ber - ri-mam su - per__ bal - sa-ma sa - lu - ber - ri-mam su - per__ bal - sa-ma

189

Gau - den - tes tym - pa-

193

nis, plau - den - tes cim - ba - lis, psal - len - tes or - ga - nis o - van - tes ci - tha -

196

ris læ - tan - tes mu - si - cis no - - - - - stra

199

no - stra re - so - nent dul - ci - so - na car - mi - na re -

202

so - nent dul - ci - so - na

205

ci - so - na car - mi - na re

208

so - nent dul - ci - so - na car - mi - na Al - le - luia

211

Al - le - lu - ia

214

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

218

le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

221 *f* *p* *f*

8 — Al - le - lu - ia — Al - le - lu - ia — Al -

224 *p* *f* *p* *f*

8 - - - - 6 6 - - - -

228 *p* *f*

8 - le - lu - ia Al - - - le - lu - ia Al - le - lu - ia —

231 *p* *p*

8 — Al - le - lu - ia — Al - le - lu - ia Al - le - lu -

234 *f* *p* *f* *p*

8 ia Al - - - - 6 6 - - - -

238 *f* *p*

8 - - - - le - lu - ia Al - le - lu - ia.

4.

Convenite terrigenae, congregamini caelites

op. XVIII (1681), n. 3 De beata Maria Virgine

Natale Monferrato

Allegro

Canto

Basso

Organo

Con - gre -

Con - ve - ni - te con - ve - ni - te ter - ri - ge - nae

7

ga - mi-ni con - gre - ga - mi-ni cae - li - tes

con - ve - ni - te ter -

14

con - gre - ga - mi-ni cae - li - tes u - ni - ver - si con - cur - ri - te u - ni - ver -

ri - ge-nae u - ni - ver - si con - cur - ri - te u - ni - ver -

22

- - si con - cur - ri - te u - ni - ver - si

- - si con - cur - ri - te u - ni - ver - si con - cur - ri -

4 3 4 3

30

u - ni - ver - si con - cur - ri - te

te u - ni - ver - si con - cur - ri - te

4 3

38

Ec - ce vir - go ho - di - e to - ta pul - chra ful - get to - ta fra - grans re - do -

7 6

42

Haec est gem - ma pu - ri - ta - tis mi - cans stel - la san - cti -

let to - ta fra - grans re - do - let

b

46

ta - tis stel - la san - cti - ta - tis

To - ta to - ta to - ta pul - chra ful - get to - ta pul - chra ful -

51

Haec est ro - - - sa lar-gi - ta - tis pan-dens vi - sce-ra pie - ta - tis

get to - ta

5

55

haec est

to - ta to - ta pul - chra ful - get to - ta fra - frans re - do - let to - ta fra - grans re - do - let

59

sca - la ae - ter - ni - ta - tis ver-nans ro - sa ca-ri-

64

ta - tis ver-nans ro - sa ca-ri - ta-tis ver-nans ro-sa ca-ri - ta - tis

haec Ma -

68

hæc Ma - ri - a hæc Ma - ri - a est De - i - pa-ra pec - ca - to - rum a - diu - men - tum an - ge -

ri - a hæc Ma - ri - a est de - i - pa-ra pec - ca - to - rum a - diu - men - tum

7 5

72

lo - rum o - ble - cta - men - tum

cæ - lo -

6 6 6 5

75

Tri - ni - ta - tis com - ple - men - tum

rum fir - ma - men - tum Tri - ni - ta - tis com - ple - men - tum

7 6 6 #

79

tum Tri - ni - ta - tis com - ple - men - tum

tum Tri - ni - ta - tis com - ple - men - tum

6 4 6 4 3

84

Allegretto

Ce-le-bre-mus de-co -

Ce-le-bre-mus de-co - - - ram ce-le-bre-mus de-co -

6 6

93

- - - ram su-per si-de-ra de-co - - -

- - - ram su-per si-de-ra de-co - - -

101

- ram su-per si-de-ra lau-de - - - mus lau-de-mus lau -

- ram su-per si-de-ra lau-de - - - mus lau-de-mus lau -

6 4 3

109

de-mus o-do-ram su-per a-ro-ma - ta Can-te - mus can-te-mus hi-la-res can-te-mus

de-mus o-do-ram su-per a-ro-ma - ta Can-te - mus can-te-mus hi-la-res can-te-mus

4 3

117

o - mnes sa - lu - ber - - - ri - mam su - per bal - sa - ma de - co -

o - mnes sa - lu - ber - - - ri - mam su - per bal - sa - ma de - co -

6

123

- - - ram su - per si - de - ra

- - - ram su - per si - de - ra o - do - - -

6

128

o - do - ram su - per a - ro - ma - ta su - per a -

- - - ram su - per a - ro - ma - ta su - per a -

6

132

ro - ma - ta o - do - ram su - per a - ro - ma - ta

ro - ma - ta o - do - ram su - per a - ro - ma - ta

4 3

139

Gau - den - tes tym - pa - nis psal - len - tes or - ga - nis læ - tan - tes mu - si - cis

Plau - den - tes cim - ba - lis o - van - tes ci - tha - ris læ - tan - tes mu - si - cis

6

142

no - stra no - stra re - so - nent dul - ci - so - na car - mi - na no - stra re - so -

no - stra no - stra re - so - nent dul - ci - so - na car - mi - na no - stra re - so -

6

146

nent dul - ci - so - na car - mi - na dul - ci - so - na car - mi - na

nent dul - ci - so - na car - mi - na dul - ci - so - na car - mi - na

6

151

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

6

156

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

4 3

161

- lu - ia al-le-lu-ia al-le-lu - ia al-le-lu-ia al-le-lu - ia al-le-lu-ia al-le-lu - ia

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

6

165

al-le-lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al-le-lu - ia

lu - ia al-le-lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al-le-lu - ia al-le-lu - ia

4 3

170

lu-ia al-le-lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu-ia al-le-lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

6 6

5.

Exultate et laetamini, fideles

op. III (1655), n. 15 De sancto [S. Benedetto]

Natale Monferrato

Alto

Tenore

Basso

Organo

4

7

10

e - xul -

e - xul - ta - te

de - les in cor - dis et or - ga - no

13

ta - te e - xul - ta - te et lae - ta - mi - ni fi -

e - xul - ta - te et lae - ta - mi - ni fi -

b

16

de - les

de - les

lae - ta - mi - ni lae - ta - mi - ni fi - de - les al - ter - nan - tes col - lau -

19

læ - ta - mi-ni læ - ta - mi - ni fī - de - les in cor -

da - - - - te

This system contains measures 19, 20, and 21. The vocal line (treble clef) has lyrics 'læ - ta - mi-ni læ - ta - mi - ni fī - de - les in cor -'. The piano accompaniment consists of a right hand (treble clef) with rests and a left hand (bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes in measure 19, followed by rests in measures 20 and 21.

22

- dis et or - ga - no

lae -

al-ter - nan - tes col-lau - da - - -

This system contains measures 22, 23, and 24. The vocal line (treble clef) has lyrics '- dis et or - ga - no' in measure 22 and 'lae -' in measure 24. The piano accompaniment features a right hand (treble clef) with rests and a left hand (bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes in measure 22, followed by rests in measures 23 and 24.

25

ta - mi-ni læ - ta - mi - ni fī - de - les in cor - - - dis et or - ga-

te

This system contains measures 25, 26, and 27. The vocal line (treble clef) has lyrics 'ta - mi-ni læ - ta - mi - ni fī - de - les in cor - - - dis et or - ga-' in measure 25. The piano accompaniment consists of a right hand (treble clef) with rests and a left hand (bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes in measure 25, followed by rests in measures 26 and 27.

28

e - xul - ta - te e - xul - ta - te al - ter - nan - tes col - lau - da - te in cim - ba - lis et ci - tha - ris

no e - xul - ta - te e - xul - ta - te al - ter - nan - tes col - lau - da - te in cor - dis et or - ga - no

e - xul - ta - te e - xul - ta - te al - ter - nan - tes col - lau - da - te in tu - bis et

6# 6#

32

et buc - ci - nis be - ne - so - nan - ti - bus

et buc - ci - nis be - ne - so - nan - ti - bus.

fis - tu - lis et buc - ci - nis be - ne - so - nan - ti - bus

36

ca - ni - te vi - cto - ri - am ca - ni - te tri - um -

ca - ni - te vi - cto - ri - am

Ca - ni - te vi - cto - ri - am ca - ni - te tri - um - phum

41

phum ca - ni - te vi - cto - ri - am

ca - ni - te tri - um - phum ca - ni - te vi - cto - ri - am ca - ni - te tri - um -

ca - ni - te vi - cto - ri - am

46

ca - ni - te tri - um - phum be - a - to Be - ne - di - cto

phum Be - a - to Be - ne - di - cto

ca - ni - te tri - um - phum be - a - to Be - ne - di - cto

51

I - ste Ho - mo

I - ste Ho - mo per - fe - cit om - ni - a quæ lo - cu - tus est e - i De - us

I - ste Ho - mo

57

per-fe-cit om-ni-a quæ lo-cu-tus est e-i De-us et i-de-o læ-tus e-

et i-de-o læ-tus e-

61

xul-tat glo-ri-o-sus tri-um-phat in cae-lis tri-um-phat tri-um-

xul-tat glo-ri-o-sus tri-um-phat in cae-lis glo-ri-o-sus tri-um-phat

64

- phat tri-um-phat glo-ri-o-sus in cae-lis

glo-ri-o-sus tri-um-phat in cae-lis tri-um-phat glo-ri-o-sus in cae-lis

68

psa - li - te om - nes hi - la -

plau - di - te gen - tes glo - ri - am

Ca - ni - te lau - dens po - pu - li

Ca - ni - te lau - dens po - pu - li

74

res et su - per si - de - ra ex - tol - li - te

ex - tol - li - te

et su - per si - de - ra ex - tol - li - te ex - tol - li - te me - ri -

et su - per si - de - ra ex - tol - li - te ex - tol - li - te me - ri -

77

- li - te me - ri - ta San - ctis - si - mi Be - ne -

ta san - ctis - si - mi Be - ne -

ta San - ctis - si - mi Be - ne -

ta San - ctis - si - mi Be - ne -

80

di - cti San - ctis - si - mi Be - ne - di - cti

di - cti san - ctis - si - mi Be - ne - di - cti.

di - cti San - ctis - si - mi Be - ne - di - cti.

84

Adagio

plau-dant sil - vae plau-dant pra - ta plau-dant fon - tes plau-dant val - les plau -

87

flo - res flo - res et

fron - des fron - des et

- dant plau - dant plau - dant om - ni - a

90

gra - mi - na plau - dant plau-dant

gra - mi - na plau - dant plau-dant fon - tes plau - dant val - les

plau - dant plau-dant sil - vae plau - dant pra - ta

93

ru - pes plau-dant mon - tes plau - dant plau-dant sil - vae plau-dant pra - ta plau-dant fon - tes plau-dant

plau - dant plau-dant sil - vae plau-dant pra - ta plau-dant fon - tes plau-dant

plau - dant plau-dant sil - vae plau-dant pra - ta plau-dant fon - tes plau-dant

96

val - les plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant plau-dant plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant

val - les plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant plau-dant plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant

val - les plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant plau-dant plau-dant ru - pes plau-dant mon - tes plau-dant

99

plau-dant om - ni - a plau - dant plau-dant plau-dant om - ni - a.

8 plau-dant om - ni - a plau - dant plau-dant plau - dant om - ni - a.

plau-dant om - ni - a plau - dant plau-dant plau - dant om - ni - a.

103

Al-le - lu - ia al - le - lu - ia

8 Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - - -

6

107

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

8 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

- - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

111

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

115

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

119

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

123

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

8 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

ia al - le - lu - ia

4 3

126

al - le - lu - ia.

8 ia al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia.

6.

Exultate et laetamini, fideles

op. IV (1655), n. 11

Natale Monferrato

Alto

Organo

E - xul - ta - te,

4

e - xul - ta - te et lae - ta - mi - ni fi - de - les, e - xul - ta - te, e - xul - ta - te, e - xul - ta -

9

te, e - xul - ta - te in cor - dis et or - ga - no e - xul - ta -

14

- te, e - xul - ta - te, e - xul - ta - te al - ter - nan - tes

19

al - ter - nan - tes col - lau - da - te in tu - bus, in fi - stu - lis, in cim - ba -

24

lis, in ci - tha - ris et buc - ci - nis be - ne so - nan - ti - bus ca - ni - te vi - cto - ri -

29

am ca - ni - te tri - um - phum be - a - to N. Be -

34

a -

37

to N. O -

42

o glo - ri - o se san - cte o, o glo - ri - o se san -

46

cte o be - a - tis - si - me be - a - tis - si - me N. be - a - tis - si - me

50

N. tu qui pa - ra - di - sum pos - si - des e - xul - ta, iu - bi - la in - ter

54

cho - ros an - ge - lo - rum, ex - ul - ta, iu - bi-la, iu - bi-la,

57

iu - bi-la in-ter cho - ros an - ge - lo - rum in-ter cho -

60

- - - - - ros an - ge -

63

lo - rum. Ca - ni - te, ca - ni - te lau - des po - pu - li, plau - di - te,

70

plau - di - te gen - tes glo - ri - am et su - per si - de-ra ex - tol - li - te me - ri - ta

75

san-ctis-si-mi N. _____ plau-dant sil-vae, plau-dant pra-ta, plau-dant fon-tes, plau-dant

80

val - les, fron - des, flo - res et gra - mi - na, plau - dant ru - pes, plau - dant

83

mon - tes, plau - dant, plau - dant om - ni - a, fron -

86

- des, flo - res, fron - des, flo - res, plau - dant, plau - dant om - ni -

89

a, plau - dant ru - pes, plau - dant mon - tes, plau - dant, plau - dant om - ni -

92

a, fron - des, flo - res, plau - dant, plau - dant om - ni - a, fron - des, flo -

95

- res, plau - dant, plau - dant om - ni - a, plau - dant ru - pes, plau - dant mon -

98

p

- tes, plau - dant, plau - dant om - ni - a, plau - dant, plau - dant om - ni - a

101

E-ia, e - ia fi-de-les al - ter - nan - tes

106

al - ter - nan - tes col - lau - da - te in tu - bis, in fi - stu -

110

lis, in cim - ba - lis, in ci - tha - ris et buc - ci - nis be - ne so - nan - ti - bus

115

ca - ni - te vi - cto - ri - am ca - ni - te tri - um - phum be - a - to - N.

121

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

124

[illegible]

127

130

134

8
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

p

Fideles properate, venite gentes

op. [VII] (1669), n. 1 De sancto confessore [s. Carlo Borromeo]

Natale Monferrato

Canto I

Canto II

Organo

Fi - de - les pro - pe - ra - te, — pro - pe -

Fi - de - les pro - pe - ra - te, — pro - pe -

7

ra - te, ve - ni - te, — ve - ni - te gen - tes, pro - pe - ra - te, ve - ni - te cun - cti, pro - pe -

ra - te, ve - ni - te, ve - ni - te gen - tes, pro - pe - ra - te, ve - ni - te cun - cti, pro - pe -

b 6 7 6 b

13

ra - te, ve - ni - te, pro - pe - ra - te, ve - ni - te cun - cti, ve - ni - te, ve - ni - te

ra - te, ve - ni - te, — ve - ni - te, ve - ni - te ve -

6

18

cun - cti, cur - ri - te, pro - poe - ra - te, ve - ni - te, ve - ni - te

ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te ve - ni - te, ve - ni - te

#

23

cun - cti, pro-pe - ra - te fi - de - les, cur - ri - te, cur - ri - te

cun - cti, pro-pe - ra - te fi - de - les, cur - ri - te, cur - ri - te

6 4 3

29

om - nes, cur - ri - te, pro-pe - ra - te, pro-pe - ra - te, ve - ni - te, ve - ni - te

om - nes, cur - ri - te, pro-pe - ra - te, pro-pe - ra - te, ve - ni - te, ve - ni - te

6

35

cun - cti, cur - ri - te, cur - ri - te, cur - ri - te, cu - ri - te, cur - ri - te om - nes:

cun - cti, cur - ri - te, cur - ri - te, cur - ri - te, cu - ri - te, cur - ri - te om - nes:

4 3

43

vi - de - te, vi - de - te Ca - ro-lum, vi - de - te, vi -

vi - de - te, vi - de - te Ca - ro-lum, vi - de - te, vi -

N. N.

46

de - te li - li - is co - ro - na - - - - - tum.

de - te li - li - is co - ro - na - - - - - tum.____

6 b

50

Spi - nas hic per - tu - lit ro - sas ut ca - - - - - pe -

Spi - nas hic per - tu - lit ro - sas ut ca - - - - - pe -

6

57

mun - dum ab - hor - ru - it ut cae - - - - -

mun - dum ab - hor - ru - it ut cae - - - - -

7 6

64

lum a - cqui - re - ret.

lum a - cqui - re - ret.

6# 5 6

70

cum Chri-sto pas -

- des, ut lau - des re - ci - pe - ret; ut cum Chri-sto re -

6 # 6

78

sus, cum Chri-sto pas -

gna - - - - - ret, cum Chri-sto pas -

86

sus ut cum Chri-sto re - gna - - - - - ret, cum Chri - sto re -

sus ut cum Chri-sto re - gna - - - - - ret, cum Chri-sto re - gna -

6

93

gna - - - - - ret, cum Chri - sto re - gna -

- - - - - ret, cum Chri - sto re - gna -

7 b # 6

99

- - - - ret, cum Chri - sto pas - - -

- - - - ret, cum Chri - - - sto - - - pas - sus

4 3 4 3

105

sus ut cum Chri - sto, cum Chri - sto re - gna - ret. - - -

- ut cum Chri - sto, cum Chri - sto re - gna - ret. - - -

7

111 **Arietta allegra**

Ad gau - di-a, ad can - tus, ad so - nos vi -

ad gau - di-a, ad vo - ces, ad can - tus ve - lo - ces, ad so - nos vi -

115

ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor -

ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor -

119

ta-les, vos vo-cat mor - ta - les, vos vo - cat mor-ta - les, ad so - nos vi-
 ta-les, vos vo-cat mor - ta - les, mor - ta - les, vos vo - cat mor-ta - les, ad so - nos vi-

124

ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, vos
 ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, vos

128

vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les.
 vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les.

132

Solo
 Tri-um - phat in cae - lis, qui in ter - ris, in ter -

136

- - ris pu - gna - - - vit e - xul - tat cum

141

iu - bi-lo, qui ho-stem su - pe - ra - - - vit.

145

Ca - ni-te vi - cto - - - ri - am, ca - ni-te vi-cto - ri-
ca - ni-te iam glo - - - ri - am,

150

am, ca - - - ni-te vi-cto - ri-
ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - - - ni-te vi-cto - ri-
5 6

155

am, ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - ni-te vi - cto - ri - am,

am, ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - ni-te vi - cto - ri - am,

160

ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - ni-te iam glo - ri - am.

ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - ni-te iam glo - ri - am.

p

164

Ad cae - lum qui quae -

Ad cae - lum qui quae -

6

169

rit, hic se - mi-ta e - rit, —

rit, hic se -

4 3

174

ad cae-lum qui quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui
mi-ta e - rit, ad cae-lum qui quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui

179

quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui
quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui

184

quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui quae-rit, hic se - mi-ta e - rit.
quae-rit, hic se - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui quae-rit, hic se - mi-ta e - rit. e - ia i - gi-tur,

189

e - ia i - gi-tur, e - ia i - gi-tur: re - so-nent
e - ia i - gi-tur: con - cre-pent or - ga-na,

193

tim - pa - na, e - ia i - gi - tur: con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

e - ia i - gi - tur: con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

196

tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na, re - so - nent tim - pa - na, con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na, re - so - nent tim - pa - na, con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

6 6

200

tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na, con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na, con - ci - nant tu - bae, re - so - nent

204

tim - pa - na, re - so - nent tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na,

tim - pa - na, re - so - nent tim - pa - na, con - cre - pent or - ga - na,

208

con - ci-nant tu - bae, re - so-nent tim - pa-na, con - cre-pent or - ga-na, re - so-nent

con - ci-nant tu - bae, re - so-nent tim - pa-na, con - cre-pent or - ga-na, re - so-nent

212

Arietta allegra

tim - pa-na, con - cre-pent or - ga-na. Ad gau - di-a, ad can -

tim - pa-na, con - cre-pent or - ga-na. ad gau-di-a, ad vo-ces,

216

- tus, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo -

ad can - tus ve - lo - ces, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo -

220

- cat, ad so - nos vi - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - - -

- cat, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, mor-

224

les, vos vo - cat mor - ta - les, ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor -

ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, — ad so - nos vi - ta - les vos vo - cat mor -

228

ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, vos

ta - les, vos vo - cat mor - ta - les, — vos

231

vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les.

vo - cat mor - ta - les, vos vo - cat mor - ta - les.

O animae fideles, o animae credentes

Natale Monferrato

17

vi - vi - um o a - ni-mae fi - de - les ac - ce - da-mus quae -

The musical score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is primarily in the treble staff, with some notes in the bass staff. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The lyrics are: 'vi - vi - um o a - ni-mae fi - de - les ac - ce - da-mus quae -'. The score is a snippet from a larger piece, as indicated by the measure numbers 17 and 18.

22

so ac - ce - de - mus af - fe - ctu pi - o ac - ce - da - mus o fi -

The image shows a musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, with a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest for two measures, then enters with the lyrics 'so ac - ce - de - mus af - fe - ctu pi - o ac - ce - da - mus o fi -'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff, and the piano part is written below the vocal staff.

26

de - les o a - ni-mae cre - den - tes ac-ce-da - mus ad sa - crum con - vi - vi - um ac-ce-

30

da - - - mus ad sa - crum con - vi - vi - um ad sa -

34

crum con -

38

vi - vi - um ad sa - - - - - crum con -

The image shows a musical score for a vocal part. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'vi - vi - um ad sa - - - - - crum con -' are written below the staff. The bottom staff is a bass clef, also with a key signature of one flat. It contains a simple harmonic accompaniment of quarter and eighth notes.

42 Adagio

vi - vi - um _____

ac - ce - da -

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics 'vi - vi - um' followed by a long horizontal line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It contains the lyrics 'ac - ce - da' followed by a long horizontal line. The music is in 3/2 time, indicated by the '3' over the '2' in the time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the lyrics 'vi - vi - um' and the second measure contains 'ac - ce - da'.

47

- - - - mus pur - ga - tæ ma - cu - lis ac - ce -

54

da - - - - mus or - na - tæ me - ri - tis pro -

62

- pe - re - mus mun - da - tæ vir - tu - te pu - ri - ta - tis fe -

69

- sti - ne - mus in - ta - ctæ vir - tu - te ca - sti -

76

ta - tis vit - tu - te vir - tu - te ca -

83

- sti - ta - tis

90

quam i - nef - fa - bi - le con - vi - vi - um u - bi men - sa est al - ta - re

93

quam i - nef - fa - bi - le con - vi - vi - um u - bi da - pes sunt di - vi - nae

97

u - bi pa - nis est cae - le - stis u - bi De - us a - dest sem - per

101

quam — quam su - per - na com - men - sa - ti - o u - bi De - us nos in -

104

vi - tat u - bi An - ge - li mi - ni - strant u - bi Chri - stus con - vi -

106

va - tur et se ip - sum no - bis prae - bet ad man - du - can - dum

110

ad no - bi - les ae - des ad no - bi - le ae - des fe - sti -

116

na fe - sti - na mor - ta - lis fe - sti - na

122

fe - sti - na mor - ta - lis in men - sa quam vi - des stat

128

e - sca vi - ta - lis stat e - sca vi - ta - lis, in

134

men - sa quam vi - des stat e - sca vi - ta - lis

140

in men - sa quam vi - des stat e - - -

146

- sca vi - ta - lis stat e - sca vi - ta - lis

152

Haec pe - cto - ra nu - trit haec

158

pe - cto - ra nu - trit haec vi - sce - ra fo - vet, haec vi - sce - ra fo -

164

vet haec vi - sce - ra fo -

170

vet et di - gne su - men - tes haec gra - ti - a re - plet et

176

di - gne su - men - tes haec gra - ti - a re - plet

182

et di - gne su - men - tes haec gra - - -

188

- ti - a re - plet, haec gra - ti - a re - plet.

194

Di - gna - re er - go be - ni - gne

199

Do - mi - ne ad tu - am men - sam cle - men - ter nos ex - ci - pe - re

202

di - gna - re er - go a - man - tis - si - me Pa - ter o - pta - tis iam an -

206

nu - e - re et quod in no - bis de - fi - cit li - ben - ter lar - gi - re

Arietta

210

Fac sa - lu - tis a - li - men - to fac vi - ta - lis Sa - cra - men - to, di - gnas a - ni-mas so -

213

da - les, et in cae - lo com-men - sa - les in æ-ter-num te gu - sta - re

216

di - gnas a - ni-mas so - da - les, et in cae - lo com-men - sa - les in æ-ter-num te gu -

219

sta - re _____ di - gnas a - ni-mas so - da - les et in cae - lo com-men -

222

sa - les in æ-ter-num te gu - sta - re et gu - stan - do gu -

225

stan - do de-can - ta - re al-le-lu - ia, al - le - lu - ia al-le-lu - ia, al - le -

228

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

This system contains measures 228, 229, and 230. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two flats. The lyrics are: "lu - ia al - le - lu - ia, al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -".

231

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

This system contains measures 231, 232, and 233. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: "ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -".

234

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

This system contains measures 234, 235, and 236. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: "ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -".

237

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

This system contains measures 237, 238, 239, and 240. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. The lyrics are: "ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia".

Natale Monferrato

The image shows a musical score for a four-part setting of the Latin phrase "O a-ni-mae o a-ni-mae fi-de-les". The parts are Canto, Alto, Basso, and Organo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Canto part is in the soprano register, Alto in the alto register, and Basso in the bass register. The Organo part is in the bass register. The lyrics are written below the vocal staves. The Organo part features a simple harmonic accompaniment with a 6-4-3 figured bass pattern.

Canto

O a - ni - mae o a - ni - mae fi - de - les o a - ni -

Alto

o a - ni - mae o a - ni - mae fi - de - les o a - ni -

Basso

O a - ni - mae o a - ni - mae fi - de - les o a - ni -

Organo

6 4 3

5

mae cre - den - tes ad sa -

mae cre - den - tes ac - ce - da - mus quæ - so

mae cre - den - tes ad sa - - crum ad sa -

4 3 6 6

9

crum con-vi-vi-um

ac-ce-da-mus quae-so af-fe-ctu pi-o ad

crum con-vi-vi-um

6 4 3 6 6 6 6 5 6

13

o a - ni-mae cre-den - tes

sa - crum con-vi - vi - um

ac-ce-da-mus o fi - de - les

ac-ce-da-mus ad

4 3

18

u - bi men-sa est al - ta - re

ac - ce - da - mus ad sa - crum con - vi - vi - um

sa - crum con - vi - vi - um

u - bi

6 4 3 6 5

22

u-bi De - us a - dest sem - per

da-pes sunt di-vi-nae

u - bi De-us a - dest sem - per

u - bi De - us

u-bi pa-nis est cae-le-stis

u - bi De -

b 4 3 4 3 6

28

De - us a - dest a - dest sem - per —

a - dest sem - per o o quam su - per - na —

us a - dest a - dest sem - per

6 7 4 3

35

quam su - per - na com-men-sa - ti - o u - bi an - ge - li mi - ni - strant

u - bi De - us nos in - vi - tat et se i - psum no - bis

b b

40

u - bi Chri - stus con - vi - va - tur se i - psum no - bis

prae - - - bet ad man - du - can - - - dum se

7 6 6

45

prae - bet ad man-du - can - - - dum

se i - psum no - bis prae - bet ad man-du - can - - - dum

i - psum no - bis prae - bet ad man-du - can - - - dum

4 3

49

ad no - bi - les ae - des fe - sti - na fe - sti - na fe -

6

56

sti - na mor - ta - lis fe - sti - na fe - sti - na mor -

6 5 6 6

63

ta - lis stat e - sca vi - ta -

in men - sa quam vi - des

7 4 3 6 5

70

lis in men - sa quam vi - des stat e - sca vi - ta -

in men - sa quam vi - des stat e - sca vi - ta -

haec

6 6

75

lis et di - gne su -

lis haec vi - sce - ra fo - vet

pe - cto - ra nu - trit

80

men - - - - - tes

haec — gra - ti - a re -

6 6 5

87

et di - gne su - men - tes

plet et di - gne su - men - tes haec

et di - gne su - men - tes

92

et di - gne su - men -

gra - - - ti - a — re - plet et

et di - gne su - men -

4 3

98

tes haec gra - - ti - a re - plet haec

di - gne su - men - tes haec gra -

tes hæc gra - - ti - a re - plet — haec

6 5 6 6

105

gra - ti - a re - - - plet — Di-gna-re er - go be -

- ti - a re - - - plet di-gna-re er - go be -

gra - ti - a re - - - plet

110

ni - gne — Do - mi - ne ad tu - am sa - cram men - sam cle - men - ter nos ex - ci - pe -

ni - gne — Do - mi - ne cle - men - ter nos ex - ci - pe -

3

114

re di - gna - re cle - men - tis - si - me Pa - ter o - pta - tis iam an - nu - e - re et

re di - gna - re cle - men - tis - si - me Pa - ter o - pta - tis iam an - nu - e - re

5# 6 #

117

quod in no - bis de - fi - cit li - ben - ter lar - gi - re li - ben - ter lar - gi - re li - ben - ter lar - gi - te

li - ben - ter lar - gi - te

b 5/3 6/4 b 5 6 3

122

fac sa - lu - tis a - li - men - to fac vi - ta - li sa - cra - men - to di - gnas a - ni - mas so -

6

125

da-les et in cae-lo com-men - sa-les in ae-ter-num in ae - ter-num te gu-sta - re in ae-

6 b 7 6# 6

130

ter - num in ae-ter - num te gu - sta - re in ae - ter -

6

136

et gu - stan - do sem-per sem - per can -

- num in ae - ter-num te gu - sta - re Al - le - lu - ia al - le -

140

ta - - - re al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia et gu - stan -

6

144

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

- do sem - per sem - per can - ta - re al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

6 6 5 4 3

149

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

6 6 4 3

O caeleste convivium, o mensam angelicam

op. [VII] (1669), n. 15 De Sacramento

Natale Monferrato

Adagio

Alto

Tenore

Basso

Organo

O o o cae - le - ste cae - le - ste con -

O o o cae - le - ste cae - le - ste con -

O o o cae - le - ste cae - le - ste con -

O o o cae - le - ste cae - le - ste con -

vi - vi - um o cae - le - - - - - ste cae -

vi - vi - um o cae - le - ste cae -

vi - vi - um o cae - le - ste cae -

vi - vi - um o cae - le - ste cae -

le - ste con - vi - vi - um o men - sam o

le - ste con - vi - vi - um o men - sam o

le - ste con - vi - vi - um o men - sam o

le - ste con - vi - vi - um o men - sam o

18

men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas di -

men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas di -

men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas o di -

6

25

vi - nas e - pu - las o cae - le - ste con - vi - vi -

vi - nas e - pu - las o cae - le - ste con - vi - vi -

vi - nas e - pu - las o cae - le - ste cae - le - ste con - vi - vi -

6 6

32

um o men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas di -

um o men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas di -

um o men - sam an - ge - li - cam o di - vi - nas e - pu - las di -

6 6

39 *p*

vi - nas e - pu - las o di - vi - nas di - vi - nas

vi - nas e - pu - las o di - vi - nas di - vi - nas

vi - nas e - pu - las o di - vi - nas e - pu - las di - vi - nas

46 *f*

e - pu - las o di - vi - nas e - pu - las.

e - pu - las o di - vi - nas e - pu - las.

e - pu - las o di - vi - nas e - pu - las.

52 **Presto**

Tu nec-tar vi - sce-rum tu cor - dis iu - bi -

tu men-tis ra-di-us tu cor - dis iu - bi-lum

tu ar-dor pe-cto-ris tu cor - dis iu - bi-lum

56

lum tu men - tis ra - di - us tu cor - dis iu - bi-lum

tu ne - star vi - sce-rum tu cor - dis iu - bi-lum tu ne -

tu ar - dor pe - cto-ris tu cor - dis iu - bi-lum

60

tu ar - dor tu cor - - - dis iu - bi-lum

- ctar tu cor - - - dis iu - bi-lum

tu ra - di-us tu cor -

63

tu cor - dis iu - bi-lum. Ec - ce ad te su-

tu cor - dis iu - bi-lum. Ec - ce

- - dis iu - bi-lum. Ec - ce to-ta to-ta to-ta in te si-tit a-ni-ma me -

70

spi-rant to-ta to-ta to-ta in te si-tit a - ni-ma-me-a ad te su-

ad te su-spi-rant in-ti-ma me-a te e-su-ri-unt

a to-ta to-ta to-ta in te si-tit a-ni-ma me - a

74

spi-rant in-ti-ma me - a ad te su-spi-rant in-ti-ma me - a per te lan-guent prae-cor-di-a

pe-ne-tra - li-a me-a per te lan-guent

per te lan - guent ad te su-

76 \flat 76 \flat \flat \sharp \flat 6

78

me - a te e-su-ri-unt

per te lan-guent prae-cor-di-a me - a ad te su-spi-rant in-ti-ma

spi-rant in-ti-ma me - a ad te su-spi-rant in-ti-ma me - a

\flat \sharp

82

pe-ne-tra - li - a me - a per te lan - - -

me - a per te lan - guent prae - cor -

ad te su - spi - rant in - ti - ma me - a per te lan - guent prae - cor -

85

Adagio

- guent prae - cor - di - a me - a. O e - sca dul - cis - si -

- di - a me - a. O e - sca dul - cis - si -

- di - a me - a. O e - sca dul - cis - si -

91

ma o po - tus su - a - vis - si-mus o e - sca o po - tus o

ma o po - tus su - a - vis - si-mus o e - sca o po - tus o

ma o po - tus su - a - vis - si-mus o es - ca o po - tus o

98

ci - bus iu - cun - dis - si - mus o e - sca o po - tus

ci - bus iu - cun - dis - si - mus o e - sca o po - tus

ci - bus iu - cun - dis - si - mus o e - sca o

104

o ci - bus iu - cun - dis - si - mus o e - sca dul - cis - si - ma o

o ci - bus iu - cun - dis - si - mus o e - sca dul - cis - si - ma o

po - tus o ci - bus iu - cun - dis - si - mus o es - ca dul - cis - si - ma o

111

po - tus su - a - vis - si - mus o ci - bus iu - cun - dis - si -

po - tus su - a - vis - si - mus o ci - bus iu - cun - dis - si - mus.

po - tus su - a - vis - si - mus o ci - bus iu - cun - dis - si - mus.

118

Presto

pro-pe-ra-te fi - de-les ad Chri-sti di - vi - ti - as. pro-pe - ra-te fi - de-les

pro-pe-ra-te fi - de-les ad Chri-sti di - vi - ti - as. pro-pe - ra-te fi - de-les

Pro-pe-ra-te fi - de-les pro-pe - ra-te fi-de-les pro-pe-

6 # 6 6 6

124

cur - ri - te cur - ri - te

cur - ri - te cur - ri - te

ra - te fi - de - les ad Chri - sti di - vi - ti - as. cur - ri - te cur - ri - te

6 6

128

cur - ri - te a - man - tes ad Ie - su de - li - ti - as

cur - ri - te a - man - tes ad Ie - su de - li - ti - as

cur - ri - te a - man - tes ad Ie - su de - li - ti -

#

132

ac-ce-di-te ac-ce-di-te ac-ce-di-te ar-den-tes ad spon -

ac-ce-di-te ac-ce-di-te ac-ce-di-te ar-den-tes ad spon -

as ac-ce-di-te ac-ce-di-te ac-ce-di-te ar-den-tes ad spon - si blan-di-ti - as

139

- si blan-di-ti - as ac-ce-di-te ad spon - si spon - si blan-

- si blan-di-ti - as ac-ce-di-te ad spon - si spon - si spon - si blan-

ac-ce-di-te ad spon - si spon - si spon-si blan-

145

di-ti - as ac-ce-di-te ac-ce-di-te pan-di-te vi-sce-ra la-bi-a por-ri-gi-te bi-bi-te

di-ti - as ac-ce-di-te ac-ce-di-te pan-di-te vi-sce-ra la-bi-a por-ri-gi-te bi-bi-te

di-ti - as ac-ce-di-te ac-ce-di-te pan-di-te vi-sce-ra la-bi-a por-ri-gi-te e-di-te fer-cu-la

151

po - cu-la su - gi - te u - be-ra li - ba - te o - scu-la bi - bi - te po - cu-la li -

po - cu-la su - gi - te u - be-ra li - ba - te o - scu-la gu - sta - te vul - ne-ra

gu - sta - te vul - ne-ra li - ba - te o - scu-la e - di - te fer - cu-la su - gi - te u - be-ra

157

ba - te li - ba - te li - ba - te o - scu - la li - ba - te o - scu -

li - ba - te li - ba - te li - ba - te o - scu - la li - ba - te o - scu -

li - ba - te o - scu - la li - ba - te o - scu - la li - ba - te o - scu -

162

Da capo

la et læ-ti e - pu - la - mi-ni in - ter æ - ter-ni a - mo-ris has da - pes de - i - fi - cas.

la et læ-ti e - pu - la - mi-ni in - ter æ - ter-ni a - mo-ris has da - pes de - i - fi - cas.

la et læ-ti e - pu - la - mi-ni in - ter æ - ter-ni a - mo-ris has da - pes de - i - fi - cas.

O caeleste convivium, o mensam angelicam

op. XVIII (1681), n. 9 De Sacramento

Natale Monferrato

Alto

Tenore

Basso

Organo

O cae - le - ste cae - le - ste con - vi - vi - um o men - sam an -

5

ge - li - cam o di - vi - nas e - pu - las o di - vi - nas

9

e - pu - las tu - ne - ctar vi - sce - rum

15

tu — men — tis — ra — di — us

tu cor — dis iu — bi —

4 3

Detailed description: This system contains measures 15 through 20. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest in measure 15, followed by a half note G4 in measure 16, and then a half note G4 with a sharp sign in measure 17. The piano accompaniment (bass clef) features a series of eighth notes in measures 15-16, followed by a half note G2 with a sharp sign in measure 17, and then a half note G2 with a sharp sign in measure 18. The system concludes with a double bar line in measure 20.

21

tu cor — dis iu — bi — lum

lum tu —

4 3

Detailed description: This system contains measures 21 through 26. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest in measure 21, followed by a half note G4 in measure 22, and then a half note G4 with a sharp sign in measure 23. The piano accompaniment (bass clef) features a series of eighth notes in measures 21-22, followed by a half note G2 with a sharp sign in measure 23, and then a half note G2 with a sharp sign in measure 24. The system concludes with a double bar line in measure 26.

27

tu cor — — — — dis — iu — bi — lum

cor — — — — dis iu — bi — lum

4 3

Detailed description: This system contains measures 27 through 32. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest in measure 27, followed by a half note G4 in measure 28, and then a half note G4 with a sharp sign in measure 29. The piano accompaniment (bass clef) features a series of eighth notes in measures 27-28, followed by a half note G2 with a sharp sign in measure 29, and then a half note G2 with a sharp sign in measure 30. The system concludes with a double bar line in measure 32.

33

ec - ce ec-ce ec - ce ec-ce to - ta in te si - tit a - ni - ma me -

ec - ce ec-ce ec - ce ec-ce to - ta in te si - tit a - ni - ma me -

38

a te e - su-ri-unt pe - ne-tra - li - a me-a per te lan - guent præ-

a ad te su - spi-rant in-ti-ma me-a per te lan - guent præ-

43

cor - di - a me - a o es - ca dul-cis - si - ma o pa -

cor - di - a me - a o es - ca dul-cis - si - ma o pa -

[Basso] O cae - le - ste cae - le - ste

Allegro

48

nis su - a - vis - si - mus o pa - nis su - a - vis - si - mus o Ie - su mi dul -

nis su - a - vis - si - mus o pa - nis su - a - vis - si - mus

con-vi - vi - um o men - sam an - ge - li - cam oh di - - - -

4 3 7 4 3

55

cis - si - me o Ie - su mi

de tu - a car - - - ne ci - ba - me o Ie - su

- - - vi - nas e - pu - las - oh di - vi - - -

4 3 4 3

62

dul - cis - si - me o Ie - su mi dul -

mi dul - cis - si - me o Ie - su mi dul - cis - si - me

- - - nas di - vi - nas e - pu - las tu

4 3 4 3 4 3

69

cis - si - me o Ie - su mi Ie - su

de tu - o san - gui-ne po - tum da o Ie - su

gau - di - um spi - - -

76

mi di - le - ctis - si - me de tu - o san - gui-ne

mi di - le - ctis - si - me o Ie - su mi dul - cis - si - me

ri - tus tu men tis ra - di - us

84

po - tum da o Ie - su mi Ie - su mi di - le - ctis - si - me

o Ie - su mi o Ie - su mi di - le - ctis - si - me

tu men - tis ra - - - di - us

91

nam u - tro - - que sic nu - tri - tus

in te so -

tu - - cor - dis iu - bi - lum

97

in te so - lum in te in te so - lum glo -

lum in te in te so - lum sa - ti - a - bor

104

ri - a - bor glo - ri - a - - bor in

sa - ti - a - - bor in

109

te in te so - lum sa - ti - a - bor glo - ri - a - bor sa - ti - a - bor glo - ri -

te in te so - lum sa - ti - a - bor glo - ri - a - bor sa - ti -

114

a - bor sa - ti - a - bor glo - ri - a - bor et

a - bor glo - ri - a - bor sa - ti - a - bor glo - ri - a - bor et

Ec - ce ec - ce

119

te - cum psal - len - do sic sem - per ma - ne - bo sic sem - per re -

te - cum psal - len - do

ec - ce

124

gna - bo et te - cum psal - len - do

et te - cum psal - len - do sic sem - per ma - ne - bo sic

ec - ce to - ta in te

130

sem - per sem - - - - -

sem - per re - gna - bo sem - per sem - per ma - ne - bo re -

si - tit a - ni - ma me - a per te lan -

136

per ma - ne - bo re - gna - bo

gna - bo ma - ne - bo re - gna - bo

- - guent præ - cor - di - a me -

141

ac - ce - di - te er - go fi - de - les ac - ce - di -

ac - ce - di - te er - go fi - de - les ac - ce - di -

- - a o pa - nis su - a - vis - si - mus o pa - nis

6 6 6

144

te ad pu - ris - si - mas e - pu - las et pa - ne su - a - vis - si -

te ad pu - ris - si - mas e - pu - las vos hu -

su - a - vis - si - mus o Ie - su mi dul - cis - si - me de tu - a

4 3 2 4 3

148

mo et san - gu - ne prae - ti - o - sis - si - mo si - tim

- mi - les re - fi - ci - te si - tim ve - stram

car - - - ne ci - ba me o Ie - su mi - de - tu - a car -

5 6 5 6# 4 3

153

ve - stram a - vi - de bi - ben - tes hi - la - res læ - tan - tes

a - vi - de bi - ben - tes hi - la - res læ - tan - tes

ne ci - ba me o Ie - su mi nam u - tro - que sic nu - tri - tus et te - cum psal - len - do et

157

in Do - mi - no gau - den - tes

in Do - mi - no gau - den - tes

te - cum psal - len - do sem - per sem - per

162

Allegro

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

[illegible]

174

The musical score consists of four staves. The first staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Bass, and the fourth for basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves.

Soprano:
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Alto:
lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

Bass:
fi - de - les ac - ce - di - - - te ad pu - ris - si -

basso continuo:
4 3 6 6

179

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

8 le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

mas e - pu - las et pa - ne su - a - vis - si -

4 3 6

12.

O quam pulchra es, Maria

op. III (1655), n. 13 De beata Maria

Natale Monferrato

Alto Solo

O quam pul-chra es, Ma-ri - a quam pul-chra es, Ma-ri - a. —

Tenore

Basso

Organo

76

7

Solo

O quam dul-cis es Ma - ri - a quam dul-cis es quam pul-chra es Ma - ri - a Ma-

76

14

ri - a

Solo

O quam di-gna es, Ma - ri - a quam pul-chra

20

es quam dul-cis es quam di-gna es, Ma-ri - a Ma-ri - a Ma - ri - a

26

Allegro

quam pul - chra es quam dul - cis es quam di - gna

32

es Ma - ri - a Ma - ri - a tu de - co - ra tu vir - go es

39

ri - a tu can - di - da ro - sa tu

tu can - di - da ro - sa, tu de - co - ra tu vir - go es tu

46

de - co - ra tu vir - go es, Ma - ri - a tu dul - cis

pu - ra tu san - cta tu po - tens es Ma - ri - a tu dul - cis

52

es, tu de - co - ra tu vir - go es, Ma -

es tu pu - ra tu san - cta tu po - tens es Ma -

57

ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a.

ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a.

ri -

#6

63

Tu ma - ter tu vir -

67

go tu can - di - da pa - rens

quam san - cta quam di - gna

a. Quam pul - chra es,

2

72

quam pul-chra es quam san-cta quam di-gna

Ma-ri-a tu

76

quam pul-chra es quam-

ma-ter tu vir-go tu can-di-da pa-

81

san-cta quam di-gna quam pul-chra es, pul-chra es Ma-ri-a. O

ri-

rens quam pul-chra es pul-chra es, Ma-ri-

87

Allegro

quam pul - chra es quam dul - cis es quam di - gna

8

This system contains measures 87 through 92. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano accompaniment includes a treble staff and two bass staves. Measure 92 ends with a double bar line.

93

es Ma - ri - a

8

This system contains measures 93 through 98. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano accompaniment includes a treble staff and two bass staves. Measure 98 ends with a double bar line.

99

Ma - ri - a tu can - di - da ro - sa

8

This system contains measures 99 through 104. It features a vocal line with lyrics and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano accompaniment includes a treble staff and two bass staves. Measure 104 ends with a double bar line.

105

tu de - co - ra tu vir - go es, Ma -

8

43 6

This system contains measures 105 through 110. The vocal line (treble clef) features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment consists of a right hand (treble clef) and a left hand (bass clef). The right hand has a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a bass line with some rests and a few notes. Measure numbers 43 and 6 are indicated above the left hand staff.

111

ri - a tu dul - cis es, tu de - co - ra tu vir - go

8

76 5#6 43

This system contains measures 111 through 116. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment remains consistent. Measure numbers 76, 5#6, and 43 are indicated above the left hand staff.

117

es, Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a.

8

#6

This system contains measures 117 through 122. The vocal line concludes with a final phrase. The piano accompaniment provides a steady accompaniment. Measure number #6 is indicated above the left hand staff.

124

8

a. Cur-ri-te cur-ri-te cur-ri-te om-nes cur-ri-te om-nes a-man-tes a-ma-te

127

Cur - ri - te cur - ri - te cur - ri - te om - nes cur - ri - te om - nes a - man - tes

a - ma - te Ma - ri - - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - -

130

— a - ma - te a - ma - te Ma - ri - am

8

- - - - -

- - - - -

a. Cur - ri - te cur - ri - te cur - ri -

- - - - -

133

cur - ri - te cur - ri - te cur - ri - te om - nes a - ma - te

am cur - ri - te cur - ri - te cur - ri - te om - nes a - ma -

te om - nes cur - ri - te om - nes a - man tes cur - ri -

136

a - ma - te

te cur - ri - te om - nes a - man tes a - ma -

te cur - ri - te cur - ri - te om - nes a - ma - te cur - ri -

139

a - ma - te

te a - ma -

te cur - ri - te cur - ri - te om -

142

cur - ri - te om - nes a - man - tes — a -

te cur - ri - te om - nes a - man - tes

145

ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri -

a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri -

148

am cur - ri - te cur - ri - te cur - ri - te om - nes cur - ri - te om - nes a - man - tes

am cur - ri - te cur - ri - te cur - ri - te om - - -

150

a - ma - te a - ma - te Ma - ri - am.

154 **Presto**

Ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma -
 am. Ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te

162

ri - am ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes
 Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes

170 *f*

ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te lae -

f

8 - tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te

f

- tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te

f

#6

178 *p*

tan - tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri - am.

p

8 lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri -

p

lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri -

p

185 Solo

vi - de - te Ma - ri - am. — si cu - pis in - ta - ctam haec pu - ri - or

8 - am vi - de - te Ma - ri - - - - -

- am vi - de - te Ma - ri - - - - -

191

ni - ve

Solo

8 - am. si pe-tis ve - nu - stam haec pul-chri - or so - - -

Solo

- - - - - am. Si ve-lis di - vi-ti - as haec - - -

196

si quae - ris ho - no - res haec re -

Tenore Batt. 198 e successive: verifica note (non chiare nel testo)

8 - - - - le si quae-ris ho - no-res haec re - gi - na haec

do-mi-na mun - - - -

200

gi - na haec re - gi - na - cae - li haec re - gi - na cae -

8 re - gi - na haec re - gi - na - cae - li haec re - gi - na -

204

li ve-ni-te er-go -

cae - - - - - li ve-ni-te a - man -

- di ve-ni-te er - go ve-ni-te a - man-tes a - ma-te Ma - ri - am ve-ni -

208

ve-ni-te a-man-tes a - ma - te Ma-ri - am a - ma - te Ma - ri - am a -

- tes ve-ni-te a - man-tes a - ma-te Ma - ri - am a - ma-te Ma - ri - am

te er - - go a - ma-te Ma - ri - am a - ma-te Ma - ri - am

212

ma - te Ma-ri - am ve-ni-te ve-ni - te - - - - - ve-ni-te a -

a - ma-te Ma - ri - - - - - am ve-ni-te ve-ni - - - - - te ve-ni-te

a - ma-te Ma - ri - am haec pu-ri - or ni - ve haec pul-chri - or so -

216

man - tes ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am ve - ni - te ve -
 a - man - tes ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am ve - ni - te
 - le haec do - mi - na mun - di ve - ni - te

220

ni - te ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri - am. O
 ve - ni - te ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri -
 ve - ni - te ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri -

226

Allegro

quam pul - chra es quam dul - cis es quam di - gna es Ma -

233

ri - a Ma - ri - a tu can - di-da

8

This system contains measures 233 through 240. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4 (F#4 in the key signature) and continues with a series of half and quarter notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand, including a triplet of eighth notes in measure 238.

241

ro - sa tu de - co - ra tu

8

This system contains measures 241 through 247. The vocal line continues with a half note G4 and then a series of half and quarter notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and adds a melodic line in the right hand, including a triplet of eighth notes in measure 244.

248

vir - go es, Ma - ri - a tu dul - cis es, tu de - co - ra tu

8

This system contains measures 248 through 255. The vocal line begins with a half note G4 and continues with a series of half and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand, including a triplet of eighth notes in measure 251.

255

vir - go es, Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a.

43 #6

263

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

76 76

266

ia al - le - lu - ia

76 76

269

al - le - lu -

8 al - le - lu - - - - ia al - le - lu -

ia al - le - lu - ia al - le - lu -

8

8

272

ia al - le - lu - ia al -

8 ia al - le - lu - - - - ia

ia al - le - lu -

8

8

275

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

8 al - le - lu - - - - ia al - le - lu -

ia al - le - lu - ia al - le -

8

8

278

lu - ia al - le - lu - ia

ia al - le - lu - ia al - le - lu -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

76

281

al - le - lu - ia

ia al - le - lu -

ia al - le -

284

al - le - lu - ia

ia al - le - lu - ia al - le -

lu - ia al - le - lu -

b

287

al - le - lu - ia

8 - lu - ia al - le - lu -

ia

290

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

8 - ia al - le - lu -

al - le - lu -

293

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

8 - ia al - le - lu - ia al - le - lu

ia al - le - lu - ia al - le - lu

13.

O quam pulchra es, o Maria

op. IV (1655), n. 8 De Beata Virgine

Natale Monferrato

Alto

O _____ quam pul-chra es quam pul-chra es quam pul - chra

Organo

5

es o _____ Ma - ri - a tu ly - - li - um

11

tu ro - - sa tu

18

pul - chri-tu-do cæ - li tu can - dor tu splen - dor tu

24

pul - chra _____ es Ma - ri - a tu pul - chra _____ es tu pul - chra es

31

Ma - ri - a, Ma - ri - a

37

O — O — quam pul - chra es O san - cta o spe - ci -

42

o - sa o po - tens es Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a —

47

tu dul - cis tu mi - stis tu pu - ri - or ni - ve tu dul - cis tu

54

mi - stis tu pu - ri - or ni - ve tu dul - cis tu mi - stis tu pu - ri - or

61

ni - ve Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a

68

a tu dul - cis tu mi - stis tu pu - ri - or ni - ve Ma - ri - a,

74

Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma -

79

ri - a Ma - ri - a

85

tu ma - ter tu vir - go tu can - di - da pa - rens quam fa - cta quam

88

di - gna quam pul - chra Ma - ri - a tu ma - ter tu vir - go tu can - di - da

91

pa - rens quam san - cta quam di - gna quam pul - chra Ma - ri - a Ma - ri - a, Ma - ri - a — tu

95

ma - ter tu vir - go tu can - di - da pa - rens quam san - cta quam di - gna quam

98

pul - chra Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a — quam san - cta quam di - gna quam pul - chra Ma -

102

ri - a quam san - cta quam di - gna quam pul - chra Ma - ri - a Ma - ri - a Ma -

105

ri - a — quam pul - chra Ma - ri - a. — Cur - ri - te, cur -

110

- ri - te, cur - ri - te a - man - tes a - ma - te, a - ma - te, a - ma - te Ma -

117

ri - am, cur - ri - te, cur - ri - te, cur - ri - te a - man - tes a -

125

ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te a - ma - te

131

Ma - ri - am cur - ri - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am a - ma - te Ma - ri - am a -

140

ma - - - - - te Ma - ri - am

144

ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te lae - tan - tes vi -

153

de - te Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi -

161

de - te Ma - ri - am ve - ni - te ve - ni - te vi - de - te Ma - ri - am vi - de - te Ma -

168

p

ri - am ve - ni - te lae - tan - tes vi - de - te Ma - ri - am vi - ni - te lae - tan - tes vi -

175

de - te Ma - ri - am. Si cu - pis in - ta - ctam haec pu - ri - or

179

ni - ve si pe - tris ve - nu - stam haec pul - chri - or so - le si ve - lis di -

182

vi - ti - as haec do - mi - na mun - di si quae - ris ho - no - res haec re - gi - na

185

cae - - - - - li

189

ve - ni - te ve - ni - te er - go ve - ni - te ve - ni - te ve -

195

ni - te a - man - tes ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma -

202

ri - am ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am ve - ni - te a -

208

man - tes a - ma - te Ma - ri - am ve - ni - te ve - ni - te a - ma - te Ma -

214

ri - am a - ma - te Ma - ri - am ve - ni - te a - man - tes a -

219

p
ma - te Ma - ri - am ve - ni - te a - man - tes a - ma - te Ma - ri - am.

14.

O quam suavis es

op. III (1655), n. 17 De Sacramento

Natale Monferrato

Canto

Alto

Baritono

Organo

Bo-ne Ie - -

Quam su - a - - - vis es

Bo-ne Ie -

2 3 43 43

5

- su o bo - ne o bo-ne

o quam su - a - vis o quam iu - cun - dus es

- su o bo -

6 7

9

Ie - - - su

o quam su - a - vis quam iu - cun - dus es ti - men - - ti - bus

ne o bo-ne Ie - su

13

bo - ne Ie - su o bo - ne o bo - ne Ie - su.

te o bo - ne o bo - ne Ie - - - su.

bo - ne Ie - su o bo - ne o bo - ne Ie - su.

17

a - mo - re tu - o in - cen - de a - mo - re tu - o in -

o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re tu - o in -

24

o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re tu - o in -

cen - de me a - mo - re tu - o in -

cen - de me a - mo - re tu - o in -

31

cen - de___ me o bo - ne bo - ne Ie - su

in - cen - de me o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re

cen - de me a - mo - re tu - o in - cen - de

38

a - mo - re tu - o in - cen - de___ me ut

tu - o in - cen - de___ me ut di - li-gam te bo - ne Ie - su in -

a - mo - re tu - o in - cen - de me

45

di - li-gam te ca - re Ie - su tran - sfi - ge___ me a - mo - re

cen - de___ me a - mo - re tu - o in -

a - mo - re tu -

52

tu - o in - cen - de bo - ne Ie - su

cen - de bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

- o in - cen - de bo - ne Ie - su ca - re

59

ca - re Ie - su in - cen - de me ut di - li-gam

ca - re Ie - su in - cen - de me ut di - li-gam te

Ie - su ca - re Ie - su in - cen - de me

66

te bo - ne Ie - su in - cen - de me

bo - ne Ie - su in - cen - de me

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re

73

bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

Ie - su tran - sfi - ge me in - cen - de me ca - re

79

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re

Ie - su tran - sfi - ge me bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re

85

Ie - su tran - sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me tran -

Ie - su tran - sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me

Ie - su tran - sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me tran -

43

91

sfi - - - ge me.

tran-sfi - - - ge me. o bo-ne Ie-su vul-ne-ra me o ca-re Ie-su lae-ti-fi-ca

sfi - - - ge me.

56 76 76

96

o bo - ne

me ut di - li - gam te

a - mo - re tu - o in - cen - de me

99

Ie - su vul - ne-ra me o ca - re Ie - su lae-ti - fi-ca me ut di - li - gam te

a - mo - re

102

tu - o in - cen - de - me

o bo - ne Ie - su vul - ne-ra me o ca - re Ie - su lae - ti - fi - ca

105

tu ve - re lu - men cor - di-um tu li - be -

tu ve - re lu - men cor - di-um tu ve - re no - strum

me ut di - li-gam te tu ve - re no - strum gau - di-um

108

ra - tor tu li - be - ra - tor

gau - di-um tu re - dem - ptor tu re - dem - ptor

tu sal - va - tor tu sal - va - tor o bo - ne Ie - su vul - ne-ra

111

o ca - re Ie - su lae - ti - fi - ca me o ca - re Ie - su lae - ti - fi - ca

me o bo - ne Ie - su vul - ne - ra me tu

114

tu ve - re lu - men cor - di - um tu ve - re no - strum gau - di - um

me tu ve - re no - strum gau - di - um Ie - su re - dem - ptor

ve - re lu - men cor - di - um tu ve - re no - strum gau - di - um bo - ne

117

Ie - su ca - re Ie - su sal - va - - - - tor.

Ie - su sal - va - - - - tor.

Ie - su Ie - su sal - va - - - - tor.

121

a - mo - re tu - o in - cen - de a - mo - re tu - o in -

o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re tu - o in -

128

o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re tu - o in -

cen - de me a - mo - re tu - o in -

cen - de me a - mo - re tu - o in -

135

cen - de me o bo - ne bo - ne Ie - su

in - cen - de me o bo - ne bo - ne Ie - su a - mo - re

cen - de me a - mo - re tu - o in - cen - de

142

a - mo - re tu - o in - cen - de me ut

tu - o in - cen - de me ut di - li-gam te bo - ne Ie - su in -

a - mo - re tu - o in - cen - de me

149

di - li-gam te ca - re Ie - su tran - sfi - ge me a - mo - re

cen - de me a - mo - re tu - o in -

a - mo - re tu -

156

tu - o in - cen - de bo - ne Ie - su

cen - de bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

- o in - cen - de bo - ne Ie - su ca - re

163

ca - re Ie - su in - cen - de me ut di - li-gam te

Ie - su ca - re Ie - su in - cen - de me

170

te bo - ne Ie - su in - cen - de me

bo - ne Ie - su in - cen - de me

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re

177

bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

Ie - su tran - sfi - ge me in - cen - de me ca - re Ie - su tran -

184

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re Ie - su tran -

bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re Ie - su tran -

sfi - ge me bo - ne Ie - su in - cen - de me ca - re Ie - su tran -

6

190

sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me tran -

sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me

sfi - ge me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me tran -

43

195

sfi - ge me.

tran-sfi - ge me. Dul - ci - a dul - ci - a sunt a - mo - ris tu - i

sfi - ge me.

56 76 76 76 6 #7

202

Musical score for measures 202-206. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with lyrics: "Au - re - a sunt a - mo - ris tu - i ia - cu -". The second staff is a vocal line with lyrics: "vul - ne - ra". The third staff is a vocal line. The fourth staff is a bass line with a 6 and #7 above the final two measures.

207

Musical score for measures 207-210. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "la o bo - ne Ie - - - - - su". The second staff is a vocal line with lyrics: "o bo - ne Ie -". The third staff is a vocal line. The fourth staff is a bass line.

211

Musical score for measures 211-214. The system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "o bo - ne Ie - - - - -". The second staff is a vocal line with lyrics: "su o bo - ne Ie - - - - -". The third staff is a vocal line. The fourth staff is a bass line.

215

su.

su.

6 \flat 6

219

con - fi - ge

con - fi - ge cor

Er - go di - le - cte di - le - cte Ie - su

6 \flat

226

cor vul - ne - ra vi - sce-ra vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni-mae me -

vul - ne - ra vi - sce-ra vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni - ae me -

con - fi - ge

6 \flat

233

ae er - go di - le - cte di - le - cte Ie - su

ae vul - ne - ra vi - sce-ra vul - ne - ra

cor vul - ne - ra

2 #6

240

con - fi - ge cor vul - ne - ra vi - sce-ra

vi - sce-ra a - ni-mae me - ae con - fi - ge cor con - fi - ge

vi - sce-ra a - ni-mae me - ae vul - ne - ra vi - sce-ra

#6

247

vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni-mae me - ae

cor er - go di - le - cte di -

con - fi - ge cor

#6

254

con - fi - ge cor

le - cte Ie - su con - fi - ge cor

con - fi - ge cor er - go di - le - cte di -

43

261

con - fi - ge cor

con - fi - ge cor vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni-mae me -

le - cte Ie - su con - fi - ge cor

268

con - fi - ge cor vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni-mae me -

ae vul - ne - ra vi - sce-ra vul - ne - ra vi - sce-ra a - ni-mae me -

vul - ne - ra vi - sce-ra vul - ne - ra vi - sce-ra a -

275

ae a - ni - mae a - ni-mae me - ae.

ae a - ni - mae a - ni - mae a - ni-mae me - ae.

- ni - mae a - ni - mae a - ni-mae me - ae.

283

Allegro

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le -

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

288

ia al - le - lu - ia al - le -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

293

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

298

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

56 6

303

le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

308

al - le - lu -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

313

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

318

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

56 6

[illegible]

328

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

333

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

15.

O quam suavis es

op. IV (1655), n. 9 De Sacramento

Natale Monferrato

Alto

Organo

O o quam su - a

5

vis quam su - a - vis es bo - - - ne Ie - su

9

quam su - a - - - vis quam su - a - vis quam iu -

12

cun-dus ti - men - - ti-bus te o bo - - -

16

- ne Ie - su o bo - ne o bo - ne bo-ne Ie - su

21

8 a - mo - re tu - o in - cen - de me ut in ae - ter - num di - li - gam te

7 6

29

8 a - mo - re tu - o in - cen - de me ut in ae - ter - num di - li - gam te

7 6

37

8 o Ie - su o Ie - su in - cen - de me tran - sfi - ge me tran - sfi - ge me

42

8 bo - ne Ie - su in - cen - de me

48

8 ca - re Ie - su tran - sfi - ge me

54

8 bo - ne Ie - su in - cen - de me

60

8 ca - re Ie - su tran - sfi - ge me ut di - li-gam te ut

66

8 per - fru - ar te bo - ne Ie - su ca - re Ie - su

72

8 4 3 in - cen - de me tran - sfi - ge me bo - ne

78

8 Ie - su in - cen - de me tran - sfi - ge me bo - ne Ie - su

84

8 4 3 ca - re Ie - su bo - ne Ie - su in - 4 3

90

8 cen - de me ca - re Ie - su tran - sfi - ge me tran -

95

sfi - ge tran-sfi - ge me.

101

O o

bo-ne Ie -

7 6 7 6

105

su bo-ne Ie - su lae-ti - fi-ca me ca-re Ie - su vul - ne-ra me lae - ti - fi-ca me vul - ne-ra

108

me bo-ne Ie - su lae-ti - fi-ca me bo-ne Ie - su lae-ti - fi-ca me ca-re Ie - su vul - ne-ra

111

p

me ca-re Ie - su vul - ne-ra me vul - ne-ra me ut di - li-gam te lae - ti - fi-ca me ut per - fru-ar

114

te ca-re Ie - su bo-ne Ie - su ca-re Ie - su bo-ne Ie - su in - cen -

117

8 - de in - cen - de in - cen - - - -

120

8 - de in - cen - de - me in - cen - de me ut di - li-gam te ca-re Ie - su bo-ne

123

8 Ie - su ca-re Ie - su bo-ne Ie - su o - o - o bo-ne Ie - su

128

8 dul - ci-a dul-ci-a sunt a-mo-ris tu-i vul-

135

8 - ne-ra au - re-a sunt a - mo - ris tu - i ia - cu - la

7 6 #

140

8 er - go di - le - cte Ie - su er - go be - ni - gne Ie - su con - fi - ge cor

150

me - um vul - ne-ra vi - sce-ra a - ni-mae me - ae con - fi - ge cor vul - ne-ra

160

vi - sce-ra vul - ne-ra vi - sce-ra a - ni-mae me - ae a - ni - mae a -

168

- ni - mae a - ni - mae me - ae a - ni - mae me - ae

p

4 3

176

vul - ne-ra vi - sce-ra a -

179

ni - mae me - ae ut a - ni-ma me - a for - ti-ter vul - ne - ra - ta su-

184

a - vi-ter in - cen - sa lan - gue-at et li-que-fi - at

189

192

195

198

202

206

206

fun-cta ti - bi so - - - - - li ser - vi - at al - le -

210

8 - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

214

8 lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

p

218

8 - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

222

8 lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

226

8 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

231

8 al - le - lu - ia al - le - lu - ia

15

Primus

Quae lux in - so - li - ta

mnum ob - rum - pit?

mi - hi lu - ces per - strin - git?

20

Angelus
Solus

mi - hi lu - ces per - strin - git?

pa - sto - res au - di - te:

an - nun - ti - o vo - bis, an - nun - ti - o gau - di - um ma - gnum, qui - a

25

an - nun - ti - o vo - bis, an - nun - ti - o gau - di - um ma - gnum, qui - a

28

na - tus est no - bis ho - di - e sal - va - tor no - ster.

31 Allegro A due

O lae - ta, o lae - ta, o lae - ta vox, O cla - ra, o

38

o lae - ta vox, o lae - ta
cla - ra, o cla - ra lux, o cla - ra lux, o lae - ta

45

p

vox, o cla - ra lux, o cla - ra, o cla - ra lux, o cla -

vox, o cla - ra lux, o cla - ra, o cla - ra lux, o cla -

53

- ra, o cla - ra lux.

- ra, o cla - ra lux.

Angelus Solus

I - te in Be - the - lem Iu - dae, in - ve - ni - e - tis in -

59

Secondus solus
Allegro

E - a - mus et vi - de - a - mus hoc ver - bum.

fan - tem pan - nis in - vo - lu - tum.

4 3

65 A doi
Allegro

e - a - - - - mus, e - a - mus ____

E - a - - - - - mus, e - a - mus. ____

70

Angelus
Solus

I - te ac - cen - si flam - ma ar - do - ris lae - ti in - fan - tem sa - lu - ta - te,

78

na - tum De - um a - do - ra - te, a - do - ra - te.

86 A doi
Allegro

e - a - - - - mus, e - a - mus ____

E - a - - - - mus, e - a - mus. ____

91
Secondus solus
Allegro

O po - pu-le re-gna-tor su - pe-rum, Re-dem-ptor

6 6 4 3 6 4 3

100

ho - mi-num quam pul - cher es, quam pul - cher, quam pul - cher ____

6 7 6

107

es, quam pul - cher es, quam pul - cher, quam

114

pul - cher es sal - ve,

124

sal - ve blan - di - du - le,

131

sal - ve blan -

6 4 3

139

di - du - le, sal -

147

ve, sal - ve, sal - ve le - su blan - di - du - le,

6 4 3 4 3 #

155

Ie - su, Ie - su blan - di - du - le,

Primus solus
Allegro

164

O flo - scu-le qui pul-chri - tu - di-ne ex - ce - dis

173

sy - de-ra, quam pul - cher es, quam pul - cher, quam pul - cher

180

es, quam pul - cher — es, quam pul - cher, quam

4 3 #

This system contains measures 180 through 186. The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 183. The piano accompaniment (bass clef) provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'es, quam pul - cher — es, quam pul - cher, quam'.

187

pul - cher es, a - - - - - ve,

4 3 6 # 6 4 3 6 4 3

This system contains measures 187 through 196. The vocal line continues the melody, with a long note in measure 190. The piano accompaniment features a more active bass line with many sixteenth notes. The lyrics are 'pul - cher es, a - - - - - ve,'.

197

a - - - - - ve, blan - di - du - le, —

4 3 #

This system contains measures 197 through 204. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment continues with a steady bass line. The lyrics are 'a - - - - - ve, blan - di - du - le, —'.

205

musical score for measures 205-212. The system consists of four staves: a vocal line (treble clef, key of D major) and three piano accompaniment staves (treble and bass clefs, key of D major). The vocal line contains the lyrics "a - - - - - ve blan - di - du -". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings 6, 4, and 3.

213

musical score for measures 213-220. The system consists of four staves: a vocal line (treble clef, key of D major) and three piano accompaniment staves (treble and bass clefs, key of D major). The vocal line contains the lyrics "le, a - - - - - ve,". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings 6 and a sharp sign (#).

221

musical score for measures 221-228. The system consists of four staves: a vocal line (treble clef, key of D major) and three piano accompaniment staves (treble and bass clefs, key of D major). The vocal line contains the lyrics "a - ve, a - ve, a - ve Ie - su blan - di - du - le,". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings 4, 3, and a sharp sign (#).

229

Ie - su, Ie - su blan - di - du - le.

6 6 6 4 3

237

A doi
Allegro

O po - pu - le

O po - pu - le ma - tris so -

6 # 4 3 # b

245

pa - tris de - li - ti - um, quam pul - cher

la - ti - um, quam pul - cher

251

es, quam pul - cher es, quam pul - cher es, quam pul - cher es, quam pul - cher es,

es, quam pul - cher es,

4 3

257

- cher, quam pul - cher es, quam pul - cher es, quam pul - cher, quam

264

quam pul - cher, quam pul - cher es, quam pul - cher es, pul - cher es, quam pul - cher, quam pul - cher es, quam pul - cher es,

6 5
4 3

271

quam pul - cher — es.

quam pul - cher — es.

Dolcemente

278

Adagio

Dor - mi, dor - mi, dor - mi, dor-mi pu - er, — dor - mi,

Dor - mi, dor - mi pu - er, dor - mi,

283

dor - mi, dor - mi, dor - mi, dor - mi.

dor - mi, dor - mi, dor - mi pu - er, dor - mi.

289

Allegro

A tre

Musical score for measures 289-292. The score is for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and a Bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: No - è, No, - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some rests. The Tenor part has a similar melodic line. The Bass line has a rhythmic accompaniment with some rests. There are fingerings 4, 3, 6, and a sharp sign above the Bass line in measure 292.

293

Musical score for measures 293-296. The score is for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and a Bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è, No - è. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some rests. The Tenor part has a similar melodic line. The Bass line has a rhythmic accompaniment with some rests. There are fingerings 6, 4, 3 above the Bass line in measure 296.

17.

Quid moraris? Ulciscere, Deus

op. XVIII (1681) In Hebdomada Sancta

Natale Monferrato

Canto I
Iustitia

Canto II
Misericordia

Tenore
Deus

Organo

Iratamente

Quid mo - ra - ris? Ul-ci - sce-re ul-ci - sce - re ul-ci-sce-re De-us.

5

Quid? Quid mo - ra - ris? Ul - ci - sce-re, ul - ci - sce-re. Ple - cte, ple - cte cri - mi-na,

9

ple - cte, ple - cte cri - mi-na, per - cu - te ful - mi-na pe - re-at or - bis

12

ul - ci - sce-re De - us ul - ci - sce-re, ul - ci - sce-re.

Ces - sa, o - ra - trix om-por -

16

tu-na, non dex-te-ra te-lo ar-ma - ta To-nan-tem sed ve-ni-a in cae-lo te-stan-tur re-gnan - tem.

21

Ad ar - - - ma. Ad bel - - - lum. Ad
Ces-sa. Ta - ce.

30

pu - - - gnam. ad ar - - - ma. Ad
Ob-mu - te-sce. Ces-sa.

39

bel - - lum. Ad pu - - - gnam.
Ta - ce. Ob-mu - te-sce. subito.

48

Iratamente

In - so-nent, in - so-nent tym - pa-na. In - to-nent, in - to-nent

52

clas - si-ca. Cor - nu-a bel - li-ca in - cre-pent in - cre-pent, in - vo-cent.

56

Ar - ma. Bel - lum. Pu - gnam. Ces-sa. Ta-ce. Ob-mu - te-sce.

60

Et tu, cle-men-tis-si-me De-us, re-cor - da-re ver-bi tu-i no-lo mor-tem pec-ca - to-ris no-lo

66

mor-tem pec-ca-to-ris sed ut con-ver - tat - tur con-ver - ta - tur et vi - vat.

72

Per - cu-te, per - cu-te ful - mi-na -

Par - ce. Mi - se -

75

- Pe - re-at, pe - re-at, pe-re-at.

re - re. Vi-vat, vi-vat, vi-vat, vi-vat, vi-vat, vi-vat.

80

Con gravità

Si-len - ti - um, si - len - ti - um. Au - di - te: e - go De - us, e - go

86

Pa - ter. Ne - sci-unt pa - ter - na vi - sce - ra, vin - di - ctam, mi-

92

se - re-or mi - se - re-or mi - se - re - or or - - - bis.

98

Allegro

O lae - ta, o lae - ta vox o lae - ta, o lae - ta

105

vox o lae - ta, o lae - ta vox o lae - ta, o lae - ta vox.

112

Con gravità Ver - bum su - a - ve.

I - gno - sco, i - gno - sco cul - pis. Con - ver - ta - tur ho - mo, con - ver - ta - tur ho - mo,

118

Allegro

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat,

con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat. Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat,

123

con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat, vi - vat, con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat, — vi - vat, con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat, — vi - vat, vi - vat,

127

vi - vat, vi - vat, con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat. —

vi - vat, con - ver - ta - tur ho - - - - - mo et vi - vat.

vi - vat, vi - vat, vi - vat, con - ver - ta - tur ho - mo et vi - vat.

4 3

Adagio

130

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, con-ver -

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, con-ver -

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, con-ver -

133

ta - tur — ho - mo, con-ver - ta - tur et vi - vat.

ta - tur — ho - mo, con-ver - ta - tur — et — vi - vat.

ta - tur ho - mo, con-ver - ta - tur et vi - vat.

7

Venite gentes, currite populi

op. VI (1666), n. 7 De santo martyre

Natale Monferrato

Alto

8

Ve - ni - te — gen - tes, cur - ri - te, cur - ri - te, cur - ri - te po - pu - li, ve -

Organo

3

8

ni - te, cur - ri - te fi - de - les, ve - ni - te, cur - ri - te fi - de - les, ve - ni - te, cur - ri - te, cur - ri - te,

7 6

6

8

cur - ri - te, cur - ri - te gen - tes, pro - pe - ra - te, fe - sti - na - te, cur - ri - te gen - tes, pro - pe - ra - te om - nes fe - sti -

9

8

na - te, pro - pe - ra - te, ve - ni - te, ve - ni - te, *p* ve - ni - te, ve - ni - te.

13

8

vi - de - te Di - vum N. — li - li - is co - ro -

17

na - - - - - tum.

21 **Adagio**

Spi-nas hic per - tu-lit ro - - - - - sas ut ca - pe - ret

30

mun-dum ab - hor - - - - - ru - it ut cae - - - - - lum ac -

39

qui - re - ret. Pro-ba su - sti - nu - it ut lau - des ac - ci - pe-

48

ret cum Chri - sto pas - sus ut cum Chri-sto re - gna -

57

- - - - - ret, cum Chri - sto pas - sus ut cum Chri-sto re - gna -

66

8 - - - ret, cum Chri - sto re - gna - ret. ___

75 **Arietta**

8 Ad gau - di-a, ad gau - di-a, ad vo - - -

79

8 ces, ad can - tus, ad can - tus ve-lo - - -

83

8 - ces, ad can - tus ve-lo - - - ces, ad so - nos vi -

87

8 ta - les vos vo - cat, mor-ta - - - les, vos vo -

91

8 - - - cat mor-ta - les.

97

Tri-um - phat in cae - lis qui in ter - ris pu-gna - - -

101

- - - vit: ca - ni-te tri-um - phum, ca - ni-te vi-cto - ri - am:

107

ho-stem pro-fli-ga-vit stre-nu-us Chri-sti mi-les. ---

114

Ca - ni-te vi - cto - - - ri - am, ca - ni-te iam glo - - - ri -

119

am, ca - ni-te vi-cto - ri - am, ca - ni-te iam glo - ri - am, ca - ni-te iam glo - ri -

125

p

am, ca - ni-te iam glo - ri - am. Ad cae-lum qui quae - rit hic se -

131

8 - mi-ta e - rit, ad cae-lum qui quae - rit hic se - mi-ta e - rit, t. hic se -

137

8 - mi-ta e - rit. E-ia i - gi-tur, e-ia i - gi-tur:

145

8 con-cre-pent, con-cre-pent or - ga - na, re-so-nent, re-so-nent tim - pa -

151

8 na, con - ci - nant, con - ci - nat tu - bae sem-per, sem - per,

156

8 sem-per, sem-per di - cen - tes, sem-per, sem - per, sem-per, sem - per, sem -

161

8 per, sem-per, sem - per di - cen - tes:

166

Arietta

8 Ad gau - di-a, ad gau - di-a, ad vo - - - -

170

8 ces, ad can - tus, ad can - tus ve-lo - - - -

174

8 - ces, ad can - tus ve-lo - - - - ces, ad so - nos vi -

178

8 ta - les vos vo - cat, mor-ta - - - - les, vos vo -

182

8 - - - - cat mor-ta - les.

19.

Salve regina, mater misericordiae

op. III (1655), n. 19

Natale Monferrato

Alto

Tenore

Basso

Organo

Sal - ve Re - gi - na, *tr* sal - ve Re-gi-na, sal -

8

ve.

Sal - ve Re-gi-na ma - ter, ma - ter mi-se-ri-cor-di-ae,

16

sal - ve, sal - ve.

Sal - ve Re-gi-na ma - ter mi-se-ri-cor-di-ae,

23

Sal - - - - -

Sal - - - - -

vi ta, dul ce do, &___ spes no - stra, sal - - - - -

30

- - - ve,___ sal - ve. Ad te, ad te___ cla - ma - nus,___

- - - ve, sal - - - - - ve. Ad te, ad te___ cla - ma - mus,

ve - - - sal - - - ve. Ad te, ad te___ cla - ma - mus,

7 6

36

ad te cla - ma - mus, ad te, ad

ad te cla - ma - mus, o Re - gi - na ad te, ad

ad te cla - ma - mus, ad te, ad

41

te, ad te, ad te o ma - ter,

te o ma - ter, ad te, ad te o Re - gi - na,

te, ad te, ad te o

47

ad te ex - u - les fi - li - i

ad te, ad te ex - u - les fi - li - i

vi - ta, dul - ce - do, ad te ex - u - les fi - li - i E -

52

E - - - vae, ad te, ad te su - spi - ra - mus,

E - - - vae, ad te, ad te su - spi - ra - mus,

- - - vae, ad te, ad te su - spi - ra - mus,

58

ad te su - spi - ra - mus, ad te, ad

ad te su - spi - ra - mus, o Re - gi - na, ad te, ad

ad te su - spi - ra - mus, ad te, ad

63

te, ad te, ad te o

te, o ma - ter, ad te, ad te, o Re - gi - na,

te, ad te, ad te

68

ma - ter, ad te ge-men - tes &

ad te, ad te ge-men - tes &

o vi - ta, dul - ce - do ad te, ge-men - tes & flen-tes in hac la-cri-

73

flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le.

flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ia er - go ad - vo - ca - ta

ma - rum val - le.

ma - rum val - le. E - ia er - go ad - vo - ca - ta

79

no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos con - ver -

no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos con - ver -

no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos con - ver -

85

te, ad nos, ad nos con - ver - te, ad nos, ad nos con - ver - te.

te, ad nos, ad nos con - ver - te, ad nos, ad nos con - ver - te.

te, ad nos, ad nos con - ver - te, ad nos, ad nos con - ver - te.

91

& Ie - - - sum.

& Ie - - - sum. Be - ne - di - ctum fru -

& Ie - - - sum. Be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

96

Be - ne - di - ctum fru - ctum ven - stris tu -

ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - i - li-um o - sten - de,

i no - bis post hoc ex - i - li-um o - sten - de, be - ne - di - ctum fru -

100

i no - bis post hoc ex - i - li-um o - sten - de, post hoc ex -

be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex -

ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - i - li-um o - sten -

103

i - li-um o - sten - de, o - sten - de, o - sten - de,
 i - li-um o - sten - de, post hoc ex - i - li-um o - sten - de, o - sten - de,
 de, post hoc ex - i - li-um o - sten - de, o - sten - de, o - sten - de,
 de, post hoc ex - i - li-um o - sten - de, o - sten - de, o - sten - de, o - sten - de

107

de, o - sten - de, o dul - cis,
 de, o - sten - de, o cle - mens, o
 de, o - sten - de, o cle - mens, o
 de, o - sten - de, o cle - mens, o

112

Vir - go, o dul - cis, dul - cis Vir-go, o Ma - ri - a, o dul - cis
 pi - a, o cle - mens, o
 pi - a, o cle - mens, o
 pi - a, o cle - mens, o

117

Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, o dul-cis

pi-a fru-ctum ven-tris tu-i no-bis, no-bis o-

8 7 6 4 3

121

Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, sten-de, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, ri-a, fru-ctum ven-tris tu-i no-bis, no-bis o-sten-de, o dul-cis

8 4 3 6 6 4 3

125

o dul-cis Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, o dul-cis Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a, Vir-go, o dul-cis, dul-cis

8 4 3

129

f

o dul-cis, dul-cis Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a,

Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o dul-cis, dul-cis Vir-go, o Ma-ri-a,

f

fru-ctum ven-tris tu-i no-bis, no-bis o-sten-de, o Ma-ri-a,

f

6 6 # 7 6

134

p *più p*

Ma-ri-a, Ma-ri-a.

p *più p*

Ma-ri-a, Ma-ri-a.

p *più p*

Ma-ri-a, Ma-ri-a.

6 7 # 6# 7b

p *più p*

Salve regina, mater misericordiae

Natale Monferrato

21

dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, sal - ve, sal - ve spes no -

6

25

8
- - - - - stra sal - - - - -

28

8
- ve, sal ve. Ad te ad te cla - ma - mus ad te ad te cla -

34

8
ma - mus ad te ad te cla - ma - mus e - xu-les fi-li-i E - vae ad te cla-

39

8
ma - mus re - gi - na ma - ter ad te cla - ma - mus re - gi - na ma - ter mi - se - ri -

41

8
cor - di-ae ad te ad te cla-ma - mus. Ad te su - spi -

5 6#

46

ra - mus ge - men - tes ge - men - tes et flen - tes

51

su-spi-ra - mus vi - ta, vi - ta, dul - ce - do su-spi - ra - mus vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra

56

su-spi-ra - mus in hac la-cri - ma - rum val - le ad te re-gi-na ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae

61

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra ad te cla - ma - mus ad te su-spi-ra - mus. ____

67

E - ia er - go ad - vo-ca - ta, ad-vo-ca-ta no-stra, ad-vo-ca-ta no-stra, ad-vo-ca-ta no - stra. ____

73

E - ia er - go ad - vo-ca - ta, ad-vo-ca-ta no-stra, ad-vo-ca-ta no-stra, ad-vo-ca-ta no - stra.

79

Il - los tu - os mi-se-ri-cor - des o - cu-los ad nos con-ver - te tu - os mi-se-ri-

84

cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te tu - os mi-se - ri-cor - des o - cu-los

89

tu - os mi-se-ri - cor-des o - cu - los ad nos con-ver-te ad nos

95

ad nos con-ver-te con - ver - te. Et Ie - sum be - - -

101

ne - di - ctum

106

Ie-sum be-ne - di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i, Ie-sum be-ne - di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i

111

no - bis post hoc e - xi - li-um, post hoc e - xi - li-um o - sten - de, o - sten - de o vir-go

116

cle - mens, o - sten - de no - bis Ie - sum be - ne - di - ctum, o - sten - de no - bis fru - ctum ven - tris tu - i, o cle - mens

121

vir - go, post hoc e - xi - li-um, o - sten - de no - bis Ie - sum be - ne - di - ctum, cle - mens vir - go, vir - go

126

Musical score for measures 126-132. The system consists of a treble and a bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The lyrics 'pi - a, dul-cis vir - go, vir-go dul - cis Ma - ri - a, vir-go cle-mens, vir-go pi - a, dul-cis' are written below the treble staff. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass line begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and A3. The lyrics 'pi - a, dul-cis vir - go, vir-go dul - cis Ma - ri - a, vir-go cle-mens, vir-go pi - a, dul-cis' are written below the bass staff. The system ends with a double bar line.

133

Musical score for measures 133-139. The system consists of a treble and a bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The lyrics 'vir - go, vir-go dul - cis Ma - ri - a, vir-go dul - cis Ma - ri - a.' are written below the treble staff. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The bass line begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and A3. The lyrics 'vir - go, vir-go dul - cis Ma - ri - a, vir-go dul - cis Ma - ri - a.' are written below the bass staff. The system ends with a double bar line.

21.
Salve regina, mater misericordiae
op. IV (1655), n. 19

Natale Monferrato

Canto

Sal - ve o re-gi - na sal-ve, sal - ve re-gi-na,

Organo

5

sal - ve. Sal-ve, sal - ve re-gi-na ma-ter ma-ter mi-se-ri-cor - di - ae, vi-ta dul-

11

ce - do et spes no - stra sal-ve, sal - ve spes no-stra sal - ve.

16

Ad te cla - ma-mus ad te, ad te, — o re-gi - na cla-ma-mus e-xu-les fi - li - i

21

E-vae ad te o re - gi - na o ma-ter mi-se - ri - cor - di-ae, ad te su - spi-ra - mus ge -

25

men-tes et flen-tes in hac la-cri-ma - - - rum val - le.

30

E-ia, e-ia er-go ad-vo - ca - ta, ad-vo-

38

ca - - - - - ta - no -

46

stra, ad-vo - ca - ta, ad-vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi-se-ri - cor - des

54

o - cu-los ad nos, ad nos con - ver - te, o re - gi - na

62

ad nos, ad nos con - ver - te. — Et Ie - sum be - ne - di - ctum

68

fru - ctum ven - tris tu - i o re - gi - na, post ho e - xi - li - um o

70

vi - ta o spes no - stra no - bis o - sten - de, Ie - sum be - ne -

73

di - ctum re - gi - na ma - ter post hoc e - xi - li - um o - sten -

75

de, o - sten - de, o cle - mens —

83

o - sten - de, o pi - a

91

o - sten - de, o dul - cis, dul - cis,

99

dul - cis vir - go, vir - go Ma - ri - a, o - sten - de o -

105

sten - de no - bis be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i o re - gi - na o ma - ter o

109

vi - ta o dul - cis vir - go o spes no - stra o Ma - ri - a

22.
Salve regina, mater misericordiae



op. VI (1666), n. 19

Natale Monferrato

Alto 
Organo 

6 
6 

12 


16 


21 


26

no - - - - - stra sal - - - - -

30

- - - - - ve — sal - ve spes no-stra, sal - ve.

36

Adagio

Ad te ad te ad te cla - ma-mus ad

44

te ad te ad te ad te cla - ma - mus, o re - gi - na cla -

51

ma - mus, o ma - ter cla - ma - mus ad te cla - ma - mus ad te

58

e - xu - les fi - li - i E - vae ad te ad te cla - ma - mus, o vi - ta ____

65

e - xu - les fi - li - i E - vae ad te ad te ad te cla -

72

ma - mus, o vi - ta cla - ma - mus ad te o ma - ter, o vi - ta cla - ma - mus ad

79

p

te o vi - ta, spes no - stra cla - ma - mus ad te cla - ma - mus ad te

87

ad te o re - gi - na o ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae su - spi - ra -

92

- mus ge-men - tes su-spi-ra - mus et flen-tes mi-se - ri - cor - di - ae ma - ter in

97

hac — la - cri - ma - rum val - le ge - men - tes et — flen - tes in hac —

103

la - cri - ma - rum val - - - le. E - - -

6 Qui si sona

109

p

- - ia, e - ia e - ia er - go, e - ia er - go, e - ia er - go ad - vo -

113

ca - ta, — ad - vo - ca - ta no - stra, ad - vo - ca - ta no - stra, ad - vo - ca - ta, — ad - vo - ca - ta, ad - vo -

117

p

ca-ta no - stra, ad-vo - ca - ta no - stra il - los, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des

124

o - cu - los ad nos con-ver-te mi - se - ri - cor - des o - cu - los, ad nos con-ver - te, ad nos ad nos con-

129

ver - te, ad nos ad nos con-ver-te ad nos con-ver - te con-ver-te o re-gi - na

135

con-ver - te o Ma - ri - a il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con-

140

ver - te o spes o vi - ta o ma - ter o re-gi - na

145

Et Ie - sum, be-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i no - - -

150

- bis no - - - - bis no - bis o - sten -

154

de, be-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i no - bis o - sten - de no -

158

bis o - sten - de, be - ne - di - ctum fru-ctum ven - tris tu - i no - - - -

162

- bis no-bis o - sten - de, no - - - bis o - sten - de no-bis o - sten -

167

p

de, no - bis o - stende no-bis o - sten - de no-bis o - sten - de.

172

O cle-mens, o pi - a, o dul - cis vir - go dul - cis vir - go

180

o dul - cis o dul - cis vir - go o

188

dul - cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a

196

dul - cis vir - go Ma - ri - a o cle - mens o pi - a o

204

— dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a o dul -

212

- cis dul - cis vir - go Ma - ri - a dul - cis vir - go Ma - ri - a o,—

220

o Ma - ri - a, Ma - ri - a o dul - cis vir - go

228

p

Ma - ri - a, Ma - ri - a Ma - ri - a, Ma - ri - a

235

o cle-mens vir-go o dul-cis vir-go Ma - ri - a Ma - ri - a.

23.

Salve regina, mater misericordiae

op. [VII] (1669), n. 11

Natale Monferrato

Canto

Sal - ve, Sal - ve, sal - ve, sal - ve Re - gi - na,

Alto

Organo

5

sal - - - ve Re - gi - na, sal - ve, sal - ve, sal - ve,

6

10

sal - - - - ve.

Re - gi - na, sal - ve, sal - ve Re - gi - na,

17

sal - ve, sal - ve ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, Re - gi - na, sal -

22

Sal - ve. Sal - ve vi - ta, dul - ce -

- ve Re - gi - na, sal - ve. Sal - ve. Sal - ve vi - ta, dul - ce -

29

do, vi - ta, dul - ce - do & spes

do, vi - ta, dul - ce - do, spes

35

no - stra, sal - ve, sal - ve vi - ta,
no - - - stra, sal - ve, sal - ve, sal -

41

vi - ta dul - ce - do, spes no - stra sal - ve,

- ve, vi - ta, dul - ce - do, spes no - stra sal - ve, sal -

47

sal - ve vi - ta, dul - ce - do, sal -

- - - - - ve, sal - - - - - ve,

53

- ve spes no - stra sal - - - - - ve, sal - ve,

spes no - stra sal - - - - -

59

- dul - ce - do, dul - ce - do, spes no - stra

- - - - - ve, dul - ce - do, spes no - stra

65

sal - ve, sal - ve, sal - ve, — spes no - - -

sal - ve, sal - [ve,] [sal] - ve, — spes no -

71

- stra sal - ve. Ad te cla - ma - mus, cla - ma - mus ad

- stra sal - ve. Ad te cla - ma - mus, cla - ma - mus ad

75

te, ad te, ad te cla - ma - mus Re - gi - na,

te, ad te, ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus, Re - gi - na, — ad te cla - ma - mus, o

79

cla - ma - mus ex - u - les fi - li - i E - vae, Re - gi - na ma - ter, ad te cla -

Ma - ter, ad te Re - gi - na, ad te, o dul -

82

ma - - - mus, cla ma - mus, ad te, ad te cla - ma - mus, o Re -
ce - do, o vi - ta, o Re - gi - na, ad te cla - ma - mus, ad te, o dul - ce - do,

86

gi - na, ad te, ad te o ma - ter, ad te cla - ma - - -
ad te cla - ma - mus, ad te, ad te. o dul - ce - do, o vi - ta, o Re -

90

Adagio

- - - mus, cla - ma - mus, ad te, cla - ma - mus, ad te, ad te, ad te, Re - gi - na.
gi - na, ad te cla - ma - mus, ad te, cla - ma - mus, ad te, ad te, ad te, Re - gi - na.
p

95

— Ad te, o spes no - stra su - spi - ra - mus ge - men - tes, o Re - gi - na, o
— Ad te, o spes no - stra su - spi - ra - mus ge - men - tes, o Re - gi - na, o

102

Ma-ter, o vi-ta, su-spi-ra-mus & flen-tes in hac la-cri-ma-rum val-le,

Ma-ter, o vi-ta, su-spi-ra-mus & flen-tes in hac la-cri-ma-rum val-le,—

108

p in hac la-cri-ma-rum val-le. *Presto* E-ia, e-ia,

p in hac la-cri-ma-rum val-le. E-ia,

115

e-ia er-go, ad-vo-ca-ta, ad-vo-ca-ta-no-

e-ia er-go— ad-vo-ca-ta, ad-vo-ca-ta—no-

123

stra, ad-vo-ca-ta, ad-vo-ca-

stra, ad-vo-ca-ta, ad-vo-

130

Adagio

ta no - stra, ad - vo - ca - ta no - stra.
ca - ta no - stra, ad - vo - ca - ta no - stra.

138

Il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos, ad nos con - ver - te, ad

144

Adagio

nos, ad nos con - ver - te. & Ie - sum
& Ie - sum be - ne - di - ctum

150

no - bis, & Ie - sum
fru - ctum ven - tris tu - i post hoc ex - i - li - um o - sten - de

154

be - ne - di - ctum fru - ven - tris tu - i post hoc ex - i - li - um o - sten -

no - bis, &

158

de, Ie - sum be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i, post hoc ex -

Ie - sum be - ne - di - ctum fru - ctum no - bis,

162

i - li - um o - sten - de, Ie - sum be - ne - di - ctum,

no - bis o - sten - de,

166

be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i no -

no - bis o - sten - de, —

170

- bis o-sten - de, no - - - bis, no - bis, no - bis,

no - - - bis, no - bis, no -

174

— no - bis o - sten - de, no - - - bis o - sten - de.

- - bis o - sten - de, no - bis o - sten - de.

180

O cle - mens, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis — vir - go, o

186

Cle - mens

vir - go Ma - ri - a, o — dul - cis vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a, —

192

vir - go, pi - a vir - go Ma - ri - a, pi - a vir - go,
cle - mens vir - go Ma - ri - a, cle - mens vir - go, vir - go

198

o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis,
dul - cis, vir - go cle - mens & pi - a,

204

dul - cis Ma - ri - a, vir - go dul - cis Ma -
vir - go pi - a, vir - go

210

ri - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a,
cle - mens Ma - ri - a, dul - cis vir - go Ma - ri - a, o

216

o pi - a, o dul - cis, o dul - cis vir - go,
cle - mens, o pi - a, o dul - cis vir - go, o dul - cis, dul - cis

223

o dul - cis, dul - cis vir - go Ma - ri - a,
vir - go, dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis,
p

230

o dul - cis, dul - cis vir - go Ma - ri - a,
dul - cis vir - go, dul - cis vir - go Ma - ri - a,
p

237

cle-mens vir - go, vir-go pi - a, dul-cis vir - go Ma - ri - a.
cle-mens vir - go, vir-go pi - a, dul-cis vir - go Ma - ri - a.
cle-mens vir - go, vir-go pi - a, dul-cis vir - go Ma - ri - a.

24.

Salve regina, mater misericordiae

op. XVII (1678), n. 1

Natale Monferrato

Canto

Organo

Sal

4

ve sal - ve, sal - ve re-gi - na

10

re-gi-na ma-ter re-gi-na ma - ter mi-se-ri-cor-di-ae vi - ta, dul-ce-do,

15

vi - ta, _____ vi - ta, dul - ce - do, spes no -

22

stra spes no - stra

29

p

sal - - - ve spes no - stra sal - - -

36

- - - ve sal - - - - -

40

- - - - - ve, sal - ve, sal - ve.

45

Ad te ad te cla - ma - mus ad te cla -

51

ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae ad te su - spi - ra - mus ge -

55

men - tes et flen - tes in hac la - cri - ma - - - rum val - le, ____

61

in hac la - cri - ma - - - - rum val - - - - le. t.

66

71

E - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - stra, ad -

74

- vo - ca - ta no - stra, ad - vo - ca - ta ____ no - - - - stra ____ il - los tu - os

78

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos ad nos con - ver - te ad nos ad

82

nos con - ver - te et Ie - sum, Ie - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

86

is no - bis post hoc e - xi - li - um o - sten - de, fru - ctum ven - tris -

90

tu - i no - bis o - sten - de no - bis o - sten - de no - bis

95

post hoc e - xi - li - um o - sten - de no - bis fru - ctum ven - tris tu - i o - sten - de, o - sten - de

99

o - sten - - - -

103

de o cle - - - mens o pi - a, o dul-cis vir - go Ma -

107

ri - a, dul-cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis, dul - cis vir - go Ma-ri -

111

a o cle - mens, o pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a, dul-cis vir -

115

go dul-cis vir - go Ma-ri - a Ma-ri - a dul-cis vir - go Ma - ri - a

120

Ma-ri - a dul - cis vir - go Ma - ri - a cle-mens vir -

124

go, vir-go pi - a, dul-cis vir - go, dul-cis vir - go Ma - ri - a o dul-cis

128

vir - go Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a dul - cis vir - go Ma -

132

ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a dul - cis vir - go Ma - ri - a

136

p
Ma - ri - a Ma - ri - a.

25.

Salve regina, mater misericordiae

op. XVII (1678), n. 2

Natale Monferrato

Canto

Sal - ve sal - - - ve re -

Organo

6

gi - na re-gi-na sal - - - - -

10

- - - ve, - sal - ve sal - - - - - ve re - gi -

7 6

15

na sal - ve, sal-ve ma - ter mi - se - ri - cor -

6 6 6 6 7 4 3

20

- - di - ae mi-se - ri - cor - di - ae mi - se - ri - cor - di -

25

ae mi-se - ri - cor - di - ae vi-ta, dul - ce

30

do et spes no - stra, sal - ve,

35

sal - ve spes no - stra sal - ve spes no -

39

- stra, sal - ve, sal - ve, sal - ve.

43

Ad te cla - ma - mus ad te cla - ma - mus

48

ad te cla-ma - mus, re - gi - na cla-ma - mus, re - gi - na, ad te

53

ad te cla-ma - mus, ad te cla-ma - mus re - gi - na, cla-ma - mus ad te e -

58

- xu-les fi - li - i E - vae ad te su-spi-ra-mus ge-men - tes et flen - tes

63

in hac la - cri-ma - rum val - le.

68

E - ia, e - ia, e - ia er - go

73

ad-vo-ca - - - - - ta ____

78

no - - - - - stra, ad - vo-ca - ta no - stra il - los tu -

83

os mi-se-ri - cor-des__ o - - - - - cu - los

88

ad nos con-ver - te ad nos, ad nos _____ con-ver -

93

te, ad nos _____ con-ver - te.

99

Et Ie-sum be - ne - di - ctum fru-ctum ven - tris tu - i no - bis post

103

hoc e - xi - li-um o - sten - de o - sten -

107

- de Ie-sum be - ne - di - ctum fru-ctum ven - tris tu - i no -

111

- bis o - sten - de, o - sten - de o - sten - de, o - sten - de o - sten - de, o - sten - de

117

o - cle - mens, o pi - a, o - dul - cis vir - go vir - go dul - cis et pi - a, dul - cis

122

vir-go Ma-ri - a cle-mens vir - go vir-go pi - a dul-cis vir - go Ma-ri - a

127

Ma-ri - a vir - go dul - cis, vir - go pi - a cle-mens vir - go vir-go

132

pi - a o cle-mens vir - go Ma-ri - a o cle-mens vir - go, o pi - a vir - go,

137

o dul-cis vir-go Ma-ri - a, o dul-cis vir - go Ma-ri - a, o cle-mens vir - go,

142

o vir-go pi - a, o dul-cis vir-go Ma-ri - a, o dul-cis vir-go Ma-ri - a o

147

Musical score for measures 147-150. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: cle-mens, o pi - a o vir - go dul - cis o dul - cis vir - go Ma - ri - a. The bass line has fingerings 6, 6, 7, 6.

151

Musical score for measures 151-154. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: o vir - go cle - mens, o vir - go pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - .

155

Musical score for measures 155-158. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: a o dul - cis vir - go Ma - ri - a. The melody starts with a rest in measure 155, followed by a piano (*p*) dynamic marking. The piece ends with a double bar line in measure 158.

26.

Salve regina, mater misericordiae

op. XVII (1678), n. 3

Natale Monferrato

Alto

Sal - - - ve sal - ve, sal - ve, sal - ve re - gi - na

Organo

4

ma - ter sal - ve, sal - ve sal - ve, sal -

6

8

- ve, sal - ve - sal - - - ve, sal - ve ma - ter mi - se - ri - cor -

12

- - - di - ae mi - se - ri - co -

16

- - - di - ae vi - ta, vi - ta dul - ce - do vi - ta,

6 # 4 3

21

vi - ta, dul - ce - - - - - do vi -

24

ta, dul - ce - do - - - dul - ce - do - - - et - spes no - - -

28

stra, sal - ve spes no - - - - - stra, sal -

32

ve dul-ce-do, sal - ve spes no-stra, sal - ve sal - ve sal - ve, sal -

6

36

ve dul-ce - do spes no - stra sal - ve, sal - ve, sal - ve sal -

40

p

- ve, sal - ve sal - ve, sal - ve

45

Ad te cla-ma - - - mus cla-ma - mus, re -

51

gi - na, ad te re - gi - na, cla - ma - mus ad te cla - ma - mus, re - gi - na cla - ma - mus ad

56

te re - gi - na, cla - ma-mus ad te cla - ma - mus, re - gi - na, ad te cla-ma - mus, re - gi-na, ad te.

61

cla-ma-mus ad te o re-gi-na cla-ma-mus e-xu-les fi-li-i E-vae ad te, o re - gi-na su-spi-ra-mus ge-

66

men - tes et flen - tes cla - ma - mus ad te su - spi - ra - mus ad te in hac la - cri - ma -

71

71

The musical score is for a two-part setting of a hymn. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked with a 't.' (trill), followed by a quarter note (C5), a half note (Bb4), and a whole note (A4). The bass line starts with a quarter note (G3), a quarter note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3). The time signature changes to 6/4. The melody continues with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4), a quarter note (C5), a half note (Bb4), and a whole note (A4). The bass line continues with a quarter note (G3), a quarter note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3). The time signature changes to 6/8. The melody continues with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4), a quarter note (C5), a half note (Bb4), and a whole note (A4). The bass line continues with a quarter note (G3), a quarter note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3). The time signature changes to common time (C). The melody ends with a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), and a half note (D4). The bass line ends with a quarter note (G3), a quarter note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3).

t. *p*

- rum — val-le. — E - ia, e - ia er - go, e - ia - e - ia, er - go

4 3 4 3 4 3

77

ad - vo - ca - ta no - - - - - il - los

81

tu - - - os mi-se - ri - cor-des o - cu - los ad nos

6

85

con - ver - te et Ie - - - sum be - ne - di - ctum

88

fru-ctum ven-tris tu - i no - bis post hoc e - xi - li - um o - sten - de o -

92

sten - de o cle-mens o pi - a o dul - cis, dul - cis vir - go

99

Ma - ri - a, o Ma - ri - a Ma - ri - a o cle-mens vir - go

107

o vir-go pi - a o dul-cis vir - go Ma - ri - a o dul -

115

- cis Ma - ri - a o dul-cis vir - go Ma - ri - a

123

o cle-mens vir-go o vir-go pi-a o dul-cis vir-go Ma-ri-a

4 3 4 3

131

o, o dul-cis vir-go Ma-ri-a, Ma-

6 4 3

140

ri-a o dul-cis Ma-ri-a dul-cis

6 #

148

vir-go Ma-ri-a, Ma-ri-a o dul-cis Ma-ri-

4 3 6 4 3

156

a dul-cis vir-go Ma-ri-a dul-cis vir-go Ma-ri-a.

p 4 3 4 3

27.

Salve regina, mater misericordiae

op. XVIII (1681), n. 20

Natale Monferrato

Canto I

Canto II

Tenore

Organo

Sal - ve Re-gi-na, sal - ve sal - ve sal - ve Re -

7 6

6

gi - na Re - gi - na sal - ve sal - ve Re gi - na sal -

4 3

11

ve sal - ve Re - gi - na sal - ve sal - ve sal - ve sal - ve

b # #

15

Sal - ve sal - ve sal - ve Re - gi - na sal - ve

sal - ve sal - ve sal - ve Re - gi - na sal - ve

sal - ve sal - ve Re - gi - na ma - ter

8 9 10

19

sal - ve ma - ter sal - ve sal - ve sal -

sal - ve ma - ter sal - ve sal - ve sal -

mi - se - ri - cor - di - ae sal - ve vi - ta vi - ta dul - ce - do

11 12 13 14 15

24

- ve sal - ve vi - ta sal - ve spes

- ve sal - ve vi - ta sal - ve spes

vi - ta dul - ce - do sal - ve sal - ve sal - ve spes vi - ta dul - ce - do sal - ve

16 17 18 19 20

28

sal-ve vi - ta dul-ce-do

sal-ve vi - ta dul-ce-do

vi - ta_ dul - ce-do et spes no-stra sal - ve sal - ve sal - ve sal -

32

sal-ve vi - ta_ spes no - stra dul-ce-do

sal-ve vi - ta_ spes no - stra dul-ce-do

- ve sal - ve sal - - - - ve sal - ve

36

sal - ve sal - ve sal-ve vi - ta spes no-stra dul-ce-do sal - ve,

sal - ve sal - ve sal-ve vi - ta spes no-stra dul-ce-do sal - ve,

spes no-stra sal - ve sal -

40

Measures 40-43 of a musical score. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain whole rests. The third staff (treble clef) contains the vocal melody with lyrics: "ve sal - ve sal - ve vi - ta sal - ve spes dul - ce - do sal - ve sal -". The bottom staff (bass clef) contains the bass line with a flat (b) in the first and third measures.

44

Measures 44-47 of a musical score. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain whole rests. The third staff (treble clef) contains the vocal melody with lyrics: "ve sal - ve sal - ve sal - ve dul - ce - do sal - ve". The bottom staff (bass clef) contains the bass line with a flat (b) in the third measure and a sharp (#) in the fourth measure.

48

Measures 48-51 of a musical score. The system consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain whole rests. The third staff (treble clef) contains the vocal melody with lyrics: "sal - ve sal - ve sal - ve sal - ve". The bottom staff (bass clef) contains the bass line with a sharp (#) in the first measure.

52

ad te cla-ma - mus, Re - gi - na ad te ad te

ad te cla-ma - mus, Re - gi - na e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus ge - men - tes et

Ad te cle-ma - mus, Re - gi - na ad te ad te

6

8

56

in hac la-cry-ma - rum val - le su - spi - ra-mus ad te ad te, ma - ter, cla-

flen - tes cla - ma-mus ad te ad te dul - ce - do

in hac la cry-ma - rum val - le ad te Re - gi - na ad te spes no-stra

7 6 4 3 7 6 6 6

8

61

ma - mus, ad te in hac la-cry - ma - rum val - le.

su - spi - ra - mus ad te in hac la - cry-ma - rum val - le.

in hac la - cry-ma - rum val - le.

7 6 # # b

8

66

E - ia e - ia e - ia er - go e - ia

E - ia e - ia e - ia er - go e - ia

E - ia er - go e - ia

\flat 7 6 \flat # 4 3 \flat

75

e - ia er - go ad - vo - ca - ta

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no -

ad - vo - ca - ta ad - vo - ca - ta no - stra

\flat 4 3

84

ad - vo - ca - ta ad - vo -

stra ad - vo - ca -

ad - vo - ca - ta

2 3

92

ca - ta no - stra, ta no - stra, ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu -

101

ad nos con - ver - te vi - ta, dul - ce - do, vi - ta, dul -
ad nos con - ver - te vi - ta, dul - ce - do, vi - ta, dul - ce - do, spes no - stra
los Re - gi - na ma - ter vi - ta spes no - stra vi - ta, dul -

109

ce - do, spes no - stra, ad nos ad nos con - ver - te, vi - ta, dul -
ad nos ad nos con - ver - te, vi - ta, dul -
ce - do, spes no - stra ad nos ad nos con - ver - te, vi - ta, dul -

118

ce - do, spes no - stra, ad nos ad nos con -

ce - do, spes no - stra, ad nos ad nos con -

vi - ta, dul - ce - do, spes no - stra, ad nos ad nos ad nos con -

b 6 # # 6 # #

126

- ver - te. Et Je - sum Je - sum be - ne - dic - tum fru - ctum ven - tris

ver - te.

- ver - te.

4 3 b #

131

tu - i no - bis post hoc ex - i - li -

6# 5 b 6

135

um o - sten - - - de o - sten - - - de Je -

139

- sum be - ne - dic - tum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i no - - -

143

bis post hoc e - xi - li-um o - sten - - - de.

147

O cle - mens o cle-mens vir - go, o pi - a

153

o dul - cis vir - go Ma-ri - a o dul - cis vir - go Ma-

159

Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a Ma-ri - a Ma - ri - a

165

ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a

ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a

vir-go cle-mens vir-go pi-a dul-cis vir-go Ma-ri - a

7 6 7 6 # b b

171

Ma - ri - a vir-go pi-a dul-cis vir-go Ma-ri - a O

Ma-ri - a vir-go pi-a dul-cis vir-go Ma-ri - a o cle-mens vir-go

vir-go cle-mens dul-cis vir-go o cle-mens vir-go

6 7 6 6

177

o dul - cis vir - go Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a

o vir - fo pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a Ma - ri - a Ma - ri - a o

o vir-go pi-a o dul-cis vir-go Ma-ri - a o

4 3 b b 6 7 6 #

183

O _____ o dul - cis vir - - - go Ma - ri - a _____

cle-mens vir - go o vir-go pi - a o dul - cis vir - - - go Ma - ri - a _____

cle-mens vir - go o vir-go pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a

6 4 3

189

Ma - ri - a _____ Ma-ri - a _____ O _____ o dul - cis _____

Ma - ri - a Ma-ri - a _____ o cle-mens vir - go o vir-go pi - a o dul - cis _____

o cle-mens vir - go o vir-go pi - a o dul - cis

7 6 7 6

195

vir - go Ma - ri - a _____ o dul - cis vir - go Ma - ri - a. _____

vir - go Ma - ri - a _____ o dul - cis vir - go Ma - ri - a. _____

vir - go Ma - ri - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a. _____

4 3 4 3

28.

Durum cor, ferreum pectus

op. X (1670), n. 3

Giovanni Legrenzi

Adagio

Canto

Du - rum cor, fer - re - um pe - ctus et re spi - ras nec so - spi - ras?

Organo

5

Du - rum cor, fer - re - um pe - ctus et re - spi - ras nec so - spi - ras? et re -

10

spi - ras nec so - spi - ras? O A - ni - ma cru - de - lis, nec a - mas nec re - cla - mas, nec a - mas nec re -

15

cla - mas u - bi De - us A - mor me - us? u - bi De - us A - mor me - us?

Adagio

19

Stat Chri - stus in li - gno pro ho - mi - ne in - di - gno,

24

_____ stat Chri - stus in li - gno, stat

29

Chri - stus in li - gno pro ho - mi-ne pro ho - mi-ne in - di - gno._____

35

Et tu A-ni-ma, non ar-des non a-maspon ar-des non lan-gues?

41

Adagio

En mor - te be - a - ta in Chri - sto de - cli - na, de -

46

cli - na. En mor - te be - a - ta in

51

Chri - sto de - cli - na, de - cli - na.

4 3

56

Aria

In - ter bra - chi-a Re - dem - pto-ris, in - ter bra - chi-a Re - dem -

6

59

pto-ris, Cha-ri-ta-tis quae-re spi-cu-la, in-ter u-be-ra Sal-va-to-ris vi-tam dant per-gra-ta vul - ne-

63

ra, vi-tam dant, vi-tam dant per-gra-ta vul - ne - ra, in-ter u - be-ra Sal - va - to - ris vi - tam

67

dant per-gra-ta vul - ne - ra, vi-tam dant, vi-tam dant per-gra-ta vul - ne - ra.

72

Adagio

A - mor me - us so - lus De -

6 4 3

76

Adagio

us. A - mor me - us, a - mor me - us so - lus De - us. A - mo - re ar - do - re te vo - lo, te

82

quae - ro, te co - lo, te

84

lau - do. A - mo - re ar - do - re te vo - lo, te quae - ro, te co - lo, te

91

Presto

Adagio

lau - do, te vo - lo, te quae - ro, te co - lo, te lau - do. A - mo - re ar -

99

do - re te vo - lo, te quae - ro, te co - lo, te lau - do.

105

Adagio

Te a-do-ro, te ho-no-ro in a-mo-re in ar - do-re fe-li - ci-ter lan - gue-

109

o, in a-mo-re in ar - do-re fe-li - ci-ter lan -

113

- gue - o, in a-mo-re in ar - do-re fe-li - ci-ter lan - gue - o.

118

Aria allegro

Ful - ci - te me flo - ri-bus in ca - ris - ar - do - ri-bus dum a - ni-mam

122

spi - ro ad vi - tam ad vi - tam ad vi - - -

126

- - tam re - spi - ro, re-spi - ro, re-spi - ro, dum a - ni-mam spi-ro ad vi -

131

tam ad vi - tam ad vi - - - - tam re - spi - ro, re-spi -

136

ro, re - spi - ro.

140 Seconda strofa

Sti - pa - te me li - li-is dum Sy - on in fi - li-is su - a - vi-ter

144

ca - do ad a - stra, ad a - stra, ad a - - -

148

148

stra nunc va - do, nunc va - do, nunc va - do su - a - vi-ter ca - do, ad a -

153

159

stra, ad a - stra, ad a - - - - - stra nunc

stra, ad a - - - - - stra nunc

157

157

va - do, nunc va - do, nunc va - do.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves, a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are 'va - do, nunc va - do, nunc va - do.' The music is in a simple, homophonic style. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are 'va - do, nunc va - do, nunc va - do.' The music is in a simple, homophonic style.

29.

Frondescite palmae, candescite lilia

op. XV (1689), n. 10

Giovanni Legrenzi

Canto I

Canto II

Canto III

Organo

Fron-de - sci-te pal - mae, can - de - sci-te li - li - a vos

Vos flo - res vi - re - sci-te,

Fron - de - sci-te pal-mae, can -

2 5 6

4

flo-res vi-re - sci-te, vos flo - res vi - re - sci-te, vi-

fron - de - sci-te pal-mae, can - de - sci-te li - li - a, vos flo-res vi-

de - sci-te li - li - a vos flo-res vi-re - sci-te, vos

5 6 2 5 6 6/5

8

re - sci - te et iun-cta sint o - mni-a co - ro - nan - tia tri - um-phum glo-ri -

re - sci - te et iun-cta sint o - mni-a co - ro - nan - tia tri - um-phum

flo - res vi - re - sci - te et iun-cta sint o - mni-a co - ro - nan - tia tri - um-phum

7 6 6 5

12

o - - - - - sae, glo-ri-o - sae Cae - ci - li-ae, glo-ri- N.

glo-ri-o - - - - - sae Cae - ci - li-ae, N.

glo-ri-o - - - - - sae Cae - ci - li-ae, N.

6

16

o - - - - - sae, glo-ri-o - sae Cae - N.

glo-ri-o - - - - - sae Cae - N.

glo-ri-o - - - - - sae Cae - N.

6

19

Aria Solo

- ci - li-ae. Haec me - ru-it es - se cum De - o — ter - re - na de-spi - ci-ens lae -

- ci - li-ae.

- ci - li-ae.

6
5

23

ta - ri cum e - o cae-le - stia res - pi - ci-ens, haec me - ru-it es - se cum

5

27

De - o — ter - re - na de-spi - ci-ens le - ta - - - ri cum e - o cae -

30

le - stia res pi - ci-ens.

Cae-li glo - ri-a quam ex - op - ta - bi-lis,

Mun - di va - ni-tas quam de - te -

7 6 6

34

De - i A - mor quam lau - da - bi - lis,
 cae - li glo - ri - a quam ex - op - ta - bi - lis.
 sta - bi - lis, mun - di va - ni - tas quam de - te -

6 5 4 3 7 6 6

38

De - i A - mor quam lau - da - bi - lis. Nam in ex - ul - ta - ti - o - ne
 Nam in ex - ul - ta - ti - o - ne, in ex - ul -
 sta - bi - lis. Nam in ex - ul -

6 5 4 3 6

A tre

42

me-tunt qui mit-tunt se - mi - na, se - mi-na su-a in no - mi-ne
 ta - ti - o-ne me-tunt qui mit-tunt se - mi-na su-a in no-mi-ne Do -
 ta - ti - o-ne me-tunt qui mit-tunt se - mi - na, se - mi-na su-a in no-mi-ne, no - mi-ne

46

Do - mi - ni, in ex-ul - ta - ti - o - ne me-tunt

- mi - ni, in ex-ul - ta - ti - o - ne me-tunt, in ex-ul - ta - ti - o - ne

Do - mi-ni, in ex-ul - ta-ti-o-ne me-tunt, in ex-ul - ta - ti - o - ne

6

50

qui mit-tunt se - mi-na, se - mi-na su - a in no-mi-ne Do - mi -

me - tunt qui mit-tunt se - mi-na su - a in no-mi-ne, no - mi-ne Do - mi-

me - tunt qui mit-tunt se - mi-na, se - mi-na su - a in no - mi-ne Do - mi -

6 7

54

ni, qui mit-tun se - mi - na, se - mi-na su - a in no-mi-ne, in no - mi-ne

ni, qui mit-tunt se - mi-na su - a in no - mi-ne

ni, qui mit-tunt se - mi-na, se - mi-na su - a in no - mi-ne Do -

7 6# 7 6

58

Do - mi - ni, in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni. _____

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. _____

- mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni. _____

62

Aria Solo

Dul - cis A - mor, dul cis A - mor Pa - ra -

b 7 6

67

di - si, dul cis A - mor, dul cis A - mor

73

Pa - ra - di - si per quem sem - per, sem - per,

7 6 5 6 6 # 5 6

79

sem - per sunt ga - vi - si, e - le - cto - rum spi - ri -

6# # 7 6 b 4 3

85

tus, per quem sem - per, sem - per, sem - per sunt ga - vi - si,

6 6 5 # 7 6 # 6

91

per quem sem - per, sem - per, sem - per sunt ga -

6 # 6 6 # # 7 6

97

vi - si e - le - cto - rum spi - ri - tus.

b 4 3

102

A tre

Haec co - gno - vit, co - gno - vit San - ctis - si - ma Cae - ci - li - a vi - dens

Haec co - gno - vit San - ctis - si - ma Cae - ci - li - a vi - dens

Haec co - gno - vit, haec co - gno - vit San - ctis - si - ma Cae - ci - li - a vi - dens

6 4 3 2 6

106

quod nul-la tran-quil-li-tas si-ne mae-sti - ti - a,

quod nul-la tran-quil-li-tas si-ne mae-sti - ti - a, nul-la lac-ti-ti-a si-ne tri-

quod nul-la tran-quil-li-tas si-ne mae-sti - ti - a,

6 6#

109

nul-la lac-ti-ti-a si-ne tri-sti - ti - a e ter-ra ef-flu-it, ef - flu-

sti-ti-a e ter-ra ef - flu-it, e ter-ra ef - flu-it, ef - flu -

nul-la lac-ti-ti-a si-ne tri-sti - ti - a e ter-ra ef - flu-it, e ter-ra ef - flu-

6 4 3

113

it, quod nul - la tran - quil - li - tas si - ne mae-sti - ti - a,

it, quod nul - la tran-quil - li - tas si - ne mae - sti - ti - a,

it, quod nul - la tran-quil - li - tas si - ne mae -

6 6

115

nul - lae - ti - ti - a si - ne tri -
 nul - lae ti - ti - a si - ne tri - sti - ti - a e ter - ra ef - flu - it,
 sti - ti - a, nul - lae ti - ti - a si - ne tri - sti - ti - a e ter - ra

6

118

sti - ti - a e ter - ra ef - flu - it, ef - flu - it.
 e ter - ra ef - flu - it, ef - flu - it.
 Solo
 ef - flu - it, e ter - ra ef - flu - it. Et ut flos con - ter - ri - tur um - bra e -

4 3 7 6 7 6 # 6

125

gre - di - tur hoc mun - di gau - di - um um - bra e - gre - di - tur, um - bra e - gre - di - tur hoc mun - di

4 3 4 3

133

gau - di - um. Et ut flos con - ter - ri - tur um - bra e - gre - di - tur hoc mun - di

6 7 6 # 7 6 # 6 4 3

141

A tre

Cae-le - stia so - la per - ma-nent ter - re - na cun - cta tran -
 gau - di-um. Cae - le - stia so - la per - ma-nent

145

- - - se - unt, ter - re - na cun - cta. Cae-le - Cae-le -
 Cae - le - stia so - la per - ma-nent ter - re - na cun - cta tran -
 ter - re - na cun - cta tran - se - unt, Cae-le -

149

- stia so - la per - ma-nent, cae - le - stia so - la per - ma-nent
 - - se - unt, ter - re - na cun - cta
 ter - re - na cun - cta tran - se - unt, cae - le -

152

ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt, ter - re - na cun - cta___ tran -

tran - se - unt, ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt,

- stia so - la per - ma-nent ter - re - na cun - cta,

5 6 5 6 6

155

- - - se - unt, ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt, ter - re - na

cae - le - stia so - la per - ma-nent ter - re - na cun - cta,

ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt, ter - re - na cun - cta,___

5 6 5 6 6

158

cun - cta, cun - cta___ tran - se-unt.

ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt.

tran - se-unt, ter - re - na cun - cta___ tran - se-unt.

Intret in conspectu tuo gemitus populi tui

GB-Lbl, RM.20.g.10

Giovanni Legrenzi

Canto I
In - tret in con-spe-ctu tu - o ge - mi-tus po - pu-li tu - i

Canto II
In - tret in con-spe - ctu

Canto III
Qui - a ve-ne - runt gen - tes, qui - a ve -

Alto

Tenore
In - tret in con-spe - ctu tu - o

Basso

Organo
6 6 6 6 6^b 5 4² 6 6 6 6

6
Qui - a ve-ne - runt gen - tes in-hae-re - di - ta - te, hae - re-di - ta - te tu -

tu - o ge - mi-tus po - pu-li-tu - i

ne - runt gen-tes in hae - re-di-ta-te tu - a in - tret in con-spe - ctu tu - o ge - mi-tus

Qui - a ve-ne - runt gen - tes in hae-re - di - ta - te, hae-re-di - ta - te

8
ge - mi-tus po - pu-li, po - pu-li tu - i

In - tret

6[#] 7 6 6

11

a, in - tret in con-spe - ctu tu - o, in - tret in con-spe - ctu

qui - a ve-ne - runt gen - tes in - tret in con - spe - ctu tu - o

po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes in con - spe - ctu tu - o

tu - a in - tret in con - spe - ctu tu - o

in - tret in con - spe - ctu tu - o ge - mi-tus, in - tret in con-spe - ctu tu - o ge - mi-tus

in - tret in con-spe - ctu tu - o ge - mi-tus

6 6 6 6#

16

ge - mi-tus po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes

ge - mi-tus po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes, qui - a ve -

ge - mi-tus po - pu-li tu - i in hac-re-di - ta - te qui - a ve - ne - runt

ge - mi-tus po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes in hac-re-di - ta - te

po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes in hac-re-di - ta - te

po - pu-li tu - i qui - a ve - ne - runt gen - tes

6b 4# 2 6

21

on hae-re-di-ta-te in hae-re-di-ta-te tu-a et pol-lu-

ne-runt gen-tes in hae-re-di-ta-te hae-re-di-ta-te tu-a et

gen-tes in hae-re-di-ta-te in hae-re-di-ta-te tu-a

qui-a ve-ne-runt gen-tes in hae-re-di-ta-te hae-re-di-ta-te tu-a

in hae-re-di-ta-te in hae-re-di-ta-te in hae-re-di-ta-te hae-re-di-ta-te tu-a

orig.: Re3

6 5

26

e-runt et pol-lu-e-runt tem-plum san-ctum, tem-plum

pol-lu-e-runt, et pol-lu-e-runt et pol-lu-e-runt tem-plum

et pol-lu-e-runt et pol-lu-

et pol-lu-e-runt et pol-lu-e-runt tem-plum

et pol-lu-e-runt et pol-lu-e-runt

et pol-lu-e-runt tem-plum san-ctum

9 8 6 7 6 7 6# 4 3 4 # 7 6 7 6#

31

san - ctum tu - um et pol - lu -

san - ctum tu - um et pol - lu - e - runt et pol - lu - e - runt et

e - runt tem - plum san - ctum tu - um, et pol - lu - e - runt, et pol - lu - e - runt et pol - lu -

san - ctum tu - um et pol - lu - e - runt

tem - plum san - ctum tu - um, et pol - lu - e - runt et pol - lu - e -

tu - - - - - um, et pol - lu - e - runt et pol - lu -

7 6 5 2 6 3 4 6

36

e - runt et pol - lu - e - runt tem - plum san - ctum tu - um.

pol - lu - e - runt et pol - lu - e - runt tem - plum san - ctum tu - um.

e - runt et pol - lu - e - runt tem - plum san - ctum tu - um.

et pol - lu - e - runt et pol - lu - e - runt tem - plum san - ctum tu - um.

runt, et pol - lu - e - runt tem - plum san - ctum, tem - plum san - ctum tu - um.

e - runt tem - plum san - ctum tu - - - - - um.

7 6 7 6# 4 3 4 # 7 6 5 6 7 6 4 5 4 #

41 a 3 Soprani

Sed tu, Do - mi - ne. Do - mi - ne cur dor -

Sed tu, Do - mi - ne tu, Do - mi - ne cur dor -

Sed tu, Do - mi - ne cur dor -

47

- - mis? cur a - ver - tis, a - ver - tis fa - ci - em tu - am?

- - mis? cur a - ver - tis fa - ci - em tu - am?

- - mis? cur a - ver - tis fa - ci - em tu - am?

53

Cur re - pel - lis, re - pel - lis nos in fi -

cur re - pel - lis nos in fi -

cur re - pel - lis nos, re - pel - lis nos in fi -

59

ne? Sur -

ne? Sur - ge, sur - ge

ne? Sur - ge, sur - ge

65

ge, sur - ge e - - - ri - pe,

sur - ge e - - - ri - pe, e - ri - pe,

sur - ge e - - - ri - pe e - ri - pe,

71

e - ri - pe nos sur - ge, sur - ge

e - ri - pe nos sur - ge,

e - ri - pe nos

77

sur - ge e -

sur - ge e - ri - pe

sur - ge, sur - ge

82

- ri - pe, e - ri - pe, e - ri - pe nos, e - ri - pe

e - ri - pe, e - ri - pe nos e -

e - ri - pe, e - ri - pe nos

88

nos, e - ri - pe nos, e - ri - pe nos.

- ri - pe, e - ri - pe nos, e - ri - pe nos.

e - ri - pe nos, e - ri - pe nos.

93 Adagio

Sci - ant gen - tes quo - ni - am no - men ti - bi De - us

Sci - ant gen - tes quo - ni - am no - men ti - bi De - us

Sci - ant gen - tes quo - ni - am no - men ti - bi De - us

Sci - ant gen - tes quo - ni - am no - men ti - bi De - us

Sci - ant gen - tes quo - ni - am no - men ti - bi De - us

6

97 Presto

ne - quan - do di - cant u - bi est De - us e - o - rum

ne - quan - do di - cant u - bi est De - us e - o - rum

ne - quan - do di - cant u - bi est

ne - quan - do di - cant u - bi est

101

De - us e - o - rum

De - us e - o - rum ex - ci - ta po -

ne - quan - do di - cant u - bi est De - us e - o - rum

ne - quan - do di - cant u - bi est De - us e - o - rum

105

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta ex - ci - ta po -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta ex - ci - ta po - ten - ti - am

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta ex - ci - ta po -

ten - ti - am ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta ex - ci - ta po -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta ex - ci - ta po -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am ex - ci - ta

109

ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ap - pre - hen - de ar -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am ap - pre -

ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ap - pre - hen - de ar -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am ap - pre - hen - de

ten - ti - am tu - am po - ten - ti - am tu - am ap - pre -

ex - ci - ta po - ten - ti - am tu - am

112

ma ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum

hen - de ar - ma ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum ap - pre - hen - de ar -

ma ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum

ar - ma ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum ap - pre - hen - de

hen - de ar - ma ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum

ap - pre - hen - de ar - ma et scu - tum

115

ap-pre-hen - de ar - ma ap-pre-hen - de ar - ma et scu - tum

- - ma ap-pre - hen - de ar - - - ma et scu - tum

ap-pre-hen - de ar - ma ap-pre-hen - de ar - ma et scu - tum

ar - ma ap-pre-hen - de ar - - - ma et scu - tum

ap-pre-hen - de ar - - - ma ap-pre - hen - de ar - ma et scu - tum

ap-pre - hen - de ar - - - - ma et scu - tum

118

po - ne il - los ut ro - - - tam ut ro - tam

po - ne il - los ut ro - - - tam ut ro - tam

po - ne il - los ut ro - - - tam

po - ne il - los ut ro - - - tam

po - ne il - los ut

et si - cut sti - pu - lam et si - cut sti - pu - lam

et si - cut sti - pu - lam et si - cut sti - pu - lam

po - ne il - los ut ro - tam et si - cut sti - pu - lam an - te

po - ne il - los ut ro - - - tam et si - cut sti - pu - lam an - te fa - ci - em

ut ro - tam et si - cut sti - pu - lam an - te fa - ci - em

ro - - tam ut ro - tam et si - cut sti - pu - lam an - te

an - te fa - ci - em ven - - - ti po - ne ti. 1. an - te fa - ci - em ven - - - ti po - ne ti. 2. an - te fa - ci - em ven - - - ti po - ne ti.

an - te fa - ci - em fa - ci - em ven - ti ti. 1. an - te fa - ci - em fa - ci - em ven - ti ti. 2. an - te fa - ci - em fa - ci - em ven - ti ti.

fa - ci - em - an - te fa - ci - em ven - ti ti. 1. fa - ci - em - an - te fa - ci - em ven - ti ti. 2. fa - ci - em - an - te fa - ci - em ven - ti ti.

an - te fa - ci - em ven - ti ti. 1. an - te fa - ci - em ven - ti ti. 2. an - te fa - ci - em ven - ti ti.

an - te fa - ci - em ven - ti ti. 1. an - te fa - ci - em ven - ti ti. 2. an - te fa - ci - em ven - ti ti.

fa - ci - em an - te fa - ci - em ven - ti ti. 1. fa - ci - em an - te fa - ci - em ven - ti ti. 2. fa - ci - em an - te fa - ci - em ven - ti ti.

A tre voci
Adagio assai

130

Ex - au - di cla - man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri - man -

Ex - au - di cla - man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri - man -

Ex - au - di cla - man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri - man -

134

- - - - - tes spe-ran - tes in

- - - - - tes spe-ran - tes in

- - - - - tes, la - cri - man - - - - - tes spe-ran - tes in

138

te spe-ran - tes in te ex - au - di cla-man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri -

te spe-ran - tes in te ex - au - di cla-man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri -

te spe-ran - tes in te ex - au - di cla-man - tes, af - fli - ctos, ge - men - tes ad te la - cri -

143

man - tes spe -

man - tes spe -

man - tes, la - cri - man - tes spe -

147

Presto

Mit - te sa - git - tas tu - as sa - git - tas tu -

Mit - te sa - git - tas tu -

ran - tes in te spe - ran - tes in te.

ran - tes in te spe - ran - tes in te.

ran - tes in te spe - ran - tes in te. Mit - te sa - git - tas tu -

sa - git - tas, sa - git - tas tu - as et fu - gient i - ni - mi - ci et fu - gient et

as sa - git - tas, sa - git - tas tu - as et fu - gient et fu - gient, et fu - gient i - ni -

as sa - git - tas, sa - git - tas tu - as et fu - gient et fu - gient et

Mit - te sa - git - tas tu - as sa - git - tas tu - as et fu - gient, et fu - gient i - ni - mi - ci et

Mit - te sa - git - tas tu - as sa - git - tas tu - as et fu - gient et fu - gient et

as sa - git - tas, sa - git - tas tu - as et fu - gient i - ni - mi - ci et

fu - gient, et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

mi - ci, et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

fu - gient, et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

fu - gient et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

fu - gient, et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

fu - gient, et fu - gient i - ni - mi - ci a vo - ce to - ni - tru - i tu - i for - mi - da - bunt a vo - ce to - ni - tru - i

[illegible]

al - le - lu - ia

al - le - lu - ia

Et nos in ci - tha-ris lac - ti can - ta - bi-mus et ex - ul -

Et nos in ci - tha-ris lac - ti can - ta - bi-mus et ex - ul -

Et nos in ci - tha-ris lac - ti can - ta - bi-mus et ex - ul -

Et nos in ci - tha - ris lac - ti can - ta - bi-mus et ex - ul -

171

et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

ta - bi-mus: al - le - lu - ia, et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

ta - bi-mus: al - le - lu - ia, et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

ta - bi-mus: al - le - lu - ia, et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

ta - bi-mus: al - le - lu - ia, et ex - ul - ta - bi-mus: al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

176

The musical score consists of seven staves. The first two staves are vocal parts with lyrics underneath. The third staff is a blank five-line staff. The fourth staff is another vocal part with lyrics. The fifth staff is a blank five-line staff with an 8va marking below it. The sixth staff is a blank bass clef staff. The seventh staff contains measure numbers 5 and 6# above specific notes.

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

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

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

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

5 6#

179

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

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

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

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

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

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

182

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

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

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

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

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

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

185

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

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

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

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

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

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

188

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

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

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

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

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

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

191

[illegible]

194

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

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

le - lu - ia al - le - lu - ia, al - le - lu - ia a - le - lu - ia.

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

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

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

31.
O dilectissime Iesu
op. XVII (1692), n. 1

Giovanni Legrenzi

Adagio

Violino I

Violino II

Canto

Organo

7

13

O di - lec - tis - si-me Ie - su, o di - lec -

19

tis - si-me Ie - su, quan-ta quan-ta sunt er-ga nos vi - sce-ra mi-se-ri-cor-di-ae tu - ae

25

quan-ta quan-ta sunt er-ga nos vi - sce-ra mi-se-ri-cor-di-ae tu - ae.

31

Vivace

Qui cae - li de-li - ci-as

36

ac pa - ra - di - si vo - lup - ta - tes tam lar - ge tam lar - ge mun - do do -

40

na - sti

44

tam lar - ge tam lar - ge mun - do do -

49

na - sti.

4 3# 6 6 4 3#

54 *Largo*

O A - mor, o A - mor A - man - tis qui cor - da be - a - sti dum

60

ter - ras di - ta - sti, dum ter - ras di - ta - sti tuis e - pu - lis san - ctis. O

66

A - mor, o a - mor A - man - tis, o A - - - mor, o

71

A - mor a - man - tis.

77

Ac - cen - de ac -

83

cen de be - ni - gnus ar - do - re mor - ta - les sint flam - mae vi - ta - les, sint

89

flam - mae vi - ta - les a - mo - ris sint pi - gnus. Ac - cen - de ac - cen - de be -

95

ni - gnus, ac - cen - de, ac - cen - de be -

100

ni - gnus.

6 5 6 7 6 7 6 6 5 6

107

Fac a - man - tis - si-me Ie - su

6^b 6 7 4 3

112

ut a - ni-ma me - a in te lan - gue-at in te de - fi - ci-at

6 5

115

in te lan - gue-at in te de - fi - ci-at ac tu - o a -

118

mo - re con - sum - pta si - cur ce - ra li - que - scat si - cut ce - ra li -

121

que - - - - -

124

- - - scat, si - cut ce - ra li - que - - - scat.

128

Allegro

1. O quam fe - lix lae - ta - tur in se o quam
2. O iu - cun - da mor - ta - li - um sors o iu -

131

fe - lix lae - ta - tur in se quan - do ca - ro ap - pro - pin - quat a - man - ti
 cun - da mor - ta - li - um sors o vis al - ta cae - le - stis a - mo - ris

#

133

quam ar - do - re con - sum - pta flam - man - ti col - li - que - sce - re col - li -
 dum vir - tu - te sui cla - ri ni - to - ris a - ver - na - lis — a - ver -

5^b 6⁵

136

que - sce - re cu - pit in te col - li - que - sce - re
 na - lis re - pel - li - tur mors a - ver - na - lis —

#

139

col - li - que - sce - re cu - pit in te mors quam ar -
a - ver - na - lis re - pel - li - tur mors dum vir -

7 4 3# 6 7 4 3#

141

do - re con-sum - pta flam-man - ti col - li - que - sce-re col - li -
tu - te sui cla - ri ni - to - ris a - ver - na - lis_ a - ver -

6# 6

143

que - sce - re cu - pit in te
na - lis re - pel - li - tur mors

7 7 6

145

col - li - que - sce - re col - li - que - sce - re cu - pit in te. O quam
a - ver - na - lis — a - ver - na - lis re - pel - li - tur mors. O iu -

148

fe - lix lae - ta - tur in se lae - ta - - - tur
cun - da mor - ta - li - um sors mor - ta - - - lium

151

lae - ta - - - tur in se.
mor - ta - - - li - um sors.

Da Capo, per la seconda strofa.

32.
Peccavi nimis in vita mea
op. VI (1660), n. 8

Giovanni Legrenzi

Tenore

Basso

Organo

5

Basso

Organo

10

Basso

Organo

14

Basso

Organo

19

De - si-ne de - si-ne ad i - ra

ex-ar-de-scit si-cut i - gnis i - ra me -

6 5 4 3

25

de - si-ne de - si-ne ad i - ra et de-re -

a ex-ar-de-scit si-cut i - gnis i - ra me -

5 4 3

31

lin - que de-re - lin - que fu - ro - - - - - rem

a et im - mit - tam im -

6
5

37

et de-re - lin - que

mit - tam fu - ro - - - rem me - um in te et im -

6 5 6 5

43

et de - re -

mit - tam fu - ro - - - - - rem me - um in

5 6 4 3

48

lin - que fu - ro - - - - - rem tu - um in me.

te fu - ro - - - - - rem me - um in te.

6/5

Adagio

Presto

54

Do - mi-ne ne in fu - ro - re in fu - ro - re tu - o ar - - - - - gu - as

b # 6 # 6 5 b # 7 6

Adagio

58

me ne-que in i-ra tu - a ne-que in i-ra tu-a cor-ri - pi-as me

Iu-xta est di - es per-di-ti-o-nis et a-

4# 6 b

Adagio

63

mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum

des - se fe - sti - nant tem - po - ra

6 4^b 2 6

66

ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am

non mi - se - re - or il - lis qui o - pe -

7^b 4 4 3 ^b

70

mi - se - re - re me - i De - us mi - se - re - re me - i De - us

ran - tur i - ni - qui - ta - tem non mi - se - re - or il - lis non mi -

7 6^b 7 4 3 ^b ^b 2

74

se - re - or il - lis qui o - pe - ran - tur i - ni - qui - ta - tem.

^b 7 6^b 4 3

78

Do - mi - ne, Do - mi - ne si sic vi - vi - tur ec - ce a - ma - ri -

83

tu - do me - a a - ma - ri - tu - do me - a a - ma - ris - si -

89

ma.
o fi - li o fi - li ma - gna est fi - des tu -

96

Allegro

Be - ne - dic - tus be - ne - dic - tus sis Do - mi - ne quo - ni - am
a fi - at ti - bi si - cut vis

100

pro-ie - ci - sti post ter-gum tu - um om - ni-a pec-ca - ta me - a

i - mo o - bli - vi -

Figured bass: 6, 6, 6, 6, 6^b, 2

104

be - ne - dic - tus be - ne -

o - ne o - bli - vi - scar e - o - rum o - bli - vi - scar e - o - rum

Figured bass: 6, 6⁵, 5 6, 6^b, 4 3, 6^b

108

dic - tus sis Do - mi - ne quo - ni-am pro-ie - ci - sti post ter-gum tu - um

Figured bass: 6^b, 5, 6, 6^b

112

om - ni-a pec-ca - ta me - a.

i - mo o - bli - vi - o - ne o - bli - vi - scar e - o - rum o - bli - vi - scar e - o -

Figured bass: 2, 6^b, 4 3

117

Iam con-ver-ti-sti plan-ctum me-um in gau-rum.

8 6^b 6 7 6 7 6^b 6 b

124

di-um mi-hi et cir-cun-de-di-sti me cir-cun-de-di-sti

b # 7 6 6 5 b

131

me lae-ti-ti-a et cir-cun-de-di-sti me lae-

$\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ 6 b $\frac{6}{5}$

138

- ti-ti-a iam con-ver-ti plan-ctum tu-um in gau-

b 6^b 6 7 6 7 6 6

145

di-um ti - bi et cir - cun - de-di te cir -

5 6 # 7 6 b

152

cun - de-di te lae - ti - ti - a et cir - cun - de-di

4# 7^b 5 4 3 6#

159

iam con - ver - ti - sti plan - ctum me - um in gau -

te lae - ti - ti - a iam con - ver - ti plan - ctum tu - um in

b 6 5 6^b 5 7 6 7 6 6

166

di-um mi - hi et cir - cun-de - di - sti me cir - cun-de - di - sti me lae -

gau - di-um ti - bi et cir - cun - de-di te te lae -

#

173

ti - ti - a et cir - cun-de - di - sti me lae - ti - ti -

ti - ti - a et cir - cun - de-di te cir - cun - de-di te lae - ti ti - ti -

6# 6# b 6/5

180

a iam con - ver - ti - sti plan - ctum me - um in gau -

a iam con - ver - ti plan - ctum tu - um plan - ctum tu - um in gau -

b 6b 5 6 7 6 6b 5 6 7 6 7 6b 6

187

- - - - di - um mi - hi et cir - cun-de - di - sti

- - - - di - um ti - bi et cir -

b b # b

194

me cir - cun-de - di - sti me lae - ti - ti - a.

cu - de - di te cir - cun - de - ci te lae - ti - ti - a.

6 6/5

33.

Qui non renuntiat omnibus quae possidet

op. VI (1660), n. 15

Giovanni Legrenzi

Tenore I 

Tenore II 

Basso 

Organo 

5 

8 

Basso 

Organo 

9 

8 

Basso 

Organo 

13

— qui non ba-tu-lat cru-cem su-am et ve-nit post me non non non po-test

6 5 \flat 5 #

17

us - que in hac ho - ram e - su - ri - mus et si -

us - que in hac ho - ram e - su - ri - mus et si -

me-us es-se di-sci - pu - lus

6 4 3 6 \flat 2 6 7 6

22

ti - mus us - que in hac ho - ram e - su - ri - mus et si - ti - mus

ti - mus us - que in hac ho - ram e - su - ri - mus et si - ti - mus

ti - mus us - que in hac ho - ram e - su - ri - mus et si - ti - mus

6 2 6 7 6

28

et co - la-phis cae - di-mus per - se - cu-ti - o - nem pa - ti-mur et

et co - la-phis cae - di-mus per - se - cu-ti - o - nem pa - ti-mur et

6 5 6 5 4 3# 6

35

su - sti - ne - mus et su - sti - ne - mus et

su - sti - ne - mus et su - sti - ne - mus et

5 6 5# 6b 6 9/7 8/6

42

su - sti - ne - mus et su - sti - ne - mus.

su - sti - ne - mus et su - sti - ne - mus.

9/7 8/6 # 6 5 6 5# 6

50

Ar - cta est vi - a quae du - cit ad cae - lum — I - de - o ni - si ef - fi - ci - a - mi - ni si - cut

4 3

54

I - mo I - mo

par - vu - li non in - tra - bi - tis in re - gnum cae - lo - rum

6 6 4 3

57

mi - no - ra - ti su - mus a par - vu - lis nos e - nim su - mus ver - mes et non ho - mi -

mi - no - ra - ti su - mus a par - vu - lis nos e - nim su - mus ver - mes et non ho - mi -

6 6 4 3 6 6 5 4 3

61

nes

nes

be - ne be - ne fe - ci - stis om - ni - a e - o quod in cha - ri - ta - te per - fec - ta di -

6 6 5 # 6

70

et nos su - per - om - ni - a su - per om - ni - a di - li - gi - mus te

et nos su - per om - ni - a, om - ni - a di - li - gi - mus te

le - xi vos be - ne

8 7 8 7^b 4 3

79

be - ne fe - ci - stis om - ni - a e - o quod in cha - ri - ta - te per - fec - ta di -

6 5 7 6 5 6

87

et nos su - per om - ni - a di - li - gi - mus te

et nos su - per om - ni - a, om - ni - a di - li - gi - mus te

le - xi vos

6 5 6 b 5 # 6

95

ma - io - rem cha - ri - ta - tem ne - mo ha - bet ut a - ni - mam su - am po - nat

2 2 6 6 7 6

98

ec - ce pro a - mo - re tu - o, pro a - mo - re

ec - ce pro a - mo - re tu - o, a - mo - re

quis pro a - mi - cis su - is

6 5b 8 7

101

tu - o pa - ra - ti su - mus in car - ce - rem et in mor - tem i -

tu - o pa - ra - ti su - mus in car - ce - rem et in mor - tem i -

6 6

104

Allegro

re.

re.

Haec est per - fec - ta cha - ri - tas quam a - quae mul - tae non po - tu - e - runt ex -

5 6 7 5

111

tin - gue - re non po - tu - e - runt non po - tu - e - runt ex - tin - gue -

4 3 5 5 6 5 4 3

118

re haec est per - fec - ta cha - ri - tas quam a - quae mul - tae non po - tu -

125

e - runt ex - tin - gue - re, quam a - quae mul - tae non po - tu - e - runt ex - tin - gue -

133

Gau - de - a - mus i - gi - tur et e - xul - te - mus

re. Gau - de - te i - gi - tur et e - xul - ta -

136

quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis

quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis

te quo - ni - am mer - ces ve - stra co - pi -

6 5 4 3

139

quo - ni - am mer - ces no - stra, quo - ni - am mer - ces no - stra

quo - ni - am mer - ces no - stra, quo - ni - am mer - ces no - stra

o - sa est in cae - lis quo - ni - am mer - ces ve - stra, quo - ni - am mer - ces

6 5 4 3 b

142

co - pi - o - sa est in cae - lis gau - de - a - mus

co - pi - o - sa est in cae - lis

ve - stra co - pi - o - sa est in cae - lis gau - de - te i - gi - tur et e - xul - ta -

6 4 3 5 6 7 6 7 6

145

i - gi-tur et e - xul - te - mus gau - de - a - mus i - gi-tur et

gau - de - a - mus i - gi-tur et e - xul - te - mus

te gau - de - te i - gi-tur et e - xul - ta - te et

7 6 5 7 6 5 4

148

e - xul - te - mus quo - ni - am mer - ces no - stra quo - ni - am mer - ces

quo - ni - am mer - ces no - stra quo - ni - am mer - ces

e - xul - ta - te quo - ni - am mer - ces ve - stra quo - ni - am mer - ces ve - stra

5 6 5 6

151

no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis quo - ni - am mer - ces no - stra

no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis quo - ni - am mer - ces no - stra

co - pi - o - sa est in cae - lis quo - ni - am mer - ces

6 5 4 3

154

quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis,
 quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi - o - sa est in cae - lis
 ve - stra quo - ni - am mer - ces ve - stra co - pi - o - sa est in cae - lis

6 4 3

157

gau - de - a - mus i - gi - tur et e - xul - te - mus et e - xul - te -
 gau - de - a - mus i - gi - tur et e - xul - te -

5 6 7 6 7 6 b 4 3

160

mus et e - xul - te - mus
 mus et e - xul - te - mus
 gau - de - te i - gi - tur et e - xul - ta - te et e - xul - ta - te

5 b 6 7 6 7 6# 6 7 6 #

163

quo - ni - am mer - ces no - stra quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi -

quo - ni - am mer - ces no - stra quo - ni - am mer - ces no - stra co - pi -

quo - ni - am mer - ces ve - stra co - pi -

6

165

o - sa est in cae - lis co - pi - o - sa est in cae - lis.

o - sa est in cae - lis co - pi - o - sa est in cae - lis.

o - sa est in cae - lis, est in cae - - - lis.

6 5 4 3 6 7 6 5

34.

Quid otiamini, fideles, quid attenditis?

op. XV (1689), n. 15

Giovanni Legrenzi

Adagio

Alto

Tenore

Basso

Organo

Quid o - ti - a - mi - ni, fi - de - les, quid quid at - ten - di - tis?

Quid o - ti - a - mi - ni, fi - de - les, quid quid at - ten - di - tis?

Quid o - ti - a - ni, fi - de - les, quid quid at - ten - di - tis?

6 6 $\frac{1}{2}$

5 Allegro

E - ia, e - ia ad ar - - - ma, ad bel - lum, ad ar -

E - ia, e - ia ad ar - - ma, ad

E - ia, e - ia, ad ar - - - ma, ad bel - lum

6#

8

- - - ma ad ar - ma ad ar - ma ad bel - lum, ad

ar - - - ma ad ar - ma ad ar - ma ad bel - lum, ad

ad ar - - - ma ad bel - lum, ad

6 # 6 # 6

11

mar - ti - rum a - ram cur - ri - te, cur - ri - te

mar - ti - rum a - ram fe - sti - na - te, fe - sti -

mar - ti - rum a - ram pro - pe - ra -

7 6 b

14

pro - pe - ra - te.

na - - - te pro - pe - ra - te. E - ia, e - ia ad

te, cur - ri - te, cur - ri - te pro - pe - ra - te. E - ia,

6 5 6

17

E - ia, e - ia ad ar - ma ad ar - - -

ar - - - ma ad bel - lum, ad ar - - -

e - ia ad ar - - - ma, ad bel - lum ad

5 6 6

20

- ma ad ar - ma, ad bel-lum, ad mar-ti-rum a - ram fe-sti - na - te

- ma ad ar - ma, ad bel-lum, ad mar-ti-rum a - ram

ar - - - ma, ad bel-lum, ad mar-ti-rum a - ram cur-ri-te,

7 6

24

pro-pe-ra - te. Iam ad - sit

pro-pe-ra - te, ve - ni-te, ve - ni-te, pro-pe-ra - te.

cur - ri - te fe - sti - na - te pro-pe - ra - te.

5 6

28

fer - vor, iam ab - sit ti - mor nul - la tor - pe - do vos um-quam te - ne-at, vos um-quam

fer - vor, iam ab - sit ti - mor nul - la tor - pe - do vos um-quam te - ne-at, vos um-quam

5 6

36

te - ne-at, nul - la__ tor - pe - do vos um-quam te - ne-at.

Vi - res ne lan - gue-ant, a - ni-mi

Figured Bass: # 6 6 5 # 7 6 6 #

44

ar - de-ant cun - cta - que pe - re-ant pro cae - li glo - ri - a, pro cae - li glo - ri - a,

Figured Bass: # 6 5 b 5 # 6 6 4 3 6 # 6

51

cun - cta - que pe - re-ant pro cae - li glo - ri - a.

Tor-men - ta lae - ta, sup - pli - cia spre - ta,

Figured Bass: 5 # 6 # 6 5 6 # 6

59

fi - des nam prae - bet in - ter an - gu - sti-as, in - ter an - gu - sti-as, fi - des nam prae - bet

6 5 6 6 7 6 # 6 5 # 6 6

67

Vivace

Adagio

Nec pro-rum - pi-te? Ah mor -

Nec pro - rum - pi-te, pro-rum - pi-te? Ah mor -

in - ter an - gu - sti-as. Nec pro-rum - pi-te, nec pro-rum - pi-te? Ah mor -

6b

72

ta - les mun-di im - ple-xi va-ni - ta - ti - bus in ter-ra tan-tum e - ru-mna - rum qui -

ta - les mun-di im - ple-xi va-ni - ta - ti - bus in ter-ra tan-tum e - ru - mna - rum qui -

ta - les mun-di im - ple-xi va-ni - ta - ti - bus in ter-ra tan-tum e - ru - mna - rum qui -

6 6 b 6 5 6b

76

Presto

e - sci-tis? Ex - per-gis - si-mi-ni & vi-de - te ex - per-gis -

e - sci-tis? Ex-per-gis - si-mi-ni & vi-de - te, vi -

e - sci-tis? Ex-per-gis-si-mi-ni & vi - de - te ex - per-gis-si-mi-ni & vi -

6 6

80

Adagio

si-mi-ni & vi-de - te, vi - de - te, vi-de-te in hac di - e in - vi-ctum La-u - ren - tium post

de - te, vi - de - te, vi-de-te in hac di - e in - vi-ctum La-u - ren - tium

de - te, vi-de - te, vi-de - te in hac di - e in - vi-ctum La-u - ren - tium

4/2 6

84

pu - gnas et an - go - res

post tor - men - ta et do - lo - res tri - phan-tem, iu - bi -

tri - phan-tem, iu - bi - lan - tem

7 6^b 5 4 3 7 6 5 4 3 6

89

tri - um-phan-tem, iu - bi - lan - tem in - ter mar - ty - res de - co - ra - tum in - ter su - pe - ros

lan - tem in - ter mar - ty - res de - co - ra - tum in - ter

in - ter mar - ty - res de - co - ra - tum in - ter

94

ex - al - ta - tum

su - pe - ros ex - al - ta - tum, post pu - gnas & an - go - res

su - pe - ros ex - al - ta - tum post tor -

99

tri-um-phan-tem, iu - bi - lan - tem in - ter

tri-um-phan-tem, iu - bi - lan - tem in - ter

men - ta & do - lo - res tri-um-phan-tem, iu - bi - lan - tem in - ter

104

mar - ty - res de - co - ra - tum in - ter su - pe - ros ex - al - ta - tum

mar - ty - res de - co - ra - tum, in - ter su - pe - ros ex - al - ta -

mar - ty - res de - co - ra - tum in - ter su - pe - ros ex - al - ta -

6 4 3

109

Adagio

in - ter su - pe - ros ex - al - ta - tum. Hic vi - ctus

tum, in - ter su - pe - ros ex - al - ta - tum. Hic vi - ctus

tum in - ter su - pe - ros ex - al - ta - tum. Hic vi - ctus

6 6 4 3 4 2

115

vi - ctor mun - dum de - bel - la - vit

vi - ctor

vi - ctor in - fe - ros op - pu - gna

119

mun-dum de-bel - la - - -

sen-sum su-pe - ra - - - vit sen-sum su-pe -

- - - vit in-fe-ros op-pu-gna -

6# 6 5

123

- - vit hunc se - qui - mi-[ni] i - gi-tur cum e - o cer-ta - te, pu -

ra - vit, hunc se - qui - mi-[ni] i - gi-tur cum e - o cer-ta - te, pu-gna - te pu -

- - vit

6 4 3

126

gna - te cer - ta - te, pu - gna - te, cer - ta - te, pu-gna - te pu -

gna - te cer - ta - te, pu - gna - te, cer - ta - te, pu-gna - te pu -

6 6 4

129

gna - - - te, hunc se - qui - mi - [ni]

gna - - - te, hunc se - qui - mi - [ni] i - gi - tur cum

hunc se - qui - mi - ni i - gi - tur cum e - o cer - ta - te, pu -

6# 4

131

i - gi - tur cum e - o cer - ta - te, pu - gna - te cer - ta - te, pu - gna - te pu -

e - o cer - ta - te, pu - gna - te pu - gna - te pu - gna - te pu -

gna - te cer - ta - te, pu - gna - te cer -

134

gna - - - te, cer - ta - te, pu - gna -

gna - - - te, cer - ta - te, pu - gna -

ta - te, pu - gna - te, cer - ta - te, pu - gna -

6 4

137

Adagio

te pu-gna - - - te. Nam pa - ti pro Chri - sto so -

te pu-gna - - - te. Nam pa - ti pro Chri - sto so -

te pu-gna - - - te. Nam pa - ti pro Chri - sto so -

6 5 7

142

la - men est mo - ri pro i - sto mo - ri pro i - sto - vi - ve-re

la - men est mo - ri pro i - sto, mo - ri pro i - sto - vi - ve-re

la - men est mo - ri pro i - sto, vi - ve-re, vi - ve-re

6 5b 8 7b 6 5b 6 6 5

150

p

est mo - ri pro i - sto mo - ri pro i - sto vi - ve-re est.

est mo - ri pro i - sto, mo - ri pro i - sto vi - ve-re est.

est mo - ri pro i - sto, vi - ve-re, vi - ve-re est.

6 5 8 7b 6 5b 6 5

p

35.

Quis ascendit in montem sanctum Sion?

op. XV (1689), n. 7

Giovanni Legrenzi

Canto

Basso

Organo

Quis a-scen - dit in mon-tem san-ctum Si - on? quis tot a - vin - ctus

N. 6 # 6 5

4

me - ri-tis cae-lo-rum spa - ti - a in - va - dit? Vo - la - te vo -

7 6

9

la - - - - - te - vo - la - te Se - ra-phim

7 6 # 6 4 3

15

ve - ni - te - Che - ru - bim do - ce - te me ve - ni - te -

6 # 4 3 6

20

Che - ru-bim do-ce - te me Quis quis est quis est qui pro-pe-rat ad glo-ri-am

4 3 6 5

26

cur - ri - te___ cae - li - tes san - cti - que mi - li - tes do - ce - te

6 # 4 3

31

me san - cti - que___ mi - li - tes do - ce - te me

6 # 4 3

36

Ca-ie - ta - nus est N._____ qui sum - ma vir - tu - te om - ni - a spre - vit et su-pe-ra - vit om - ni - a

6 5 6 5

39

Aria

spre - vit et su - pe - ra - vit in mun - do. Quem vi - tae pu - ri - tas

42

sum - ma - que ca - ri - tas ad a - stra de - fe - runt ip - se, ip - se est, ip - se, ip - se est, ip - se est,

46

ip - se, ip - se est, cu - ius a - mor ru - ti - lat in - no - cen - ti - a can - di - cat ip - se, ip - se est

50

ip - se, ip - se

Be - a - tus Ca - ie - ta - nus cu - ius mi - ra - cu - la un - di - que re - so - nant

54

est ip-se, ip-se est ip-se

cu-ius sum-ma me-ri-ta in-ter san-ctos ad-scrip-se-re

6 4# 6 5 6 7

Adagio

58

est ip-se, ip-se est o quam ma-gna est mul-ti-tu-do dul-ce-di-nis tu-ae Do-mi-ne

o quam ma-gna est mul-ti-tu-do dul-ce-di-nis tu-ae Do-mi-ne

6 4 3 6# # # 7 6 #

63

quam ab-scon-di-sti ti-men-ti-bus te quam ab-scon-di-sti ti-

quam ab-scon-di-sti ti-men-ti-bus ti-men-ti-bus te quam ab-scon-di-sti ti-men-ti-bus ti-

6 4 3 5 6# #

Aria Presto

67

men-ti-bus te. Ve-ni, ve-ni gau-de iu-bi-la, ve-ni gau-de iu-bi-la, iu-bi-la,

men-ti-bus te. Ve-ni, ve-ni gau-de iu-bi-la, iu-bi-la,

4 3 6

71

iu - bi-la o in - vi - ctis - si-me o in - vi - ctis - si-me a - thle -

iu - bi-la o in - vi - ctis - si-me a - thle -

74

ta o in - vi - ctis - si-me o in - vic - tis - si-me a thle - ta

ta, o in - vi - ctis - si-me o in - vi - ctis - si-me a - thle - ta ve - ni

78

ve - ni, ve - ni gau-de iu-bi-la, ve - ni gau-de iu-bi-la, iu - bi-la, iu - bi-la o in - vic - tis - si-me o in - vic-

ve - ni, ve - ni gau-de iu-bi-la, iu - bi-la, iu - bi-la o in - vic - tis - si-me

6 6

83

tis - si-me a thle - ta.

a - thle - ta.

4 3

87

Aria

Measures 87-92 of the Aria. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "In - ter ar - do - res in - ter ar - do - res a - man - tis a - ni - mae". The piano accompaniment consists of a bass line in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

93

Measures 93-98 of the Aria. The vocal line continues with the lyrics: "ni - tent can - do - res ni - tent can - do - res vi - tae pu - ris - si-mae". The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

99

Measures 99-102 of the Aria. The vocal line continues with the lyrics: "ar - do - res can - do - res quam car - ri quam san - cti quam ca - ri quam san - cti". The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

103

Measures 103-108 of the Aria. The vocal line continues with the lyrics: "quam ca - ri, quam san - cti splen - de - scunt in te ar - do - res can - do - res quam ca - ri quam". The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

108

san - cti quam ca - ri quam san - cti quam ca - ri quam san - cti splen - de - scunt in

112

te quam ca - ri quam san - cti splen - de - scunt in te.

117

Aria

Ut li - li-um ca - sti - ta - tis te Pa - ra - di - sus prae -

120

di-cat e - xem-plar san - cti - ta - tis e - xem-plar san - cti - ta - tis iam

123

to - ta Si - on re - pli -

126

cat in cae-lis in ter-ris in cae-lis in ter-ris cae - le - stes a - mo - res iam mi - ros spar-gunt o -

131

do - res in cae-lis in ter-ris in cae-lis in ter-ris cae-le-stes a - mo-res iam mi - ros

137

spar-gunt o - do - res cae-le-stes a - mo-res iam mi - ros spar-gunt o - do - res.

143

O prae - cla - rum Chri - sti ser - vum o co - stan - tem o fi - de - lem

O prae - cla - rum Chri - sti ser - vum o e - gre - gi - um a - man -

5 5# 4 3

148

o co - stan - tem o fi - de - lem o e - gre - gi - um a - man -

tem o e - gre - gi - um a - man - tem a - man -

151

tem e - xul - ta lae - ta - re tri - um - pha

tem e - xul - ta lae - ta - re tri -

156

me - ri - ta co - ro - na - tur in glo -

um - pha

7 6 7 6 7 6

161

ri - a in glo - ri - a

me - ri - ta co - ro - na - tur in glo -

7 6 4 3 8 7

167

e - xul - ta lae -

ri - a

4 3

173

ta - re tri - um - pha e - xul - ta lae - ta - re tri - um -

e - xul - ta lae - ta - re tri - um - pha e - xul - ta lae -

7 6

179

pha me - ri - ta co - ro - na - tur in glo - ri - a in

ta - re tri - um - pha me - ri - ta co - ro - na - tur in

7 6 4

185

glo - ri - a in glo - ri - a

glo - ri - a in glo -

3 7 4 3

191

a in glo - ri - a

- - - - - ri - a in glo - ri - a in

6 # 4 3

197

me - ri - ta co - ro - na - tur in glo - ri - a

glo - ri - a in glo -

203

- - - - - ri - a in glo - ri - a.

- - - - - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.

4 3 7

36.

Semper igitur mihi pugnandum

op. XV (1689), n. 6

Giovanni Legrenzi

Canto
Anima

Sem - per i - gi-tur mi - hi pu-gnan - dum sem - per ad ar - ma

Alto
Ratio

Organo

3

Anima

e - ro?

Ratio

I - ta est mi - li - ti - a e - nim vi - ta ho - mi-nis su - per ter - ram.

7 **Aria**

Anima

Non sum for - tis un - de mor - tis fa - cies ho[r] - ri - da, fa - cies squa[l] - li - da

11

Anima

me ter - re - bit, per - ter - re - bit, un - de mor - tis fa - cies ho[r] - ri - da,

15

Anima

fa - cies squa[] - li - da me ter - re - bit, per - ter - re - bit, me ter - re - bit,

19

Anima

per - ter - re - bit,

Ratio

Tu in - vic - ta e - ris dic - ta quan - do tur - gi - do

23

Ratio

cor - de ri - gi - do de - cer - ta bis, op - pu - gna - bis, e - ris dic - ta

27

Ratio

quan - do tur - gi - do cor - de ri - gi - do de - cer - ta - bis, op - pu - gna - bis

31

Anima

Quo - mo - do au - tem ad ta - le bel - lum

Ratio

de - cer - ta - bis op - pu - gna - bis.

35

Anima pos-sum es-se pa-ra - ta. Sed un-de hoc

Ratio Quan-do e - ris, quan-do e - ris gra - ti - a san-cti-fi - ca - ta

40

Anima te - lum o a - stra, o cae - lum.

Ratio su-spi-ce a - stra in - vo-cat cae - lum.

44 **Aria**

Anima Vos pu - gna - re, vos pu - gna - - - re vo -

51

Anima len - ti fa - ve - - - te — fe - li - cis - si-mae stel - lae su - per - nae

59

Anima & vi - de - bo de - vin-ctos ex - tin-ctos i - ni - mi - cos sa - lu - tis ae - ter - nae,

67

Anima

i - ni - mi - cos sa - lu - tis ae - ter - nae Vos pu - gna - re, vos pu - gna -

4 3

75

Anima

- - - re vo - len - ti fa - ve - - - te - fe - li -

6

83

Anima

cis - si-mae stel - lae su - per - nae, fe - li - cis - si-mae stel - lae su - per - nae.

6 6 4 3 6

92

Seconda strofa

Anima

Vos tu - ta - men, vos tu - ta - - - -

100

Anima

- men cer - tan - ti do - na - - - te - po - te - sta - tes cae - lo - rum su -

6 5 6

108

Anima

bli - mes & sic ho - stes per - ver - sos ad ver - sos tu mea dex - te - ra

6 6#

115

Anima

vin - ces, op - pri - mes, tu mea dex - te-ra vin - ces, op - pri - mes. Vos tu -

122

Anima

ta - men, vos tu - ta - - - - - men cer - tan - ti do -

129

Anima

na - - - te - po - te - sta - tes cae - lo - rum su - bli - mes, po - te -

137

Anima

sta - tes cae - lo - rum su - bli - mes.

144

Anima

Tu sic ar - ma - ta a - ni - ma in - vic - ta quid ti - mes? quid du - bi - tas?

147

Ratio

Iam cac - lum ti - bi de - si - gnat da - vi - di - cos tri - um - phos.

4 3

150 Aria

Ratio

Cur - re, ce - le-ra, cur - re, ce - le-ra

6

157

Ratio

pu - gna, con - quas - sa - ho-stes per - fi-dos, sen - sus re -

6 6^b 4 3

164

Ratio

bel - les & in - spi-cies pu - gnan-do, bel - lan-do ho-stes tre - me-re sen - sus im -

6 5 ^b [#] 6 [#] ^b ^b 6/5

172

Ratio

bel - les, ho-stes tre - me-re sen - sus im - bel - les cur - re, ce - le-ra cur - re,

180

Ratio

ce - le-ra, pu - gna, con - quas -

6 6 ^b 6 5

186

Ratio

- - sa — ho-stes per - fi-dos, sen - sus [im] - bel - les, ho-stes per - fi-dos,

6^b 6 6

194

Ratio

Seconda strofa

sen - sus im - bel - les. Va - de, pro-spe-ra va - de, pro -

6^b 6

203

Ratio

- - - spe-ra, bel - la tri - um - pha

6^b 6

210

Ratio

ge - ne - ro - sa ma - gna - ni-ma mi - les & vi - de-bis de - pres-sos, op - pres-sos

6^b 4 3 6 5 4 3

218

Ratio

i - ni - mi - cos in ag - mi-ne vi - les, i - ni - mi - cos in ag - mi-ne vi - les.

6 5 4 3

226

Ratio

Va - de, pro - spe-ra va - de, pro - spe-ra,

6

233

Ratio

bel - la tri - um - pha ge - ne - ro - sa, ma - gna - ni - ma mi - les

241

Anima

Ratio

ge - ne - ro - sa, ma - gna - ni - ma mi - les.

249

Anima

Sub ta - li - bus au - spi - ci - is fa - ven - tis De - i pu - gna -

252

Anima

- - - - - bo, pu - gna - bo er - go

255

Anima

& ma - io - ra ex - ci - di - a non ti - me - - -

258

Anima

Ratio

bo.

Et sub ta - li - bus au -

261

Ratio

spi - ci - is e - runt glo - ri - o - sa tu - a fa - ci - no - ra & me - mo - ran - - -

265

Ratio

da tu - a ge - sta.

268 **Aria a 2**

Anima

Ratio

Pro Chri - sto de - cer - ta - re est iu - gum su - a - -

Sub Chri - sto mi - li - ta - re est iu - gum su - a -

272

Anima

- - - - - ve sunt gra - ti la -

Ratio

- - - - - ve, sunt ca - ri su - do - res

7 6 4 3 b 6 5 6 5

276

Anima

bo - res, sunt poe - nae et vi - ta con - ten - ta o pon - dus non

Ratio

a - moe - nae a - ma - ta tor - men - ta o pon - dus non

5 6 7 4 3

280

Anima

gra - ve, sunt gra - ti la - bo - res, sunt poe - nae

Ratio

gra - ve sunt ca - ri su - do - res a - moe - nae a - ma - ta tor -

6 5 b 6 5 # 6

284

Anima

et vi ta con - ten - ta, o pon - dus non gra - ve

Ratio

men - ta o pon - dus non gra - ve sub Chri - sto mi - li -

7 4 3 b 6#

287

Anima

pro Chri - sto de - cer - ta - re est iu - gum su - a - -

Ratio

ta - re, est iu - gum su - a -

6 7 6 6

290

Anima

- - - - - ve, est iu - gum su -

Ratio

- - - - - ve, est iu - gum su -

7 6 4 3 6 5

293

Anima

a - ve, est iu - gum su - a - - - -

Ratio

a - ve, est iu - gum su - a - - - -

6 7 6 7

296

Anima

- - - - - ve, est iu - gum su - a - ve.

Ratio

- - - - - ve, est iu - gum su - a - ve.

6 4 3 b 4 3

37.

Alma redemptoris mater

op. VI (1660), n. 3

Giovanni Legrenzi

Canto I

Al - ma re - dem - pto - ris_ ma - ter, re - dem - pto - ris_ ma -

Canto II

Al - ma re - dem - pto - ris_ ma -

Organo

6 # 6 5 6

5

ter quae per via cae - li por - ta, por - ta ma - nes et stel - - -

ter quae per via cae - li por - ta, por - ta ma - nes et

7 # 6 #

9

- - - la ma - ris quae per via cae - li por - ta, por - ta ma - nes et

stel - - - la ma - ris quae per via cae - li por - ta, por - ta ma - nes

4 3 6 5 5 6# 5 6#

13

stel - la ma - ris al - ma re - dem - pto - ris ma -

et stel - la ma - ris, al - ma re - dem - pto - ris_ ma - ter re - dem - pto - ris ma -

5 6 6 2 6 5 7 6 # 6# 6 5

19

ter suc-cur-re ca-den - ti sur-ge-re, sur-ge-re, sur - ge - re qui cu-rat po-pu -

ter suc-cur - re ca-den-ti sur-ge-re, sur-ge-re, sur-ge-re qui cu-rat po - pu-

7 6 7 6 6 5

23

lo suc-cur - re ca - den - ti sur - ge - re, sur - ge - re,

lo suc-cur - re ca - den - ti sur - ge - re, sur - ge - re, sur - ge - re

6 7 6 #

26

sur - ge-re qui cu - rat po - pu - lo, sur - ge-re, sur - ge-re, sur - ge - re, sur - ge-re, sur - ge-re,

qui cu - rat po - pu - lo sur - ge-re, sur - ge-re, sur - ge - re

6 5 5 6

29

sur - ge-re, qui cu - rat po - pu - lo. Tu quae ge - nu - i - sti na - tu - ra mi-ran - te

qui cu - rat po - pu - lo. Tu quae ge - nu - i - sti na -

6

33

tu - um san-ctum, tu - um san-ctum ge - ni - to - rem tu

tu - ra mi - ran - te tu - um san-ctum ge - ni - to - rem, tu quae ge - nu - i - sti na -

tu - ra mi - ran - te tu - um san-ctum, tu - um san-ctum ge - ni - to - rem. Vir go pri - us ac po -

37

quae ge - nu - i - sti na - tu - ra mi - ran - te tu - um san-ctum ge - ni - to - rem.

tu - ra mi - ran - te tu - um san-ctum, tu - um san-ctum ge - ni - to - rem. Vir go pri - us ac po -

tu - ra mi - ran - te tu - um san-ctum, tu - um san-ctum ge - ni - to - rem. Vir go pri - us ac po -

41

Vir-go pri-us ac po-

ste-ri-us Ga-bri - e - lis ab o - re su-mens il-lud a - ve: pec-ca - to-rum mi-se-re - re___

ste-ri-us Ga-bri - e - lis ab o - re su-mens il-lud a - ve: pec-ca - to-rum mi-se-re - re___

46

ste-ri-us Ga-bri - e - lis ab o - re su-mens il-lud a - ve: pec-ca - to-rum mi-se-re - re___ mi-se-

ste-ri-us Ga-bri - e - lis ab o - re su-mens il-lud a - ve: pec-ca - to-rum mi-se-re - re___ mi-se-

ste-ri-us Ga-bri - e - lis ab o - re su-mens il-lud a - ve: pec-ca - to-rum mi-se-re - re___ mi-se-

51

re - re mi - se - re - re vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

re, pec - ca - to - rum mi - se - re - re, vir - go pri - us ac po - ste - ri - us ac po - ste - ri - us

Figured bass notation: 6 5 7 4 3b 6 7 6b 9 8

55

Ga - bri - e - lis ab o - re, su - mens il - lud a - ve: pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se -

Ga - bri - e - lis ab o - re, su - mens il - lud a - ve: pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi -

Figured bass notation: 5 7 5 6 7 # 7 5 5 6b

59

re - re, mi - se - re - re, su - mens il - lud a - ve: pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re.

- se - re - re, su - mens il - lud a - ve: pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re.

Figured bass notation: 7 6 7 6 5 6 7 # 7 4 3 4 3

38.
Alma redemptoris mater

op. VI (1660), n. 10

Giovanni Legrenzi

Canto

Alto

Tenore

Organo

Al - ma re - dem -

Al - ma re - dem - pto - ris,

Al - ma re - dem - pto - ris

4 3 7 6 4 3 8 7

7

pto - ris, re - dem - pto - ris ma - ter re - dem -

re - dem - pto - ris ma - ter, re - dem - pto -

8 re - dem - pto - ris ma - ter, re - dem - pto - ris, re - dem -

8 7 4 3 6 5 5 2 7 5

14

pto - ris ma - ter, re - dem - pto - ris ma -

- ris ma - ter, re - dem - pto - ris, re - dem - pto - - - ris -

8 pto - ris ma - ter, re - dem - pto - ris ma -

4 # 7 4 3 8 7 7 6 4 # 7 6 4 7 6 7 3 6 4

21

ter

ma - ter, quae per via cae - li por - ta ma - nes et stel - la

ter quae per via cae - li

5 3 6# 4 3 6#

28

quae per via cae - li por - ta ma - nes et stel - la ma - ris, et

ma - ris et stel - la ma - ris, et

por - ta ma - nes et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et

4 3 6 7 6 #

35

stel - la ma - ris al - ma

stel - la ma - ris al -

stel - la ma - ris, al - ma re - dem - pto -

6 4 5 3 4 3 7 6#

42

re - dem - pto - ris re - dem - pto - ris ma - ter

- ma re - dem - pto - - - - ris ma - ter

ris re - dem - pto - ris ma - ter

4 3 5 6 8 7 6 5

49

quae per via cae - li por - ta ma - nes et stel - la ma - ris

quae per via cae - li por - ta ma - nes, et

quae per via

6 4 3 6# 4 3 6#

56

et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris

cae - li por - ta ma - nes et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris, et stel - la ma - ris

4 3 7 9 6 8

63

ris. Suc - cur - re, suc -
ris.
ris.
ris.

70

cur - re, suc - cur - re ca - den - ti suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat
Suc - cur - re, suc - cur - re, suc - cur - re ca - den - ti
Suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat po - pu - lo suc -

77

po - pu - lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat
suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat po - pu - lo sur-ge-re qui cu-rat
cur - re, suc - cur - re, suc - cur - re ca - den - ti, suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo

84

po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo, suc - cur - re ca-den - ti, suc - cur - re ca-den - ti, suc -

po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo, suc - cur - re ca-den - ti, suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat

sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo suc - cur - re ca-den - ti

91

cur - re, sur-ge-re qui cu-rat po - pu - lo suc - cur - re,

po - pu - lo, suc - cur - re suc - cur - re ca-den - ti sur-ge-re qui cu-rat

suc - cur - re ca-den - ti, suc - cur - re, sur-ge-re qui cu-rat po - pu -

98

sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo qui cu - rat

po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo qui cu - rat, qui cu - rat

lo, sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo qui cu - rat qui cu - rat

105

po - pu - lo. Tu quae ge - nu - i - sti na - tu - ra mi -

po - pu - lo. Tu quae ge - nu - i - sti na - tu - ra mi -

po - pu - lo. Tu quae ge - nu - i - sti na - tu - ra mi -

6 6 7

112

ran - te, na - tu - ra mi - ran - te tu - um san - ctum ge -

ran - te na - tu - ra mi - ran - te tu - um

ran - te na - tu - ra mi - ran - te tu - um san - ctum

6 4 5 3 7 6 4 5 5 6 6# 5 6

119

ni - to - rem tu - um san - ctum ge - ni - to -

san - ctum ge - ni - to - rem, tu - um san - ctum ge - ni - to -

ge - ni - to - rem tu - um san - ctum ge - ni - to -

5 6 # 6# 5 6 # 4 3

126

rem. Vir - go pri - us vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

rem. Vir - go pri - us vir - go, vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

rem. Vir - go pri - us vir - go, vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

5 6# 5 6# 5 4 #

133

Ga - bri - e - lis ab o - re su - mens il - lud

Ga - bri - e - lis ab o - re su - mens il - lud a - ve pec -

Ga - bri - e - lis ab o - re su - mens il - lud a - ve:

6# # 8 7

140

a - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re, pec -

- ca - to - rum, pec - ca - to - rum mi - se - re - re, pec -

pec - ca - to - rum mi - se - re - re

5 6# 5# 6 5 6 # 7 6 7 4 3

147

ca - to - rum mi - se - re - re, vir - go pri - us

ca - to - rum mi - se - se - re, vir - go pri - us vir - go,

pec - ca - to - rum mi - se - re - re, vir - go pri - us vir - go,

6 5 2 6 5

154

vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o re

vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o - re

vir - go pri - us ac po - ste - ri - us Ga - bri - e - lis ab o - re

5 6 6 6 5 6 5 4

161

su - mens il - lud a - ve pec - ca -

su - mens il - lud a - ve pec - ca - to - rum, pec - ca -

su - mens il - lud a - ve: pec - ca - to - rum

5 6 5 6 5 6

168

to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re

to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re

mi - se - re - re mi - se -

7 6 5 4 3 9 8 7 7 6 5 # 4 3

175

pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se - re -

mi - se - re - re, pec - ca - to - rum mi - se - re -

re - re mi - se - re -

6 6 4 6 7 6# 5 6 4 6 4# 6 6 4 3

182

re, mi - se - re - re, mi - se - re - re.

re pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re.

re, pec - ca - to - rum mi - se - re - re, mi - se - re - re.

6 # 6 5 7 4 3 5

39.

Ave regina caelorum

op. VI (1660), n. 4

Giovanni Legrenzi

Canto

Alto

Organo

A - ve a - ve re - gi - na, a - ve re - gi - na cae - lo - rum

6 5 5 6 7 6 7 6 #

5

- - - ve a - ve re - gi - na, a - ve re - gi - na cae -

6 5 5 6^b 7 6 7 6

8

lo - rum a - ve do - mi - na a - ve do - - -

a - ve do - mi - na a - ve do - - -

5 9 8

11

- mi - na a - ve re - gi - na cae - lo - rum, a - ve do - mi - na an - ge - lo - rum,

- mi - na, a - ve re - gi - na cae - lo - rum a - ve do - mi - na an - ge - lo -

6 4 7 5 4 3

14

Treble clef: *a - - - - -*
 Bass clef: *rum*
 Fingerings: 6, 6, #, 6

20

Treble clef: *- - - - - ve*
 Bass clef: *a - - - - -*
 Fingerings: 7, 6, 7, 6

26

Treble clef: *a - ve - re - gi - na - cae - lo - rum a - ve - do -*
 Bass clef: *- - - - - ve - - - - -*

32

Treble clef: *- mi - na an - ge - lo - rum, a - ve - do - mi - na*
 Bass clef: *- - - - - a - ve - re - gi - na - cae -*
 Fingerings: 5, 4, 5, 6

38

a - ve do - mi-na a - ve do - mi-na an - ge - lo - rum,
 lo - rum a - ve do - mi-na an - ge - lo -

Figured bass: 6 5 5 4 6 5

44

— a - ve do - mi-na an - ge - lo - rum. Sal - ve ra - dix,
 rum, a - ve do - mi-na an - ge - lo - rum

Figured bass: 6 6 5 5 4 6 5 6

50

sal - ve por - ta ex qua mun - do ex qua
 sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta

Figured bass: 7 6 4# 6 7 4 3

56

mun - do lux est or - ta, ex qua mun - do
 ex qua mun - do ex qua mun - do

Figured bass: # 6 6

62

ex qua mun - do lux est or - ta.

lux est or - ta, ex qua mun - do lux est or - ta.

69

Gau - de gau - de

Gau - de gau - de

72

de gau - de

gau - de, gau - de

75

gau - de vir - go glo - ri -

vir - go glo - ri - o - sa su - per om - nes spe - ci - o - sa

78

o - sa su - per om - nes spe - ci - o - sa gau - - -
 gau - de, gau - - - - -
 # 6 6#

81

- de, gau - de vir - go glo - ri - o - sa su - per om - nes spe - ci - o - sa.
 - de, gau - de vir - go glo - ri - o - sa su - per om - nes spe - ci - o - sa. Va -
 # 5 6 # 6 6#

84

Va - le o val - de de - co -
 le o val - de de - co - ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra
 - - - - -

88

ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra - va - le o
 - - - - - et pro no - bis Chri - stum
 4 3

92

val - de de-co - ra et pro no - bis Chri - stum pro no - bis Chri - stum e -
e - xo - ra et pro no - bis Chri - stum e -
4 3

96

xo - ra et pro no - bis Chri - stum e - xo - ra,
xo - ra, et pro no - bis Chri - stum va - le o - val - de de-co -
6 5 4

100

et pro no - bis Chri - stum e - xo -
ra et pro no - bis Chri - stum e - xo -
7 6# 6 4 3

Adagio

103

ra, pro no - bis Chri - stum e - xo - ra, e - xo - ra.
ra pro no - bis Chri - stum e - xo - ra, e - xo - ra.
5 6 3 4 3 4 3

40.

Salve regina, mater misericordiae

op. III (1655), n. 10

Giovanni Legrenzi

Adagio

Alto

Tenore

Basso

Organo

Sal - ve sal-ve, sal - ve re-gi - na, sal - ve

Sal - ve sal-ve, sal - ve re-gi - na, sal - ve

Sal - ve sal-ve, sal - ve re-gi - na sal -

7 # 7 4 3

5

sal - ve ma-ter ma-ter mi-se-ri - cor - di - ae, sal-ve, sal-ve

sal - ve ma-ter, ma-ter mi-se-ri - cor - di - ae, sal-ve, sal-ve

- - ve ma-ter ma-ter mi-se-ri-cor - di - ae, sal-ve, sal-ve

6 5 # b 7 4 3 5 6

10

sal-ve ma-ter mi-se-ri - cor - di-ae sal - - - - ve, sal -

sal-ve ma-ter mi-se-ri - cor - di-ae sal - - - - ve, sal -

sal-ve ma-ter mi-se-ri - cor - di - ae sal - - - - ve, sal -

2 b 6 4 5 3

14

ve sal - - - ve re - gi - na.

ve sal - - - ve re - gi - na.

ve sal - - - ve re - gi - na.

ve sal - - - ve re - gi - na.

18

Allegro

Vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, et spes no - stra spes no - stra sal - ve

Vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, vi - ta dul -

Vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve

Vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve

22

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, vi - ta dul - ce - do

ce - do et spes no - stra sal - ve, et spes no - stra spes no - stra sal - ve, vi - ta dul - ce - do

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve vi - ta dul -

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve

26

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, sal - ve spes no - stra sal - ve

vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve, sal - ve spes no - stra — sal - ve

ce - do et spes no - stra sal - ve, sal - ve spes no - stra sal - ve, spes

6 7 6 7 6 7 6 5

30

Allegro

spe no - stra sal - ve.

spe no - stra sal - ve. Ad te cla - ma - mus, ad

no - stra sal - ve. Ad te cla - ma - mus, ad te su - spi - ra - mus

6 7 6 5 6 5

37

Ad te cla - ma - mus, ad te su - spi - ra - mus cla - ma - mus cla - ma - mus

te su - spi - ra - mus cla - ma - mus cla - ma - mus

cl - ma - mus cla - ma - mus

44

Adagio

e xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus ge - men - tes ge -

e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus ge - men - tes ge -

e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus ge - men - tes ge -

6 6 6#

51

Allegro

men - tes et flen - tes ad te cla - ma - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi -

men - tes et flen - tes ad te cla - ma - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi -

men - tes et flen - tes ad te cla - ma - mus, ad te su - spi - ra - mus, ad te su - spi -

7 5 # 6

58

Adagio

ra - mus cla - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus su - spi -

ra - mus cla - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus su - spi -

ra - mus cla - ma - mus e - xu - les fi - li - i E - vae su - spi - ra - mus su - spi -

6 6# #

65

ra - mus ge - men - tes ge - men - tes et flen - tes

ra - mus ge - men - tes ge - men - tes et flen - tes in hac

ra - mus ge - men - tes ge - men - tes et flen - tes

5 6 7 6 # 7

72

più Adagio

Allegro

in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ia er - go ad - vo -

la - cri - ma - rum val - le.

in hac la - cri - ma - rum val - le.

b 5 6 7 6 7 6b 7 6 5 3 b

78

Adagio

Allegro

ca - ta, ad vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los, ad nos ad

ad nos

ad

4 2

82

nos ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver - te.

ad nos, ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver - te. E - ia er-go ad - vo - ca - ta, ad - vo -

nos ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver - te.

6 6

p

Adagio

86

il - los tu - os mi-se - ri -

ca - ta no - stra il - los tu - os mi-se - ri -

E - ia er-go ad - vo - ca - ta, ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi-se - ri -

6 5/6

p

Allegro

90

cor - des o - cu - los ad nos ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver -

cor - des o - cu - los, ad nos ad nos, ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver -

cor - des o - cu - los ad nos ad nos, ad nos ad nos con-ver - te ad nos con-ver -

4/2 6 7

p

94

Adagio

te. Et Ie-sum be - ne - di - ctum be - ne - di - ctum

te. Et Ie-sum be - ne - di - ctum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris

te. Et Ie-sum be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

6 6 6

98

Allegro

fru-ctum ven-tris tu - i no-bis post hoc e - xi - li-um o -

tu - i no-bis post hoc e - xi - li-um o - sten - de

i

3# 4 3 6

102

Adagio

sten - de o - sten - de et Ie-sum be - ne - di - ctum

o - sten - de et Ie-sum be - ne - di - ctum

no-bis post hoc e - xi - li-um o - sten - de et Ie-sum be - ne - di - ctum, be-ne-di-ctum

5 6

107

Allegro

Allegro

be - ne - di-tum fru-ctus ven-tris tu - i no-bis post hoc e - xi - li - um o - sten - de

be - ne - dictum fru-ctus ven-tris tu-i no-bis post hoc e -

fru-ctum ven-tris tu - i no-bis post hoc e - xi-li-um o -

6 6 3# 4 3

112

Adagio

o - sten - de o - sten - de. O cle - mens, o

xi - li - um o - sten - de o - sten - de. O cle - mens, o

sten - de o - sten - de. O cle - mens, o

3 4 3 8/7 7/5

117

Presto

pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a

pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o pi - a, o

pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a

5 7 6/4 5/3

124

o dul - cis vir - go, o dul - cis vir - go Ma -

dul - cis vir - go Ma - ri - a

o cle - mens, o

131

ri - a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri -

o dul - cis vir - go, o dul - cis vir - go Ma - ri -

pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o pi - a

138

a o dul - cis vir - go,

a, o cle - mens, o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a

o dul - cis vir - go. o dul - cis vir - go Ma - ri - a

145

o dul - cis vir - go Ma - ri - a

o dul - cis vir - go Ma - ri - a

o cle - mens, o pi - a o cle - mens, o pi - a, o dul - cis

b # 4 3 b # 4 3#

152

o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis vir - go

o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o dul - cis vir - go

vir - go, o dul - cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis

5/3 6^b/4 5/3 7/5 6/4 5/3 5 b 5

159

o dul - cis vir - go, o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o

vir - go Ma - ri - a o cle - mens, o pi - a, o dul - cis

2 # 4 3#

166

o dul - cis vir - go, o dul - cis vir - go Ma - ri - a, o cle - mens, o

cle - mens, o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a o -

vir - go Ma - ri - a o dul - cis

5 4 3 4 3 *p*

173

pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - a.

dul - cis, dul - cis vir - go Ma - ri - a.

vir - go, o dul - cis vir - go Ma - ri - a.

3# 4 3 7^b/₅ 4 3 *p*

41.

Gaudent in caelis, animae sanctorum

F-Pc, X 30 ATB, bc

attr. a Giovanni Legrenzi

Alto

Tenore

Basso

Organo

Gau - dent in cae - lis a - ni - mae san - cto -

Gau - dent in cae - lis a - ni - mae san - cto - rum, a - ni - mae san - cto -

Gau - dent in cae - lis

6

rum, a - ni - mae san - cto - rum, a - ni - mae san - cto -

rum, gau - dent in cae - lis a - ni - mae san - cto - rum, a - ni - mae san - cto -

a - ni - mae san - cto - rum, a - ni - mae san - cto -

11

rum qui Chri - sti ve - sti - gi - a sunt se - cu - ti, sunt

rum qui Chri - sti ve - sti - gi - a _____ sunt

rum, qui Chri - sti ve - sti - gi - a sunt se - cu - ti, sunt, sunt se -

17

se - cu - ti, qui Chri - sti ve - sti - gi - a sunt se - cu - ti,
 se - cu - ti qui Chri - sti ve - sti - gi - a
 - cu - ti qui Chri - sti ve - sti - gi - a sunt se -

23

sunt se - cu - ti et qui - a pro e - ius
 sunt se - cu - ti et qui - a pro e - ius a -
 cu - ti, sunt se - cu - ti et qui - a pro e - ius a -

29

a - mo - re pro e - ius a mo - re san - gui-nem
 mo - re pro e - ius a - mo - re
 mo - re pro e - ius a - mo - re san - gui-nem
 mo - re pro e - ius a - mo - re san - gui-nem

36

su-um fu - de - runt san - gui-nem su-um fu - de - runt.
 san - gui-nem su-um fu - de - runt, san - gui-nem su-um fu - de - runt.
 su-um fu - de - runt, san - gui-nem su-um fu - de - runt.

45

I - de-o cum Chri - sto e - xul - tant, e - xul - tant si - ne fi - ne e -
 E - xul - tant si - ne fi - ne.
 I - de - o cum Chri - sto

49

xul-tant si - ne fi - ne, e - xul - tant i - de-o cum
 I - de - o cum Chri - sto e - xul-tant si - ne fi - ne si-ne
 e - xul-tant si - ne fi - ne, e - xul-tant si - ne fi - ne,

53

Chri - sto e - xul - tant si - ne fi - ne si - ne fi - ne

fi - ne e - xul - tant si - ne fi - ne, si - ne fi - ne i -

si - ne fi - ne si - ne fi - ne,

57

e - xul - tant si - ne, si - ne fi - ne, i - de - o cum Chri - sto e - xul - tant

- de - o cum Chri - sto e - xul - tant si - ne fi - ne e -

i - de - o cum Chri - sto i - de - o cum Chri - sto e - xul - tant

61

si - ne fi - ne. I - de - o cum Chri - sto e - xul - tant si - ne fi -

xul - tant si - ne fi - ne, si - ne fi - ne si - ne fi - ne e - xul - tant si - ne

si - ne fi - ne, si - ne fi - ne, si - ne fi - ne, i - de - o cum

65

ne e - xul - tant si - ne fi - ne, si - ne fi - ne, si - ne fi - ne,
 fi - ne i - de - o cum Chri - sto e - xul - tant si - ne fi - ne, si - ne
 Chri - sto e - xul - tant si - ne fi - ne, si - ne fi - ne,

69

si - ne fi - ne, i - de - o cum Chri - sto e - xul - tant, e - xul - tant si - ne
 fi - ne e - xul - tant si - ne fi - ne, i - de - o cum
 si - ne fi - ne, i - de - o cum Chri - sto e - xul - tant si - ne fi -

73

fi - ne e - xul - tant si - ne fi - ne.
 Chri - sto e - xul - tant si - ne fi - ne. -
 - ne, e - xul - tant si - ne fi - ne, si - ne fi - ne.

77

Et qui - a pro e - ius a - mo - re, pro

- - Et qui - a pro e - ius a - mo - re, pro

Et qui - a pro e - ius a - mo - re, pro

82

e - ius a mo - re san - gui-nem su - um fu - de -

e - ius a - mo - re san - gui-nem su - um

e - ius a - mo - re san - gui-nem su - um fu - de -

88

- - runt, san - gui-nem su - um fu - de - runt.

fu - de - runt, san - gui-nem su - um fu - de - - - runt.

- - runt, san - gui-nem su - um fu - de - - - runt.

42.

O vere et care Iesu

F-Pc, Rés. F 934/2 Tbar, vl1-2, bc

F-Pc, Rés F 1698/4

attr. a Giovanni Legrenzi

Violino I

Violino II

Tenore

Baritono

Organo

6

11

O ve - re et ca-re Ie - su et ca-re Ie - su o dul-

\flat 7 \sharp 6 3 4 6 \flat \flat 6 7 6 \sharp

16

cis - si-me a - mor in te con-fi - do per te su - spi - ro et mo-ri-

6 \flat \flat 6 6 5 \flat 6 6

21

or, et mo - ri - or

O ve - re et ca-re Ie - su o dul-cis - si-me

5^b 7 6[#] 6 3 4 6^b 5 6

26

a - mor in te con-fi - do per te su - spi - ro su-spi -

[#] ^b 6[#] 7 5 5 6 7[#] ^b

30

cor-pus tu - um cu - pi-

- - ro et mo - ri - or, et mo - ri - or

7 6 # 6 5 b # # b 4#

34

o cu - pi - o et con-so - la - ri de - si - de - ro, de-si - de-

et con-so-la - ri de - si - de - ro, de - si - de - ro, de-si - de-

6 5 b 7 6 # b 7b 6 4 #

38

ro cor-pus tu-um cu-pi-o cu-pi - o et con-so-

ro et con-so-la -

♭ ♭ 6 6 7 6 6 7 6 # 6 5

43

la - ri de - si - de - ro de - si - de - ro

ri, et con-so-la - ri de - si - de - ro

♭ 3 7 ♭ 6 # 6 5 ♭ 6 #

47

ah, spes sa-lu-tis me - ae ah ah, spes sa-lu-tis

6 7 6 # 6 5 6 3#

51

me - ae ah ah, spes sa-lu - tis me -

7 6 # 6 3# 7 6 5 6 6 5 #

55

ae. Te so-lum quae-ro
5 6 7 6

62

te so-lum cu-pi-o, te so-lum cu-pi-o, de-si-de-
7 6 7 6 7 6 6 5 4 #

67

ro te so-lum quae - - -

3# 7/5 # 6 5

74

- ro te so-lum vo-lo, te so-lum, te so-lum de -

6/5 7b 6 7b 6 # 6 7 5

81

si - de-ro, de-si - de-ro te so-lum quae-ro, te so-lum

si - de-ro, de - si - de-ro te so-lum quae-ro te so-lum

5 b b # b # 7 6 4 7 6 7 6

88

vo-lo, te so-lum de - si - de-ro, de-si - de-ro

vo-lo, te so-lum de - si - de-ro, de - si - de-ro

7 6 7 6 6 6 5 4 3 6 5 3 7

95

Gravement

8 a - ni-ma me - a in te dul - ce - do spe - - - rat

6# b 6 4 3# 6

102

8 a - ni-ma me - a in te dul - ce - do spe -

5 b 5 7 b # # 6 6 b # 6 6#

110

- - rat, spe - rat, in te dul - ce - do spe - rat
 in te

6 7 \flat \sharp \flat 6 4 \sharp 5 \flat \sharp 6 4 \sharp \flat

117

in te sem-per re - spi -
 sem-per re - spi - rat in te sem-per re - spi -

4 \flat 6 7 6 4 \sharp 6 7 5 6 \flat

125

rat: o le - su o le-su mi o le - su, o le-su mi o le-su mi dul-cis - si-

rat: o le - su o le-su mi dul-cis-si-me o le-su mi dul-cis - si-

b b 6 6 3# 5# 7# 4 #

130

me

me o le - su mi-dul-cis - si - me o le-su

6 5 b 4# 6 # 6 6/5 b

134

mi dul-cis - si - me, dul - cis - si-me o Ie-su mi dul - cis - si - me, dul - cis - si-

6 6 6 7

138

o Ie-su mi dul-cis-si - me, o o o Ie-su mi dul-cis - si - me.

me dul-cis-si - me o Ie-su mi, o Ie-su mi dul - cis - si - me.

5 6 6 6 5 6 7

43.

Quonam pergis, Iesu amate

op. I (1690), n. 7

Giovanni Domenico Partenio

Canto I
Maria

Canto II
Iesus

Organo

Quo-nam per - gis, Ie - su a - ma - te? quo me-a vi - ta,

4

quo me-a spes? quo-nam per - gis, Ie - su a - ma - te? quo me-a vi - ta,

8

quo me-a spes? quo me-a vi - ta, quo me-a spes? Si - ste pe-dem

12

si - ste pe-dem si - ste na - te, si - ste pe-dem si - ste pe-dem

16

si - ste pe - dem si - ste na - te si - ste, si - ste na - te

Fingerings: 6, 5, 6 \flat , 5, 4 \sharp , 6, 6, 6, 5, 4, 3

20

si - ste, si - ste na - te.

Adagio.

Dul - cis ma - ter cur cur nam

Fingerings: 5, 6 \flat , 5, 4 \sharp , 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 7, 6

24

Quo - nam per - gis, Ie - su a - ma - te?

fles? cur cur nam fles?

7 6

28

quo me - a vi - ta, quo me - a spes? quo - nam per - gis, Ie - su a - ma - te?

Fingerings: 5, 6, 7, 6 \sharp

32

quo me-a vi - ta, quo me-a spes? quo me-a vi - ta, quo me-a spes?

36

Ad mor - tem tra - hor qua mors de-bel-la - bi-tur et qua ad cae - lum mor -

39

ta - li - bus a-pe-ri-e - tur vi - a. Si - ne ma - ter, si - ne

Adagio

43

me si - ne, o ca - ra: cu - pi-o, cu - pi-o mo - ri

47

— cu - pi - o cu - pi - o mo - ri. Non est mi - hi mors a -

ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

4 3 # 4

53

ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

6^b 7^b

58

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

7 7 6 7 7 6 6

62

do of - fe - ro a - mo - ri, quam pla - can - do of - fe - ro, a - mo - ri. Si - ne ma - ter, si - ne

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

Non est mi - hi mors a - ma - ra, non est mi - hi mors a - ma - ra quam pla - can - do, quam pla - can - do of - fe - ro a - mo - ri.

7^b 4 3 6 6 6^b 4 3

67

me si-ne o ca - ra cu - pi-o cu-pi-o mo - - - cu - pi-o

73

Cru-de - lis a - mor

cu - pi-o mo - - - - -

78

qui ti - bi non par - cit ut _____ ce - te-ris ut _____ ce - te-ris par - cat?

82

Te-cum pa - ti te - cum mo - ri dul - cis Ie - su sit me - a sors?

86

dul - cis Ie - su sit me - a sors? Si nos iun - xit na - tu - ra et a - mor

6^b 6 7 6 6 5

90

iun - gat e - ti - am iun - gat e - ti - am u - na mors iun - gat

6 6 6 6 6 6 5 6 6 6 6

94

e - ti - am iun - gat e - ti - am u - na mors. Si nos iun - xit na -

6 6 6 6 5 6 6 6 6^b

98

tu - ra et a - mor iun - gat e - ti - am iun - gat e - ti - am u - na

5 ^b 6 6 6 6 6^b 5 ^b 6 6

102 *p*

mors iun-gat e - ti-am iun-gat e - ti-am u - na_ mors,

106 *f* *p*

iun - gat e - ti-am u - na_ mors iun - gat e - ti-am u - na_ mors.

110

Te-cum pa - ti te - cum mo - ri dul - cis Ie - su sit me - a sors

114 *p* A due.

dul - cis Ie - su sit me - a sors.

117

Mo - ri-ar fi - li

Vi - ve, vi - ve ma - ter ma - ter mo - ri-ar

120

fi - li, fi - li vi - ve tra - de mi - hi tu - os lan -

lin - que mi - hi tu - os do - lo - res

123

guo - res pul - chri-or ni - ve—

ro - sis pul - chri-or lin - que mi - hi tu - os do -

126

tra - de mi - hi tu - os lan-guo - res pul - chri-or ni - ve.

lo - res ro - sis pul - chri-or.

129

Mo - ri - ar fi - li

Vi - ve, vi - ve ma - ter

132

fi - li, fi - li vi - ve fi - li, fi - li

ma - ter mo - ri - ar ma - ter, ma - ter

135

p

vi - ve, fi - li, fi - li vi - ve.

vi - ve, ma - ter ma - ter vi - ve.

44.

Salve regina, mater misericordiae

op. I (1690), n. 15

Giovanni Domenico Partenio

Canto

Alto

Baritono

Organo

5

Sal - ve sal - ve Re-

gi - na

sal - - - - ve

Re - gi - na Ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae

sal -

4 2 6 7 6

14

sal - ve vi - ta sal - ve dul - ce - do

sal - ve vi - ta sal - ve dul - ce - do sal -

ve

6 6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3

18

sal - ve spes no - stra spes no - stra sal -

ve spes no - stra spes no - stra sal - ve

ve spes no - stra spes no - stra sal - ve

6/4 5/3 6 7 6/4 4 3

22

ve sal - ve vi - ta sal - ve dul - ce - do sal -

sal - ve vi - ta sal - ve dul - ce - do sal -

sal

6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3

26

ve sal - - - ve spes no - stra sal -

sal - - - - - ve spes no - stra

ve sal - - - - - ve sal - ve spes no - stra sal - ve

ve sal - - - - - ve sal - ve spes no - stra sal - ve

30

ve sal - ve

sal - - - - - ve sal - ve

sal - - - - - ve sal - ve

sal - - - - - ve sal - ve

36

Adagio

Ad te cla - ma - mus cla - ma - mus e - xu-les fi - li - i

Ad te cla - ma - mus cla - ma - mus e - xu-les fi - li - i

Ad te cla - ma - mus cla - ma - mus e - xu-les fi - li - i

Ad te cla - ma - mus cla - ma - mus e - xu-les fi - li - i

43

E - vae ad te ad te su - spi - ra - - - mus

E - vae ad te ad te su - spi - ra - - - mus

E - vae ad te su - spi - ra - - - mus

5 6 7^b 5 4 3

51

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac

6 4 5 3 6 5[#] 7 6

58

in hac la - cri - ma - rum val - le

la - cri - ma - rum val - le

la - cri - ma - rum val - le

6 5 6 5 7 6 5 6 4 3

65

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes

su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes

6 4 5 3 b 6 4 5[#] 3 7 6 4 3

71

in hac la - cri - ma - rum

in hac la - cri - ma - rum

in hac la - cri - ma - rum

6 5 b 6^b 5 7 # 6^b 6

77

val - le in hac la - cri - ma - rum

val - le in hac la - cri - ma - rum

val - le in hac la - cri - ma - rum

6 4 5 4 3

83

la - cri - ma - - - rum val - le

la - cri - ma - - - rum val - le

la - cri - ma - - - rum val - - - le

6# 5 6^b 7 6 4 4 3

88

Allegro

E - ia

E - ia er - go e - ia er - go ad - vo -

E - ia er - go e - ia er - go e - ia er - go ad - vo - ca -

7

92

er - go ad - vo - ca - ta no - stra e - ia er - go

ca - ta no - stra e - ia er - go e - ia er - go

ta ad - vo - ca - ta no - stra e - ia

7 7

96

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - - stra ad - vo - ca - ta

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - - stra ad - vo - ca - ta

er - go ad - vo - ca - - - - - ta ad - vo - ca - - - - - ta no - - - - - stra ad - vo - ca - - - - - ta

6 6 6

100

no - - - - - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - -

no - - - - - stra

no - - - - - stra

6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

104

te e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - - stra

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - - - - - stra

6 7 6 7 6 7 6

108

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra

8 nos con - ver - te e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra

e - ia er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des

7 6 7 6 6 6 6 7 6 7 6^b

112

ad nos ad nos

8 ad nos ad nos

o - cu - los ad nos con - ver - te

ad nos ad

7 6 7 6 7 6 7 6

116

t. ad nos con - ver - te

8 ad nos con - ver - te con - ver -

nos ad nos con - ver - te

6/4 6 7^b

120

con - ver - te ad nos ad

te con - ver - te ad nos con - ver - te ad

ad nos con - ver - te con - ver - te ad

7^b

124

nos ad nos con - ver - te

nos ad nos con - ver - te

nos ad nos ad nos con - ver - te

6/5 4 3

128

Adagio

Et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

Et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

Et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

5 6 5 6 5 6 7 6 6 6 5

135

i no - bis post hoc e - xi - li - um post hoc e - xi - li - um o - sten - de

8 i no - bis post hoc e - xi - li - um o - sten - de

i no - bis post hoc e - xi - li - um o - sten - de

5 6 # 6 4 3

141

o cle - mens

o pi - a

o

7 6 6 7 6 6

149

o dul - cis o dul - cis dul - cis dul - cis

o dul - cis o dul - cis dul - cis

o dul - cis o dul - cis dul - cis

7 6 7 6 5 6b 7 6 7 6 8 7

156

vir - go Ma - ri - a

dul - cis vir - go Ma - ri - a o cle -

dul - cis vir - go Ma - ri - a

6 6 7 # b 6 4 5 3 6 7 6

163

o pi - a o

mens o

o o dul - cis o

6 7 6 b

170

dul - cis o dul - cis vir - go dul - cis

dul - cis o dul - cis vir - go dul - cis vir -

dul - cis o dul - cis dul - cis dul - cis

7 6 5 b 7 6 b 7 6 8 7 6 6

176

vir - go Ma - ri - a o cle - mens vir - go

8 - go Ma - ri - a o

vir - go Ma - ri - a

7 6 5 4 3

7 4 3

183

o dul - cis vir - go Ma - ri - a

8 - pi - a vir - go o dul - cis vir - go Ma - ri - a o

o dul - cis vir - go Ma - ri - a

7 6 5 4 3 6 5 7^b 5 4 3

189

o pi - a vir - go o

8 cle - mens vir - go o

o

6^b 5 4 3 6^b 5 4 3

195

dul - cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis dul - cis
 — dul - cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis dul - cis
 dul - cis vir - go Ma - ri - a o dul - cis dul - cis
 6 5 7^b 5 4 3

201

dul - cis vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.
 dul - cis vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.
 dul - cis vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.
 dul - cis vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.

45.

Beata viscera Mariae Virginis

I-Vsm, B.787

Giovanni Rovetta

Canto

Be - a - ta vi - - - sce - ra Ma -

Alto

Be - a - ta vi - - - sce - ra Ma -

Tenore

Be - a - ta vi - - sce - ra Ma -

Basso

Be - a - ta vi - - sce - ra Ma -

6

ri - ae vir - - - gi - nis

ri - ae vir - - - gi - nis

ri - ae vir - - - gi - nis quae por - ta - ve - runt ae -

ri - ae vir - - - gi - nis quae por - ta -

12

quae pro - ta - ve - runt ae -

quae por - ta -

8 ter - ni Pa - tris fi - - - li - um

ve - runt ae - ter - ni - Pa - tris fi - li - um

16

ter - ni Pa - tris fi - li - um be - a - ta vi -

ve - runt ae - ter - ni Pa - tris fi - li - um be - a - ta vi -

be - a - ta vi -

be - a - ta vi -

22

- sce - ra Ma - ri - ae vir - gi - nis

- sce - ra Ma - ri - ae vir - gi - nis

- sce - ra quae pro - ta -

sce - ra Ma - ri - ae vir - gi - nis

28

quae por - ta -

quae por - ta - ve - runt ae -

ve - runt ae - ter - ni Pa - tris fi - li - um

quae por - ta - ve - runt ae - ter - ni Pa - tris fi - li - um

33

ve - runt ae - ter - ni Pa - tris fi - li - um. Et be - a - ta u - be -

ter - ni Pa - tris fi - li - um. Et be - a - ta u - be -

Et be - a - ta u - be -

38

ra et be - a - ta u - be -

ra, et be - a - ta u - be - ra et be -

ra, et be - a - ta u - be - ra quae la - cta - ve - runt

Et be - a - ta u - be - ra quae la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi -

43

ra, be - a - ta u - be - ra quae la - cta - ve - runt Chri -

a - ta u - be - ra et be -

et be - a - ta u - be - ra quae la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi -

num et be -

48

stum Do - mi - num quae la - cta - ve - runt
 a - ta u - be - ra quae
 num quae la - cta - ve - runt Chri - stum
 a - ta u - be - ra quae la - cta - ve - runt Chri -

51

Chri - stum Do - mi - num: qui pro sa -
 la - cta - ve - runt Chri - stum Do - mi - num: qui pro sa -
 Do - mi - num: qui pro sa -
 stum Do - mi - num:

55

lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di - gna - tus
 lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di - gna - tus
 lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di - gna - tus

60

est qui pro sa - lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di -

est qui pro sa - lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di -

est qui pro sa - lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di -

qui pro sa - lu - te mun - di de vir - gi - ne na - sci di -

66

gna - tus est, de vir - gi - ne na - sci, de vir - gi - ne na - sci, de

gna - tus est, de vir - gi - ne na - sci, de vir - gi - ne na - sci, de

gna - tus est, de vir - gi - ne na - sci de vir - gi - ne

gna - tus est de vir - gi - ne na - sci, de

72

vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est.

vir - gi - ne na - sci di gna - tus est.

na - - - sci di - gna - tus est.

vir - gi - ne na - sci di - gna - tus est.

46.

Sancta et immaculata virginitas

I-Vsm, B.787

Giovanni Rovetta

Canto

Alto

Tenore

Basso

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir -

San - cta et im - ma - cu - la -

5

qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir -

gi - ni - tas

ta vir - gi - ni - tas

9

ne - sci - o

gi - ni - tas san -

qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram

qui - bus - te lau - di - bus ef - fe - ram ne - sci -

13

san - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi -
 cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi -
 ne - sci - o
 o

17

- - - ni - tas qui - bus te lau - di -
 - - - ni - tas qui - bus te lau - di -
 qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram ne - sci -
 qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram ne - sci -

21

bus qui - bus te lau - di - bus ef -
 bus ef - fe - ram, ef - fe - ram ne - sci - o
 o, qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, ef - fe - ram ne -
 o qui - bus te

25

fe - ram ne - - - - - sci - o.

ef - fe - ram ne - - - - - sci - o.

sci - o, ef - fe - ram ne - - - - - sci - o.

lau - di - bus ef - fe - ram ne - - - - - sci - o.

29

Qui - a

Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te -

Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te -

Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te -

34

tu - o, tu - o gre - mi - o, tu - o - tu - o gre - mi - o con -

rant

rant tu - o - tu - o gre - mi - o, tu - o, tu - o gre - mi - o con -

rant

39

tu - li - sti

quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant, tu - o - tu - o

tu - li - sti, quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant

quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant

44

tu - o, - tu - o gre - mi - o von - tu - li - sti quem cae - li ca - pe - re

gre - mi - o con - tu - li - sti, quem cae - li ca - pe - re

quem cae - li ca - pe - re

quem cae - li ca - pe - re

49

non po - te - rant. Be - ne - di - cta tu in mu - li -

non po - te - rant. Be - ne - di - cta tu et be - ne -

non po - te - rant. Be - ne - di - cta tu

non po - te - rant. Be - ne - di - cta tu in - mu - li - e - ri - bus

53

e - - - ri - bus

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i be - ne - di - cta

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -

56

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - - - ri -

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - - - ri -

tu be - ne - di - cta tu

i be - ne - di - cta

59

bus, be - ne - di - cta tu et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

bus in mu - li - e - - ri - bis, et be - ne - di - ctus

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - - - ri -

tu in mu - li - e - - ri - bus

62

tu - - - i et be - ne - di - ctus

fru - ctus ven - - - tris tu -

bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -

65

fru - ctus ven - - - tris tu - i et be - ne -

i be - ne - di - cta tu

be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu et be - ne - di - ctus

i, be - ne - di - cta tu et be - ne - di - ctus

68

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

fru - ctus ven - tris tu - - - i.

fru - ctus ven - tris tu - i ven - tris tu - i.