



Claudio Dall'Albero

# Carlo Milanuzzi

da Santa Natoglia

Musica sacra  
*Sacred music*

Estratto dal volume  
*Extracts from the book*

RUGGINENTI



Questo estratto dal libro  
*Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia. Musica sacra*  
è stato realizzato con il contributo della

COMUNITÀ MONTANA ALTE VALLI DEL POTENZA E DELL'ESINO

*This extracts from the book*  
Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia. Sacred Music  
*were produced with the support of the*

COMUNITÀ MONTANA ALTE VALLI DEL POTENZA E DELL'ESINO



CLAUDIO DALL'ALBERO

# CARLO MILANUZZI

DA

## SANTA NATOGLIA

MUSICA SACRA  
*SACRED MUSIC*

VESPERTINA PSALMODIA op. 2 (1619)

LITANIE DELLA BEATA VERGINE op. 5 (1622, 1643)

ARMONIA SACRA op. 6 (1622)

SACRA CETRA op. 13 (1625)

 RUGGINENTI

Collaborazione musicologica, iconografia  
*Musicological collaboration, graphics*

ANTONELLA NIGRO

Bibliografia e fonti  
*Bibliography and sources*

MARCELLO CANDELA

Ricerche biografiche / *Biographical research*

PINO BARTOCCI

Traduzione in lingua inglese / *English translation*

DAVID MITCHELL

Redazione / *Editing*

FLAVIO GATTI

In copertina: Andrea Lilli, *Apparizione degli angeli a san Nicola sei mesi prima della morte* (particolare), olio su tavola dal ciclo 'Undici storie di san Nicola da Tolentino' (1597-1601), per gentile concessione della Pinacoteca Comunale di Ancona (fotografia di Gaetano Apicella).

Le dediche e i frontespizi sono riprodotti alle pp. 3, 5, 165, 167, 168, 245 e 247 per gentile concessione del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; alle pp. 53 e 55 per gentile concessione della Biblioteca Comunale Malatestiana di Cesena.

*On the cover: Andrea Lilli, Appearance of the angels to San Nicola six months before his death (detail), oil on board from the cycle 'Eleven stories of San Nicola da Tolentino' (1597-1601), by kind permission of the Pinacoteca Comunale, Ancona (photograph by Gaetano Apicella).*

*The dedications and frontispieces on pp. 3, 5, 165, 167, 168, 245 and 247 are reproduced by kind permission of the Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna; those on pp. 53 and 55 by kind permission of the Biblioteca Comunale Malatestiana, Cesena.*



COMUNE DI ESANATOGLIA (MC)



ASSOCIAZIONE I CANTORI DI S. CARLO



ANCI — CLUB "I BORGHI PIÙ BELLI D'ITALIA"



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA  
DI MACERATA



MULTISERVIZI Spa (AN)

e con la partecipazione di: / *in collaboration with:*

Studio Tecnico Ing. Giorgio Giorgetti — Fabriano (AN)

Studio Tecnico Ing. Filippo Sabbatucci — Matelica (MC)

Architetto Monica Pennesi — Esanatoglia (MC)

## SOMMARIO

### CONTENTS

La numerazione delle pagine fa riferimento al volume completo e non al presente estratto.

*Page numbers are those of the complete text and not of the present set of extracts.*

V	Prefazione <i>di Dinko Fabris</i>
VII	<i>Preface</i> by Dinko Fabris
IX	Ringraziamenti <i>Acknowledgements</i>
X	Per la biografia di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia <i>di Pino Bartocci</i>
XV	<i>On the biography of Carlo Milanuzzi of Santa Natoglia</i> by Pino Bartocci
XX	Criteri editoriali
XXVII	<i>Editorial Remarks</i>
XXXV	Abbreviazioni e simboli <i>Abbreviations and Symbols</i>
XXXIX	Apparato critico <i>Apparatus Criticus</i>
	1. VESPERTINA PSALMODIA, XXXIX
	2. LITANIE DELLA BEATA VERGINE, XLII
	3. ARMONIA SACRA, XLVII
	4. SACRA CETRA, LIII
LXIII	Fonti <i>Sources</i>
LXIV	Frontespizi e dediche <i>Frontispieces and dedications</i>
LXVII	Testi musicati <i>Texts set</i>
LXXII	Bibliografia essenziale <i>Short Bibliography</i>

<b>1</b>	<b>VESPERTINA PSALMODIA</b> (op. 2 — 1619)
7	1. Dixit Dominus
11	2. Confitebor tibi Domine
18	3. Beatus vir
25	4. Laudate pueri
29	5. Laetatus sum
35	6. Nisi Dominus
39	7. Magnificat VI toni (versetti pari / <i>even-numbered verses</i> )
44	8. Magnificat VI toni (versetti dispari / <i>odd-numbered verses</i> )
<b>52</b>	<b>LITANIE DELLA BEATA VERGINE</b> (op. 5 — 1622, 1642)
57	1. Litanie del Secondo Tono a 4 ‘in cantilena’
76	2. Litanie del Sesto Tono a 4 ‘in cantilena’
93	3. Litanie dell’Ottavo Tono a 8 ‘correnti’
115	4. Litanie del Primo Tono a 8 ‘correnti in tripla’
136	5. Litanie dell’Ottavo Tono a 8 ‘in concerto’
<b>164</b>	<b>ARMONIA SACRA DI CONCERTI</b> (op. 6 — 1622)
169	1. Adaperiat cor nostrum — Concerto per l’Introito
174	2. Kyrie (Messa ‘Liquide perle amor’)
180	3. Gloria (Messa ‘Liquide perle amor’)
	4. ‘La Zorzi’ — Canzone per l’Epistola
194	5. Credo (Messa ‘Liquide perle amor’)
207	6. Cantemus omnes canticum — Concerto per l’Offertorio
213	7. Sanctus (Messa ‘Liquide perle amor’)
215	8. Dulcis amor Iesu — Concerto per l’Elevazione
218	9. Agnus Dei (Messa ‘Liquide perle amor’)
221	10. ‘La Riatelli’ — Canzone per il <i>Post Communio</i>
227	11. ‘La Guaralda’ — Canzone ‘alla bastarda’ per il <i>Deo Gratias</i> (di P.A. MARIANI)
233	Appendice alla ( <i>Appendix to</i> ) ‘Armonia Sacra’: ‘Liquide perle amor’ di LUCA MARENZIO

- |     |                                          |
|-----|------------------------------------------|
| 249 | 1. Aperi Domine                          |
| 253 | 2. Quam suavis es — ‘Sopra la Romanesca’ |
| 257 | 3. Dulcis amor Iesu                      |
| 260 | 4. Tota pulchra es                       |
| 264 | 5. O lumen ecclesiae                     |
| 267 | 6. Iustus germinabit                     |
| 269 | 7. O dulcissime Iesu                     |
| 272 | 8. Domine Pater                          |
| 276 | 9. Salvum me fac                         |
| 280 | 10. O porta caeli                        |
| 285 | 11. O Iesu mi dulcissime                 |
| 288 | 12. In te Domine speravi                 |
| 291 | 13. Veni sponsa Christi                  |
| 294 | 14. O beatum virum                       |
| 296 | 15. Cantemus Deo nostro                  |
| 301 | 16. Qui vincerit                         |
| 305 | 17. Veni sponsa Christi                  |
| 310 | 18. Gaude Virgo gloriosa                 |
| 317 | 19. Adaperiat cor nostrum                |
| 322 | 20. Cantemus omnes canticum              |

## ‘MOTETTI AGGIUNTI A VOCE SOLA’

- |     |                                  |
|-----|----------------------------------|
| 328 | 21. Ego flos campi               |
| 331 | 22. Voce mea ad Dominum clamavi  |
| 333 | 23. Laudo et glorifico           |
| 335 | 24. De profundis clamavi         |
| 337 | 25. Bone, pulcherrime Iesu       |
| 339 | 26. Inclina, mater misericordiae |



Effigie di Santa Anatolia, tratta dal frontespizio degli Statuti del 1552  
*Depiction of St. Anatolia, taken from the frontispiece of the Statutes of 1552*  
*(Statuta Decreta et Reformationes Terrae Sanctae Anatholiae)*

## PREFAZIONE

Ho incontrato per la prima volta il nome di Carlo Milanuzzi intorno al 1980. Avevo avviato le ricerche per la mia tesi in musicologia a Bologna sul musicista napoletano del Seicento Andrea Falconieri, che diversi anni più tardi divenne il mio primo libro, e mi resi conto che le raccolte di *Ariose vaghezze* pubblicate a Venezia da Milanuzzi tra il 1622 e il 1643 erano una vera miniera di arie e protocantate con numerose affinità con Falconieri: tra l'altro le tante danze inserite nelle raccolte, molte per chitarra spagnola. Mi chiedevo allora perché nessuno si fosse occupato in maniera sistematica di queste opere così importanti e del loro autore del tutto sottovalutato. Eppure in alcune delle sue raccolte Milanuzzi era arrivato ad ospitare brani di Claudio Monteverdi (nel *Quarto Scherzo delle Ariose vaghezze... con una Cantata, et altre Arie del signor Monteverde. E del Sig. Francesco suo figlio...*, Venezia 1624). Dal profilo biografico di Pino Bartocci, che apre questo volume con abbondanza di documentazione inedita, appare chiara l'importanza e l'autorevolezza di Carlo Milanuzzi nel panorama musicale del suo tempo. Certo, un comprimario, nella Venezia dominata dal maggior musicista di quel secolo, Claudio Monteverdi. Ma estremamente prolifico se consideriamo che in ventotto anni pubblicò almeno 23 numeri d'opera equamente divisi tra edizioni profane e sacre, ai quali sono da aggiungere probabilmente altrettante opere di cui restano solo i titoli — spesso assai bizzarri — in antichi cataloghi editoriali<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Già il solo elenco di queste fonti attesta la varietà e la prolificità del compositore: Mottetti a 1 v., I libro; Mottetti a 1-5vv., I e II libro; Madrigali concertati a 2-4vv., I libro; Le musiche moderne a 1-2vv.; Salmetti spezzati a 2 vv; Salmi concertati con voci, e con stromenti, 4 chori, I e II libro; Salmi in tripla, 3 chori; Salmi a 8 vv. correnti; Messe con alcuni motetti, 8vv.; Messe concertati a 14 con voci, e stromenti; Messe concertate a 12; Messe a 4 vv. da cappella, I libro; Terza in tripla a 8 vv.; Compiete a 5 vv. con sinfonie di 2 violini e basso; Compiete a 5 vv. corrente; Compiete a 8 vv.; Compiete concertate a 4 e 5 cori; Madrigali concertati a 2-4 vv., II libro; Madrigali non concertati a 4 vv.; Messa concertata a 6 cori; Improperii della Settimana Santa a 4 vv.; Salmi concertati a 16 cori; Salmi

L'autore di tutta questa prodigiosa quantità di musica era un frate agostiniano nato a Santa Natoglia, un paese dell'allora Stato Pontificio, oggi nelle Marche non lontano da Camerino, rinominato Esanatoglia, ed ai suoi tempi si meritò una notevole stima non soltanto nell'ambiente musicale veneziano (provato dal già menzionato rapporto con Monteverdi oltre che con gli stampatori sempre alla ricerca di autori di successo), ma anche negli ambienti delle accademie e salotti letterari, oltre che nella sfera ecclesiastica.

Si deve alla professionalità musicale e musicologica di Claudio Dall'Albero e al tenace lavoro di ricerca svolto con passione da Pino Bartocci, se oggi la figura di Carlo Milanuzzi e la sua musica possono uscire finalmente dall'ombra dell'oblio e guadagnarsi un posto di tutto prestigio nell'attuale panorama di riscoperta della musica antica italiana

In questo volume troviamo trascritte per la prima volta, dopo quasi quattro secoli, quattro delle 10 opere sacre stampate da Milanuzzi a partire dal 1619, quand'era da poco trasferito stabilmente a Venezia. I primi tre sono libri relativamente piccoli (contengono 8, 5 e 11 brani rispettivamente), abitudine che gli venne rimproverata da suoi avversari per la quale dovrà difendersi affermando nell'avvertenza del libro di *Messe a 3 concertate* del 1627: «è vero che ho stampato opere di pochi fogli, perché ho sempre la borsa di pochi soldi». Ma già la quarta raccolta, la *Sacra Cetra* op. 13 del 1625 è una edizione di ampio respiro, comprendente ben 21 mottetti.

La prima raccolta è la *Vespertina psalmodia* (op. 2 del 1619), ossia una tipica successione di Salmi per i Vespri, costituita da 6 salmi (*Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi dominus*) e il Cantico *Magnificat* nel VI tono, tutti a 2 voci con l'organo. Il contenuto della seconda raccolta (op. 3, 1622) è ben descritto già dal lungo titolo: *Letanie della Beata Vergine a 4 e 8 voci, parte sono in cantilena, parte correnti, et parte in concerto*: due brani a 4 voci sono 'in cantilena' (nel II tono trasportato di Sol, e nel VI tono), due per doppio coro rispettivamente in forma di 'correnti' e 'correnti in tripla' (nei toni VIII e I) e infine l'ultimo grandioso brano per doppio coro (VIII tono) è 'in concerto', ossia al basso per l'organo si potrà aggiungere il raddoppio degli strumenti nelle varie voci. Si avverte che il nuovo stile monteverdiano è ormai acquisito. La terza raccolta, *Armonia sacra di concerti* (op. 6 del 1622), a cinque voci e basso continuo, offre invece materiali per organizzare una Messa per qualunque parte dell'anno, indicata come 'messa parodia' costruita sul madrigale celebre di Luca Marenzio *Liquide perle*. Troviamo infatti, basate su quel madrigale, le parti fisse della Messa (*ordinarium*): *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, accompagnate anche in questo caso da una serie di 'concerti' (voci e strumenti) adatti alle parti mobili (*proprium*): Introito, Epistola,

---

concertati e correnti a 5 vv.; Ariette a 1 v., VII libro; Correnti, capricci, sonate, balletti e stravaganze da sonare; Mottetti a 1-4 vv., III libro. Per notizie dettagliate si rinvia ai consueti repertori bibliografici musicali, dal RISM al *New Grove*, ormai disponibili anche *online*, insieme alle schede ICCU per le edizioni musicali conservate in Italia consultabili in [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it).

Offertorio, Elevazione, Post Communio e perfino una Canzone ‘alla bastarda’ di altro autore (P. A. Mariani) per il *Deo gratias* conclusivo. Infine nella *Sacra Cetra*, dedicata a Giovanni Sora, sono raccolti ‘affetti ecclesiastici da cantarsi in organo a due tre, quattro, e cinque voci’. Il materiale testuale e musicale, compreso in quell’epoca sotto la denominazione generica di ‘mottetto’, è in questo caso estremamente vario e adattabile ad ogni sorta di esigenza liturgica o extraliturgica. Molti testi sono stati musicati da compositori coevi come Monteverdi o Alessandro Grandi in celebri versioni (*Tota pulchra es; O dulcissime Jesu; Quam suavis*; etc.). Gli ultimi 6 mottetti della raccolta sono ‘a voce sola’. Ma già *Gaude virgo gloriosa*, presentato come a 4 voci, si suddivide in interventi corali del ‘tutti’ opposti a brevi soli rispettivamente del Soprano, Contralto, Tenore e Basso, come un *villancico* spagnolo o napoletano del tempo. Un particolare interesse riveste il secondo brano della raccolta, *O quam suavis*, a 2 canti o 2 tenori, composto sull’aria della *Romanesca*, un basso ostinato molto usato per *patterns* di variazioni fin dalla metà del Cinquecento. Questa continua oscillazione tra sacro e profano, già vista con la messa parodia sul madrigale di Marenzio (che aveva peraltro ricevuto decine di versioni strumentali, per liuto o tastiera), crea un legame tra le raccolte di musica religiosa e quelle di musica profana, per esempio le *Ariose vaghezze* con le frequenti indicazioni di bassi ostinati su cui sono composte (e le lettere per l’accompagnamento della chitarra spagnola).

Dopo aver così rapidamente riassunto il variegato contenuto musicale del volume, vogliamo evidenziare quello che è un altro grande merito di questa impresa editoriale. Non sono comuni di questi tempi, in Italia o all’estero, edizioni critiche che offrano una premessa normativa così approfondita e competente come quella raccolta dal curatore, Claudio Dall’Albero, nei suoi *Criteri editoriali*. In realtà si tratta di un breve compendio anche con possibile uso didattico che, pur senza pretendere di essere esaustivo, inquadra scientificamente alcuni aspetti di storia della notazione e della prassi esecutiva della musica polifonica sacra del primo Seicento italiano. Nel sintetizzare in maniera rigorosa le regole da lui applicate nell’edizione (dalle chiavi moderne alla ‘musica ficta’ e ai valori originali) Dall’Albero chiarisce termini che sfuggono alla maggior parte degli studenti di conservatori e università, poco abituati alle notazioni antiche anche per l’assenza quasi totale di specifici corsi e soprattutto di un adeguato manuale di storia della notazione (il buon vecchio Apel, *La notazione della musica polifonica*, risale ormai a più di mezzo secolo fa e non tratta a sufficienza della ‘tarda’ notazione secentesca). Esempi e citazioni da trattati coevi completano in maniera efficace questa sezione.

Guardiamo infine alle prospettive scientifiche e artistiche che questa edizione può favorire. Il senso delle raccolte sacre di Milanuzzi, rispetto ai grandi protagonisti coevi come il più volte citato Monteverdi, sta nella loro apparente eterogeneità e frammentazione. I recenti lavori di David Bryant e Elena Quaranta sull’ambiente musicale veneto ‘periferico’ in relazione alla centralità di Venezia (dai volumi *Musica devozione città* del 1995 e *Oltre San Marco* del 1998 ai più recenti studi offerti nella miscellanea di vari autori *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e*

*quotidianità nella polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali...* Fondazione Levi 2006) stanno svelando come le raccolte a stampa veneziane del primo Seicento fossero volutamente ‘aperte’ per poter essere acquistate e diffuse non soltanto dalle grandi cappelle e istituzioni come San Marco, ma soprattutto dai più sperduti monasteri o centri religiosi periferici, interessati ad avere materiale musicale ‘alla moda’ ma adattabile ai propri usi locali<sup>2</sup>. Una riprova è venuta recentemente dal lavoro di riesumazione compiuto su un perfetto contemporaneo di Milanuzzi con la pubblicazione in edizione moderna, ad opera di padre Anselmo Susca, della *Missa cum psalmis, tribus vocibus, aliaque Sacrae Cantiones* pubblicata a Venezia nel 1628 dal monaco cassinese Vincenzo de Tutiis da Gravina di Puglia, mentre era organista nel convento veneto di San Paolo in Argon (Noci, edizioni La Scala 2007, con saggi di diversi autori). La costituzione nel 2008 di un gruppo di studio internazionale su ‘Monachesimo e musica’ (con sede a San Severo) potrà costituire una ulteriore occasione per ricostruire il pubblico dei maggiori utilizzatori delle raccolte sacre di Milanuzzi.

Siamo certi che a partire da questo volume, e con i prossimi che auspicabilmente seguiranno, la figura di Carlo Milanuzzi tornerà ad imporsi non soltanto all’attenzione degli studiosi, ma soprattutto degli esecutori di musica antica e dei cori, che potranno utilmente applicare lo stesso procedimento dei loro antenati secenteschi: scegliere da tanta abbondanza i fiori musicali ritenuti più idonei ed eventualmente adattarli alle esigenze locali.

Dinko Fabris



Capolettera con soggetto musicale tratto dagli Statuti del 1552  
*Initial letter with musical subject, taken from the Statutes of 1552*

<sup>2</sup> È in fase di preparazione la banca dati, in allestimento presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, relativa a tutte le edizioni di musica sacra stampate a Venezia nei secoli XVI e XVII, progetto coordinato da David Bryant.

## PREFACE

I first encountered the name of Carlo Milanuzzi in about 1980. I had begun the research for my thesis in musicology at Bologna on the seventeenth-century Neapolitan musician Andrea Falconieri, which several years later became my first book, and I realised that the collections of *Ariose vaghezze* published by Milanuzzi in Venice between 1622 and 1643 were a veritable mine of arias and proto-cantatas that had numerous affinities with Falconieri: among other things, the quantity of dances inserted into the collections, many of them for Spanish guitar. I thus asked myself why no one had engaged in a systematic study of works of such importance and of their altogether underrated composer. And yet in several of his collections Milanuzzi had actually included pieces by Claudio Monteverdi (in the *Quarto Scherzo delle Ariose vaghezze... con una Cantata, et altre Arie del signor Monteverde. E del Sig. Francesco suo figlio...*, Venice 1624). The importance and authority of Carlo Milanuzzi in the musical scene of the time emerges clearly from the biographical profile by Pino Bartocci with which the present volume opens, with its abundance of unpublished documentary evidence. Milanuzzi's was admittedly a supporting role, in the city dominated by the greatest composer of the century, Claudio Monteverdi. But it was also an extremely productive one, if we consider that in twenty-eight years his published works run to at least twenty-three opus numbers, being equally divided between secular and sacred output, to which should be added probably the same number again of works of which there remain to us only the titles – often fairly bizarre – in contemporary catalogues of publications<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Even the mere list of these sources makes evident how wide-ranging and prolific a composer he was: Mottetti a 1 v., I libro; Mottetti a 1-5vv., I e II libro; Madrigali concertati a 2-4vv., I libro; Le musiche moderne a 1-2vv.; Salmetti spezzati a 2 vv; Salmi concertati con voci, e con stromenti, 4 chori, I e II libro; Salmi in tripla, 3 chori; Salmi a 8 vv. correnti; Messe con alcuni motetti, 8vv.; Messe concertati a 14 con voci, e stromenti; Messe concertate a 12; Messe a 4 vv. da cappella, I libro; Terza in tripla a 8 vv.; Compiete a 5 vv. con sinfonie di 2 violini e basso; Compiete a 5 vv. corrente; Compiete a 8 vv.; Compiete concertate a 4 e 5 cori; Madrigali concertati a 2-4 vv., II libro; Madrigali

The composer of this prodigious quantity of music was an Augustinian friar, born in Santa Natoglia, a town of the then Papal State which today, renamed Esanatoglia, is in the Marche region not far from Camerino, who in his time earned for himself a notable degree of esteem not only in Venetian musical circles (as is shown by the above-mentioned connection with Monteverdi, besides the connections with printers always on the look-out for successful authors) but also in the surroundings of the academies and literary salons, as well as in the ecclesiastical sphere.

It is thanks to the musical and musicological professionalism of Claudio Dall'Albero and to the tenacious researches pursued with a passion by Pino Bartocci that the figure of Carlo Milanuzzi and his music can today at last emerge from the shadows of oblivion and achieve a highly respected place in the current panorama of rediscovery of early Italian music.

In this volume are to be found, transcribed for the first time in almost four hundred years, four of the ten sacred works printed by Milanuzzi in the years following 1619, when he had just made his definitive move to Venice. The first three are comparatively small (they contain respectively eight, five and eleven pieces), a feature for which he was reproached by his enemies and felt he had to offer a defence, asserting in the Notice to his 1627 book of *Messe a 3 concertate*, «è vero che ho stampato opere di pochi fogli, perché ho sempre la borsa di pochi soldi» ('it is true that I have printed works of few pages, because I have always had little money in my purse'). The fourth collection, however, the *Sacra Cetra* op. 13 of 1625, was already a much more extensive one, containing as it did a full 21 motets.

The first collection is the *Vespertina Psalmodia* (op. 2, of 1619), a typical sequence of Psalms for Vespers comprising six psalms (*Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi dominus*) and the *Magnificat* Canticle in the sixth mode, all for two voices with organ. The contents of the second collection (op. 3, 1622) are sufficiently described by the long title: *Letanie della Beata Vergine a 4 e 8 voci, parte sono in cantilena, parte correnti, e parte in concerto*: two four-voice pieces are 'in cantilena' (in the transposed second mode of G, and in the sixth mode), two for double choir, in the eighth and the first modes, are respectively in the form of 'correnti' and 'correnti in tripla', and the final, grandiose piece for double choir (eighth mode) is 'in concerto', which is to say that instrumental doubling of the various vocal parts can be added to the organ bass. One observes that the new Monteverdian style has by now been fully appropriated. The third collection, *Armonia sacra di concerti* (op. 6, of 1622), for five voices and basso continuo, offers in its turn materials from which to put together a Mass for any part of the year,

---

non concertati a 4 vv.; Messa concertata a 6 cori; Improperii della Settimana Santa a 4 vv.; Salmi concertati a 16 cori; Salmi concertati e correnti a 5 vv.; Ariette a 1 v., VII libro; Correnti, capricci, sonate, balletti e stravaganze da sonare; Mottetti a 1-4 vv., III libro. For detailed information, the reader is referred to the usual resources of musical bibliography, from the RISM to the *New Grove*, which are now also available online, as well as to the ICCU files for musical publications held in Italian collections and available for consultation at [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it).

described as a ‘parody Mass’ based on the famous Luca Marenzio madrigal *Liquide perle*. On the basis of that madrigal are constructed the invariant sections, or Ordinary, of the Mass (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), accompanied in this case too by a series of ‘concerti’ (voices and instruments) suited to the variable sections, or Proper, consisting of the Introit, Epistle, Offertory, Elevation, Postcommunion, and even a *canzone* ‘alla bastarda’ by another composer (P. A. Mariani) for the concluding *Deo gratias*. Lastly, in the *Sacra cetra*, dedicated to Giovanni Sora, are collected *affetti ecclesiastici da cantarsi in organo a due tre, quattro, e cinque voci* (‘ecclesiastical affects to be sung with the organ by two three, four, and five voices’). The textual and musical material, which at that time was comprehended within the generic category of ‘motet’, is in this case extremely diverse, and can be adapted to every sort of liturgical or extra-liturgical need. Many of these texts were the object of famous settings by composers of the same period such as Monteverdi and Alessandro Grandi (*Tota pulchra es, O dulcissime Jesu, Quam suavis* etc). The last six motets of the collection are *a voce sola* (‘for solo voice’). Yet *Gaude virgo gloriosa*, presented as being for four voices, in fact contains choral passages of the ‘tutti’, contrasting with short solo items, successively for the soprano, contralto, tenor and bass, such as a Spanish or Neapolitan *villancico* of the time. A particular interest attaches to the second piece of the collection, *O quam suavis*, for two trebles or two tenors, based on the aria of the *Romanesca*, which since the middle of the sixteenth century had been much used as a ground of variations. This continual oscillation between sacred and secular, which we have already remarked upon in the case of the parody Mass based on the Marenzio madrigal (of which, besides, there were already dozens of instrumental versions, for lute or keyboard), constitutes a link between the collections of religious music and those of secular music, such as for instance the *Ariose vaghezze*, with their frequent indications of the ostinato basses upon which they are constructed (and the letters for the Spanish guitar accompaniment).

After this rapid summary of the varied musical contents of the volume, we would like to bring out what amounts to another great merit of this publication. It is not common at the present time, either in Italy or abroad, to find that a critical edition offers preliminary guidance as thorough and as competent as that compiled by the editor, Claudio Dall’Albero, in his *Editorial Remarks*. What we have here is actually a brief compendium suitable also for use in teaching which, without claiming to be exhaustive, lays out in a scientific manner several aspects of the history of both the notation and the performance practice of sacred polyphony in early seventeenth-century Italy. By specifying in a rigorous form the rules he has applied in this edition (from the modern clefs to the ‘musica ficta’ and the original note-values) Dall’Albero clarifies terms found elusive by the majority of conservatory and university students, who are unaccustomed to period notations because of the almost total absence both of specialised courses and, above all, of an adequate manual of the history of notation (the good old work by Apel, *La notazione della musica polifonica*, is already more than half a century old, and does not

say enough about the 'late' notation of the seventeenth century). Examples and citations drawn from treatises of the period round off this section in an effective way.

Let us turn lastly to look at the prospects, both scientific and artistic, which this publication may help to open up. The significance of the sacred collections of Milanuzzi, in relation to the period's great protagonists such as, to mention him again, Monteverdi, lies in their apparent heterogeneity and fragmentation. Recent work by David Bryant and Elena Quaranta on what, in relation to the centrality of Venice itself, was the 'periphery' of the musical environment of the Veneto region (ranging from the 1995 volumes *Musica devozione città*, and *Oltre San Marco* of 1998, to the more recent studies contributed to the multi-author miscellany *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità nella polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali...* Fondazione Levi 2006) is bringing to light how the Venetian printed collections of the early seventeenth century were deliberately 'opened up' so that they could be acquired and disseminated not only by the great chapels and institutions such as San Marco, but especially by the remotest monasteries and outlying musical centres, which were eager to have access to music that was 'up to date' but yet adaptable to their own local uses<sup>4</sup>. Confirmation of this has lately been forthcoming from the unearthing of work by an exact contemporary of Milanuzzi, with the publication of a modern edition by Fr. Anselmo Susca of the *Missa cum psalmis, tribus vocibus, aliaque Sacrae Cantiones* originally published in Venice in 1628 by the Cassino monk Vincenzo de Tutiis, from Gravina in Puglia, while he was organist in the Venetian convent of San Paolo in Argon (Noci, Edizioni La Scala 2007, with essays by various authors). The formation in 2008 of an international study group on 'Monasticism and Music' (based at San Severo) could provide a further opportunity to reconstruct the public served by the chief users of Milanuzzi's sacred collections.

We are sure that with the publication of this volume, and of others which it is to be hoped will follow, the figure of Carlo Milanuzzi will once again attract the attention not only of scholars but, especially, of performers of early music, and choirs, who could with advantage adopt the same procedure as their seventeenth-century forebears: to select from such abundance the musical blooms they regard as most suitable, and adapt them, as the case may be, to their local needs.

**Dinko Fabris**

---

<sup>4</sup> A database is currently being compiled of all the printed publications of sacred music in Venice in the sixteenth and seventeenth centuries. The project, which is being carried out at the Fondazione Giorgio Cini in Venice, is coordinated by David Bryant.

## RINGRAZIAMENTI ACKNOWLEDGEMENTS

Desidero in questa sede assolvere al piacevole dovere di manifestare riconoscenza riguardo a consigli, stimoli e aiuti pratici ricevuti.

Ringrazio Pino Bartocci, appassionato studioso di Carlo Milanuzzi e curatore delle note biografiche stampate nella presente edizione, che ha creduto fin dall'inizio in questo progetto, e con lui Giorgio Pizzi e Luigi Nazareno Bartocci, che si sono avvicendati nella carica di sindaco di Esanatoglia, Gianluca Chiappa e tutta l'Amministrazione Comunale.

Per il loro competente ed entusiastico contributo sono grato ai miei collaboratori di sempre Antonella Nigro e Marcello Candela. Un grazie al mio ex-allievo Alessandro Bacchiega, che si è rivelato un valido aiuto al computer, e all'altro mio prezioso collaboratore Mauro Bacherini, che ha fornito le matrici informatiche musicali adeguatamente formattate, con il quale sto portando a termine la pubblicazione degli *Opera Omnia* di Domenico Massenzio.

La mia gratitudine va a mio padre Italo Dall'Albero per avermi aiutato a tradurre testi in lingue straniere e a correggere bozze; a mio cognato David Mitchell, per l'accurata traduzione integrale del lavoro in inglese; a Sophie Gilbey per la consulenza su alcuni termini musicali in quella lingua; agli insigni musicologi Dinko Fabris, che ha seguito gradualmente l'evoluzione del libro e che ha redatto l'efficace prefazione, Claudio Annibaldi, Saverio Franchi e Agostino Ziino, aperti al dialogo e prodighi di consigli; all'amico e collega liutista Andrea Damiani per gli stimolanti scambi di opinione pratici e musicologici, nonché al suo allievo Francesco Tomasi; agli archeologi-musicisti Carlotta e Giuliano Mazzini; al gambista Federico Spina per le

*I wish to perform here the pleasant duty of expressing my acknowledgement of the advice, the stimuli and the practical assistance that I have received.*

*I should like to thank Pino Bartocci, passionate in his studies of Carlo Milanuzzi and writer of the biographical notes that appear in this edition, who believed in this project from the very beginning, and with him Giorgio Pizzi and Luigi Nazareno Bartocci, successive occupants of the position of mayor of Esanatoglia, Gianluca Chiappa and the communal administration as a whole.*

*For their expert and enthusiastic contributions I am grateful to my constant collaborators Antonella Nigro and Marcello Candela. Thanks also to my former pupil Alessandro Bacchiega, who has been a major help with the computing, and to my other prized collaborator Mauro Bacherini, who supplied me with the musical formats, and with whom I am in the process of concluding the publication of the Opera Omnia of Domenico Massenzio.*

*My gratitude goes to my father Italo Dall'Albero for helping me translate texts in foreign languages and for correction of proofs; to my brother-in-law David Mitchell, for the accurate and full translation of the work into English; to Sophie Gilbey for consultation regarding certain musical terms in that language; to the distinguished musicologists Dinko Fabris, who followed the book's evolution step by step and wrote the very apt preface, Claudio Annibaldi, Saverio Franchi and Agostino Ziino, who were open to dialogue and profuse in their advice; to my lutenist friend and colleague Andrea Damiani for stimulating exchanges of opinion about matters practical and musicological, as well as to his pupil Francesco Tomasi; to the archaeologist-musicians Carlotta and Giuliano Mazzini; to the gamba-player Federico Spina for translations from the German; to Gian*

traduzioni dal tedesco; a Gian Domenico Piermarini, per gli utili consigli informatici; al tenore Maurizio Righetti, cultore delle arie milanuzziane a voce sola; all'amico Paolo Marchettini e a Maria Grazia Scatarzi, per avermi aiutato a individuare refusi; ad Andrea Bornstein, che mi ha permesso di utilizzare, per puro amore di cultura, gli splendidi font per la musica antica da lui stesso ideati e realizzati; all'amico Federico del Sordo, studioso e pratico di basso continuo, spesso interpellato su dubbi e sempre prodigo di pareri.

Fondamentale è stato l'apporto dato dal personale delle biblioteche, che frequentemente è andato oltre ai meri doveri istituzionali. A questo proposito, ringrazio Federica Moscolin e la sua collega Marina Lippolis della Biblioteca Attilio Hortis di Trieste, unitamente a Paola Errani della Biblioteca Comunale Malatestiana di Cesena, per la competenza e la sollecitudine profuse; l'amico Domenico Carboni, direttore della Biblioteca Governativa del Conservatorio S. Cecilia, che ha seguito ogni mia ricerca; lo staff del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna per la puntualità e la precisione dimostrate, e in particolare la dr. Jenny Servino. Non possono inoltre mancare i ringraziamenti per Roberto Versaci e Antonio La Bernarda dell'Istituto Storico Germanico in Roma, sempre pronti a collaborare nel reperimento di testi.

Infine sono certo che dietro a questo lavoro ci siano anche la sapienza e gli insegnamenti del mio maestro Domenico Bartolucci, compositore e direttore perpetuo della Cappella Sistina, al quale sarò sempre grato.

*Domenico Piermarini, for useful advice concerning matters of information technology; to the tenor Maurizio Righetti, devotee of the solo arias of Milanuzzini; to my friend Paolo Marchettini and to Maria Grazia Scatarzi, for help with the proofs; to Andrea Bornstein who allowed me, out of pure love of culture, to use the splendid early music fonts that he himself conceived and produced; to my friend Federico del Sordo, expert in the theory and practice of the continuo, whom I often turned to in cases of doubt and who was always very forthcoming with his views.*

*A fundamental contribution was made by the staff of the libraries, who frequently went beyond their strictly institutional duties. In this connection, I thank Federica Moscolin and her colleague Marina Lippolis of the Biblioteca Attilio Hortis in Trieste, along with Paola Errani of the Biblioteca Comunale Malatestiana in Cesena, for their abundant competence and helpfulness; my friend Domenico Carboni, director of the Biblioteca Governativa of the Conservatorio Santa Cecilia in Rome, who followed all my researches; the staff of the Museo Internazionale e Biblioteca della Musica in Bologna for their promptness and precision, and especially Dr. Jenny Servino. In addition, I must not fail to thank Roberto Versaci and Antonio La Bernarda of the Istituto Storico Germanico in Rome, who were always ready to assist in the finding of texts.*

*Lastly, I am sure that behind this work lie the knowledge and teachings of my own maestro, Domenico Bartolucci, composer and director in perpetuity of the Sistine Chapel Choir, to whom I shall forever be grateful.*

**PER LA BIOGRAFIA DI CARLO MILANUZZI DA SANTA NATOGLIA**  
di PINO BARTOCCI

Milanuzzi Carlo da Esanatoglia, poeta e musicista, maestro nella chiesa del suo convento a Venezia, Verona e Camerino ed autore di copiosa musica da Chiesa e da camera, assai rinomata nel tempo<sup>5</sup>.

Questa scarna indicazione contenuta in un manoscritto (privo, tra l'altro, di riferimenti cronologici), è stata la scintilla che ha acceso la curiosità facendoci intravedere la possibilità di fornire degna compagnia a Diotallevi di Angeluccio, in precedenza unico nome illustre nato nella cittadina delle Marche oggi chiamata Esanatoglia.

È bastato poco a sincerarsi sulla rinomanza della «copiosa musica» prodotta da Milanuzzi: secondo tutti i dizionari di musica non solo è realmente esistito, ma ha anche composto opere di varia letteratura e, soprattutto, musica di particolare importanza. Alla fine della nostra ricerca proviamo a ripercorrerne dunque i dati biografici certi.

Carlo Milanuzzi nacque a Esanatoglia (allora Santa Anatolia o Santa Natoglia) da Milanuzzo e donna Felice, probabilmente intorno al 1590, e comunque non oltre il 1592, data da cui iniziano i *Libri dei Battesimi* conservati nella Pieve della cittadina ove era il fonte battesimale e in cui l'annotazione della sua nascita non è stata riscontrata<sup>6</sup>. Quello dei Milanuzzi era un casato di antiche tradizioni locali, la cui presenza in Esanatoglia è attestata sin dalla seconda metà del Trecento e che nel corso di tre secoli, fino alla fine del Seicento (termine oltre il quale non figura più nelle fonti scritte, probabilmente per estinzione), ha sempre rivestito ruoli di rilievo nella vita pubblica locale: notai, amministratori, revisori del catasto, ecc.

---

<sup>5</sup> *Uomini illustri di Esanatoglia*, manoscritto attribuibile a DON MARIANO DEL FRATE (1871-1943), archivio privato dell'Autore. La citazione è tratta da *La terra maceratese per i suoi geni. Le celebrazioni*. in «L'Azione fascista», anno XIII, n. 42, 25 agosto 1934.

<sup>6</sup> Nei cenni biografici contenuti in alcune pubblicazioni, viene indicata come data di nascita il 2 maggio 1584. Abbiamo accertato che tale indicazione deriva da un errore del parroco esanatogliese don Stefano Romaldini, che in una lettera del 24 giugno 1889, rispondendo a una specifica richiesta, fornì allo studioso Domenico Spadoni l'esito delle sue ricerche sui registri battesimali. Non trovandovi il nome di Carlo, il parroco ritenne di individuare Carlo Milanuzzi o in Achille (nato l'8.4.1574) o in Filippo (nato il 2.5.1584), entrambi figli di Panfilio Milanuzzi e donna Guerrina. In base a ipotetici calcoli, tra le due possibilità lo Spadoni pensò di individuare in Filippo il futuro fra Carlo. In realtà Panfilio era fratello di Milanuccio e quindi zio di Carlo (vedi anche nota 8); cfr. *Fondo Radiciotti-Spadoni*, Biblioteca Mozzi-Borgetti, Macerata.

Milanuccio, figlio di Cristoforo notaio e legislatore degli Statuti Comunali del 1552, era un commerciante<sup>7</sup>, e dal suo matrimonio con donna Felice, nacquero, oltre a Carlo, altri quattro figli: Stefano, Venanzio, Francesca e Beatrice<sup>8</sup>.

Della giovane età di Carlo nulla sappiamo; possiamo solo immaginare, dati i suoi natali, che avrà patito meno di altri la vita grama e gli «eventi calamitosi» che costellarono la fine del secolo<sup>9</sup>. Pessime erano infatti le condizioni di vita nello Stato Pontificio per le frequenti carestie, le ricorrenti pestilenze, il banditismo: il popolo minuto era sopraffatto dalla miseria, prezzo da pagare al mantenimento di quella nobile casta parassitaria che, all'ombra di San Pietro, faceva e disfaceva a piacere le sorti del Papato. Una situazione di estremo disagio che raggiungeva il culmine in zone periferiche e marginali quali erano quelle marchigiane. Proprio negli anni in cui possiamo collocare la nascita di Carlo (nel 1589 e, ancor di più, nel 1590), si verificò una carestia che mise a dura prova le già fiaccate risorse della popolazione, restando probabilmente a lungo nella memoria degli uomini.

Poco tempo dopo il giovane Carlo, vestito l'abito talare dell'Ordine Agostiniano (non sappiamo se nel locale Convento di S. Agostino — l'attuale S. Maria — o altrove) fu avviato agli studi, senza dubbio fuori degli angusti limiti locali.

Non possiamo sapere se fu autentica vocazione o la tradizione imposta alle famiglie di rango, ma immaginiamo che la sua scelta fu ispirata dalla presenza in Santa Anatolia di un importante convento agostiniano e, soprattutto, dalla sua passione per la musica, influenzata dall'allora organista di S. Agostino, quel fra Martino più volte lodato nei verbali dei Consigli Comunali e al quale, per il servizio reso, la Comunità versava scudi 50: anno 1594<sup>10</sup>.

Le prime notizie certe su frate Carlo Milanuzzi, desunte dalla *Bibliographia Augustiniana*<sup>11</sup>, lo trovano nel 1615 organista e Maestro di Cappella nella Chiesa di Santo Stefano di Venezia.

Nel periodo in cui, un po' in tutta l'Europa cristiana, ardevano le lotte tra cattolici e protestanti delle varie confessioni, il governo di Venezia, dove il libero

<sup>7</sup> Archivio Storico Comunale di Esanatoglia, *Liber Criminalis*, segn. 583, 1591, p. 154 «Milanutiū Milanutiū» denuncia che dalla sua bottega «sono stati rubbati 15 ò 16 para de scarpi avendo ritrovato li formi in terra, et ancora mi è stato rubbato un sacco di stame, et trama filata [...]»

<sup>8</sup> DARIO E CLAUDIA DI ALTI, *Genealogia della Famiglia Milanuzzi*, lettera del 1° dicembre 1986, archivio privato dell'Autore. Abbiamo verificato gli atti dell'Archivio di Stato di Camerino citati dai due ricercatori, in particolare il testamento di Milanuccio Milanuzzi in data 14 agosto 1620 (segn. 124, p. 46).

<sup>9</sup> Le riunioni del Pubblico Consiglio testimoniano dello smarrimento e dell'impotenza degli amministratori: non c'è verbale che non riporti notizia di quella «burasca de tempi cattivi», che non si dolga «de tempi calamitosi». Altro non si riusciva a proporre che una «recognitione de beccamorti» poiché «li poveri morono de fame»; cfr. *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XIII, 1589-1591, pp. 40, 46, 110, 148, 162).

<sup>10</sup> *ibid.*, vol. XV, 1593-597, p. 12.

<sup>11</sup> P. DAVID AURELIUS PERINI, *Bibliographia Augustiniana cum notis biographicis scriptores itali*, vol. II, pp. 214-217, tip. Sordomuti, Firenze, 1931.

commercio procurava tolleranza a tutte le credenze e a tutti i culti, lasciava maggiore libertà d'espressione. Una liberalità che ne faceva la capitale incontrastata delle arti e della musica in particolare<sup>12</sup>.

La città lagunare pullulava di iniziative culturali, cenacoli letterari, accademie varie, che hanno riscontro nella vastissima produzione editoriale che ci resta.

È qui che l'indole artistica di Carlo prende corpo e ha modo di manifestarsi in poliedriche attività. Venezia sarà la sua patria artistica, la città in cui visse e operò per più di vent'anni, salvo alcune pause che lo videro peregrinare per altri conventi agostiniani. Nel 1619 lo troviamo infatti a S. Agostino di Perugia; nel 1622 a S. Eufemia di Verona, sempre con il medesimo incarico di organista e Maestro di Cappella.

E tuttavia la prima testimonianza sull'altro suo interesse, la letteratura, viene proprio dal suo paese d'origine: il 21 febbraio 1616, il Pubblico Consiglio della Terra di S. Anatolia gli concede 25 scudi per altrettante copie da lui donate del suo poema in ottava rima *Vita et morte di S. Anatolia*<sup>13</sup>.

Maggior fortuna cominciò a avere in Venezia, dove nel 1619 iniziò la pubblicazione delle sue composizioni musicali, che in un primo tempo furono incentrate su temi sacri (*Vespertina Psalmodia* a 2 voci, *Litanie della Madonna* a 4 e 8 voci, *Armonia Sacra di concerti*<sup>14</sup>), ma successivamente lasciarono notevole spazio ad argomenti profani.

Dal 1622, fino al 1643, iniziò la pubblicazione dei nove libri intitolati *Scherzi delle Arie vaghezzate commode da cantarsi [...] nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento*, che costituiscono il corpus più imponente e più interessante della sua produzione musicale. È soprattutto da questa produzione che nasce l'apprezzamento per la sua opera, testimoniato dagli studiosi moderni con lusinghiere affermazioni sull'importanza della sua interessante personalità, soprattutto riguardo ai successivi sviluppi della cantata<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Nella Basilica di San Marco era Maestro di Cappella Claudio Monteverdi, uno dei più importanti e celebrati musicisti del tempo.

<sup>13</sup> In realtà la votazione fu contrastata: 26 sì e 20 no; cfr. *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XX, 1611-1620, pp. 219-221.

<sup>14</sup> Rispettivamente del 1619, del 1622-1642 e del 1622. Si tratta di tre dei quattro libri milanuzziani pubblicati in questo volume in edizione moderna.

<sup>15</sup> Citiamo a tale proposito: FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tomo IV, pp. 141-142, Librairie de H. Fournier, Paris, 1864; EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, pp. 39, 47, 49, 68-69, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914; STEFANO LUIGI ASTENGO O.S.A., *Musici agostiniani anteriori al secolo XIX*, 32ff, pp. 32-36, Libreria Editrice Fiorentina, Monografie Storiche Agostiniane n. 14, Firenze, 1929; NIGEL FORTUNE, *Italian Secular Song from 1600 to 1635: the Origins and Development of Accompanied Monody*, dissertazione non pubblicata, University of Cambridge, 1954; FLAVIO TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, pp. 135-136, Bramante Editrice, Milano, 1972; A. DELLA CORTE – G. PANNAIN, *Storia della Musica*, vol. I, *Dal Medioevo al Seicento*, p. 642, UTET, Torino, 1983; LORENZO BIANCONI, *Il Seicento, Storia della Musica* vol. 5, a c. della Società Italiana di Musicologia, pp. 22 e 108, E.D.T., 1982-1991, Torino; JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon. Press, Oxford, 1984; ROARK THURSTON MILLER, *The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody (to 1630)*, dissertazione non pubblicata, University of Michigan, 1993; ROARK THURSTON MILLER, *New Information on the*

Del periodo veneziano è anche la massima espressione della attività letteraria di Milanuzzi, indubbiamente minore, sia in qualità che in quantità, a quella musicale, ma utile per comprendere i tratti salienti della sua figura di artista collocata a pieno titolo nelle vicende culturali del suo tempo.

Era quello il periodo di massima diffusione delle Accademie; nate nell'Italia del Rinascimento, allorché le libere riunioni di umanisti e artisti si trasformarono in organizzazioni regolari, caratterizzarono la vita culturale del periodo, trasformandosi però, nel loro eccessivo proliferare, in consessi di vana pedanteria.

E proprio di una accademia troviamo membro il nostro Carlo nel 1625, quando a Venezia, pubblica la commedia pastorale *Giacinto Felice e Amarilli consolata*<sup>16</sup> e la corposa raccolta di Madrigali, Sonetti, Idilli e Scherzi *Arpa Ammosa*<sup>17</sup>: l'Accademia dei Ss. Vigilanti di Treviso, dove egli si fregia del nome d'arte di 'Il Terreno'. Queste due opere disvelano un carattere particolarmente mondano del frate marchigiano che, almeno all'apparenza, mal si conciliano con la sua professione di fede. Questa discordanza era già stata rilevata dal Vogel fin dal 1892 nella sua *Bibliografia della Musica Vocale Italiana profana stampata dal 1500 al 1700* anche a proposito delle *Ariose vaghezze*, quando, calcando eccessivamente la mano, afferma che «le oscene poesie che trovansi in questa operetta [...] non erano per certo confacevoli alla professione religiosa del compositore; per cui è lecito il sospettare ch'egli menasse vita piuttosto scolaresca anzi che da frate»<sup>18</sup>. Ciò era indubbiamente frutto d'una inclinazione artistica particolare che egli stesso, più pacatamente, ammette in un *Discorso de l'Autore à gentilissimi musici* che si legge in fine al *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, una tendenza naturale del suo animo coltivata tanto assiduamente da anteporla a volte a studi più degni:

[...] La naturale inclination del mio ingegno, il cui genio negar non posso che nel delizioso e piacevole giardino della Musica e della Muse si trattenga volentieri, e che non sia dell'uno e dell'altro trattenimento tanto invaghito che tralasciati (così vuol chi puole) gl'altri studi più gravi par che solamente di questi si nutrisca<sup>19</sup>.

Questo contrasto tra la sua attività artistica e i suoi obblighi religiosi, sembra farsi più stridente nelle sue opere poetiche, dove troneggia il concetto d'amore, non solo platonico, anche se non viene mai oltrepassato il limite del frivolo. Sono molte le dame (belle, brutte, persino orbe di un occhio) ch'egli «tocca» con la sua

*Chronology of Venetian Monody: the 'Raccolte' of Remigio Romano*, «Music & Letters», LXXVII, 1996, pp. 22-33.

<sup>16</sup> CARLO MILANUZZI, *Giacinto felice e Amarilli consolata, Raggionamenti Pastorali di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia, nell'Accademia de' Ss. Vigilanti, detto 'il Terreno'*, Giacomo Sarzina, Venezia, 1625.

<sup>17</sup> CARLO MILANUZZI, *Arpa Ammosa tocca con Poetica Mano da Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia, nell'Accademia de' Vigilanti 'il Terreno'*, Giacomo Sarzina, Venezia, 1628, conservata al Pio Sodalizio dei Piceni in Roma.

<sup>18</sup> *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 (VogelB)*, a cura di Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure e Claudio Sartori, vol. I, pp. 464-467, Staderini-Minkoff Editori, Pomezia (Roma), 1977.

<sup>19</sup> CARLO MILANUZZI, *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, op. VIII, Alessandro Vincenti, Venezia, 1622; una seconda impressione è del 1625.

*Arpa Amorosa*, e in particolare la sua «dolce Lilletta» a cui son dedicate gran parte delle composizioni; son toccamenti per lo più garbatamente frivoli, ma che talvolta, nel trasporto passionale, trascinano in «baci e amplessi mortali» o in riferimenti, nemmeno tanto velati, a una sensuale carnalità, come nel caso del madrigale *Dedicato al Seno di B. D.*<sup>20</sup> o ancora, nel madrigale intitolato *Armonia di baci*<sup>21</sup>. E si prosegue così, sia nei madrigali sia nei sonetti, tra «doglie d'amor» e «lacrimosi affanni».

Verrebbe da pensare a un libertino frequentatore di tresche amoroze, a un esagerato cultore delle beltà femminili, ma Milanuzzi prosegue la sua *Arpa Amorosa*, lasciando questo «fatuolo solco» per rigettarsi in argomenti più confacenti a un religioso, non prima d'aver chiarito il senso della sua poetica 'profana' con un sonetto che merita d'esser riportato per intero:

S' ISCUSA L'AUTTORE, DICENDO, PIU' PER ALTRI, CHE PER SE MEDESIMO  
HAVER CANTATO IN QUEST'ARPA AMOROSA.

Ohimè fù grave il fallo; e questi Accenti,  
Che follemente i' sparsi in queste carte,  
Quanti intesi gl'havranno in quella parte  
Ove han gl'Amanti i lor pensieri intenti?

E pur, ben sallo 'l Ciel, ch'i miei Concenti  
Furon bugiardi, e menzogniera l'Arte,  
Lacrimoso m'infinsi, e mai fur sparte  
Per Amore da quest'Occhi, acque dolenti.

Finte le pene fur; falsi i martiri;  
Fallace 'l mio gioir; vano 'l dolore,  
Mentitrici i miei risi, e i miei sospiri.

Apro quì finalmente à tutti 'l Core,  
Che sol per sodisfar gl'altrui desiri,  
Cantai d'Amor, ma non conobbi Amore.

---

<sup>20</sup> Eccone il testo: «[...] Quelle due Mamellette, entro à quel seno, / Sono d'Amor orgogliosetti  
Scogli: / O mia felice sorte / Quel seno haver per mio sepolcro in Morte, / Che sarei lieto à pieno, /  
Ne cessarei di pregare / Fra que' scogli perir di sì bel MARE.» (CARLO MILANUZZI, *Arpa Amorosa*  
*parte I ne madrigali*, op. cit. p. 57).

<sup>21</sup> Testo: «Poiche Lilla cotanto / ti nodrisci, e compiaci. / E del suono, e del Canto, / Facciamo uniti  
un Armonia de Baci. / Sia la tua Bocca con la mia d'accordo. / Il Musico Arpicordo, / I Saltellanti  
Avori, i bianchi Denti; / La Man poi, che distingue / Il grave dall'acuto in dolci accenti, / Sia la tua, la  
mia lingua: / Ch'ambi scherzando audaci / L'una sia tal, che l'altra insfidi à i Baci.» (C. MILANUZZI,  
*ibid.* p. 50).



frontespizio dell'Arpa Amorsa

Con questa esplicita dichiarazione, posta a conclusione della prima parte della sua opera, tutto sembra doversi ricondurre a una mera esercitazione letteraria, a un gioco poetico il cui contenuto era frutto di necessità espressive e del semplice intento di «sodisfar gl'altrui desiri». Tenuto conto delle composizioni che seguiranno, nulla vieta di accettare per sincera questa dichiarazione: quasi che la 'licenziosità' altro non fosse che 'licenza poetica'; ma bisogna tuttavia osservare che il fatto stesso di coltivare un tal tipo d'argomenti e la padronanza usata nel trattare le futilità e le leggerezze delle passioni amorse, lasciano intendere una particolare frequentazione di ambienti ove tali passioni prosperavano.

Pertanto la figura di Carlo Milanuzzi viene così a essere segnata da questo contrasto apparentemente insanabile, che se pur si risolve a favore del suo essere religioso, non cancella del tutto l'aspetto 'mondano', vivificando ancor più il nostro interesse per la sua personalità.

Ridimensionata quindi la sua poetica profana, l'*Arpa Amorsa* continua con un

dolente idillio: *Le lacrime in morte di sua madre*. Questa composizione in 45 ottave ci fornisce anche alcuni tasselli della sua biografia: la morte della madre, donna Felice, avvenuta prima del 1625 aveva seguito non di molto quella del padre («Piansi, non è gran tempo, il PADRE estinto [...]»).

Altra nota autobiografica riguarda una delle sue due sorelle, divenuta suora nel Convento di S. Margherita di Sassoferrato col nome di suor Felice Nicola.

L'ultima parte del libro, dal titolo *Le Devozioni*, tocca poi con profonda ispirazione vari temi sacri, ancora una volta riferendosi alla propria esperienza personale («Già fui d'Amore, hor di GIESÙ son Cigno»).

Tra i vari sonetti ve n'è anche uno dedicato a San Cataldo: purtroppo ne conosciamo solo il lungo titolo: *Offerisce un Core in voto nella Chiesa di S. Cataldo Arcivescovo di Taranto, Protettore miracolosissimo di se, e della sua Patria*<sup>22</sup>.



frontespizio di *Giacinto felice e Amarilli consolata*

<sup>22</sup> Infatti l'unico esemplare del volume che è stato possibile reperire manca proprio e unicamente di quella pagina (cfr. C. MILANUZZI, *Arpa Amoroza*, op. cit.).

Altra opera pubblicata nello stesso anno sempre a Venezia, per i tipi dell'editore Giacomo Sarzina, è la commedia pastorale (ovvero 'Ragionamenti Pastoralì', come definita nel frontespizio) *Giacinto felice e Amarilli consolata*<sup>23</sup>. Nello stile dell'opera bucolica, in auge a quei tempi, Milanuzzi in questo scritto ragiona sull'amore, traendo spunto dalla storia della reciproca passione del pastore Giacinto e della ninfa Amarilli; una passione contrastata dalla perfida dea Diana a cui la virtù di Amarilli era consacrata. Ma l'intervento del dio Pan e di Imeneo divinità degli sponsali, con la finezza dei loro 'ragionamenti' sulla necessità di non contrastare le umane passioni, risolve tutto e tutto conclude nelle trascrinanti note del coro di 'Amor trionfante'<sup>24</sup>.

Questa è l'ultima delle opere (di cui siamo a conoscenza) a carattere non religioso; dopo *Giacinto felice e Amarilli consolata* la poetica di Carlo Milanuzzi toccherà solamente argomenti di ispirazione sacra. Già nel 1626, a integrazione della seconda edizione della *Vita della Beata Chiara di Montefalco* di fra Paolo Frassinelli, Pubblico Teologo nell'Università di Bologna, Milanuzzi pubblica, presso gli Imberti di Venezia, un *Hebdomadario spirituale da essercitarsi ad honor della B. Chiara*.

La produzione musicale intanto, mentre egli assumeva nuovi incarichi in vari altri conventi, si arricchiva di ulteriori composizioni e relative pubblicazioni del ciclo delle *Ariose Vaghezze*. Dopo Perugia e Verona, nel 1629 lo troviamo per un breve soggiorno nel convento del suo ordine a Finale Emilia (oggi provincia di Modena), per poi tornare, per un altro breve soggiorno, di nuovo nella città scaligera. È dello stesso anno la pubblicazione (presso l'editore Vincenti di Venezia) delle *Messe a tre voci concertate*, in cui il Milanuzzi si dice Maestro a Verona.

Nell'avvertenza posta alla fine dei libri-parte della prima edizione (fu poi ristampata nel 1636), il Nostro, forse esasperato dalle critiche che lo accompagnavano, non sappiamo se per invidia o per quale altro motivo, risponde con un'autodifesa che ci mostra un carattere caparbio e ben consapevole delle sue doti, ricordando che già molto aveva scritto, e che le sue opere non restavano certamente fondi di magazzino<sup>25</sup>:

[...] Dite loro che faccino tanto loro, che assai haveranno fatto quando nell'Età, in che io mi ritrovo, haveranno tanto scritto, e tanto stampato, quanto in sin'hora ho fatt'io: Se poi le mie Opere sieno Opere, ò scartafogli, ne lascio il giudizio a' virtuosi, i quali hanno pur voluto esser così cortesi alle mie fatiche, che non le hanno lasciate riposar troppo nelle librerie, rispogliandole della Veste della Polvere,

---

<sup>23</sup> C. MILANUZZI, *op. cit.*

<sup>24</sup> Dinko Fabris fa notare che questa trama sia una vistosa anticipazione del libretto scritto da Giovanni Faustini (dalle *Metamorfosi* di Ovidio) per l'opera di Francesco Cavalli *La Calisto*, rappresentata a Venezia nel 1651 e contrassegnata da una estrema libertà di linguaggio alle soglie della pornografia.

<sup>25</sup> CARLO MILANUZZI, *Messe a tre concertate Che si possono cantare à sette, & undeci, aggiuntovi quattro voci, e quattro stromenti à beneplacito, col basso continuo necessario*. l. 1, op. 16, Alessandro Vincenti, Venezia, 1629; seconda impressione, *ibid.* 1636.

per vestirle del Manto della Gratia loro.

Quindi continua con una sfida:

Et è vero, che hò stampato Opere di pochi fogli, perché hò hauta sempre la Borsa di pochi soldi; se questi tali mo', che brontolano si sentissero di farmi un'opera di Carità con pagarmi le Stampe, sappiano, che mi ritrovo di compito al presente. [...]

E qui cita una serie di composizioni pronte per le stampe, che resteranno però inedite.

Un nuovo periodo di crisi però era in arrivo. Nel 1630 si scatenò a Venezia la terribile peste, mietendo un gran numero di vittime: il 15 agosto, 24.000 persone lasciarono la città per rifugiarsi nelle ville e nei borghi dell'entroterra; le cronache del tempo attestano che i becchini, tristemente riconoscibili dalla casacca gialla con una croce verde, diedero sepoltura a 14.465 morti soltanto nel mese di novembre. L'epidemia prostrò per vario tempo le resistenze della Serenissima. Dopo una fase di calma durante l'inverno, nel 1631, si ebbe una ripresa della mortalità. È in quel periodo, forse proprio a causa della peste, che Milanuzzi lascia Venezia per una destinazione che non conosciamo.

Continuarono intanto a essere stampate le sue opere: è del 1630 il *VII Libro delle Ariose Vaghezze per chitarra spagnuola*, e nel 1632 viene pubblicata un'opera in prosa sul miracolo dei pani di San Nicola da Tolentino (*De Miraculis paniculorum S. Nicolai*, che sarà poi tradotto in francese ed edito a Lione nel 1641 con il titolo di *Traitté des miracles du pain benis de St. Nicolas de Tolentino*).

Lasciata Venezia, troviamo Milanuzzi di ritorno nella sua terra d'origine. Nel 1636 è infatti *chori magister* nella Cattedrale di Camerino, città in cui pubblica, nell'anno successivo, la sua ennesima fatica letteraria di carattere sacro: *Sette pungenti stimoli posti a' fianchi del Penitente*, commentario in ottava rima dei Sette Salmi penitenziali di David. Il periodo di permanenza in Camerino gli consente di riallacciare i rapporti col suo paese natio. Lo troviamo infatti, nominato dal Pubblico Consiglio di Santa Anatolia il 21 febbraio 1638 (stavolta all'unanimità e senza contrasti), quale predicatore per la Quaresima<sup>26</sup>.

Questo ci consente di trattare di un altro importante aspetto della sua figura, che abbiamo fin qui tralasciato: egli è infatti indicato nella *Bibliographia Augustiniana* del Perini, oltre che come *musicus* e *poeta*, anche come *orator*<sup>27</sup>. E che dovesse essere un abile oratore, si può presumere sia dalla disinvoltura della sua penna, sia dalle testimonianze che lo attestano «predicatore agostiniano» e «fine dicitore»<sup>28</sup>.

Dopo un breve periodo di permanenza in patria, il suo carattere irrequieto e bisognoso di vita pulsante, lo ricondusse di nuovo in Veneto, dove, nel 1642, riprese il suo ufficio di organista e Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Eufemia

<sup>26</sup> *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XXII, 1633-1638, p. 176.

<sup>27</sup> P. D. A. PERINI, *op. cit.*, p. 216.

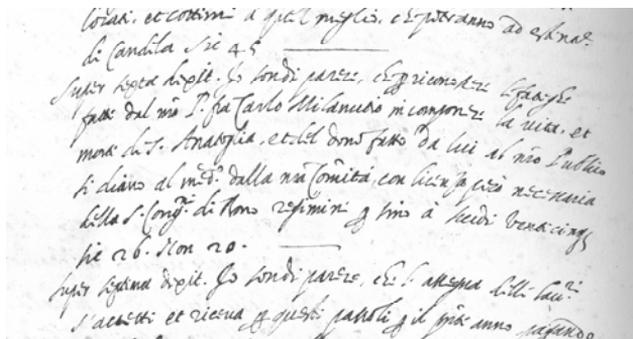
<sup>28</sup> *ibid.*

in Verona<sup>29</sup>.

Le ultime testimonianze certe sulla biografia di Milanuzzi, che ci provengono dalle sue pubblicazioni, sono del 1643, quando a Venezia viene dato alle stampe il *Nono libro delle Ariose Vaghezzze* e la sua op. 21 *Concerto sacro de Salmi intieri*<sup>30</sup>. In quell'anno Carlo Milanuzzi, poco più che cinquantenne, sembra defilarsi dalla frenetica attività che aveva caratterizzato la sua esistenza; si ritira dalla spumeggiante vita cittadina, nella quiete della Chiesa di San Mauro di Noventa di Piave (un piccolo centro allora nella Diocesi trevigiana, oggi in provincia di Venezia)<sup>31</sup>.

Qui si perdono sue notizie, anche se è di questo periodo la pubblicazione a Venezia per lo stampatore Alessandro Vincenti, dell'ultima opera di cui siamo a conoscenza: *Compieta intiera concertata con le Antifone, e Litanie della Beatiss. Vergine Madre di Dio, da cantarsi in organo, a una, due, tre, e quattro voci*, op. 23 del 1647. Possiamo solo ipotizzare ch'egli trascorse a Noventa di Piave i suoi ultimi giorni, forse immerso, come lo fu sempre, nel giardino delle Muse, un luogo di incantamenti poetici che, se in alcuni casi lo condusse fuori dell'*hortus sacer*, certamente gli consentì anche di librare alta la sua ispirazione religiosa.

Restano le sue opere, e soprattutto la sua musica che, secondo recenti acquisizioni musicologiche, costituisce una importante tappa nell'evoluzione di quest'arte.



**Archivio Storico Comunale di Esanatoglia vol. XX**

Il Consiglio Comunale dispone di corrispondere a Milanuzzi  
25 scudi per aver donato la sua opera 'Vita et morte di S. Anatoglia'

**Communal Historical Archive of Esanatoglia vol. XX**

The Communal Council decides upon a remittance of 25 scudi to Milanuzzi  
for having donated his work 'Life and Death of St. Anatoglia'

<sup>29</sup> È una enorme chiesa a una sola navata, capace di ospitare circa quattromila persone.

<sup>30</sup> CARLO MILANUZZI, *Nono libro delle Ariose Vaghezzze, commode da cantarsi a una, e due voci nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile stromento*, op. 20, Alessandro Vincenti, Venezia, 1643; CARLO MILANUZZI, *Concerto sacro de Salmi intieri a due e tre voci comodi, vaghi et ariosi da cantarsi in organo, aggiuntovi due violini per alcuni di essi salmi a beneplacito*, libro II, op. 21, Alessandro Vincenti, Venezia, 1643.

<sup>31</sup> P. D. A. PERINI, *op. cit.*, p. 215.

## ON THE BIOGRAPHY OF CARLO MILANUZZI OF SANTA NATOGLIA

by PINO BARTOCCI

Carlo Milanuzzi of Esanatoglia, poet and musician, maestro in the church of his convent at Venice, Verona and Camerino and author of plentiful church music and chamber music, quite renowned in his time<sup>32</sup>.

This terse reference in a manuscript (which lacks, among other things, any chronological indications) was the spark which ignited curiosity, giving a glimpse of the possibility that a worthy companion might be provided to Diotallevi di Angeluccio, until then the only famous name born in the small town of the Marche today called Esanatoglia.

It was easy to find corroboration of the renown of the 'plentiful music' composed by Milanuzzi: according to all the music dictionaries, not only did he really exist, but he also composed literary works of various kinds and, above all, music of particular importance. At the conclusion of our research, therefore, let us review the certified biographical data.

Carlo Milanuzzi was born in Esanatoglia (Santa Anatolia or Santa Natoglia as it then was), to Milanuzzo and donna Felice, probably around 1590, and in any case not after 1592, the starting-date of the *Baptismal Books* which were kept in the town's parish hall, site of the baptismal font, and in which no documentation of his birth has been found<sup>33</sup>. The Milanuzzi name was of a local lineage of very long standing. The family's presence in Esanatoglia is attested from the second half of the fourteenth century onwards, and over three centuries, up to the end of the seventeenth century (after which the name no longer appears in the written

---

<sup>32</sup> «Milanuzzi Carlo da Esanatoglia, poeta e musicista, maestro nella chiesa del suo convento a Venezia, Verona e Camerino ed autore di copiosa musica da Chiesa e da camera, assai rinomata nel tempo». *Uomini illustri di Esanatoglia*, manuscript attributable to DON MARIANO DEL FRATE (1871-1943), author's private collection. The cited passage comes from *La terra maceratese per i suoi geni. Le celebrazioni*. in «L'azione fascista», year XIII, no. 42, 25<sup>th</sup> August 1934.

<sup>33</sup> In the biographical indications found in certain publications, 2<sup>nd</sup> May 1854 is given as his date of birth. We have established that this statement is due to an error on the part of the parish priest of Esanatoglia, don Stefano Romaldini, who in a letter of 24<sup>th</sup> June 1889, in response to a specific request, supplied the result of his investigations in the baptismal registers to the researcher Domenico Spadoni. The priest, not finding the name Carlo, judged that Carlo Milanuzzi must be the same as either Achille (born 8.4.1574) or Filippo (2.5.1584), both of them sons of Panfilio Milanuzzi and donna Guerrina. On the basis of some conjectural calculations, Spadoni reckoned that Filippo could be identified with the future Fra Carlo. In actual fact, Panfilio was the brother of Milanuccio and thus Carlo's uncle (see also note 4); cf. *Fondo Radiciotti-Spadoni*, Biblioteca Mozzi-Borgetti, Macerata.

sources, probably because it died out), it constantly occupied positions of consequence in the local public life: there are lawyers, administrators, land registrars, etc.

Milanuccio, whose father Cristoforo had been a lawyer and a member of the local legislature in 1552, was a merchant<sup>34</sup>, and from his marriage with donna Felice were born, besides Carlo, four other children: Stefano, Venanzio, Francesca and Beatrice<sup>35</sup>.

Of Carlo's early years we know nothing; we can only surmise that, given his origins, he will have suffered less than others the dismal life and the 'calamitous events' that marked the end of the century<sup>36</sup>. Conditions of life in the Pontifical State were extremely bad, because of the frequent famines, recurrent plagues, and banditry: the common people were overcome with wretchedness, this being the price to be paid for the maintenance of the parasitic caste of nobility which, in the shadow of St. Peter's, made and unmade at will the fortunes of the papacy. This situation of extreme distress was worst of all in outlying and marginal areas such as the Marche. Precisely in the years to which we can assign the birth of Carlo (in 1589 and, even more so, in 1590), there occurred a famine which tested severely the already weakened resources of the population, and probably remained long in the popular memory.

Not long after, the young Carlo, having donned the cassock of the Augustinian Order (whether in the local Convent of Sant'Agostino – nowadays the Convent of Santa Maria – or elsewhere, we do not know), was launched on his studies, doubtless beyond the narrow limits of the immediate locality.

We cannot know whether this was a genuine vocation or rather the tradition imposed on families of rank, but we can imagine that his choice was inspired by the presence in Santa Anatolia of a major Augustinian convent, and, above all, by his passion for music, influenced by the then organist of Sant'Agostino, the same Fra Martino several times praised in the minutes of the communal assemblies and in 1594 awarded 50 scudi by the community for the service he had rendered<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Archivio Storico Comunale di Esanatoglia, *Liber Criminalis*, shelf mark 583, 1591, p. 154, 'Milanutius Milanutii' reports that from his workshop «sono stati rubbati 15 ò 16 para de scarpi avendo ritrovato li formi in terra, et ancora mi è stato rubbato un sacco di stame, et trama filata [...]» ('there have been stolen 15 or 16 pairs of shoes, having found their forms on the ground, and also I have had stolen a load of fine carded wool and of yarn [...])

<sup>35</sup> DARIO and CLAUDIA DI ALTI, *Genealogia della Famiglia Milanuzzi*, letter of 1<sup>st</sup> December 1986, author's private collection. We have checked the acts of the Archivio di Stato of Camerino cited by the two researchers, in particular the will of Milanuccio Milanuzzi, dated 14<sup>th</sup> August 1620 (shelf mark 124, p. 46).

<sup>36</sup> The meetings of the Town Council give evidence of the disarray and impotence of the administration: not one of the minutes fails to give news of the «burasca de tempi cattivi» ('storm of evil times'), or to lament the «tempi calamitosi» ('calamitous times'). No measures got proposed other than a «recognitione de beccamorti» ('recognition of gravediggers'), given that «li poveri morono de fame» ('the poor are dying of hunger'); cf. *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XIII, 1589-1591, pp. 40, 46, 110, 148, 162.

<sup>37</sup> *ibid.*, vol XV, 1593-597, p. 12.

The first definite information about Brother Carlo Milanuzzi, derived from the *Bibliographia Augustiniana*<sup>38</sup>, finds him in 1615 as organist and Maestro di Cappella at the church of Santo Stefano in Venice.

In a period marked in virtually all of Christian Europe by burning conflicts between Catholics and Protestants of various confessions, the government of Venice, where free commerce fostered the toleration of all beliefs and forms of worship, allowed greater freedom of expression. This freedom made it the undisputed capital of the arts, and of music in particular<sup>39</sup>.

The city on the lagoon teemed with cultural initiatives, literary coteries and academies of various kinds, as is reflected in the enormous surviving output of publications.

It was here that Carlo's artistic gift took shape, and had the opportunity to express itself in many-sided activities. Venice was to be his artistic homeland, the city in which he lived and worked for more than twenty years, apart from a few intervals of travel to other Augustinian convents. In 1619, in fact, we find him at Sant'Agostino in Perugia, in 1622 at Sant'Eufemia in Verona, and each time in the same post of organist and Maestro di Cappella.

However, the first recorded evidence regarding his other interest, namely literature, actually comes from his home town: on 21<sup>st</sup> February 1616, the Town Council of St. Anatolia bestowed on him 25 scudi for the donation of the same number of copies of his poem in ottava rima *Life and Death of St. Anatolia*<sup>40</sup>.

He began to enjoy better fortunes in Venice, where in 1619 he began the publication of his music, centred initially upon sacred compositions (*Vespertina Psalmodia* for 2 voices, *Litanie della Madonna* for 4 and 8 voices, *Armonia Sacra di concerti*<sup>41</sup>) but subsequently containing also extensive amounts of secular material.

Beginning in 1622 and going on until 1643 Milanuzzi brought out the nine books entitled *Scherzi delle Ariose vaghezze commode da cantarsi [...] nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento*, which constitute the largest and most interesting body of work in his musical output. It is these compositions above all that have elicited appreciation for his work, as witness the glowing observations of modern scholars on the importance of his interesting personality, particularly with regard to the later development of the cantata<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> P. DAVID AURELIUS PERINI, *Bibliographia Augustiniana cum notis biographicis scriptores itali*, vol. II, pp. 214-217, Sordomuti printers, Florence, 1931.

<sup>39</sup> At St. Mark's Basilica the Maestro di Cappella was Claudio Monteverdi, one of the most important and celebrated musicians of the time.

<sup>40</sup> In point of fact, the voting was divided: 26 in favour and 20 against; cf. *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XX, 1611-1620, pp. 219-221.

<sup>41</sup> Of 1619, 1622-42 and 1622 respectively. These constitute three of the four books of Milanuzzi's the modern editions of which make up the present volume.

<sup>42</sup> In this connection one may cite: FRANÇOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. IV, pp. 141-142, Librairie de H. Fournier, Paris, 1864; EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, pp. 39, 47, 49, 68-69, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914;

The Venetian period also saw at its fullest degree the literary activity of Milanuzzi, which while undoubtedly slighter than his musical activity in respect of both quality and quantity is useful for grasping his salient characteristics as an artist who participated thoroughly in the cultural events of his time.

This was the period in which the Academies were at their most widespread. Having originated in Renaissance Italy, when the free encounters of humanists and artists were transformed into regularly organised meetings, they were typical of the cultural life of this period, though as they proliferated they tended to become occasions for empty pedantry.

We find Carlo to have become a member of an Academy in 1625, when he published in Venice the pastoral comedy *Giacinto Felice e Amarilli consolata*<sup>43</sup> and the imposing collection of Madrigals, Sonnets, Idylls and Scherzi *Arpa Amorosa*<sup>44</sup>: the Academy of the Santi Vigilanti of Treviso, where he acquired the name of art of 'Il Terreno' ('the earthly one'). These two works reveal a strikingly worldly side to the friar from the Marche which, at least in appearance, is rather at odds with his profession of faith. This discordance was remarked upon by Vogel as long ago as 1892 in his *Bibliografia della Musica Vocale Italiana profana stampata dal 1500 al 1700* in relation also to the *Ariose vaghezzze*, with the somewhat exaggerated assertion that 'the obscene verses contained in this little work [...] were certainly not in conformity with the composer's religious profession; it is thus permissible to suspect that he led the life of a scholar rather than of a friar'<sup>45</sup>. This was undoubtedly the result of a specific artistic inclination which he himself admits, in calmer tones, in a *Discorso de l'Auttoe à gentilissimi musici* that is to be found at the end of the *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezzze*, a natural tendency of his mind

STEFANO LUIGI ASTENGO O.S.A., *Musici agostiniani anteriori al secolo XIX*, 32ff, pp. 32-36, Libreria Editrice Fiorentina, Monografie Storiche Agostiniane n. 14, Florence, 1929; NIGEL FORTUNE, *Italian Secular Song from 1600 to 1635: the Origins and Development of Accompanied Monody*, unpublished dissertation, University of Cambridge, 1954; FLAVIO TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, pp. 135-136, Bramante Editrice, Milan, 1972; A. DELLA CORTE – G. PANNAIN, *Storia della Musica*, vol. I, *Dal Medioevo al Seicento*, p. 642, UTET, Turin, 1983; LORENZO BIANCONI, *Il Seicento, Storia della Musica* vol. 5, edited by the Società Italiana di Musicologia, pp. 22 and 108, E.D.T., 1982-1991, Turin; JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford, 1984; ROARK THURSTON MILLER, *The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody (to 1630)*, unpublished dissertation, University of Michigan, 1993; ROARK THURSTON MILLER, *New Information on the Chronology of Venetian Monody: the 'Raccolte' of Remigio Romano*, 'Music and Letters', LXXVII, 1996, pp. 22-33.

<sup>43</sup> CARLO MILANUZZI, *Giacinto felice e Amarilli consolata, Raggionamenti Pastorali di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia, nell'Accademia de' Ss. Vigilanti, detto 'il Terreno'*, Giacomo Sarzina, Venice, 1625.

<sup>44</sup> CARLO MILANUZZI, *Arpa amorosa tocca con Poetica Mano da Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia. Nell'Accademia de' Vigilanti 'il Terreno'*, Giacomo Sarzina, Venice, 1628, preserved at the Pio Sodalizio dei Piceni in Rome.

<sup>45</sup> «de oscene poesie che trovansi in questa operetta [...] non erano per certo confacevoli alla professione religiosa del compositore; per cui è lecito il sospettare ch'egli menasse vita piuttosto scolaresca anzi che da frate», *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 (VogelB)*, ed. Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure and Claudio Sartori, vol. 1, pp. 464-467, Staderini-Minkoff Editori, Pomezia (Rome), 1977.

cultivated with such dedication as at times to give it the preference over more dignified studies:

[...] The natural inclination of my talents, whose character I cannot deny is to linger willingly in the delightful and pleasant garden of Music and the Muses, and to be so infatuated with the company of each as to neglect (as he will do who can) other more serious studies and seem to nourish itself from these alone<sup>46</sup>.

This contrast between his artistic activity and his religious duties seems to become more strident in his poetical works, which are presided over by the concept of a not merely platonic love, though they never pass beyond the boundaries of the frivolous. Many are the women (beautiful, ugly, even blind in one eye) whom he ‘touches’ with his *Arpa amorosa*; in particular, there is his «dolce Lilletta» (‘sweet Lilletta’), to whom the greater part of his compositions are dedicated. These touches are mostly of a discreetly frivolous kind, but from time to time they overflow, with a transport of passion, into «baci e amplessi mortali» (‘kisses and mortal embraces’), and into references, which are indeed hardly veiled, to a carnal sensuality, as in the case of the madrigal *Dedicato al Seno di B.D.*<sup>47</sup> or again the madrigal *Armonia di baci*<sup>48</sup>. And so it goes on, in the sonnets as in the madrigals, with «doglie d’amor» (‘pains of love’) and «lacrimosi affanni» (‘tearful troubles’).

One might be led to think of a libertine given to frequent love affairs, of an immoderate devotee of feminine beauties, but Milanuzzi proceeds with his *Arpa Amorosa* by abandoning this «fatuo solco» (‘vain furrow’) and immersing himself again in subjects more suited to a religious person, not without first clarifying the meaning of his ‘profane’ poetry in a sonnet that deserves to be reproduced in its entirety:

---

<sup>46</sup> «[...] La naturale inclinazione del mio ingegno, il cui genio negar non posso che nel delizioso e piacevole giardino della Musica e della Muse si trattenga volentieri, e che non sia dell’uno e dell’altro trattenimento tanto invaghito che tralasciati (così vuol chi vuole) gl’altri studi più gravi par che solamente di questi si nutrisca», CARLO MILANUZZI, *Secondo Scherzo dele Ariose Vagbezzze*, op. VIII, Alessandro Vincenti, Venice, 1622; there is a second impression from 1625.

<sup>47</sup> Here is the text: «[...] Quelle due Mamellette, entro à quel seno, / Sono d’Amor orgogliosetti Scogli: / O mia felice sorte / Quel seno haver per mio sepolcro in Morte, / Che sarei lieto à pieno, / Ne cessarei di pregare / Fra que’ scogli perir di sì bel MARE.» (‘[...] those two little breasts, within that bosom, are the proud little rocks of love: O my happy fate, to have those rocks for my tomb in Death, for I would be happy to the full, nor would I ever cease to pray to perish between those rocks of such a beautiful SEA.’), CARLO MILANUZZI, *Arpa Amorosa parte I ne madrigali*, op. cit. p. 57.

<sup>48</sup> Text: «Poiche Lilla cotanto / ti nodrisci, e compiaci. / E del suono, e del Canto, / Facciamo uniti un Armonia de Baci. / Sia la tua Bocca con la mia d’accordo. / Il Musico Arpicordo, / I Saltellanti Avori, I bianchi Denti; / La Man poi, che distingue / Il grave dall’acuto in dolci accenti, / Sia la tua, la mia lingua: / Ch’ambi scherzando audaci / L’una sia tal, che l’altra insfidi à i Baci.» (‘Since Lilla you feed yourself so much, and have enjoyment. From the sound, and from the Song, let us united make a Harmony of Kisses. Let your Mouth be consonant with mine, the Musical Harpsichord, the Skipping Ivories, the white Teeth; and then the Hand, which distinguishes the low from the high in sweet accents, let your tongue be my tongue: that both playing daringly, one of them should be such that the other challenges it to Kisses.’), C. MILANUZZI, *ibid.*, p. 50.

S' ISCUSA L'AUTTORE, DICENDO, PIU' PER ALTRI, CHE PER SE MEDESIMO  
HAVER CANTATO IN QUEST'ARPA AMOROSA.

Ohimè fù grave il fallo; e questi Accenti,  
Che follemente i' sparsi in queste carte,  
Quanti intesi gl'havranno in quella parte  
Ove han gl'Amanti i lor pensieri intenti?

E pur, ben sallo 'l Ciel, ch'i miei Concenti  
Furon bugiardi, e menzogniera l'Arte,  
Lacrimoso m'infinsi, e mai fur sparte  
Per Amore da quest'Occhi, acque dolenti.

Finte le pene fur; falsi i martiri;  
Fallace 'l mio gioir; vano 'l dolore,  
Mentitrici i miei risi, e i miei sospiri.

Apro quì finalmente à tutti 'l Core,  
Che sol per sodisfar gl'altrui desiri,  
Cantai d'Amor, ma non conobbi Amore.

THE AUTHOR EXCUSES HIMSELF, SAYING IT WAS MORE FOR OTHERS THAN FOR  
HIMSELF THAT HE SANG IN THIS AMOROUS HARP.

*Alas the fault was grave; and these Accents, that madly I scattered on these papers, how many  
will have understood them as concerning that on which the thoughts of Lovers are intent?*

*And yet, Heaven knows it well, my Songs were lying, and false the Art, I pretended to be  
tearful, and the waters of distress never fell from these Eyes for Love.*

*Feigned were the sufferings; false the martyrdoms; my joy was fallacious; empty the pain. My  
laughs were deceptions, and so were my sighs.*

*Here at last I open my Heart to all, that only to satisfy the desires of others did I sing of Love,  
but I did not know Love.)*



*frontispiece of the Arpa Amoroza*

In view of this explicit declaration, placed at the end of the first part of his work, it would seem that it all comes down to a mere literary exercise, a poetical game whose content was the outcome of expressive requirements and of the simple intention of «satisfying the desires of others». In view of the compositions that come after, nothing prevents our accepting this declaration as sincere, as though the 'licentiousness' were nothing more than 'poetic licence'; but one should note all the same that the very fact of Milanuzzi's cultivating this type of subject-matter, and the command shown in treating of the futilities and levities of the amorous passions, suggest a certain familiarity with locations in which such passions flourished.

Thus the figure of Carlo Milanuzzi comes to be marked by this apparently irreconcilable contrast, and even if one resolves it in favour of his religious dispositions, that does not altogether eliminate the 'worldly' aspect, and so stimulates yet more our interest in his personality.

Its secular poetry thus put into perspective, the *Arpa amorosa* continues with a pained idyll: *Le lacrime in morte di sua madre* ('Tears on the death of his mother'). This composition in 45 'ottave' provides us also with some pieces of his biography: the death of his mother, donna Felice, which took place before 1625, followed at no great interval that of his father («Piansi, non è gran tempo, il PADRE estinto [...]», 'I wept, not long since, at my father's passing [...]').

A further biographical note concerns one of Carlo's two sisters, who became a nun in the Convent of Santa Margherita of Sassoferrato with the name of Sister Felice Nicola.

The last part of the book, entitled *Le Devozioni*, then touches in a deeply inspired way various sacred themes, with reference once again to Milanuzzi's personal experience («Già fui d'Amore, hor di GIESÙ son Cigno», 'Previously it was of Love, but now it is of Jesus that I am the Swan').

Among the various sonnets there is one dedicated to San Cataldo, of which unfortunately we know nothing but the lengthy title: *Offerisce un Core in voto nella Chiesa di S. Cataldo Arcivescovo di Taranto, Protettore miracolosissimo di se, e della sua Patria*<sup>49</sup>.

Another work published in the same year, once again in Venice, by the printer Giacomo Sarzina, was the pastoral comedy (or 'Ragionamenti Pastoralis' ('Pastoral Considerations'), as the frontispiece has it) *Giacinto felice e Amarilli consolata*<sup>50</sup>. In the style of the bucolic opera, in vogue at the time, Milanuzzi discourses of love in this text, setting out from the story of the shepherd Giacinto and the nymph Amarilli; a passion opposed by the treacherous goddess Diana to whom the virtue of Amarilli had been consecrated. But thanks to the intervention of the god Pan and of Imeneo, deity of the betrothed, with their subtle 'considerations' on the necessity of not opposing human passions, all is resolved, and the whole is brought to an end by the rousing notes of the chorus of 'triumphant Love'<sup>51</sup>.

This is the last of the non-religious works (that are known to us); after *Giacinto felice e Amarilli consolata* Carlo Milanuzzi's poetry was to treat only of themes of sacred inspiration. In 1626, Milanuzzi published with the Imberti of Venice and by way of a supplement to the second edition of the *Life of the Blessed Chiara of Montefalco* of Fra Paolo Frassinelli, Public Theologian at the University of Bologna, a *Spiritual Hebdomadary for use in honour of the Blessed Chiara*.

Meanwhile Milanuzzi's musical output, as he came to take up new posts in various other convents, was enriched by further compositions and connected

---

<sup>49</sup> (*A Heart is made a votive offering in the Church of San Cataldo, Archbishop of Taranto, most miraculous Protector of himself and of his Homeland*) In fact, the only exemplar of the volume which it has been possible to discover lacks just that single page (cf. C. MILANUZZI, *Arpa Amorosa*, *op. cit.*).

<sup>50</sup> C. MILANUZZI, *op. cit.*

<sup>51</sup> Dinko Fabris makes the point that this plot conspicuously anticipates Giovanni Faustini's libretto (drawn from Ovid's *Metamorphoses*) for Francesco Cavalli's opera *La Calisto*, given in Venice in 1651, and marked by an extreme freedom of language that verges on the pornographic.

publications from the cycle of the *Ariose Vaghezze*. After Perugia and Verona, we find him in 1629 making a short stay at his order's convent in Finale Emilia (today in the province of Modena), and then returning for another brief spell in the city of Verona. To the same year belongs the publication (with Vincenti of Venice) of the *Messe a tre voci concertate*, in which Milanuzzi states he is Maestro at Verona.



frontispiece of *Giacinto felice e Amarilli consolata*

In the afterword to the part-books of the first edition (which went on to be reprinted in 1636), the composer, exasperated perhaps by the criticisms that attached themselves to him, whether because of envy or for some other reason, responded with a self-defence that shows him of stubborn character and well aware of his gifts, recalling that he had already written a good deal, and that his works had certainly not remained idly in storage<sup>52</sup>:

<sup>52</sup> «[...] Dite loro che facciano tanto loro, che assai haveranno fatto quando nell'Età, in che io mi ritrovo, haveranno tanto scritto, e tanto stampato, quanto in sin'hora ho fatt'io: Se poi le mie Opere sieno Opere, ò scartafogli, ne lascio il giudizio a' virtuosi, i quali hanno pur voluto esser così cortesi alle mie fatiche, che non le hanno lasciate riposar troppo nelle librerie, rispogliandole della Veste della

[...] Tell them to do as much, that they will have done enough when at the Age at which I now find myself they shall have written as much, and printed as much, as I at this time have done: And whether my Works are Works, or stuff to be discarded, I leave to the judgment of virtuosi, who have indeed been willing to be so gracious towards my efforts as not to leave them too much at rest in libraries, but stripping them of their Coat of Dust have dressed them in the Mantle of their Favour.

He goes on at this point with a challenge:

And it is true that I have printed works of few pages, because I have always had little money in my Purse; if these people now, who mutter that they feel like doing me a work of Charity by paying for the Printing, were to know what I currently have on hand. [...]

And here he lists as being ready for the printers a series of works. These were, however, to remain unpublished.

But a new period of crisis was just arriving. In 1630 the terrible plague was unleashed in Venice. It cut down a great number of victims: on 15<sup>th</sup> August, 24,000 people left the city in order to take refuge in the villas and suburbs of the hinterland; the chronicles of the time attest that the gravediggers, sadly recognisable by the yellow jacket with the green cross, buried 14,465 dead in the month of November alone. The epidemic cast down for some time the resistance of the Serenissima. After a phase of calm during the winter, in 1631 the toll of mortality resumed. It was in this period, and perhaps precisely because of the plague, that Milanuzzi left Venice for a destination unknown to us.

His works continued to be printed: the *VII Libro delle Ariose Vaghezze per chitarra spagnuola* belongs to 1630, and in 1632 there was published a prose work on San Nicola da Tolentino's miracle of the loaves (*De miraculis paniculorum S. Nicolai*, which went on to be translated into French and published in Lyons in 1641 under the title *Traité des miracles du pain benis de St. Nicolas de Tolentino*).

After his departure from Venice, we find Milanuzzi returning to the land of his origins. In 1636 he was in fact *chori magister* at the cathedral of Camerino, the city in which he went on to publish in the following year yet another of his literary labours on sacred themes: *Sette pungenti stimoli posti a' fianchi del Penitente*, a commentary in ottava rima on the seven Penitential Psalms of David. The stay in Camerino allowed Milanuzzi to renew links with the town of his birth. On 21<sup>st</sup>

---

Polvere, per vestirle del Manto della Gratia loro»; «Et è vero, che hò stampato Opere di pochi fogli, perché hò hauta sempre la Borsa di pochi soldi; se questi tali mo', che brontolano si sentissero di farmi un'opera di Carità con pagarmi le Stampe, sappiano, che mi ritrovo di compito al presente. [...]», CARLO MILANUZZI, *Messe a tre concertate Che si possono cantare à sette, & undici, aggiuntovi quattro voci, e quattro stromenti à beneplacito, col basso continuo necessario*, 1. I, op. 16, Alessandro Vincenti, Venice, 1629; second impression, *ibid.* 1636.

February 1638 we find him named by the Town Council of Santa Anatolia (this time unanimously and without any disputes) as preacher for Lent<sup>53</sup>.

This allows us to discuss another important aspect of Milanuzzi which thus far we have passed over: he is in fact identified in Perini's *Bibliografia Augustiniana* not only as a *musicus* and a *poeta* but also as an *orator*<sup>54</sup>. And we may infer that he must have been a capable orator both from the assurance of his writing style and from the testimonies that represent him as «predicatore agostiniano» ('Augustinian preacher') and as «fine dicitore» ('fine speaker').

After a short stay in his native town, his restless character and need for intense living took him back to Veneto again, where in 1642 he resumed his position of organist and Maestro di Cappella in the church of Sant'Eufemia in Verona<sup>55</sup>.

The last certain documentation on the biography of Milanuzzi, coming from his own publications, dates from the year 1643, when the *Nono libro delle Ariose Vaghezzze* and the op. 21 *Concerto sacro de Salmi intieri* were given to the printers in Venice<sup>56</sup>. In that year Carlo Milanuzzi, little more than fifty years old, appears to have stepped aside from the frenetic activity that had characterised his existence; he withdrew from the sparkling life of the town into the quiet of the church of San Mauro of Noventa di Piave (a small settlement then in the diocese of Treviso, but today in the province of Venice)<sup>57</sup>.

From this point on, there are no further records of Milanuzzi, even though this was the period of the publication in Venice at the hands of the printer Alessandro Vincenti of the last of the works known to us, *Compieta intiera concertata con le Antifone, e Litanie della Beatiss. Vergine Madre di Dio, da cantarsi in organo, a una, due, tre, e quattro voci*, op. 23, of 1647. We can only conjecture that he passed his last days in Noventa di Piave, perhaps immersed, as he always had been, in the garden of the Muses, a place of poetic enchantment which, though in some instances they led him out of the *hortus sacer*, certainly also permitted him to raise his religious inspiration to the heights.

There remain his works, and above all his music, which, according to recent musicological assessments, constitutes an important step in the evolution of the art.

<sup>53</sup> *Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XXII, 1633-1638, p. 176.

<sup>54</sup> P. D. A. PERINI, *op. cit.*, p. 216.

<sup>55</sup> This is a huge church with a single nave only, capable of accommodating around four thousand people.

<sup>56</sup> CARLO MILANUZZI, *Nono libro delle Ariose Vaghezzze, commode da cantarsi a una, e due voci nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile stromento*, op. 20, Alessandro Vincenti, Venice, 1643; CARLO MILANUZZI, *Concerto sacro de Salmi intieri a due e tre voci comodi, vaghi et ariosi da cantarsi in organo, aggiuntovi due violini per alcuni di essi salmi a beneplacito*, bk. II, op. 21, Alessandro Vincenti, Venice, 1643.

<sup>57</sup> P. D. A. PERINI, *op. cit.*, p. 215.

## CRITERI EDITORIALI

### 1. CHIAVI E TRASPOSIZIONI

Le chiavi utilizzate nelle fonti sono state sostituite nella trascrizione come segue:

PARTI	CHIAVI NELLE FONTI	CHIAVI NELL'EDIZIONE MODERNA
'chiavi naturali'		
CANTO	Soprano 	Violino 
ALTO	Contralto 	Violino tenorizzata 
TENORE	Tenore 	Violino tenorizzata 
BASSO	Basso 	Basso 
'chiavette'		
CANTO	Violino 	Violino 
ALTO	Mezzosoprano 	Violino 
TENORE	Contralto 	Violino tenorizzata 
BASSO	Tenore 	Violino tenorizzata 
BASSO	Baritono 	Basso 

Il basso continuo normalmente impiega la stessa chiave del basso; ove ciò non si verifichi (ad es. nel caso in cui rimangano solo le voci acute, o quando l'organo

nei passi polifonici<sup>58</sup> raddoppi ‘al tasto’ il *dux* proposto) la chiave dell’edizione moderna sarà comunque la medesima di quella della voce corrispondente, come suesposto nella tabella.

Se la pagina musicale riportava le cosiddette ‘chiavette’<sup>59</sup>, era consuetudine trasporre alla quarta o alla quinta inferiori una composizione con il basso continuo o con un organico strumentale obbligato<sup>60</sup>. Solitamente, se la composizione era in *cantus mollis* si abbassava di una quarta, se in *cantus durus* di una quinta<sup>61</sup>, anche se

<sup>58</sup> cfr. note 76 e 77.

<sup>59</sup> Il termine ‘chiavette’ (e conseguentemente la locuzione ‘chiavi naturali’) è tardo rispetto all’epoca in cui la prassi delle trasposizioni ebbe maggiore diffusione: Patrizio Barbieri ci informa che «the term *chiavette* appears to be much later, as it is first encountered in a manuscript of 1718, i. e. at a time when transposition clefs had already become an obsolete compositional device, though still well known to Roman *cantoris*». Il manoscritto citato da Barbieri fu redatto da Girolamo Chiti, maestro di cappella a S. Giovanni in Laterano, per i suoi allievi (cfr. PATRIZIO BARBIERI, ‘*Chiavette*’ and modal transposition in Italian practice (c.1500 - 1837), in *Recercare* III, pp. 5-79, 1991; dello stesso autore cfr. anche l’articolo più sintetico *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in ‘Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggero Giovannelli «musicò eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»’, a c. di C. Bongiovanni e G. Rostiròlla, pp. 433-457, Fondazione G.P. da Palestrina, Palestrina, 1998).

<sup>60</sup> Nelle composizioni a sole voci del XVI secolo e della prima metà del successivo, l’assenza di vincoli strumentali permetteva invece una maggiore libertà di trasposizione, variabile a seconda delle risorse vocali disponibili, partendo tuttavia dagli stessi principi traspositivi degli organici misti vocali-strumentali. Va ricordato, inoltre, che esistevano anche sistemi diversi di chiavi, come quello ‘in contrabbasso’, che si incontra nella musica rinascimentale di area franco-fiamminga e in quella veneziana policorale dei Gabrieli o dei loro epigoni, o quello di ‘soprano acutissimo’ più teorico che pratico, o ancora i gruppi ibridi di chiavi, ove la didascalia ‘come stà’ informava il continuista che non andava operato nessun trasporto.

<sup>61</sup> Praetorius spiega molto chiaramente questa prassi: «De cantilenarum transpositione. Wie und uff was massen etliche Cantiones im absetzen transponirt werden müssen. Ob zwar ein jeder Gesang / welcher hoch *Claviret*, das ist / da im Bass das  uff der ander oder dritten lini von oben an zu zehlen / oder das  /: uff der dritten lini also  befunden wird; Wenn er b mol, *per quartam inferiorem in durum*; Wenn er aber  dur, *per quintam inferiorem in mollem, naruraliter* in die *Tabulatur* oder *Partitur* von Organisten / Lauttenisten und allen andern / die sich der *Fundament Instrumenten* gebrauchen / gebrache unnd *transponiret* werden muss: So befindet sich doch / dass in etlichen *Modis* Als in *Mixolydio, Aeolio* und *Hypojonico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior & pigrior Harmonia propter graviores sonos generiret* werde: Darumb es dann ungleich besser / und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören / wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiret* werden.» («Trasposizione delle cantilene. Come e secondo quale rapporto alcuni canti vadano trasposti verso il basso. Certamente se ogni canto che sia stato scritto con le chiavi acute, come quando il basso è

scritto con la , quando è inserito in una intavolatura o in una partitura per organisti, per liutisti, e per ogni altro strumento fondamentale, deve essere trasportato come segue: se ha il **b** molle, *per quartam inferiorem in durum* [togliendo il bemolle, in *cantus durus*]; se ha il **F** quadro [ossia se non ha il **b** in chiave], *per quintam inferiorem in mollem* [aggiungendo il bemolle, in *cantus mollis*]; tuttavia, se alcuni modi come il misolidio, l’aeolio o l’ipojonico, fossero trasposti alla quinta inferiore, l’armonia

non mancavano altre teorie<sup>62</sup>. La pratica era dovuta soprattutto a motivi di logica modale: tra le altre cause<sup>63</sup>, la possibilità di scelta tra *chiavi naturali* e *chiavette* permetteva al polifonista di confermare la chiave del canto gregoriano (e conseguentemente modalità e struttura esacordale originali), affidando il materiale monodico preesistente al *tenor* come *cantus firmus*. In seguito, i diversi sistemi di chiavi si legarono saldamente agli schemi melodici intervallari adottati, consentendo la definizione modale di una composizione, anche se profana e/o di libera invenzione. La pratica di trasporre per quarte o per quinte era parte integrante del sistema musicale rinascimentale e protobarocco, come dimostrano anche i diversi tagli degli strumenti a fiato in legno<sup>64</sup>, la famiglia delle viole da gamba<sup>65</sup> o i clavicembali a due tastiere accordate a una quarta di distanza (come i fiamminghi Ruckers).

La messa *Liquide perle amor* (*Armonia Sacra*, nn. 2, 3, 5, 7 e 9) è una *Missa parodia* basata sull'omonimo madrigale di Luca Marenzio<sup>66</sup> con testo di Jacopo Sannazaro. Il madrigale utilizza appunto una notazione in 'chiavette' ed è stato anch'esso trascritto e stampato in appendice per opportuni riscontri e collazioni. Altre testimonianze indirette inserite nella partitura moderna sono le due parti di liuto sul medesimo madrigale marenziano intavolate da Terzi<sup>67</sup>, utili soprattutto per chiarire

diventerebbe alquanto languida e pigra a causa dei suoni troppo gravi: per cui è molto meglio, e il canto diventa più fresco e brioso da ascoltare, quando questi modi vengono trasportati alla quarta inferiore, *ex duro in durum*.) MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, tomus III, cap. IX, pp. 80-81, Johann Richter, Witteberg, 1615-1619; facs. Bärenreiter, Kassel e Basel, 2001.

<sup>62</sup> Mendel riporta la tarda testimonianza di Samber secondo il quale, se la voce del basso ha la chiave di tenore, la trasposizione da applicarsi è alla quinta inferiore, mentre se la 'chiavetta' del basso è quella di baritono, la composizione andrà abbassata solamente di una quarta (JOHANN BAPTIST SAMBER, *Continuatio ad Manductionem organicam*, Johann Baptist Mayrs Witwe und Sohn, Salisburgo, 1707; cit. in ARTHUR MENDEL, *Pitch in the 16th and early 17th centuries*, parte III, p. 341 in «The Musical Quarterly», XXXIV, 1948; cit. anche in HERBERT ANDREWS KENNEDY, *Transposition of Byrd's vocal polyphony*, in «Music & Letters», 43°, 1962, pp. 25-37).

<sup>63</sup> Per ulteriori approfondimenti sullo spinoso problema delle chiavi di trasposizione, oltre ai due lavori di Barbieri già citati, si rimanda l'interessato al testo completo di A. MENDEL, *op. cit.*, parte I (pp. 28-45), parte II (pp. 199-221), parte III (pp. 336-357), parte IV (pp. 575-593), al saggio cit. di Kennedy e alla tesi di laurea di CAROLINE BROWNE MILLER, *'Chiavette': a new approach*, University of California, Berkeley, 1960.

<sup>64</sup> cfr. ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, pp. 35-38, Franco Muzzio, Padova, 1987, ora disponibile in rete [accesso: 06.01.2008] <http://www.musica-antica.info/strumenti/>

<sup>65</sup> cfr. IAN WOODFIELD, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, ed. it. a c. di R. Meucci, cap. VIII, pp. 158-176, EDT, Torino, 1999.

<sup>66</sup> LUCA MARENZIO, *Il primo libro de Madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia, 1580; per il presente lavoro il testimone di riferimento è costituito dalla seconda impressione (rist. 1582, RISM A/I/5 [M 531]).

<sup>67</sup> GIOVANNI ANTONIO TERZI, *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, 'Contrapunto sopra Liquide perle per sonare insieme', pp. 31-33, Giacomo Vincenti, Venezia, 1599 — RISM B/1: 1599<sup>19</sup>; facs. S.P.E.S., Firenze, 1981. Esiste anche una versione vocale ulteriore diminuita da Bassano (GIOVANNI BASSANO, *Motetti, madrigali, & canzoni francese [...] Diminuiti per sonar & anco per cantar*, n. 41 'Luca Marentio a 5. Per più Parti. Liquide perle Amor', [Giacomo Vincenti], Venezia, 1591: orig. perduto; copia ms. del 1890 di K.F. Friedrich Chrysanther — D-Hs ms. MB/2488). La gorgia di Bassano su *Liquide perle* è inserita in partitura, insieme al 'Contrapunto' di Terzi e alle parti vocali originali di Marenzio

dubbi relativi alle alterazioni. Queste intavolature confermano la pratica di trasporre alla quinta inferiore le composizioni in *cantus durus* scritte con le *chiavette*, considerando il taglio più usuale di liuto diffuso all'epoca<sup>68</sup>, sempre tenendo conto che in quel periodo storico non esisteva un diapason uniformemente accettato. La tessitura alta dei due liuti trascritti dall'intavolatura è da considerarsi pertanto più 'virtuale' che reale<sup>69</sup>, poiché si è preferito trasporre alla quinta superiore i due liuti, mantenendo l'assetto modale originale delle parti vocali del madrigale. Per lo stesso motivo, il criterio di confermare la scrittura 'acuta' delle fonti è stato assunto comprensibilmente per tutte le composizioni dell'*Armonia Sacra* di Milanuzzi in *chiavette*, sottolineando tuttavia il precetto filologico di trasposizione in sede esecutiva.

## 2. CIFRATURA

I numeri e gli accidenti originali stampati nei libri-partite del basso continuo superiormente alla musica, nella trascrizione sono stati riportati, come consuetudine, sotto il pentagramma; specificazioni e suggerimenti armonici editoriali sono stati racchiusi da parentesi quadre. La cifratura è stata incolonnata tenendo conto dell'armonia prodotta dalle parti. Sulle fonti, gli accidenti di riferimento armonico precedono solitamente i numeri; nell'edizione moderna si è preferito posporli alla prescrizione intervallare (per es.:  $\times 6$  è stato trascritto 6 #).

Sugli originali del continuo sono a volte presenti in momenti cadenzali indicazioni armoniche contraddette poi dalle parti vocali. Ad esempio, spesso si trova la cifratura 4-3 indicante il ritardo della terza, mentre nelle voci superiori è prodotta simultaneamente la terza senza il ritardo. Altro caso frequente è la cadenza arricchita dalla 'quarta consonante' proposta dal continuo (3-4-3), smentita dalle linee melodiche superiori<sup>70</sup>. Nella trascrizione in notazione moderna sono

---

nell'antologia di diminuzioni storiche: AA. VV., *Italienische Diminutionen. Die Zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, n. 16, pp. 282-290, a cura di Richard Erig e Veronika Gutmann, Amadeus Verlag — Bernhard Pauler, Zurigo, 1979.

<sup>68</sup> Sol<sub>1</sub>-Do<sub>2</sub>-Fa<sub>2</sub>-La<sub>2</sub>-Re<sub>3</sub>-Sol<sub>3</sub>, con uno o più cori al grave con funzione di bordone. Come è noto, esistevano comunque tagli di liuto più acuti e più gravi. Banchieri menziona due tipi di liuto: quello in Sol, appena descritto a cui stabilisce un settimo coro accordato in Fa<sub>1</sub>, e un «leuto grosso alla quarta», accordato Re<sub>1</sub>-Sol<sub>1</sub>-Do<sub>2</sub>-Mi<sub>2</sub>-La<sub>2</sub>-Re<sub>3</sub> con un coro al basso intonato sul Do<sub>1</sub> come bordone (ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Mascheroni, Bologna, 1609; facs. Forni, Bologna, 1981; cfr. A. BORNSTEIN, *op. cit.*, pp. 198-210). Era diffuso anche un liuto tenore in La, accordato un tono sopra a quello in Sol, e cioè La<sub>1</sub>-Re<sub>2</sub>-Sol<sub>2</sub>-Si<sub>2</sub>-Mi<sub>3</sub>-La<sub>3</sub> (cfr. BRUNO TONAZZI, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*, Ancona-Milano, Edizioni Bèrben, 1971).

<sup>69</sup> Nonostante esistessero, come si è detto, anche tagli di liuto più acuti: i due piccoli liuti soprano con il primo coro intonato sul Do<sub>4</sub> o Re<sub>4</sub> («Kleinen Octavlaub») o quello sul Si|b|<sub>3</sub> («Klein Discantlaub»), come spiega Praetorius (M. PRAETORIUS, *op. cit.*, tomus II, cap. XXIV, pp. 49-51; v. anche A. BORNSTEIN, *op. cit.*, p. 208).

<sup>70</sup> Lavorando sull'opera di Domenico Massenzio, in un manoscritto di Palazzo Altemps a Roma è stato riscontrato un caso emblematico per illustrare situazioni armoniche di questo tipo. Nella cadenza finale del mottetto *Homo quidam* il basso continuo presenta la cifratura 4-3, confermata dalla voce dell'ALTUS; mentre la parte del violino riporta contemporaneamente la formula della 'quarta

stati mantenuti i numeri originali, anche in presenza delle suddette discrepanze, sempre notificate, comunque, nell'*Apparato critico* tramite l'annotazione 'cifr. disc. h.', indicando subito dopo in parentesi la linea vocale presumibilmente in conflitto con l'armonia suggerita dal basso continuo. In fase di esecuzione il continuista uniformerà l'armonia alle parti obbligate<sup>71</sup>.

A proposito della 'quarta consonante', va notato che questa formula così diffusa in tutta la produzione musicale rinascimentale e barocca, è stata a volte completata con il numero 6 in parentesi quadre, dando luogo a quella che Gasparini, con l'aggiunta anche della settima sull'ultimo tempo, chiamerà 'cadenza composta maggiore': «Si avverta, che in queste Cadenze maggiori si richiedono sempre li accennati accompagnamenti, benché per il più non si trovino alla nota altri segni, che questi 3.4.3., ovvero 7.6.5., e alle volte niente»<sup>72</sup>. Dalla disamina delle

---

consonante'. Oltre alle motivazioni riguardanti l'impasto tra i differenti timbri vocali e strumentali, è probabile che in sede esecutiva il violinista (oppure il cantore, se era valente 'a far di gorgia') improvvisasse, diminuendo a valori brevi con passaggi virtuosistici, come previsto nella prassi dell'epoca: la simultaneità di nota reale e ritardo risulterebbe così talmente di breve durata da potersi considerare irrilevante armonicamente (DOMENICO MASSENZIO, *Homo quidam*, 5 vv. CCATB, violino, liuto, tiorba, violone e organo, Codice Altemps *Collectio maior*, C 180<sup>R</sup>; cfr. LUCIANO LUCIANI, *Le composizioni di Ruggero Giovannelli nei Codici della ex Biblioteca Altaempsiana*, pp. 297 e 304, in «Ruggero Giovannelli "Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo". Atti del Convegno Internazionale di Studi», a c. di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1998):

The image shows a musical score for the phrase "ta - tus, ex - al - ta - tus." The score is divided into three main parts: VOCE (Vocal), VIOLINO (Violin), and TIORBA, VIOLONE, LIUTO E CONTINUO (Lute, Viola, and Continuo). The vocal part is in treble clef and includes the lyrics. The violin part is also in treble clef. The lute/viola/continuo part is in bass clef and includes figured bass notation: 6# 4 8[2]. To the right of the main score, there are two handwritten musical examples. The first is labeled [ALTUS] and the second is labeled [VIOLINO]. Both are in treble clef and show a key signature of one sharp (F#). The [ALTUS] example has the handwritten note "no lraar" below it.

<sup>71</sup> E viceversa, poiché, come è stato poco più sopra ricordato, anche le parti scritte, sia vocali che strumentali, venivano fiorite e/o diminuite all'impronta, come testimoniato dai tanti trattati storici; era dunque scontata una sinergia interpretativa tra voci e organo, tra solista e cembalo, etc. In considerazione del fatto che solitamente trattati e manuali possono statuire a volte teorie e prassi già consolidate da tempo, è degna di attenzione l'affermazione di Carl Philipp Emanuel Bach presente nel suo celebre *Versuch* — nonostante sia assai più moderno dell'epoca che qui interessa — secondo il quale «[quando] la numerazione del basso non tiene conto di un prolungamento della cadenza, l'accompagnatore non si attiene alle indicazioni prescritte, ma, appena si accorge che il solista intende prolungare la cadenza con o senza abbellimento, [...] invece del 4-3, realizza  $\overset{6}{4} \overset{5}{3}$ . Tutti gli esempi dei casi contemplati saranno realizzati in tal modo, qualunque sia la loro numerazione.» (CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*, 1 ed. Christian Friedrich Henning, Berlino 1753; Georg Ludwig Winter, Berlino, 1759 e 1762; ed. ital. a c. di G. Gentili Verona, p. II, cap. XXX, p. 310, ed. Curci, Milano, 1993).

<sup>72</sup> FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo [...]*, p. 47, Venezia, Antonio Bortoli, 1708; facs. New York, Broude Brothers, 1967.

parti vocali, lo stesso Milanuzzi conferma questa prassi. Del resto anche il solo numero 6 indica non di rado un primo rivolto di un accordo di settima, con integrazione nell'edizione moderna del numero 5.

Informandosi alla prassi consolidata dell'epoca, è stato assunto l'effato di Agazzari secondo cui «tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore»<sup>73</sup>. Lo stesso mette in guardia gli esecutori che «però alcuni non le segnano: ma per maggior sicurezza, consiglio a farvi il segno, massime nelle mezzane»<sup>74</sup>.

Quando il basso continuo effettua il cosiddetto 'salto di cadenza' (quarta ascendente o quinta discendente), l'accordo avrà sempre la terza maggiore, anche se non specificato sull'originale. Di solito, nel caso in cui l'autore voglia prescrivere una deroga a questa regola, aggiunge nel libro-parte dell'organo il **b**. Tuttavia, in assenza di tale specificazione, ove il contesto dimostri che l'accordo necessariamente debba essere minore, nella trascrizione è stato aggiunto il **b** o il **h** tra parentesi quadre<sup>75</sup>.

In genere la prescrizione di armonia maggiore o minore nel continuo, anche se contraddetta da una o più parti, non è stata emendata. La controversa *querelle* riguardante le alterazioni sottintese nella produzione musicale dei secoli XVI e XVII, tocca diverse questioni musicologiche ancora irrisolte, fra cui proprio quella relativa alle dissonanze sincroniche risultanti dall'indipendenza melodica delle parti. Una situazione esemplificativa di questo contrasto armonico-melodico si viene a creare quando in cadenza una *subfinalis* alterata richiesta dal continuo è prodotta simultaneamente alla stessa nota non alterata, cantata da una parte in una frase discendente. Fatti salvi i refusi palesi, in casi simili è stata mantenuta la lezione originale, annotando in *Apparato* la discordanza.

Nei passi in cui compare la didascalia 'fuga', ovvero in quelle sezioni ove le parti non entrino simultaneamente, bensì canonicamente o in imitazione, sarà bene

<sup>73</sup> AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, p. 6, Siena, Domenico Falcini, 1607; facs. Bologna, Forni, 1985.

<sup>74</sup> A. AGAZZARI, *ibid.*; il Bismantova chiosa categoricamente: «All'ultima nota finale della cadenza, si dà sempre la 3ª maggiore» (BARTOLOMEO BISMANTOVA, *Regole per sonare il Basso Continovo*, [p. 77], ms., Ferrara, 1677; facs. in *Archivum Musicum. Collana di testi rari*, n. 1 — Firenze, S.P.E.S., 1978).

<sup>75</sup> Si riportano alcune testimonianze: «Quando sale per quarta, li daremo la terza maggiore, e se naturalmente non sarà maggiore, si farà aggiungendo il Diesis, perche in questo movimento si fa la cadenza. [...] Quando scende per quinta, li daremo la terza maggiore, come quando sale per quarta.», FRANCESCO BIANCIARDI, *Breve regola per imparar'a sonare sopra 'l basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, 1607. «Moto di 4ª ascendente, o di 5ª discendente; ve anderà sempre la 3ª maggiore, e se occorrerà darvi la 3ª minore, sarà segnata [...]», B. BISMANTOVA, *op. cit.*, [p. 74]. «Il salto di Quarta in su, come si suol dar per regola generale, richiede la Terza maggiore, come quello di Quinta in giù. Mà osservo, che puol esser di pregiudizio il fissarsi questa regola, perche viene questo salto in molti modi, che vuol la Terza minore [...].», F. GASPARINI, *op. cit.*, p. 38. «Del salto di quinta in giù, o quarta in su. Descendendo il Basso di quinta, ò ascendendo di quarta, le Regole seguenti serviranno per questi passi. Prima Regola. Che se li dia sempre la terza Maggiore, perche se occorrerà darvi la terza Minore, sarà segnata [...]», LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali*, L. III, cap. 5, p. 162, Bologna, Giacomo Monti, 1684; cfr. anche alla voce 10. 'MUSICA FICTA'.

che il continuista accompagni ‘al tasto’, la prima entrata, ossia senza armonizzare, tranne nei punti in cui l’autore esplicitamente richieda un’armonizzazione completa tramite cifratura, come spiega Viadana<sup>76</sup>. In epoca più tarda, Bartolomeo Bismantova e Lorenzo Penna confermeranno questa prassi<sup>77</sup>.

### 3. ‘COLOR’

Sono stati introdotti i convenzionali angolini per i *colores*, tenendo presente che nella prima metà del Seicento sopravvivono ancora le differenti funzioni semiografiche dell’annerimento<sup>78</sup>.

### 4. CORONE

Il segno di *mora generalis* o *pausa generalis*<sup>79</sup>, tra il XVI e il XVII secolo viene ormai chiamato anche ‘corona’. Nonostante sia assente negli originali in alcune parti, il

---

<sup>76</sup> Viadana dà questo ‘avvertimento’: «Quinto. Che quando si troverà un Concerto, che incominci a modo di fuga l’Organista, anch’egli cominci con un Tasto solo, e nell’entrar che faranno le parti sii in suo arbitrio l’accompagnarle come le piacerà», LODOVICO DA VIADANA, *Cento Concerti ecclesiastici*, prefazione, Venezia, 1602; ed. mod. in «Monumenti musicali mantovani», a cura di Claudio Gallico, I, Bärenreiter, Kassel-New York, 1964.

<sup>77</sup> Scrivono infatti: «Quando comincerà nel Basso Continovo, prima una Chiave, e poscia dopo ne seguirà altre [...] si deve suonare con un Dito solo le medeme note che cantano e poi proseguire nell’ordine di sotto», B. BISMANTOVA, *op. cit.* [p. 83]); «[...] si comincia la Fuga con una parte, poi entra la seconda, dopo la terza, &c; dunque deve essere avvertito il Principiante d’incominciare la Fuga con un sol dito, suonando le medeme Note della parte, che principia la Fuga; per Esempio, se incomincia il Canto, suoni le note proprie del Canto, se il Contralto, le note del Contralto, se il Violino, le Note del Violino, &c. poscia nell’entrar la seconda parte, suoni due dita, così quando entra la terza tre dita, suonando le medeme Note, che cantano le parti. E tutto ciò, habbiamo detto, vale anche quando cominciasse il Basso e poi il Tenore, e seguendo le altre parti, perche deve con un sol dito principiar la Fuga nelli tasti del Basso, seguire poi con due dita nell’entrar la seconda parte, con tre entrando la terza, e così delle altre», L. PENNA, *op. cit.*, L. III, cap. 15, p. 187.

<sup>78</sup> E cioè: a) di rendere imperfette figure perfette o loro suddivisioni; b) di statuire andamenti ternari in un contesto binario (emiolie maggiore e minore); c) di mantenere l’andamento binario dei valori non anneriti, instaurando però un ritmo puntato tramite modifica di significato del primitivo precetto ternario in *proportio sesquitertia*  $\frac{3}{4}$  (‘epitrita’ o *color minor* formato da semibreve - e minima in *color*, oppure, in valori più larghi, gruppo annerito di breve e semibreve). I *colores* di gran lunga più usati nella produzione di Milanuzzi sono quelli come indicato dalla lett. a), presenti solitamente nelle triple o nelle sesquialtere con brevi o semibreve perfette — nonostante nel primo Seicento le perfezioni di queste figure vengano ormai assunte sempre più spesso senza circolo di perfezione del tempo o punto di prolazione, come invece stabilito dalle regole classiche — con la finalità di introdurre un ritmo giambico. Tuttavia nel repertorio profano utilizza anche l’annerimento di tutti i valori nell’*emiolia minore*, come avviene ad es. nell’aria *Tra due negre pupillette - Alma tormentata*, (CARLO MILANUZZI, *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezzze*, pp. 5-6, Alessandro Vincenti, Venezia, 1625). Qui, in un regime di *tripla vulgaris*, invece dell’ortodosso semicircolo integro di *tempus imperfectum*, il ritmo trocaico è scandito dall’alternarsi di semibreve e minime *denigratae*, probabilmente per semantizzare la pagina musicale con un raffinato madrigalismo grafico.

<sup>79</sup> «Quid est pausa generalis? Est quando hemicyclus cum puncto supra vel infra notas scribitur [...] Quid indicat pausa generalis? Cessationem omnibus vocibus inducit», ADAM GUMPELZHAIMER, *Compendium musicae latino-germanicum*, cap. 8, f. D II<sup>v</sup>, Valentin Schoenigius, Augusta, 1611; cfr. anche

segno moderno  — omomorfo di quello antico — è stato aggiunto graficamente a tutte le altre, dichiarandolo nell'*Apparato critico*, senza segni ulteriori nella pagina musicale moderna. Infatti, a volte si verifica la situazione in cui l'ultima figura di una sola delle *partes* sia coronata: grazie all'integrazione, l'effetto del segno viene così esteso a tutta la compagine polifonica.

Valerio Bona dà questa definizione: «La Coronata, non è altro che una nota di longa, o di breve, o di semibreve, con un semicircolo di sopra, et un ponto in mezzo. Et questa si pone per fine, fatta che tu havrai la cadenza fermativa»<sup>80</sup>.

## 5. DIDASCALIE

Sono state riportate integralmente le didascalie presenti nelle fonti ('Sexti toni', 'Missa Liquide perle Amor', 'La Riatelli, etc.), a eccezione di alcune diciture indispensabili nella prassi del *cantare a libro*, divenute tuttavia ridondanti nella trascrizione moderna. Per es. la didascalia 'Il concerto per l'Elevatione a due voci, è nel primo, e secondo soprano' che compare nei libri-parte dell'Altus, del Tenor e del Bassus è stata espunta nella trascrizione; e così altre indicazioni quali 'solo', 'duo bassus', 'canto solo', 'a 3', etc.

Le indicazioni delle voci (*Canto, Alto, Basso per l'Organo*, etc. oppure *Cantus, Altus, Bassus ad Organum*, etc.), sono state mantenute come compaiono sulle fonti e così sono state stampate all'inizio di ogni parte o di sezioni successive dello stesso brano.

## 6. DISPOSIZIONE IN PARTITURA

Come è noto, la musica polifonica dei secoli XVI e XVII era stampata 'a libro' o in 'libri-parte' separati. Nella trascrizione, le parti sono state riscritte nella grafia musicale attuale e accorpate in partitura, non contraddicendo la prassi dell'epoca, come attestano alcuni esempi nati per agevolare l'accompagnamento strumentale di mottetti e madrigali.<sup>81</sup> Le moderne misure nella trascrizione possono considerarsi evoluzione della suddivisione irregolare in 'caselle' utilizzata nei primi esempi di partitura per favorire la lettura simultanea, o come ausilio grafico per il continuista nei libri-parte del basso continuo o nelle diffuse riduzioni di musica polifonica per canto e liuto<sup>82</sup>. Conseguentemente, sono state introdotte legature di valore per tradurre figure eccedenti l'ambito della misura moderna.

ADAM DE FULDA, *Musica*, pars tertia, cap. VI (in «Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum», 3 voll., ed. Martin Gerbert, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784; facs. ed. Hildesheim, Olms, 1963).

<sup>80</sup> VALERIO BONA, *Regole del contraponto et compositione*, pp. 44-45, 1595, Casale Bernardo Grasso, Bologna; facs. A.M.I.S., 1971.

<sup>81</sup> cfr. CIPRIANO DE RORE, *Tutti i madrigali di Cipriano de Rore a quattro voci [...]*, Angelo Gardano, Venezia, 1577; ed. mod. in *Cipriani Rore Opera Omnia*, IV, a c. di Bernhard Meier, CMM n. 14, American Institute of Musicology, 1969, in cui compare il famoso esempio di una delle più antiche partiture a stampa esistenti.

<sup>82</sup> Per citarne una delle più antiche: FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato [...]*, Petrucci, Venezia, 1509-1511; facs. Minkoff Reprint, Geneve, 1977-1982.

A tale proposito, va detto che in tutto il libro-parte del basso continuo della *Sacra Cetra* op. 13 di Milanuzzi, ogni composizione è suddivisa in ‘caselle’, che delimitano appunto insieme mensurali irregolari, solitamente di breve o semibreve. Nell’*Apparato* non ne è stata fatta menzione, tranne nei casi in cui la linea di casella:

- renda necessarie ‘legature moderne’ di valore sulla fonte, denunciate tramite l’annotazione ‘cas. → lmv’, seguita dall’indicazione descrittiva in parentesi delle figure musicali interessate<sup>83</sup>;
- compaia simultaneamente in tutte le parti, con lo scopo di suddividere formalmente la musica in sezioni ben definite (per es. delimitando il declamato polifonico dei falsi bordoni dai passi successivi in polifonia, come avviene nella *Vespertina Psalmodia*, oppure per circoscrivere episodi concertati in alcune composizioni della *Sacra Cetra*), così come voluto da Milanuzzi.

Ad ogni cambio di tempo sono state inserite doppie stanghette, così come al termine di ogni composizione, nel loro aspetto grafico moderno di doppia barra di chiusa.

La presenza di *tacet* in una o più sezioni di una composizione nelle particelle vocali ha comportato l’eliminazione dei pentagrammi relativi.

## 7. ‘INCIPIT’

Al fine di poter individuare prontamente valori, *cantus durus* o *cantus mollis*, chiavi, segni di *tempus* o di *proportio* originali, è stata inserita all’inizio di ogni parte o di sezioni successive la fotoreproduzione in facsimile degli *incipit*. Questo sistema di riproduzione fotografica è stato denominato INCIPITOGRAFIA<sup>®</sup>, è di proprietà del curatore della presente edizione ed è protetto da copyright.

## 8. INTERVENTI EDITORIALI E APPARATO CRITICO

Emendamenti, integrazioni, note di complemento e/o di chiarificazione, iterazioni, refusi, e, in genere, tutti gli interventi critici, sono stati denunciati nelle ANNOTAZIONI dell’*Apparato critico*, senza ulteriore menzione sulla pagina musicale moderna, evitando di appesantirne la grafica con eccessivi segni diacritici.

Come esposto nei relativi punti ai nn. 2, 3, 9 e 10, le uniche eccezioni riguardano a) le specificazioni e/o i suggerimenti in parentesi quadre nella cifratura del continuo; b) i convenzionali angolini per i *colores*; c) le graffe uncinatae per le *ligaturae* e gli archi di legatura per le ‘legature moderne’ con funzione delle legature di espressione moderne; d) le alterazioni sottintese o consigliate.

---

<sup>83</sup> Ad es. ‘cas. → lmv (Mn  SMn)’ significherà che la linea di casella sulla particella del basso continuo ha causato nella fonte l’introduzione di una ‘legatura moderna di valore’ tra una minima e una semiminima; cfr. nota successiva.

## 9. LEGATURE: ‘CONGIUNZIONI ANTICHE’ E ‘LEGATURE MODERNE’<sup>84</sup>

Sono state introdotte nell’edizione moderna graffe uncinatae per le *ligaturae* e archi di legatura per le ‘legature moderne’ con funzione delle legature di espressione moderne, senza denunce nell’*Apparato critico*. Le ‘legature moderne’ con funzione di legatura di valore sono state dichiarate di volta in volta, specificando i valori delle figure legate.

## 10. LEZIONI VARIANTI

*Vespertina Psalmodia*, *Armonia Sacra* e *Sacra Cetra* non ebbero ristampe dopo la prima edizione; le *Litanie della Beata Vergine* op. 5, sono invece l’unica opera presente in questo volume della quale si conosce l’esistenza di due pubblicazioni a stampa: la prima edizione del 1622 [RISM: M 2738], purtroppo incompleta (C I, A I, B I; C II, A II), e la seconda del 1642 [RISM: M 2739], fonte integra e perciò prescelta come testo base di collazione nel presente lavoro (cfr. FONTI). I due testimoni sono quasi sempre concordi: a parte la riscrittura per esteso di testo letterario in luogo dell’usuale ‘ij.’, oppure alcune varianti paleografiche di scarsa importanza, sono stati riscontrati pochi elementi difformi; la comparazione si è rivelata comunque proficua per la conferma di alcuni interventi operati, come ad es. l’identificazione di sviste tipografiche non sempre palesi. In particolare, nelle *Litanie dell’Ottavo Tono a 8 ‘in concerto’*, quinta e ultima litania della raccolta, le emendazioni dei refusi notazionali riguardanti la sincronizzazione tra i due cori, dovuti precipuamente a deficienza di pause<sup>85</sup>, sono state avvalorate anche dalla presenza di un intervento manoscritto seriore nelle particelle del CANTO II e dell’ALTO II in M 2738, consistente in una pausa di breve perfetta, correzione dell’epoca aggiunta forse da un cantore zelante in sede esecutiva<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Banchieri chiama le *ligaturae* ‘congiunzioni antiche’, superstiti semiografici del passato, in uso ancora nel primo Seicento. Tuttavia, nella stessa epoca, coesistono a fianco di quelle che lo stesso definisce ‘legature moderne’. Possono esistere, infatti, «infinite legature le quali, per essere d’inequivalente valore l’un’all’altra non si possono esprimere, né con note congiunte [le *ligaturae* propriamente dette] né tampoco con punto d’augmentatione, ma queste legano con vincolo particolare inventato dalla spartitura, ovvero intabolutura [...]», ADRIANO BANCHIERI, *Cartella Musicale [...]*, XXIII Documento, p. 48, Giacomo Vincenti, Venezia, 1614; facs. Forni, Bologna. Le ‘legature moderne’ corrispondono nella notazione dei nostri tempi sia alle legature di valore che a quelle di espressione o portamento. Nella lingua italiana, a proposito di scrittura musicale, si fa uso del termine ‘legatura’ per indicare due segni grafici uguali, ma dai significati ben differenti. Meno ambigualmente, in inglese la parola ‘slur’ prescrive un intervento interpretativo riferito alla sfera espressiva e/o strumentale, mentre ‘tie’ riguarda meramente la notazione, definendo la legatura di valore, che colleghi obbligatoriamente due note della stessa altezza, con lo scopo di sommare le loro durate. In effetti, anche nella notazione moderna, la stessa legatura di espressione può avere significati diversi: nel canto, utilizzazione della stessa sillaba (analogamente all’effetto delle antiche *ligaturae*); negli strumenti ad arco, indicazione di arcata; definizione del momento di respirazione nei fiati, etc. Può anche prescindere da vere e proprie prescrizioni tecniche vocali o strumentali, influenzando il fraseggio, soprattutto ove la legatura abbracci una porzione ampia di musica.

<sup>85</sup> cfr. *Apparato critico*, 5. *Litanie dell’Ottavo Tono a 8 ‘in concerto*, miss. 70-78, 173, 177, 182, 185, 209, 213.

<sup>86</sup> cfr. *Apparato critico*, *id.* miss. 70-78.

Un discorso a parte meritano le tre composizioni *Adaperiat cor meum*, *Cantemus omnes canticum* e *Dulcis amor Iesu*, delle quali esistono due fonti, poiché inserite da Milanuzzi stesso sia nell'*Armonia Sacra* (rispettivamente ai nn. 1, 6 e 8) che nella *Sacra Cetra* (ai nn. 19, 20 e 3). Anche qui, si può parlare di concordanza tra le due lezioni, fatte salve poche differenze riguardanti ripetizioni testuali, qualche omissione armonica del continuo, o, unica variante sostanziale, la modifica ritmica di alcune quartine di croma dell'*Armonia Sacra* che nella *Sacra Cetra* acquistano la nuova figurazione semicroma-croma puntata, altrimenti denominata 'alla zoppa', 'ritmo lombardo', 'scotch snap', che diverrà elemento caratteristico della musica italiana e inglese del sec. XVII (Monteverdi e Caccini, Purcell, etc.).

La non menzione in *Apparato* conferma *ex silentio* l'assenza di varianti di lezione che, viceversa, ove presenti, vengono denunciate di volta in volta, separando le annotazioni con una doppia barra obliqua (//) e specificando la numerazione del RISM per identificare la fonte relativa.

### 11. 'MUSICA FICTA'

Le alterazioni originali sono state riportate nella trascrizione al posto di loro competenza, espungendo i pleonasmi. La loro validità è stata assunta tacitamente per l'intera misura moderna, evitandone ripetizioni al suo interno, anche se indicate nella fonte.

Quelle sottintese, aggiunte *causa necessitatis* o *causa pulchritudinis* in base alla prassi della *musica ficta*, sono state edite fuori pentagramma con un passo tipografico ridotto, superiormente alle note ad esse pertinenti; un obelo ne prosegue l'effetto in presenza di note ribattute, se prodotte all'interno della stessa misura.

Sono state sostituite con il moderno  $\natural$  le seguenti alterazioni originali:

- il  $\times$  preposto alle note Si e Mi per derogare ai precetti della solmisazione o per dissipare dubbi nel cantore;
- il  $\times$  che determina nel basso continuo l'armonia maggiore riferita alle note Sol o Do (armonia di Sol con il Si  $\natural$  e di Do con il Mi  $\natural$ ), ove il contesto potrebbe sottintendere invece accordi con la terza minore;
- il  $\flat$  che determina nel basso continuo l'armonia minore riferita alle note Re, La o Mi (armonia di Re con il Fa  $\natural$ , di La con il Do  $\natural$  e di Mi con il Sol  $\natural$ ), ove il contesto potrebbe invece sottintendere accordi con la terza maggiore.

La presenza del segno antico di bequadro  $\natural$  sulla fonte è dichiarata di volta in volta in *Apparato*.

### 12. ORDINE PROGRESSIVO

L'ordine delle composizioni rispecchia la medesima successione adottata da Milanuzzi nel libro-parte del continuo, tuttavia non sempre coincidente con quello riportato negli indici stampati alla fine di ogni libretto ('tavole').

La numerazione dei titoli, assente nella fonte, è stata introdotta senza impiego di parentesi quadre, prediligendo una presentazione grafica maggiormente chiara e di più agevole lettura.

Secondo la consuetudine dell'epoca, le composizioni a stampa di Milanuzzi sono anepigrafe. I titoli sono stati ricavati dagli indici originali, collazionando eventuali lezioni varianti dei testimoni letterari, riscrivendo per esteso le abbreviazioni e uniformando l'ortografia a quanto esposto nella voce 15. TESTI LETTERARI.

### 13. RITORNELLI

Il vecchio *signum reinceptionis* di cui parla Adam de Fulda<sup>87</sup> sopravvive nel Seicento soprattutto nella musica profana. Ormai chiamati con il termine moderno 'segni di ritornello' o 'segni di ripresa', compaiono nelle fonti sempre geminati e mai apposti all'inizio di una composizione; nella trascrizione sono stati mantenuti, modernizzandone la grafia. Afferma Bona: «Il ritornello, sono due pause di longa, poste appresso l'una all'altra, con quattro ponti insieme, doi da una parte, & doi dall'altra; Il qual ritornello ti fà sapere, che tu debba ritornare à cantar la cosa, che sino al ritornello, tu hai cantata de tali essempli, i libri nè sono pieni, & particolarmente, nè i libretti delle villanelle à tre voci, si vedono»<sup>88</sup>. Più sinteticamente, secondo Bismantova «Il ritornello, significa il tornar da capo di nuovo a cantare, o suonare»<sup>89</sup>.

### 14. SEGNI MENSURALI<sup>90</sup>

Tutti i cambiamenti mensurali nelle fonti sono stati denunciati con annotazione descrittiva nell'*Apparato critico*, fatta eccezione per quelli iniziali, facilmente individuabili nell'incipit fotografico<sup>91</sup>.

### 15. TESTI LETTERARI

L'indispensabile revisione ortografica dei testi è stata redatta secondo le più recenti consuetudini ecdotiche, senza denunce in *Apparato*:

- l'interpunzione originale, spesso obsoleta o carente, è stata attualizzata;
- la tilde di omissione consonantica è stata soppressa, restituendo alle parole abbreviate le lettere 'm' o 'n' mancanti;
- la 'v' semivocalica e la 'u', spesso omografe nelle fonti, sono state differenziate;
- la congiunzione nella forma in nesso '&' è stata sciolta in 'et';

---

<sup>87</sup> A. DE FULDA, *ibid.*

<sup>88</sup> V. BONA, *op. cit.*, p. 45.

<sup>89</sup> B. BISMANTOVA, *op. cit.*, [p. 16].

<sup>90</sup> Circa la lettura dei segni mensurali nella musica del primo Seicento, cfr. l'opuscolo di prossima pubblicazione: CLAUDIO DALL'ALBERO, *Elementi semiografici e mensurali nella musica vocale protobarocca. Una breve guida per l'interpretazione.*

<sup>91</sup> v. 7. 'INCIPIIT'.

- il dittongo discendente formato dalle lettere ‘i’ e ‘j’ è stato sostituito graficamente dalla ‘i’ geminata (‘transiit’ al posto di ‘transijt’ e sim.);
- i fenomeni di contrazione e di monotongazione sono stati tacitamente eliminati, ripristinando la grafia classica dei dittonghi (‘filiae’ al posto di ‘filie’, ‘caelorum’ per ‘celorum’, etc.);
- la congiunzione enclitica ‘que’ ove abbreviata, è stata riportata per esteso (‘neque’ al posto di ‘neq.’, ‘usque’ per ‘usq.’, etc.).

In presenza di mende palesi, sono state introdotte rettifiche testuali, senza ulteriori notificazioni in *Apparato*; eventuali varianti di dettato tra le parti sono state invece dichiarate. I testi ecclesiastici sono stati conformati alla lezione ufficiale della liturgia romana.

Il segno di ripetizione ‘ij.’ è stato sostituito dalla riscrittura per esteso del testo omesso, evidenziato in *Apparato critico*.

Riguardo alla disposizione del testo, i casi dubbi sono stati risolti conformemente a passi analoghi delle altre voci. Le dieci regole zarliniane su «il modo, che si hà da tenere, nel porre le figure cantabili sotto le parole»<sup>92</sup> hanno peraltro costituito un riferimento oggettivo per ulteriori emendamenti e collazioni.

Per quanto concerne la segmentazione del testo latino in sillabe connesse alle *figurae* si è fatto riferimento alle seguenti norme:

- si è seguito il metodo tradizionale di divisione in sillabe. Es.: *de-si-de-ra-ve-ram*;
- generalmente la *x* è posta prima della divisione se è seguita da consonante o se è consonante finale del prefisso *ex*: *dex-te-ram*, *ex-au-di*; è posta dopo la divisione se seguita da vocale: *cru-ci-fi-xus*;
- non sono stati mai divisi: a) i dittonghi *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ui*, né tantomeno *ae*, *oe*; b) i gruppi consonantici *cp*, *ct*, *gm*, *mn*, *pt*, *sp*, *st* (*san-ctum*, *hy-mnum*, *ba-pti-sma*, *o-mnium*, etc.); c) i prefissi e le preposizioni *a*, *ab*, *abs* (*ab-so-lu-tus*, *abs-ter-gei*), *ad* (*ad-vo-ca-ta*), *con* (*con-cu-pi-vit*), *de* (*de-spon-sa-ta*), *e* (*e-mit-te*), *in* (*in-vo-ca-vi*), *ob* (*ob-ser-va-ve-ris*), *per* (*per-ve-ni-re*), *prae* (*prae-te-ri-vi*), *pro* (*pro-ce-de*), *sub* (*sub-ve-nit*), *trans* (*trans-ve-xit*, *trans-tu-lit*).

## 16. TRILLI

Il trillo nell’epoca in cui visse Milanuzzi non coincide con quello della notazione moderna, rappresentato dal simbolo **tr**, il cui effetto invece corrisponde approssimativamente all’antico ‘gruppo’ (o ‘gropo’) cacciniano. Quando nel primo periodo barocco comparve il termine ‘trillo’ indicato con una ‘t’ puntata ( **ṭ** ), questo stava a designare un abbellimento, poi codificato da Caccini, da eseguirsi

---

<sup>92</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Harmoniche*, p. IV, cap. 33, pp. 340-341, Francesco Senese, Venezia, 1561; facs. Forni, Bologna, 1999.

«sopra una corda sola»<sup>93</sup>, cioè come nota ribattuta. Segue l'esempio dello stesso Caccini<sup>94</sup>.



Nella presente edizione, al fine di non creare equivoci, si è scelto di utilizzare lo stesso segno presente sulla fonte, cioè una 't' puntata (t.)<sup>95</sup>.

## 17. VALORI

Nella trascrizione moderna sono stati mantenuti *tout court* i valori originali (1:1), senza dimezzamenti o quadripartizioni.

Come è noto, la stampa antica non legava i gruppi di crome e semicrome, lasciando separati i valori uncinati<sup>96</sup>. Nella trascrizione i raggruppamenti sono stati effettuati secondo la consuetudine moderna.

Quasi sempre le parti finali delle composizioni — ma anche i falsi bordoni, che nelle stampe antiche sono sempre delimitati in caselle — presentano sugli originali la *longa*, con funzione di durata temporale indeterminata. Nella presente edizione tale figura è stata mantenuta, anche se estranea alla grafia moderna. Nel caso in cui questo valore finale compaia in una voce in anticipo o in ritardo rispetto alle altre parti (come ad es. in presenza di un pedale finale o nel caso di un ornamento di ritardo in una sola voce), è stato collocato nel posto di sua competenza, lasciando vuote le misure che seguono, senza stanghette di battuta. Viceversa, se la lunga è utilizzata all'interno di una composizione, con funzione di durata temporale determinata, nella trascrizione il suo valore è stato scomposto in unità più piccole legate tra loro, senza annotazione in *Apparato*, come è avvenuto per la breve o per altre figure. Analogamente alla procedura applicata per le corone, se poi la lunga fosse presente solo in alcune parti, è stata aggiunta graficamente a tutte le altre, espungendo la figura primitiva e dichiarandolo nell'*Apparato critico*.

<sup>93</sup> GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Introduzione 'Ai lettori', Firenze, I Marescotti, 1601; facs. in *Archivum Musicum. La Cantata Barocca*, n. 13 — Firenze, S.P.E.S., 1983.

<sup>94</sup> *ibid.*

<sup>95</sup> cfr. ad es. CARLO MILANUZZI, *Sacra Cetra*, [26] *Inclina Mater misericordiae*, mis. 6, Venezia, Alessandro Vincenti, 1625.

<sup>96</sup> cfr. ad es. il facs. a '16. TRILLI'.

## EDITORIAL REMARKS

## 1. CLEFS AND TRANSPOSITIONS

The clefs used in the sources have been replaced in the present transcription as follows:

PARTS	CLEFS IN THE SOURCES	CLEFS IN THE MODERN VERSION
‘natural clefs’		
CANTO	Soprano 	Treble 
ALTO	Contralto 	Treble transposed downward an octave 
TENORE	Tenor 	Treble transposed downward an octave 
BASSO	Bass 	Bass 
‘chiavette’		
CANTO	Treble 	Treble 
ALTO	Mezzosoprano 	Treble 
TENORE	Alto 	Treble transposed downward an octave 
BASSO	Tenor 	Treble transposed downward an octave 
BASSO	Baritone 	Bass 

The basso continuo normally uses the same clef as the bass; wherever that is not the case (e.g. when only the high voices remain, or when the organ in

polyphonic passages<sup>97</sup> doubles the given voice on the keyboard), the clef in the modern version is still that of the corresponding voice, as indicated in the table above.

If the so-called ‘chiavette’<sup>98</sup> appeared on the page, it was customary, in compositions with a basso continuo or an obbligato instrumental group<sup>99</sup>, to transpose downwards by a fourth or a fifth. Usually the lowering was by a fourth if the composition was in *cantus mollis* and by a fifth if it was in *cantus durus*<sup>100</sup>, though

<sup>97</sup> Compare notes 115 and 116.

<sup>98</sup> The term ‘chiavette’ (and consequently also the term ‘chiavi naturali’, i.e. ‘natural clefs’) belongs to a period later than that in which the practice of transpositions was most widely spread: Patrizio Barbieri informs us that ‘the term *chiavette* appears to be much later, as it is first encountered in a manuscript of 1718, i.e. at a time when transposition clefs had already become an obsolete compositional device, though still well known to Roman *cantori*’. The manuscript to which Barbieri refers was drawn up by Girolamo Chiti, maestro di cappella at San Giovanni in Laterano, for his pupils (cf. PATRIZIO BARBIERI, ‘*Chiavette*’ and modal transposition in Italian practice (c. 1500 – 1837), in *Recercare* III, 1991, pp. 5-79; cf. also the same author’s more concise article *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in ‘Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggero Giovannelli *«musicò eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*’, ed. C. Bongiovanni and G. Rostirolla, Fondazione G.P. da Palestrina, Palestrina, 1998, pp. 433-457).

<sup>99</sup> In purely vocal works of the sixteenth century and the first half of the seventeenth, the absence of instrumental constraints made for greater liberty in respect of transposition, which could vary according to the available vocal resources, but yet set out from the same principles as governed mixed vocal-instrumental groupings. It should be noted, moreover, that there also existed various systems of clefs, such as the system ‘in contrabbasso’, which is met with in renaissance music from the Franco-Flemish area and in the Venetian polychoral music of the Gabriellis and their epigones, or the ‘soprano acutissimo’ (‘very high soprano’), which existed more in theory than in practice, or again the hybrid groups of clefs, in which the instruction ‘come sta’ (‘as it stands’) informed the continuo player that no transposition was to be applied.

<sup>100</sup> Praetorius explains this practice very clearly: : «De cantilenarum transpositione. Wie und uff was massen etliche Cantiones im absetzen transponirt werden müssen. Ob zwar ein jeder Gesang / welcher hoch *Claviret*, das ist / da im Bass das  uff der ander oder dritten lini von oben an zu zehlen

/ oder das  /: uff der dritten lini also  befunden wird; Wenn er b mol, *per quartam inferiorem in durum*, Wenn er aber  dur, *per quintam inferiorem in mollem*, *naturaliter* in die *Tablatur* oder *Partitur* von Organisten / Lauttenisten und allen andern / die sich der *Fundament Instrumenten* gebrauchen / gebrache unnd *transponiret* werden muss: So befindet sich doch / dass in etlichen *Modis* Als in *Mixolydio*, *Aeolio* und *Hypojonico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior & pigrior Harmonia propter graviere sonos generiret* werde: Darumb es dann ungleich besser / und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören / wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiret* werden.» (‘Transposition of cantilenas. How and on the basis of what relation certain songs are to be transposed downwards. Certainly if every song which is written with the high clefs, as when the bass

is written with the  on the second or third line from the top, or with the  on the third line, hence

, when it is inserted into a tablature or into a score for organists, for lutenists, or for any other foundational instrument, should be transposed as follows: if it has the  flat, *per quartam inferiorem in durum* [removing the flat, in *cantus durus*]; if it has the  square (or if it does not have the  flat in the clef), *per quintam inferiorem in mollem* [adding the flat, in *cantus mollis*]; however, if certain modes,

there was no lack of other theories<sup>101</sup>. The practice was due above all to considerations of modal logic: among other reasons<sup>102</sup>, the possibility of choice between natural clefs and *chiavette* allowed the polyphonist to confirm the clef of the Gregorian chant (and consequently the original modality and hexachordal structure), allotting the pre-existing monodic material to the tenor as *cantus firmus*. Later, the various systems of clefs came to be firmly associated with the melodic interval schemes adopted, thus permitting compositions to be defined modally, even when secular or of free invention. The practice of transposing by fourths and fifths was an integral part of the renaissance and early baroque musical system, as is also shown by the various differently tuned sizes of woodwind instruments<sup>103</sup>, the *viola da gamba* family<sup>104</sup> or the harpsichords with two keyboards tuned a fourth apart (such as the Flemish Ruckers).

The mass *Liquide perle amor* (*Armonia sacra*, nos. 2, 3, 5, 7, 9) is a *Missa parodia* ('parody Mass') based on Luca Marenzio's madrigal<sup>105</sup> to a text by Jacopo Sannazaro. The madrigal, which actually employs a notation in *chiavette*, has been transcribed and printed in an appendix to enable comparisons and collations to be made. By way of further indirect evidence, the modern score contains also the two lute versions of the same Marenzio madrigal rendered into tablature by Terzi<sup>106</sup>,

---

such as the Mixolydian, the Aeolian and the Hypoionian, were transposed down by a fifth, the harmony would become rather languid and lazy because of the excessively heavy sounds, and for this reason it is much better, and the singing becomes fresher and livelier to listen to, when these modes are transposed down by a fourth, *ex duro in durum.*'), MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, vol. III, ch. IX, pp. 80-81, Johann Richter, Witteberg, 1615-1619; facs. Bärenreiter, Kassel and Basel, 2001.

<sup>101</sup> Mendel reproduces the later testimony of Samber, according to whom, if the bass voice is in the tenor clef, the appropriate transposition is to the fifth below, while if the bass's '*chiavetta*' is that of the baritone, the composition is to be played only a fourth lower (JOHANN BAPTIST SAMBER, *Continuatio ad Manductionem organicam*, Johann Baptist Maysr Witwe und Sohn, Salzburg, 1707; cited in ARTHUR MENDEL, *Pitch in the 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries*, part III, p. 341, 'The Musical Quarterly', XXXIV, 1948; also cited in HERBERT ANDREWS KENNEDY, *Transposition of Byrd's vocal polyphony*, in 'Music & Letters', vol. 43, 1962, pp. 25-37).

<sup>102</sup> For treatments that go further into the thorny problem of transposition clefs, in addition to the two works of Barbieri already mentioned, the interested reader is referred to the complete text of A. MENDEL, *op. cit.*, pt. I (pp. 28-45), pt. II (pp. 199-221), pt. III (pp. 336-357), pt. IV (pp. 575-593), to the previously-mentioned essay of Kennedy, and to the thesis of CAROLINE BROWNE MILLER, '*Chiavette*': *A New Approach*, University of California, Berkeley, 1960.

<sup>103</sup> cf. ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, pp. 35-38, Franco Muzzio, Padua, 1987, now [06.03.2008] also online at <http://www.musica-antica.info/strumenti/>

<sup>104</sup> cf. IAN WOODFIELD, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, Italian edition edited by R. Meucci, ch. VIII, pp. 158-176, EDT, Turin, 1999.

<sup>105</sup> LUCA MARENZIO, *Il primo libro de Madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venice, 1580; for the purposes of the present work, the regular point of reference has been the second impression (repr. 1582, RISM A/I/5 [M 531]).

<sup>106</sup> GIOVANNI ANTONIO TERZI, *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, 'Contrapunto sopra Liquide perle per sonare insieme' pp. 31-33, Giacomo Vincenti, Venice, 1599 — RISM B/1: 1599<sup>19</sup>; facs. S.P.E.S., Florence, 1981. There exists also another diminished vocal version by Bassano (GIOVANNI BASSANO, *Motetti, madrigali, & canzoni francese [...] Diminuiti per sonar & anco per cantar*, no. 41 'Luca Marentio a 5. Per più Parti. Liquide perle Amor, [Giacomo Vincenti], Venice, 1591: original lost; copy 1890 MS. of

which are useful especially for the clearing up of doubts concerning accidentals. These tablatures are confirmation of the practice of transposing downwards by a fifth compositions in *cantus durus* written out with chiavette – given the size of lute which was the most common overall at the time<sup>107</sup>, and with account being taken of the fact that at this date there did not exist any generally accepted tuning. The high tessitura of the two lutes transcribed from the tablature should thus be considered more ‘virtual’ than real<sup>108</sup>, and it has been decided to transpose the two lute parts upwards by a fifth, so as to maintain the original modal organisation of the madrigal’s vocal parts. For the same reason, the procedure of retaining the originals’ ‘high’-lying writing has understandably been adopted for all of Milanuzzi’s *Armonia sacra* compositions in chiavette, with due emphasis being placed nonetheless on the philological precept of effecting transpositions in performance.

## 2. CONTINUO FIGURING

The original numerals and accidentals that are printed above the music in the part-books of the basso continuo have, in the transcription, generally been reproduced below the staff; editorial specifications and harmonic suggestions have been enclosed in square brackets. The figuring has been aligned with due regard for the harmony produced by the parts. In the sources, the accidentals that have harmonic reference usually precede the figures; in the modern version it has been decided to put them after the figures (e.g. ✕ 6 has been transcribed 6 #).

The originals of the basso continuo at times feature, at cadential points, harmonic indications which are then contradicted by the vocal parts. For example, one often finds the figuring 4-3, indicating a suspension of the fourth, while simultaneously in the upper voices the third is sounded without the suspension. Another frequent case is that of the cadence enriched by the ‘consonant fourth’

K.F. Friedrich Chrysander — D-Hs MS. MB/2488). The elaboration (*‘gorgia’*) of Bassano on *Liquide perle* is to be found in score, together with Terzi’s ‘Contra-ponto’ and Marenzio’s original vocal parts, in the anthology of contemporary diminutions AA. VV., *Italianische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, no. 16, pp. 282-290, eds. Richard Erig and Veronika Gutmann, Amadeus Verlag – Bernhard Pauler, Zurich, 1979.

<sup>107</sup> G<sub>1</sub>-C<sub>2</sub>-F<sub>2</sub>-A<sub>2</sub>-D<sub>3</sub>-G<sub>3</sub>, with one or more low unstopped strings (*bordoni*). As is well known, there existed in any case several sizes of lute, of higher and lower pitch. Banchieri mentions two types of lute: the one which has just been described, in G, to which he ascribes a seventh string tuned to F<sub>1</sub>, and a «leuto grosso alla quart», with the tuning D<sub>1</sub>-G<sub>1</sub>-C<sub>2</sub>-E<sub>2</sub>-A<sub>2</sub>-D<sub>3</sub>, and with the bass string tuned to C<sub>1</sub> as an unstopped string. (ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell’organo*, Mascheroni, Bologna, 1609; facs. Forni, Bologna, 1981; cf. A. BORNSTEIN, *op. cit.*, pp. 198-210). Also widespread was a tenor lute in A, tuned a tone higher than that in G, i.e. A<sub>1</sub>-D<sub>2</sub>-G<sub>2</sub>-H<sub>2</sub>-E<sub>3</sub>-A<sub>3</sub> (cf. BRUNO TONAZZI, *L’auto, vibuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*, Ancona-Milano, Edizioni Bèrben, 1971).

<sup>108</sup> Even though there also existed, as has been said, higher-pitched sizes of lute: the two small soprano lutes with the first string tuned to C<sub>4</sub> or D<sub>4</sub> («Kleinen Oktavlauten»), or the one tuned to B<sub>3</sub> («Klein Discantlaub»), as Praetorius explains (M. PRAETORIUS, *op. cit.*, vol. II, ch. XXIV, pp. 49-51; see also A. BORNSTEIN, *op. cit.*, p. 208).

supplied by the continuo, which is belied by the upper melodic lines<sup>109</sup>. The original numerals have been kept unaltered in the transcription into modern notation, even where these discrepancies occur; they are, however, always noted in the *apparatus criticus*, with the annotation ‘cifr. disc. h.’, immediately followed by an indication in parentheses of the vocal line that is presumed to be in conflict with the harmony suggested by the basso continuo. In performance, the continuo player will need to render the harmony uniform with the obbligato parts<sup>110</sup>.

With reference to the ‘quarta consonante’ (consonant fourth), it is to be noted that this expression, so common throughout the musical output of the Renaissance

<sup>109</sup> During research into the works of Domenico Massenzio, a manuscript of the Palazzo Altamps in Rome was found to contain an emblematic illustration of harmonic situations of this sort. In the final cadence of the motet *Homo quidam*, the basso continuo presents the figuring 4-3, confirmed by the voice of the ALTUS; whereas the violin part gives simultaneously the ‘consonant fourth’ formula. Aside from considerations regarding the mix of timbres between voices and instruments, it is probable that in performance the violinist (or alternatively the singer, if capable of executing the ornaments, i.e. ‘gorgia’), would have improvised, with diminutions to short values and with passages of virtuosity, as called for by the practice of the period; the coincidence of real and suspended note would thus turn out of such brief duration as to be capable of counting as irrelevant in harmonic terms (DOMENICO MASSENZIO, *Homo quidam*, 5 vv. CCATB, violin, lute, theorbo, violone and organ, Codice Altamps *Collectio maior*, C 180<sup>R</sup>; cf. LUCIANO LUCIANI, *Le composizioni di Ruggero Giovannelli nei Codici della ex Biblioteca Altaempiana*, pp. 297 and 304, in «Ruggero Giovannelli “Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo”». Atti del Convegno Internazionale di Studi», ed. C. Bongiovanni and G. Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1998):

<sup>110</sup> And *vice versa*, given that, as was mentioned just above, the written parts, vocal and instrumental alike, were embellished and/or diminished on the spur of the moment, as witness many historical treatises; an interpretative synergy was thus taken for granted between voices and organ, between soloist and harpsichord etc. In view of the familiar fact that treatises and manuals can at times prescribe theories and practices already long established, it is worth taking note of an assertion of Carl Philipp Emanuel Bach in his famous *Versuch* — notwithstanding its being a good deal more recent than the epoch we are concerned with here — according to which ‘[when] the figuring of the bass fails to take into account a prolonging of the cadence, the accompanist does not abide by the written indications but, as soon as he realises that the soloist intends to prolong the cadence, with or without embellishment, rather than play 4-3, he plays  $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ . All examples of the cases under consideration are to be realised in this manner, whatever their figuring may be.’ (CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*, 1 ed. Christian Friedrich Henning, Berlin 1753; Georg Ludwig Winter, Berlin, 1759 and 1762; Italian version edited by G. Gentili, Verona, p. II, Chapter XXX, p. 310, Curci, Milan, 1993).

and the Baroque, was at times filled out with the numeral 6 in square brackets, so as to produce what Gasparini, where the seventh was also added in the last part of the bar, was to call the ‘compound major cadence’: «Si avverta, che in queste Cadenze maggiori si richiedono sempre li accennati accompagnamenti, benché per il più non si trovino alla nota altri segni, che questi 3.4.3., ovvero 7.6.5., e alle volte niente»<sup>111</sup> (‘Be it noted that in these cadences the additions that have been mentioned are always required, even though for the most part no other signs appear by the note than these 3.4.3, or otherwise 7.6.5, and sometimes nothing at all’). Scrutiny of the vocal parts reveals that Milanuzzi himself confirms this practice. Besides, even the numeral 6 by itself not infrequently stands for a first inversion of a seventh chord, completed in the modern edition by the numeral 5.

On the basis of an examination of the usual practice of the period, the pronouncement of Agazzari has been endorsed: «tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore»<sup>112</sup> (‘All cadences, whether internal or final, call for the major third’). The same author alerts the performers that «però alcuni non le segnano: ma per maggior sicurezza, consiglio a farvi il segno, massime nelle mezzane»<sup>113</sup> (‘some, however, do not mark them: but, for greater security, I advise you to mark them, particularly in the internal ones’).

When the basso continuo executes the so-called ‘salto di cadenza’ (‘cadential jump’, rising fourth or falling fifth), the chord will always contain the major third, even if this is not specified in the original. Generally, when the composer intends that this rule be departed from, he adds a **b** in the organ’s part-book. Nevertheless, even when no such specification is given, if the context shows that the chord must necessarily be minor, a **b** or **♭** has been inserted in the transcription in square brackets<sup>114</sup>.

<sup>111</sup> FRANCESCO GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* [...], p. 47 (Venice, Antonio Bortoli, 1708; facs. New York, Broude Brothers, 1967).

<sup>112</sup> AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, p. 6 (Siena, Domenico Falcini, 1607; facs. Bologna, Forni, 1985).

<sup>113</sup> A. AGAZZARI, *ibid.*; Bismantova’s gloss here is categorical: «At the last final note of the cadence, the major third should always be there» (BARTOLOMEO BISMANTOVA, *Regole per sonare il Basso Continovo*, [p. 77], ms., Ferrara, 1677; facs. in *Archivum Musicum. Collana di testi rari*, no.1 – Florence, S.P.E.S., 1978)

<sup>114</sup> A number of passages may be cited in evidence: «Quando sale per quarta, li daremo la terza maggiore, e se naturalmente non sarà maggiore, si farà aggiungendo il Diesis, perche in questo movimento si fa la cadenza. [...] Quando discende per quinta, li daremo la terza maggiore, come quando sale per quarta.» (‘At a rise of a fourth, we supply the major third, and if it is not naturally major, one does it by adding the Sharp, because in this movement there is a cadence. [...] At a fall of a fifth, we supply the major third, just as when there is a rise of a fourth’), FRANCESCO BIANCIARDI, *Breve regola per imparar a sonare sopra 'l basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, 1607. «Moto di 4<sup>a</sup> ascendente, o di 5<sup>a</sup> discendente; ve andrà sempre la 3<sup>a</sup> maggiore, e se occorrerà darvi la 3<sup>a</sup> minore, sarà segnata [...]» (‘Progression of rising fourth, or of falling fifth: the major third always goes with these, or if the minor is called for, it will be marked [...]’), B. BISMANTOVA, *ibid.* [p. 74]. «Il salto di Quarta in su, come si suol dar per regola generale, richiede la Terza maggiore, come quello di Quinta in giù. Mà osservo, che puol esser di pregiudizio il fissarsi questa regola, perche viene questo salto in molti modi, che vuol la Terza minore [...]», (‘The leap of the rising fourth, as a general rule, calls for the major

In general, instructions of major or minor harmony in the continuo have not been corrected, even when they are contradicted by one or more parts. The much-disputed issue of the accidentals tacitly presupposed in sixteenth and seventeenth-century musical performance practice, involves various still unresolved musicological questions, and among them is precisely this question regarding synchronic dissonances resulting from the parts' melodic independence. One instance illustrative of this sort of harmonic-melodic opposition is that of the cadence where a raised seventh degree called for in the continuo is sounded together with the same note that is being sung without the accidental by a part in a descending phrase. Plain misprints aside, the original reading has been adhered to in such cases, and the discordance noted in the *apparatus*.

In the passages in which the direction 'fuga' (fugue) appears, or again in those sections in which the parts enter not simultaneously but in canon or in imitation, the continuo player will do best to accompany the first entry 'al tasto', that is, without harmonising, except at those points at which the composer, by means of numbering, explicitly asks for a complete harmonisation, as explained by Viadana<sup>115</sup>. At a later period, this practice is confirmed by Bartolomeo Bismantova and Lorenzo Penna<sup>116</sup>.

third, like the falling fifth. But I remark, that to stick rigidly to this rule can be detrimental, because this leap comes in many guises, and so may demand the minor third [...]', F. GASPARINI, *ibid.*, p. 38. «Del salto di quinta in giù, o quarta in su. Descendendo il Basso di quinta, ò ascendendo di quarta, le Regole seguenti serviranno per questi passi. Prima Regola. Che se li dia sempre la terza Maggiore, perche se occorrerà darvi la terza Minore, sarà segnata [...]» ('Of the leap of the falling fifth, or rising fourth. When the bass falls by a fifth, or rises by a fourth, the following Rules will serve for these passages. First Rule. That one always supply the major third, since if the minor third is required, that will be marked [...]'.f) LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali*, Bk. III, ch. 5, p. 162, Bologna, Giacomo Monti, 1684; see also under the heading 10. 'MUSICA FICTA'.

<sup>115</sup> Viadana makes this observation: «Quinto. Che quando si troverà un Concerto, che incominci a modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sii in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà» ('Fifth. When it happens that a song opens with a fugal passage on the part of the organist, he too should begin with one Key only, and at the entries of the various parts he may at his own discretion accompany them as he pleases'), LODOVICO DA VIADANA, *Cento Concerti ecclesiastici*, preface, Venice, 1602; modern version in *Monumenti musicali mantovani*, ed. Claudio Gallico, vol. I, Bärenreiter, Kassel-New York, 1964.

<sup>116</sup> «Quando comincerà nel Basso Continovo, prima una Chiave, e poscia doppo ne seguirà altre [...] si deve suonare con un Dito solo le medeme note che cantano e poi proseguire nell'ordine di sotto» ('Whenever one begins in the Basso Continuo, first one Clef, and then afterwards there will follow others [...] one must play with one Finger only the same notes they sing and then continue in the order below'), B. BISMANTOVA, *op. cit.* [p. 83]; «[...] si comincia la Fuga con una parte, poi entra la seconda, dopo la terza, &c; dunque deve essere avvertito il Principiante d'incominciare la Fuga con un sol dito, suonando le medeme Note della parte, che principia la Fuga; per Esemplio, se incomincia il Canto, suoni le note proprie del Canto, se il Contralto, le note del Contralto, se il Violino, le Note del Violino, &c. poscia nell'entrar la seconda parte, suoni due dita, così quando entra la terza tre dita, suonando le medeme Note, che cantano le parti. E tutto ciò, habbiamo detto, vale anche quando cominciase il Basso e poi il Tenore, e seguendo le altre parti, perche deve con un sol dito principiar la Fuga nelli tasti del Basso, seguire poi con due dita nell'entrar la seconda parte, con tre entrando la

### 3. 'COLORATION'

The customary small brackets to signify *colores* have been inserted. It should be borne in mind that in the first half of the seventeenth century the different functions of blackening of notes were still in existence<sup>117</sup>.

### 4. FERMATAS

The sign for a *mora generalis* or *pausa generalis*<sup>118</sup> tended, by the turn of the seventeenth century, also to be called a 'corona'. Although in the originals this sign is absent from some parts, the modern sign  — a homomorph of the historical one — has been added graphically to all the others, along with an acknowledgement in the *apparatus criticus*, but without the modern version's showing any other markings on the page. In fact, it happens at times that only one of the *partes* has its last figure marked with a fermata; as a result of the supplementation, the effect of the marking is carried over to the polyphonic whole.

Valerio Bona gives the following definition: «La Coronata, non è altro che una nota di longa, o di breve, o di semibreve, con un semicircolo di sopra, et un ponto

terza, e così delle altre» («[...] the Fugue begins with one part, then the second enters, next the third, &c; so the Beginner should be told to begin the Fugue with a single finger, playing the same Notes as the part which begins the Fugue; for Example, if the Canto begins, he should play the Canto's notes, if the Contralto, the Contralto's, if the Violin, the Violin's Notes, &c. then when the second part enters, he should play with two fingers, and likewise with three when the third enters, playing the same notes which the parts sing. And all this, we have said, holds also when the Bass and then the Tenor begin, and the other parts following, because he must start the Fugue with a single figure in the notes of the Bass, follow up then with two fingers at the entry of the second part, with three at the third's entry, and so on for the others'), L. PENNA, *op. cit.*, Bk. III, ch. 15, p. 187.

<sup>117</sup> That is to say: a) to render imperfect either perfect figures or their subdivisions; b) to prescribe ternary motion in a context of binary (major and minor hemiolas); c) while maintaining the binary motion of the unblackened notes, to create a dotted rhythm by means of a modification of the significance of the basic ternary instruction in sesquialter proportion  $\frac{3}{2}$  ('epitrita' or *minor color*, made up of semibreve and minim in *color*, or in broader values, a blackened group consisting of breve and semibreve). In Milanuzzi's output the *colores* that are by far the most used are those of type a), occurring usually in the triples or the sesquialteras with perfect breves or semibreves — despite the fact that in the early seventeenth century the perfections of these figures tend more and more often to be assumed without there being a circle of perfection of the tempo or a dot of holding, as required by classical rules — with the aim of introducing an iambic rhythm. However, in the secular repertoire he also blackens those of all values in the *minor hemiola*, as happens for instance in the aria *Tra due negre pupillette – Alma tormentata*, (CARLO MILANUZZI, *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, pp. 5-6, Alessandro Vincenti, Venice, 1625). Here, in a context of *tripla vulgaris*, instead of the normal full semicircle of *tempus imperfectum*, the trochaic rhythm is articulated by the alternation of semibreves and minims *denigratae*, probably in order to have the page express a refined graphical madrigalism.

<sup>118</sup> «Quid est pausa generalis? Est quando hemicycclus cum puncto supra vel infra notas scribitur [...] Quid indicat pausa generalis? Cessationem omnibus vocibus inducit» ('What is a general pause? It is when a semicircle with a dot is written either above or below the notes [...] What does a general pause indicate? It brings on a cessation of all the voices'), ADAM GUMPELZHAIMER, *Compendium musicae latino-germanicum*, ch. 8, f. D II<sup>v</sup>, Valentin Schoenigius, Augusta, 1611; compare also ADAM DE FULDA, *Musica*, part three, ch. VI (in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols, ed. Martin Gerbert, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784; facs. ed. Hildesheim, Olms, 1963).

in mezzo. Et questa si pone per fine, fatta che tu havrai la cadenza fermativa»<sup>119</sup> (“The fermata is simply a long or a breve or a semibreve with a semicircle above and a dot in between. This is placed at the end, when you have executed the closing cadence”).

## 5. TITLES

The written titles that appear in the sources (‘Sexti toni’, ‘Missa Liquide perle Amor’, ‘La Riatelli’, etc.) have been reproduced in their entirety, with the exception of various indications which, while indispensable to the practice of *cantare a libro*, are redundant in a modern transcription. For instance, the direction ‘Il concerto per l’Elevatione a due voci, è nel primo, e secondo soprano’ (‘The concerto for the elevation for two voices is in the first and second soprano’), found in the part-books of the alto, tenor and bass, has been omitted from the transcription; and the same applies to other indications such as ‘solo’, ‘duo bassus’ (‘bass duet’), ‘canto solo’ (‘treble alone’), ‘a 3’ (‘in 3 parts’), etc.

The specifications of the voices (*Canto, Alto, Basso per l’Organo*, etc. or *Cantus, Altus, Bassus ad Organum*, etc.) have been kept just as they appear in the sources and have been printed thus at the beginning of each part or of succeeding sections of the same piece.

## 6. LAYOUT IN THE SCORE

As is well known, polyphonic music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries was printed ‘a libro’ or in separate part-books. In the transcription, the parts have been rewritten in the manner of the present day and grouped in the score, in an arrangement that is not contrary to the practice of the period, as is attested by a number of instances designed to render more straightforward the instrumental accompaniment of motets and madrigals<sup>120</sup>. The transcription’s modern organisation into bars could be thought of as a further development of the irregular division into ‘caselle’ (boxes) that was in use in the earliest specimens of scores so as to assist simultaneous reading, or as a visual aid to the continuo-player in the part-books of the basso continuo or in the widespread reductions of polyphonic music for voice and lute<sup>121</sup>. As a result, ties have been inserted to represent notes that extend beyond the modern bar.

It should be added in this connection that in the whole of the part-book of the basso continuo of Milanuzzi’s *Sacra cetra*, op. 13, each composition is divided up

---

<sup>119</sup> VALERIO BONA, *Regole del contraponto et compositione*, pp. 44-45, 1595, Casale Bernardo Grasso, Bologna; facs. A.M.I.S., 1971.

<sup>120</sup> cf. CIPRIANO DE RORE, *Tutti I madrigali di Cipriano de Rore a quattro voci [...]*, Angelo Gardano, Venice, 1577; modern edition in *Cipriani Rore Opera Omnia*, vol. IV, ed. Bernhard Meier, CMM no. 14, American Institute of Musicology, 1969, in which is found the famous example of one of the oldest printed scores still in existence.

<sup>121</sup> To cite one of the oldest of these: FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato [...]*, Petrucci, Venice, 1509-1511; facs. Minkoff Reprint, Geneva, 1977-1982.

into caselle, whose lines mark off irregular mensural entities, usually a breve or a semibreve. No mention is made of this in the *apparatus*, except in the cases in which the bar line:

- is responsible for the presence in the original of ‘legature moderne’ of note-value (ties), indicated by means of the annotation ‘cas. → lmv’, followed by a description in brackets picking out the musical figures involved<sup>122</sup>;
- appears simultaneously in all of the parts, so as to effect a formal division of the music into well-defined sections (e.g. marking off the polyphonic declamation of the *falsi bordoni* from the following passages of polyphony, as happens in the *Vespertina psalmodia*, or to distinguish concertato episodes in certain compositions of the *Sacra cetra*), as Milanuzzi intended.

At every tempo change, double barlines have been inserted, just as at the end of each composition, in their modern visual form of closing double bar lines.

Where the voices’ part-books contain a *tacet* in one or more sections of the composition, the corresponding staves have been omitted.

## 7. ‘INCIPITS’

In order to facilitate the speedy recognition of note-values, *cantus durus* or *cantus mollis*, clefs, original markings of *tempus* or of *proportio*, there has been inserted at the opening of each part or of succeeding sections a photographic facsimile reproduction of the *incipit*. This system of photographic reproduction has been named INCIPITOGRAFIA<sup>®</sup>; it is the property of the present editor and is protected by copyright.

## 8. EDITORIAL INPUT AND APPARATUS CRITICUS

Corrections, fillings-out, complementary or clarificatory notes, repetitions, misprints, and critical inputs in general, are all registered in the Annotations table of the *apparatus criticus*. They are not further adverted to in the modernised score, so as to avoid cluttering the page with an excess of diacritical signs.

As has been explained in the text to notes 2, 3, 9 and 10 above, the only exceptions to this rule have to do with a) specifications or suggestions in square brackets in the figuring of the continuo; b) the usual L-shapes for the *colores*; c) hooked brackets for *ligaturae* and slur-markings for the ‘legature moderne’ that perform the function of modern expressive ligatures; d) implicit or recommended accidentals.

---

<sup>122</sup> For instance, ‘cas. → lmv (Mn  SMn)’ signifies that the bar line in the basso continuo part has resulted in the insertion in the original of a ‘legatura moderna di valore’ (‘tie’ in modern terms) between a minim and a crotchet; cf. the following note.

## 9. 'LIGATURAE', SLURS AND TIES: 'CONGIUNZIONI ANTICHE' AND 'LEGATURE MODERNE'<sup>123</sup>

In the modern text, hooked brackets represent the original's *ligaturae*, while slur-markings represent the 'legature moderne' that function expressively, i.e. as slurs, without this being registered in the *apparatus*. The 'legature moderne' which function as ties are occasionally adverted to, and the value of the tied figures specified.

## 10. VARIANT READINGS

*Vespertina Psalmodia*, *Armonia Sacra* and *Sacra Cetra* were not reprinted after their first publication, whereas the *Litanie della Beata Vergine* constitute the only work in the present volume of which it is known that there were two published printings: the first edition of 1622 [RISM: M 2738], unfortunately incomplete (C I, A I, B I; C II, A II), and the second of 1642 [RISM: M 2739], a source which is intact and was therefore preferred as the basic collation text in the present work (cf. SOURCES). The two editions are almost always concordant; aside from the rewriting in full of literary text in place of the usual 'ij', or again a number of palaeographic variants of slight importance, few dissimilar elements have been found; the comparison turned out to be fruitful all the same, in that it corroborated various editorial interventions, such as for instance the identification of typographic slips that were not always quite plainly such. In particular, in the *Litanie dell'Ottavo Tono a 8* 'in

---

<sup>123</sup> Banchieri employs the term 'congiunzioni antiche' ('old-style conjunctions') for the *ligaturae*, graphic survivals from the past that were still in use in the early seventeenth century. In that period, in fact, they exist side by side with the type which the same author designates 'legature moderne' ('modern ligatures'): there can actually be «infinite legature le quali, per essere d'inequivalente valore l'un'all'altra non si possono esprimere, né con note congiunte [le *ligaturae* propriamente dette] né tampoco con punto d'augmentatione, ma queste legano con vincolo particolare inventato dalla spartitura, overo intabolutura [...]» (an infinity of 'legature' which, being non-equivalent each to the other, cannot be represented by conjoined notes [*ligaturae* properly so called, *ed.*] nor, equally, by the augmentation dot; these ones effect the tie with a particular connection invented by the score, or tablature [...]), ADRIANO BANCHIERI, *Cartella Musicale* [...], Document XXIII, p. 48, Giacomo Visconti, Venice, 1614; facs. Forni, Bologna. In terms of present-day notation, Banchieri's term 'modern ligatures' applies both to ties (indicating values) and to slurs (indicating expression or portamento). In Italian, when speaking of music notation, one uses the term 'legatura' to signify either of the two markings, which are identical in appearance but have quite different meanings. This ambiguity is avoided in English by the use of the term 'slur' to signify an interpretative input having to do with expression or instrumentation, and the term 'tie' for the purely notational device regarding note-values, where two notes of the same pitch are to be conjoined, so as to add their durations together. As a matter of fact, it is possible even in modern notation for the one 'expressive' legatura (the slur marking) to have varying meanings: in a vocal part, the sounding of the same syllable (analogously to the effect of the ancient *ligaturae*); in that of a string instrument, a bowing indication; in winds, a specification of when the player is to breathe; and so on. It can even be without any properly technical application to the voice or instrument, and bear instead upon the phrasing, especially where the legatura covers a fairly extensive segment of music.

*concerto*’, the fifth and last litany in the collection, which contained a number of printer’s errors in the notation having to do with the synchronisation between the two choirs, and due mainly to a lack of rests<sup>124</sup>, the emendation of these was backed up by the presence of a manuscript addition of later date in the parts of CANTUS II and ALTUS II in M 2738, consisting of a rest of a perfect breve, a correction belonging to the period and introduced perhaps by a diligent singer in the context of a performance<sup>125</sup>.

The case is different again with the three compositions *Adaperiat cor meum*, *Cantemus omnes canticum* and *Dulcis amor Iesu*, for each of which there are two sources, thanks to their inclusion by Milanuzzi himself both in the *Armonia Sacra* (where they figure as nos. 1, 6 and 8 respectively) and in *Sacra Cetra* (where they are nos. 19, 20 and 3). Here too one may describe the readings as concordant, save for a small number of differences concerning textual repetitions, the odd harmonic omission in the continuo, and — the only dissimilarity of any substance — the rhythmic modification by which what were quadruplets in the *Armonia sacra* become in the *Sacra cetra* the new figuration of semiquaver plus dotted quaver, also known as ‘alla zoppa’, ‘lombard rhythm’ or ‘scotch snap’, which was to become a typical feature of Italian and English music in the seventeenth century (Monteverdi and Caccini, Purcell etc.).

Lack of any mention in the *apparatus* confirms *ex silentio* the absence of any variant readings; where there are variants, conversely, they are noted on each occasion, with the annotations being separated by a double oblique stroke (/ /), and the source in question is identified by its RISM numbering.

## 11. ‘MUSICA FICTA’

Accidentals existing in the originals have been carried over into the transcription at the point where they apply, with repetitions eliminated. It is tacitly understood that they hold for the entirety of the modern bar, so that repetitions within the bar, even if indicated in the sources, are avoided.

Accidentals taken as understood, and added *causa necessitatis* or *causa pulchritudinis* on the basis of ordinary practice in *musica ficta*, are given outside the staff in smaller musical characters, above the notes to which they relate; an obelus carries their effect forward where there are repeated notes, if these are sounded within the same bar.

The following accidentals in the original have been replaced by the modern ♯:  
— the ✕ placed in front of the notes B and E so as to override the requirements of solmisation or to remove any doubts that the singers may have;

<sup>124</sup> cf. *apparatus criticus*, 5. *Litanie dell’Ottavo Tono a 8 ‘in concerto*’, bars 70-78, 173, 177, 182, 185, 209, 213.

<sup>125</sup> cf. *apparatus criticus*, *id.*, bars 70-78.

- the  $\text{X}$  that specifies for the basso continuo the major harmony in relation to the notes G and C (harmony of G with the B  $\natural$  and of C with the E  $\natural$ ), where the context might rather suggest chords with the minor third;
- the  $\flat$  that specifies for the basso continuo the minor harmony in relation to the notes D, A or E (harmony of D with the F  $\natural$ , of A with the C  $\natural$  and of E with the G  $\natural$ ), where the context might rather suggest chords with the major third.

The presence of the old-style symbol of the natural  $\natural$  is mentioned upon occasion in the *apparatus*.

## 12. SEQUENTIAL ORDER

The ordering of the compositions corresponds to the sequence given by Milanuzzi in the part-book of the *Bassus ad Organum*, which however is not always identical to that found in the indexes printed at end of each book (the ‘tavole’).

The numbering of titles, which is lacking in the source, is given without square brackets, in the interests of a clearer and more readily legible visual presentation.

In keeping with the custom of the period, Milanuzzi’s printed compositions are without headings. The titles have been derived from the original indexes, after collation with such variant readings as may occur in literary testimonies, writing-out in full of abbreviations, and standardisation of spelling in the fashion explained below, at 15. LITERARY TEXTS.

## 13. RITORNELLOS

The old *signum reinceptionis* of which Adam de Fulda speaks<sup>126</sup> survives in the seventeenth century mainly in secular music. These repeat signs, which by this time bear their modern names of ‘*segni di ritornello*’ or ‘*segni di ripresa*’, appear always in pairs in the originals, and are never placed at the beginning of a composition; they have been preserved in the modern edition, with their graphical appearance brought up to date. Bona asserts: «Il ritornello, sono due pause di longa, poste appresso l’una all’altra, con quattro ponti insieme, doi da una parte, & doi dall’altra; Il qual ritornello ti fa sapere, che tu debba ritornare à cantar la cosa, che sino al ritornello, tu hai cantata de tali essempli, i libri nè sono pieni, & particolarmente, nè i libretti delle villanelle à tre voci, si vedono»<sup>127</sup> (‘The ritornello consists of two pauses of a long, placed next to each other, with four bridges together, two on one side and two on the other; which ritornello lets you know that you must sing again the thing you have been singing as far as this ritornello, of suchlike examples the books are full, and they are particularly to be seen in the voices of the villanelle for three voices’). In Bismantova’s conciser statement, «Il ritornello, significa il tornar

<sup>126</sup> A. DE FULDA, *ibid.*

<sup>127</sup> V. BONA, *op. cit.*, p. 45.

da capo di nuovo a cantare, o suonare»<sup>128</sup> (“The ritornello signifies going back to sing or play again from the beginning”).

#### 14. MENSURAL SIGNS<sup>129</sup>

All mensural changes in the originals have been recorded in descriptive annotations in the *apparatus criticus*, apart from initial ones, which can be readily identified in the photographic *incipit*<sup>130</sup>.

#### 15. LITERARY TEXTS

Alterations required in the texts’ spelling have been carried out in line with the latest editorial practices, without any remark in the *apparatus*:

- the original punctuation, which is often obsolete or lacking, has been brought up to date;
- the tilde in cases of omission of consonants has been eliminated, and the abbreviated words have had their missing ‘m’ or ‘n’ restored;
- the semivowel ‘v’ and the ‘u’, which are often written identically in the originals, have been distinguished;
- conjunctions represented by the ampersand, ‘&’, are given as ‘and’;
- the diphthong made up of the letters ‘i’ and ‘j’ has been replaced by a double ‘i’ (‘transiit’ instead of ‘transijt’ and the like);
- the phenomena of contraction / replacement of diphthongs have been tacitly suppressed, in favour of the classical diphthong spellings (‘filiae’ rather than ‘filie’, ‘caelorum’ for ‘celorum’ etc.);
- abbreviation of the conjunction ‘que’ has been corrected (‘neque’ instead of ‘neq’, ‘usque’ for ‘usq’ etc.).

In cases of obvious errors, corrections have been made to the text, without this being observed in the *apparatus*; but if the parts show any underlay variants these have been mentioned. Ecclesiastic texts have been adjusted in conformity with official readings of the Roman liturgy.

The repetition sign ‘ij’ has been replaced by the rewriting in full of the omitted text, and the same has been signalled in the *apparatus criticus*.

As regards the layout of the text, dubious cases have been settled by rendering them uniform with analogous passages in the other voices. The ten rules of Zarlino concerning «il modo, che si hà da tenere, nel porre le figure cantabili sotto le parole» (‘the manner which must be maintained of placing sung figures below the

<sup>128</sup> B. BISMANTOVA, *ibid.* [p. 16].

<sup>129</sup> As regards the reading of mensural signs in the music of the early seventeenth century, cf. the forthcoming work CLAUDIO DALL’ALBERO, *Elementi semiografici e mensurali nella musica vocale protobarocca. Una breve guida per l’interpretazione.*

<sup>130</sup> See 7. ‘INCIPITS’.

words)<sup>131</sup> have also furnished an objective point of reference for further emendations and collations.

So far as concerns the segmentation of the Latin text into syllables linked to the *figurae*, the following norms have served for guidance:

- the traditional method of syllabic division for Latin and Italian alike has been followed. E.g.: *de-si-de-ra-ve-ram*.
- Generally the letter *x* has been placed before the division when it is followed by a consonant or is part of the prefix *ex*: *dex-te-ram*, *ex-au-di*; and placed after it if followed by a vowel: *cru-ci-fi-xus*.
- The following are never divided up: a) the diphthongs *au*, *ei*, *eu*, *oi*, *ui*, and of course *ae*, *oe*; b) *cp*, *ct*, *gm*, *mn*, *pt*, *sp*, *st* (*san-ctum*, *hy-mnum*, *ba-pti-sma*, *o-mnium*, etc.); c) the following prefixes and prepositions: *a*, *ab*, *abs* (*ab-so-lu-tus*, *abs-ter-ge*), *ad* (*ad-vo-ca-ta*), *con* (*con-cu-pi-vit*), *de* (*de-spon-sa-ta*), *e* (*e-mit-te*), *in* (*in-vo-ca-vi*), *ob* (*ob-ser-va-ve-ris*), *per* (*per-ve-ni-re*), *prae* (*prae-te-ri-vi*), *pro* (*pro-ce-de*), *sub* (*sub-ve-nit*), *trans* (*trans-ve-xit*, *trans-tu-lit*).

## 16. 'TRILLI'

The 'trillo' as it was in Milanuzzi's times is not to be identified with the trill which in modern notation is represented by the symbol **tr**, whose effect corresponds rather to that of the old 'gruppo' (or 'gropo') of Caccini. When in the early baroque period the term 'trill' came into use, this, and its symbol of a dotted 't' (**t.**), stood for an embellishment, subsequently codified by Caccini, to be played «sopra una corda sola»<sup>132</sup> ('upon a single string'), that is, as a repeated note. Here is the example given by Caccini himself<sup>133</sup>:



To avoid ambiguity, the present edition uses the symbol that is found in the originals, namely a dotted 't' (t.)<sup>134</sup>.

## 17. NOTE-VALUES

The transcription retains the original note-values unmodified (1:1), without any division into half- or quarter-values.

<sup>131</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Harmoniche*, Francesco Senese, Venice, 1561; facs. Forni, Bologna, 1999, part IV, ch. 33, pp. 340-341.

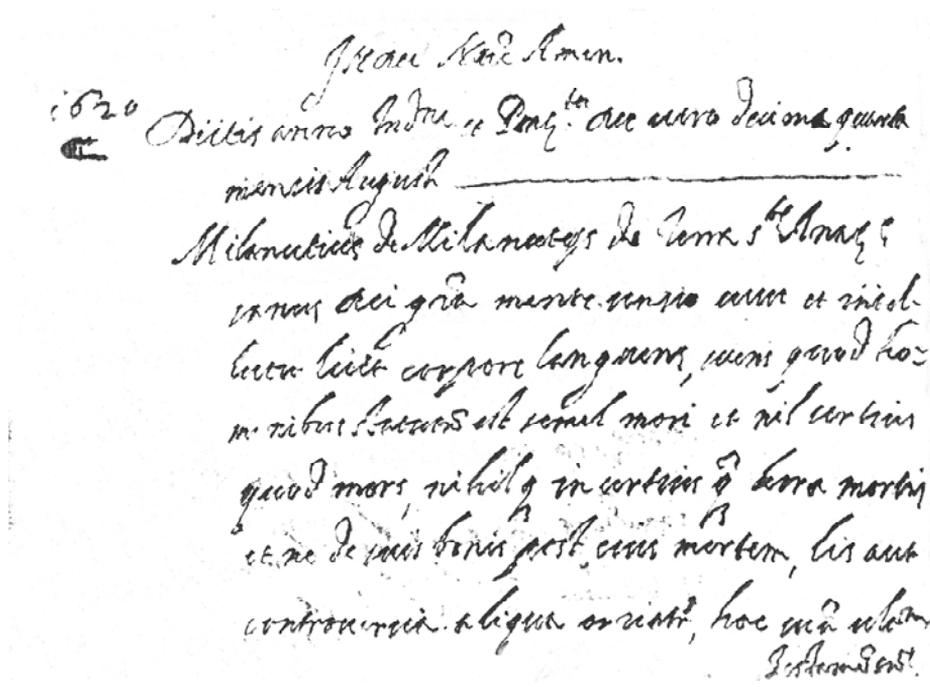
<sup>132</sup> GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Introduction 'To readers', Florence, I Marescotti, 1601; facs. in *Archivum Musicum. La Cantata Barocca*, no. 13 — Florence, S.P.E.S., 1983.

<sup>133</sup> *ibid.*

<sup>134</sup> cf. e.g. CARLO MILANUZZI, *Sacra Cetra*, [26] *Inclina Mater misericordiae*, mis. 6, Venice, Alessandro Vincenti, 1625.

Printers at this period, as is well known, did not connect quavers or semiquavers, but left the hooked values separate<sup>135</sup>. In the transcription, modern conventions of grouping have been followed.

In almost all cases the final parts of the compositions — but also *falsi bordoni*, which in the printed scores of the time are always demarcated in boxes — exhibit the long or 'longa' in the originals, to denote indeterminate duration. This notation has been retained in the present edition, despite its being alien to modern conventions. Where this note-value appears in one voice ahead of or after the other parts (as e.g. in the presence of a final pedal or where there is a suspension in one voice only), it has been located in the appropriate position, with the following bars being left empty, without bar-lines. Conversely, if the long is used in the main body of a composition, to stand for a definite duration, the transcription breaks down its value into smaller linked units, without this being remarked in the *apparatus*, just as also happens in the case of the breve and other note-lengths. In a manner analogous to the procedure adopted for fermatas, longs present in some but not all parts have been written into the others too, with the original note being eliminated and the alteration noted in the *apparatus*.



Stralcio del testamento di Milanuzzo Milanuzzi, padre di Carlo (14 agosto 1620)  
 Excerpt from the will of Milanuzzo Milanuzzi, father of Carlo, dated 14th August 1620

<sup>135</sup> cf. e.g. the facsimile in the text under '16. TRILLI'.

**ABBREVIAZIONI E SIMBOLI**  
*ABBREVIATIONS AND SYMBOLS*

A	alto, <i>altus</i> <i>alto</i>	c <sup>B</sup>	chiave di basso <i>bass clef</i>
B	basso, <i>bassus</i> <i>bass</i>		
C	canto, <i>cantus</i> <i>treble</i>		
T	tenore, <i>tenor</i> <i>tenor</i>	c <sup>x</sup> c <sup>y</sup>	cambio chiave nella fonte (citazione descrittiva) <i>change of clef in the source</i> <i>(descriptive note)</i>
Q	quinto, <i>quintus</i> <i>fifth part</i>		cambio generico nella fonte (citazione descrittiva) <i>generic change in the source</i> <i>(descriptive note)</i>
Sx	sesto, <i>sextus</i> <i>sixth part</i>		
c, cc	chiave, chiavi <i>clef, clefs</i>		corona (grafia antica) <i>fermata (old style)</i>
c <sup>VL</sup>	chiave di violino <i>treble clef</i>		corona (grafia moderna) <i>fermata (modern style)</i>
c <sup>S</sup>	chiave di soprano <i>soprano clef</i>		perciò, quindi, da cui <i>therefore, hence</i>
c <sup>MS</sup>	chiave di mezzosoprano <i>mezzosoprano clef</i>	//	(doppia barra obliqua) separazione tra lezioni varianti riferentisi a diversi testimoni <i>(double slash) separation</i> <i>between variants deriving from</i> <i>different sources of evidence</i>
c <sup>A</sup>	chiave di contralto <i>alto clef</i>		
c <sup>T</sup>	chiave di tenore <i>tenor clef</i>		
c <sup>BR</sup>	chiave di baritono <i>baritone clef</i>		

Ln	lunga <i>long</i>	<b>3</b>	<i>tripla vulgaris</i>
		<b><math>\frac{3}{2}</math></b>	sesquialtera
Brv	breve <i>breve</i>	<b><math>\frac{3}{1}</math></b>	tripla
SBr	semibreve <i>semibreve</i>	<i>add.</i>	<i>additum</i> (assente nelle fonti e aggiunto nella trascrizione)
Mn	minima <i>minim</i>		( <i>lacking in the sources and added in the transcription</i> )
SMn	semiminima <i>crotchet</i>	<i>am.</i>	<i>amotum</i> (spostato nella trascrizione dalla posizione originale)
Cr	croma <i>quaver</i>		( <i>shifted in the transcription from its original place</i> )
SCr	semicroma <i>semiquaver</i>	<i>aut</i>	opzione <i>option</i>
Pau	pausa <i>rest</i>	bc	basso continuo, <i>bassus ad organum</i> <i>continuo, bassus ad organum</i>
	legata <i>tied, slurred</i>	cas.	casella, linea di casella originale <i>'casella', original bar-line</i>
⌘	diesis (grafia antica) <sup>136</sup> <i>sharp (old style)</i> <sup>136</sup>	cfr., cf.	confronta, <i>confer</i> <i>compare</i>
b	bemolle (grafia antica) <i>flat (old style)</i>	cifr.	cifratura, numerica del basso continuo <i>figuring</i>
h	bequadro (grafia antica) <i>natural (old style)</i>	cit.	citato <i>cited</i>
t.	trillo (grafia antica) <sup>137</sup> <i>trill (old style)</i> <sup>137</sup>	conc.	concorde, concordante <i>agreeing</i>

<sup>136</sup> «segno di virgole incrociate» (*«crossed commas sign»*), cfr. ORAZIO SCALETTA, *Scala di musica*, cap./ch. 6, p.2 Alessandro Vincenti, Venezia, 1626; facs. Forni, Bologna, 1976.

<sup>137</sup> cfr. Criteri editoriali / *Editorial remarks*, '16. TRILLI'.

<i>def.</i>	<i>deficit</i> , mancante <i>missing</i>	<i>ij</i>	testo da reiterarsi, prescritto sull'originale con l'abbreviazione 'ij.', riscritto per esteso nella trascrizione <i>repeated text, abbreviated in the source to 'ij.', written out in full in the transcription.</i>
<i>disc.</i>	discorde, discordante <i>disagreeing</i>		
<i>emend.</i>	<i>emendavit</i> (intervento correttivo di nota, parola o numero) <i>(emendation of note, word or number)</i>	<i>inc.</i>	<i>incipit</i> , INCIPITOGRAFIA®
<i>ex</i>	da <i>from</i>	<i>inf.</i>	inferiore <i>lower</i>
<i>exp.</i>	<i>expunxit, expunctio</i> , eliminazione <i>deletion, removal</i>	<i>inv.</i>	<i>inversus</i> , invertito <i>inverted</i>
<i>facs.</i>	facsimile <i>facsimile</i>	<i>lac.</i>	<i>lacuna</i> ; nella trascrizione la parte ricostruita dall'editore è posta in parentesi quadre <i>lacuna; in the transcription the music restored by the editor is within square brackets</i>
<i>h.</i>	armonia prodotta dalle parti vocali <i>harmony resulting from the vocal parts</i>	<i>lig.</i>	<i>ligatura</i> , 'congiunzione antica' <sup>138</sup>
<i>hab.</i>	<i>habet</i> (citazione descrittiva) <i>(descriptive note)</i>	<i>lm</i>	'legatura moderna' (citazione descrittiva) <i>'legatura moderna', slur (descriptive note)</i>
<i>i.a.</i>	ipotesi alternativa, presentata nell' <i>Apparato critico</i> ma non nella trascrizione musicale <i>alternative assumption, present in the Apparatus criticus but not in the modern score</i>		
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>		
<i>id.</i>	<i>idem</i>		

---

<sup>138</sup> cfr. nota / note seg.

lmv	'legatura moderna' di valore <sup>139</sup> (citazione descrittiva) 'legatura moderna', <i>tie</i> <sup>139</sup> ( <i>descriptive note</i> )	<i>mut.</i>	<i>mutat, mutavit, mutatio</i> (sostituzione non correttiva, di ammodernamento) ( <i>modernizing alteration, not a correction</i> )
mis., miss.	misura, misure <i>bar, bars; measure, measures</i>	n., nn.	numero, numeri <i>number, numbers</i>
<i>ms.</i>	<i>manu scriptus,</i> <i>manuscriptum,</i> manoscritto <i>manuscript</i>	NG	gamba della nota <i>note stem</i>
		N <sup>T</sup>	testa della nota <i>note head</i>
		<i>o.p.</i>	<i>omnes partes,</i> tutte le parti <i>all parts</i>
		<i>om.</i>	<i>omittit, omittendum</i> <i>omitted</i>
		orig.	originale <i>original</i>
		<i>p<sup>a</sup></i>	<i>punctum augmentationis,</i> punto di aumentazione <i>augmentation dot</i>
		p., pp.	pagina, pagine <i>page, pages</i>
		pleon.	pleonastico, ridondante <i>pleonastic, redundant</i>
		prec.	precedente <i>previous</i>
		ref.	refuso <i>misprint</i>
		rif.	riferito, riferimento <i>referred, reference</i>
		rif-h	riferimento armonico <i>harmonic reference</i>

<sup>139</sup> Adriano Banchieri designa con la locuzione 'legature moderne' sia le legature di valore come ancora oggi le intendiamo (introdotte nel primo Seicento per indicare valori estranei alla semiografia rinascimentale, poiché intraducibili tramite la mera aggiunta del punto di aumentazione), sia le legature di portamento, ove abbiano la funzione di prescrivere al canto il mantenimento di sillaba fra note di altezze diverse; queste ultime derivano dalle 'congiunzioni antiche' o *ligaturae* propriamente dette. Le 'legature moderne' di portamento originali sono identificabili in questa edizione dagli archi di legatura, senza ulteriori denunce in *Apparato*.

*Adriano Banchieri uses the expression 'legature moderne' both for ties as these are still understood today (an innovation of the early XVII century to indicate values that were foreign to Renaissance semiography, because they could not be represented by the simple addition of the augmentation dot), and in vocal music for slurs specifying to a singer the continuation of the same syllable on notes of different pitch; these latter derive from the 'congiunzioni antiche' or the ligaturae properly so called. In this edition, the original slurs are identifiable by the use of modern arched slurs, without further remark in the Apparatus.*

(*cf.* ADRIANO BANCHIERI, *Cartella Musicale nel canto figurato, fermo, et contrapunto*, XXIII Documento, p. 48, GIACOMO VINCENZI, VENEZIA, 1614; facs. Forni, Bologna, 1968; *cf.* *Criteri editoriali* 9. LEGATURE: 'CONGIUNZIONI ANTICHE' E 'LEGATURE MODERNE').

<i>rep.</i>	<i>repetitio, repetit</i> <i>repeat</i>	Trb	trombone <i>trombone</i>
<i>s. mens.</i>	<i>signum mensurale</i> , ossia segni di <i>tempus, proportio</i> , tripla, sesquialtera, tripla <i>vulgaris</i> , etc. (citazione descrittiva) <i>signum mensurale, i.e. tempo</i> <i>markings, and markings of</i> <i>proportio, tripla, sesquialtera,</i> <i>tripla vulgaris, etc. (descriptive</i> <i>note)</i>	<i>tx</i>	testo, relativo al testo (testo letterario delle parti vocali) <i>text, concerning the text</i> <i>(literary text of the vocal</i> <i>parts)</i>
<i>s. rep.</i>	<i>signum repetitionis</i> (segni di ritornello o di ripresa) <i>repeat bar-lines</i>	<i>txd</i>	didascalia <i>title, textual annotation</i>
seg., segg.	segunte, seguenti <i>next</i>	<i>uts.</i>	<i>ut supra</i> , come sopra <i>as above</i>
<i>sim.</i>	<i>similis</i> , analogo, analogamente <i>similar, likewise</i>	VI	violino <i>violin</i>
<i>simul</i>	simultaneo, simultaneamente <i>simultaneous, simultaneously</i>	Vla	viola <i>viol</i>
sup.	superiore <i>upper</i>		
tav.	‘tavola’, indice originale stampato alla fine dei libri-parte <i>‘tavola’, original table of</i> <i>contents printed at the end of</i> <i>part-books</i>		
tit.	titolo <i>title</i>		
trascr.	trascrizione <i>transcription</i>		

## LEGENDA

— I rimandi fanno riferimento alla moderna numerazione in misure. Nella colonna ‘MISS.’, ove al numero di misura segue un numero romano tra parentesi, questo indicherà la suddivisione interna della misura stessa: in semiminime per i metri binari, in minime o semibreve per i ternari. Nel caso si rendesse necessaria una ulteriore suddivisione, al fine di individuare la posizione di una nota, al numero romano seguirà, dopo una virgola, la cifra araba corrispondente al livello immediatamente inferiore.

Es. 1, tratto dalle *Litanie alla B.V. Maria*, al n. 1 *Litanie del Secondo Tono a 4 ‘in cantilena’*.

In un regime di *Tripla vulgaris* (**3**, trascritto in notazione moderna con  $\frac{3}{2}$ ):

184 (II)	T	<b>4</b> orig. rif. Si <sub>2</sub>
----------	---	-------------------------------------

individuereà la seconda minima (o valori equivalenti) della mis. 184 alla parte del TENORE.

Es. 2, tratto dalla *Vespertina Salmodia*, al n. 5 *Laetatus sum*.

Sotto il segno originale di **C**, attuando ulteriori suddivisioni,

69 (II, 2, 2)	C II	am. ✘ ex 69 (II, 2, 1); cfr. C II mis. 73
---------------	------	-------------------------------------------

definirà l’ultima semicroma della quartina a mis. 69 alla parte del CANTUS II, come segue:

— *Cross-references are to the modern bar numbers. In the column ‘miss.’, a Roman numeral in round brackets after the bar number represents division within the bar, into crotchets in binary metres, and minims or semibreves in ternary. Wherever a further sub-division is required in order to define the exact position of a note, the Roman numeral is followed, after a comma, by an Arabic numeral corresponding to the level immediately below.*

*Ex. 1, extracted from Litanie alla B.V. Maria, n. 1 Litanie del Secondo Tono a 4 ‘in cantilena’.*

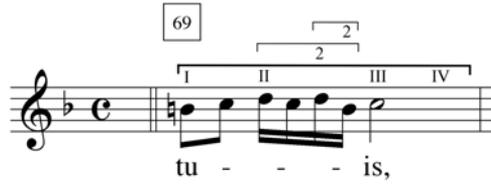
*With a Tripla vulgaris marking (**3**, transcribed  $\frac{3}{2}$ ):*

*refers to the second minim (or equivalent values) of bar 184 in the TENOR part.*

*Ex. 2, extracted from Vespertina Salmodia, n. 5 Laetatus sum.*

*With the original marking of **C**, effecting further subdivisions,*

*specifies the last semiquaver of the quadruplet in bar 69 in the CANTUS II part, as follows:*



— Le abbreviazioni possono riferirsi ai significati verbali o sostantivali di medesima radice, anche con genere, numero o tempo diversi, tuttavia senza slittare dalla forma attiva a quella passiva e viceversa.

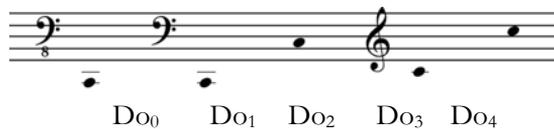
cit. = citato, citata, citati;  
 emend. = emendavit, emendat, emendant,  
 ma non emendatus, emendata, etc.

— One and the same abbreviation may refer to any of various verbal or substantival forms having the same root and differing in gender, number, or tense, but not in grammatical voice (i.e. no switching between active and passive forms).

cit. = cited;  
 emend. = emendavit, emendat, emendant, but not emendatus, emendata, etc.

— Uniformandosi alla diffusa convenzione editoriale musicologica, le altezze dei suoni — come è noto da considerarsi tutt’altro che assolute, vista l’epoca di cui si tratta — sono espresse dall’indicazione numerica in pedice dell’ottava di riferimento, secondo lo schema di seguito riportato:

— In line with widespread editorial convention, the pitches of the sounds — which are, as is generally known, far from absolute, in view of the period we are concerned with — are indicated by the subscript number referring to the relevant octave, as laid out in the following illustration:



**APPARATO CRITICO**  
*APPARATUS CRITICUS*

VESPERTINA PSALMODIA OP. 2 [RISM M 2736]

TITOLO	MISS.	PARTE	ANNOTAZIONI
<b>1. Dixit Dominus</b>	7	bc	Re <sub>2</sub> <i>def.</i> NG
	38 (II)	T II	lmv: Fa <sub>2</sub> -Mn <i>mut.</i> 2 Fa <sub>2</sub> -Smn
	55-56	T I	<i>ij:</i> 'tu es sacerdos'
	56	T II	<i>id.</i>
	91-95	T I	<i>ij:</i> 'Gloria Patri et Filio'

ARMONIA SACRA DI CONCERTI OP. 6 [RISM M 2740 = 1622<sup>6</sup>]

TITOLO	MISS.	PARTE	ANNOTAZIONI
<b>1. Adaperiat cor meum</b> [cfr. SACRA CETRA M 2745 – n. 19]	3-4	T	lmv (Mn  Cr)
	6-8	T	<i>ij:</i> 'adaperiat cor nostrum Deus'
	7	B	lmv (Mn  Cr)
	8-12	A	<i>ij:</i> 'adaperiat cor nostrum Deus'
	9-12	B	<i>ij:</i> 'adaperiat cor nostrum Deus' // <i>ij def.</i> in M 2745
	10-11	C I	lmv (Mn  Cr)
	11 (I-II)	T	M 2740 <i>hab.:</i> La <sub>2</sub> -Cr, Si <sub>2</sub> -Cr, DO <sub>3</sub> -Cr, Si <sub>2</sub> -Cr // M 2745 <i>hab.:</i> La <sub>2</sub> -SCr, Si <sub>2</sub> -Cr <i>p<sup>a</sup></i> , DO <sub>3</sub> -SCr, Si <sub>2</sub> -Cr <i>p<sup>a</sup></i>
			<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>M 2740</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>M 2745</p> </div> </div>
	16-19	A	<i>ij:</i> 'et in praeceptis suis'; <i>ij:</i> 'et in praeceptis suis'
	17	A	lmv (Mn  Cr)
	18-19	C I	<i>ij:</i> 'et in praeceptis suis'
	18-21	C II	<i>ij:</i> 'et in praeceptis suis consoletur nos' // <i>ij def.</i> in M 2745
	19-20	C II	lmv (SBr  SMn)

	32-36	C II	<i>ij</i> : 'neque nos deferat'; <i>ij</i> : 'neque nos deferat'; <i>ij</i> : 'neque nos deferat'
	34-35	T	<i>ij</i> : 'neque nos deferat'
	35-36	C I	<i>id.</i>
	44-48	B	<i>ij</i> : 'et reconcilietur nobis Deus'; <i>ij</i> : 'et reconcilietur nobis Deus'
	46-48	A	<i>ij</i> : 'et reconcilietur nobis Deus noster'
	46-48	T	<i>ij</i> : 'et reconcilietur nobis Deus'
	51-54	A	<i>ij</i> : 'et reconcilietur nobis Deus noster'

## SACRA CETRA OP. 13 [RISM M 2745]

TITOLO	MISS.	PARTE	ANNOTAZIONI
1. Aperi Domine	8-10	C I	<i>ij</i> : 'in lege sancta tua'
	12-15	C I	<i>ij</i> : 'in lege sancta tua'; <i>ij</i> : 'in lege sancta tua'; <i>ij</i> : 'in lege sancta tua'
	12-14	C II	<i>ij</i> : 'in lege sancta tua'; <i>ij</i> : 'in lege sancta tua'
	20	C I, C II	<i>s. mens.</i> : <b>3</b> <b>1</b>
	20	bc	<i>s. mens.</i> : <b>3</b> <b>2</b>
	30-34	C II	<i>ij</i> : 'redde mihi laetitiam salutaris tui'
	34	<i>o.p.</i>	<i>s. mens.</i> : <b>C</b>
	46-48	bc	lmv (3 SBr  )
	49-51	bc	<i>id.</i>
	52-54	bc	<i>id.</i>
	62-63	C II	<i>ij</i> : 'non est qui praeter te'
	63-64	C I	<i>id.</i>
	70-84	C II	<i>ij</i> : 'et ad vitam perducatur eternam'; <i>ij</i> : 'et ad vitam perducatur eternam'
	72-84	C I	<i>ij</i> : 'et ad vitam perducatur eternam'; <i>ij</i> : 'et ad vitam perducatur eternam'; <i>ij</i> : 'et ad vitam perducatur eternam'

**FONTI**  
*SOURCES*

**1. VESPERTINA PSALMODIA** op. 2

1619 – RISM A/I/5 [M 2736

- Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, I-Bc), AA.321, C II, bc.
- Trieste, Biblioteca Comunale Attilio Hortis, I-TSci, Mus. Misc. 954, C I.

**2. LITANIE DELLA BEATA VERGINE** op. 5

1<sup>a</sup> IMPRESSIONE (*1<sup>st</sup> impression*): 1622 – RISM A/I/5 [M 2738

- Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, I-CEc, 69.51, Coro I (C, A, B), Coro II (C, A).

2<sup>a</sup> IMPRESSIONE (*2<sup>nd</sup> impression*): 1642 – RISM A/I/5 [M 2739

- Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, I-Bc), AA.322. Muta completa (*complete set*): Coro I (C, A, T, B), Coro II (C, A, T, B).

**3. ARMONIA SACRA** op. 6

1622 – RISM A/I/5 [M 2740 aut RISM B/I [1622<sup>6</sup>

- Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, RISM SIGLA: Bc), AA.323. Muta completa (*complete set*): C I, C II, A, T, B, bc.
- Kraków, Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, PL-Kj. Catalogo Kraków: Mus. ant. pract. M 805.  
Muta completa (*complete set*): C I, C II, A, T, B, bc (*deficit* in RISM).

APPENDICE ALLA (*Appendix to*) 'ARMONIA SACRA':

**LIQUIDE PERLE AMOR**

LUCA MARENZIO, *Il Primo libro dei Madrigali*, rist. 1582 — 2<sup>a</sup> IMPRESSIONE (2<sup>nd</sup> *impression*): RISM A/I/5 [M 531

1<sup>a</sup> IMPRESSIONE (1<sup>st</sup> *impression*): 1580, RISM A/I/5 [M 530

— Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, I-Bc), T 4. Muta completa (*complete set*): C, Q, A, T, B.

GIOVANNI ANTONIO TERZI, *Il Secondo libro de Intavolatura de Liuto*: RISM A/I/8 [T 541 aut RISM B/I [1599<sup>19</sup>

— Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, I-Bc), U. 238/2.  
facs. S.P.E.S., Firenze, 1981.

**4. SACRA CETRA op. 13**

1625 – RISM A/I/5: M 2745

— Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale, I-Bc), AA.326. Muta completa (*complete set*): C I, C II, B, bc.

— Kraków, Uniwersytet Jagielloński, Jagiellońska, PL-Kj. Catalogo Kraków, Mus. ant. pract. M 810, bc (*deficit* in RISM).

## FRONTESPIZI E DEDICHE

## FRONTISPIECES AND DEDICATIONS

## 1. VESPERTINA PSALMODIA op. 2 [M 2736

frontespizio

*(frontispiece):*

VESPERTINA | PSALMODIA | BINIS VOCIBUS. | Ad Organum accomodata. | AVCTORE | F. CAROLO MILANVTIO | a Sancta Anatholia Augustiniano, in Augusta Peru- | sia apud Augustinianentes Æremiticos | Organista. | LIBER PRIMVS. | OPUS SECUNDVM. | (fregio tip.) | Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1619. ||

dedica

*(dedication):*

INTEGERRIMO VIRO | DOMINO IOANNI PAVLO | VIGLAE PERVSINO | F. Carolus Milanutius Augustinianus à Sancta Anatolia, in Augu- | sta Perusia apud Eremiticos Organista. | D. B. M. |

**E**a est Musicę præstãtia, ac dignitas vt cuiusc que gradus, ac dignitatis | sit ornamentũ præcipuũ, quod sempre Diuina queque res habita fue- | rit, iamque inde a priscis illis tẽporibus perpetuo rebus sacris adhibi- | ta, vt nulla omnino sacrificia, nullę supplicationes nullæ solemniore | præces sine cantu fierent, quin tam cælesti studio, qui nõ delectarẽtur | imperiti sũt habiti, vt Gregorum Prouerbio celebratũ est, indoctos, | a Musis, atque Gratijs abesse. Hęc omnibus, & studijs, & sexibus, & | ætatibus est opportuna; Hac Infantes in cunis vagientes oblectari Nutricum dulci mur- | mure sopiuntur: Hac Pueri cum æqualibus cantilentes frequenter vtuntur; Hac Iuuenes, | atque ætate florentes maximè capiuntur; Hac senes, reliquis iam deferues centibus volu- | ptatibus, Naturæ dulci quoque instinctu delectantur; nulla denique natio est, nulla gens, | <n>ullus ordo, quæ non artificiosa canendi Arte moueatur. Quare ab re non erit, si & Tibi | Præstantissimo Viro, hæc mea musicæ studia, sua sponte veniant dicanda, eo vel maximè, | quod illum græcum Adagium in te minime iactari sentiam, qui hoc divino studio incen- | sus, te ipsum non modo, sed Nepotes, sed Filios, sed totam Domum hoc musarum splen- | dore exornari volueris. Hinc si Cic. eloquentiæ parens M. Bruto, quamuis iuuent, ma- | gnam suorum librorum partem dicasse fertur, quod eum acerrimo ingenio esse cerneret, | ijsque præsertim studijs, quibus ille operam dabat, delectaretur, certè, & ipse meæ mentis | parum compos iudicaret, si has cantiones, quæquæ sint, sub tuo Nomine, qui & musicæ | peritissimus & illius studiosorum Patronus semper fuisti, edendas este non censerem, vt | pariter Te illarum patrocinium, ac tutelam suscipiente, luce, qua carent, tuo præsidio po- | titentur; quod, vt fiat, non expecto hac in laude quemquam, nisi te ipsum, cui hoc munu- | sculo intimos animi in te mei sensus

explicare debui, ac fructus meos, tuo sapore condien- | dos non dubitavi. Vale.  
Dat. Venetijs die 15. Ianuarij. 1619. ||

## 2. LITANIE DELLA BEATA VERGINE op. 5

1<sup>a</sup> IMPRESSIONE (*1<sup>st</sup> impression*): [M 2738

frontespizio  
(*frontispiece*):

LETANIE | DELLA BEATA VERGINE | A QVATTRO ET OTTO VOCI | DI CARLO  
MILANVTII | DI SANTA NATOGLIA | MAESTRO DI CAPELLA IN SANTA | EVFEMIA  
DI VERONA. | *Parte sono in Cantilena, parte Correnti* | & *parte in Concerto* | Nouamente  
composte, & date in luce. | Con il Basso Continuo per quelle in Cantile- | na, & in  
Concerto necessario, & | per le Corrente à beneplacito | OPERA QVINTA | CON  
PRIVILEGIO. | (fregio tip.) | In Venetia Appresso Alessandro Vincenti. 1622. ||

dedica  
(*dedication*):

ALL'ILL.<sup>RE</sup> ET MOLTO REV.<sup>DO</sup> SIG.<sup>RE</sup> | PATRONE COLENDISSIMO | IL  
SIGNOR DON GIVLIO | VERALLI·DB·M· |

**C**on quella vera osservanza, con la quale hò sempre honorato, & riverito la  
Perso- | na di V. S. Illustre, & Molto Reuerēda: e con l'occorenza de  
fauori, e grazie, che | per sua bontà in ogni tempo si è degnata dimostrar  
verso di me, dopò che per mia | buona fortuna fui destinato al carico di Maestro di  
Capella di questa honoratissi- | ma Chiesa di Santa EVFEMIA; Uengo ad offerire  
à quella vera Religione, & es[-] | semplar Deuotione, che chiunque la conosce  
ammira nella sua Persona, queste | mie fatiche, fabricate dal mio basso ingegno in  
honor della Regina del Cielo, Imperatrice de gl'An[-] | gioli, Vergine Sacratissima  
del Rosario, & Madre purissima dell'Eterno Dio MARIA; chiaro te- | stimonio del  
mio desiderio, che hò sempre tenuto di corrisponderle con qualche segno di  
gratitudine, | come apunto in effetto hor faccio, lasciando con l'iscrizione del suo  
Honoratissimo Nome vscir sicu- | ramente al Mondo queste mie Spirituali  
Compositioni, le quali, ancorche non siano di ricompensa | eguale a gli suoi meriti,  
& all'obbligo, ch'io le deuo, seruiranno nondimeno per grata memoria del[-] | la  
riuerenza, che le porto: E mentre hà sempre dimostrato aggradir con suo gran  
gusto le mie Com[-] | positioni, & in particolare queste LETANIE, che à Penna  
(sostenendo io il carico di Capo delle | musiche nella Chiesa di Santa  
ANASTASIA per i Sabbati ad honor della Beata Uergine del | ROSARIO) hò  
fatto più volte cantare, e da lei volentieri ascoltate; l'istesse anco, donandoglle ho-  
| ra in Stampa, e facendonela Padrone, e Difensore, non isdegni, mà con l'istesso  
affetto accetti; che io | per tanto non altro starò bramando, che la conseruatione  
dell'acquisto della sua buona Gratia alla | quale mentre di cuore mi raccomando,

gli bramo prospere, e felicissime le Sante Feste di Natale, e | le bacio le mani. Di  
Uenezia li 20 di Decembre. 1621. | Di U. S. Illustre, & Molto Reuerenda. |  
Deuotissimo, & obbligatissimo Seruitore | F. Carlo Milanuzij Agostiniano. |

Al P.F. Carlo Milanuzij per le sue Letanie della B. Vergine da lui poste in Musica.

*Dell'illustre Signor Francesco Pini.*

Tolse Prometeo il foco  
Da la celeste face;  
Onde stupendo Mago  
Diè moto, e spirito a la formata Imago.  
Ma tu Mago canoro  
Da qual sfera, ò qual loco  
Togliesti forza tal, ch'a tuoi concenti  
Lasciano i Fiumi il corso, il volo i Venti,  
Il moto le fals'onde,  
E spirito anco a le pietre human s'infonde?  
Ah se ben'hora il sò. Solo da quella  
Che Sola e sour'il Sol, sour'ogni Stella.

*Dell'Eccellentissi. Signor Antonio Leopardi.*

Viui in te lieto ò fortunato ingegno  
CARLO nel tuo lauoro;  
Che s'hor ne godi per caparra, e pegno;  
De suoi capelli vna Ghirlanda d'oro  
Ben fia, che questi FIORI,  
Di soave Harmonia, con cui ne honori  
La Regina del Ciel, concordi, e vniti  
S'intercino fra lor, e vniti poi,  
faccin Corona eterna à merti tuoi. ||

2<sup>a</sup> IMPRESSIONE (*2<sup>nd</sup> impression*): [M 2739

frontespizio  
(*frontispiece*):

LETANIE | DELLA BEATA | VERGINE | A QVATTRO ET OTTO | VOCI | DI  
CARLO MILANVTII | DI SANTA NATOGLIA | MAESTRO DI CAPELLA IN SANTA  
EVFEMIA | DI VERONA | Parte sono in Cantilena, parte Correnti, & parte in  
Concerto | NOVAMENTE RISTAMPATE | Con il Basso Continuo per quelle in  
Cantilena, & in Concerto necessario, & | per le Corrente à beneplacito. | OPERA  
QVINTA | CON PRIVILEGIO | (fregio tip.) | IN VENETIA | Appresso Alessandro  
Vincenti. MDCXXXII. ||

dedica  
(*dedication*):

*deficit*

### 3. ARMONIA SACRA op. 6

frontespizio

(*frontispiece*):

ARMONIA | SACRA | Di Concerti, Messa, & Canzoni | à Cinque Voci | con il suo Basso Continuo per l'Organo. | DI CARLO MILANVZII | DA SANTA NATOGLIA | Maestro di Cappella in Santa Eufemia di Verona. | OPERA SESTA | Novamente composta, & data in luce. | CON PRIVILEGIO. | (fregio tip.) | In Venezia, Appresso Alessandro Vincenti, 1622. ||

dedica

(*dedication*):

Al molto Rev.<sup>do</sup> Padre, Sig.<sup>re</sup> & Padron Singolariss.<sup>mo</sup> | IL P. BACCELLIERE LEONARDO | ZORZI | Prior Vigilantissimo In Santa Eufemia di Verona. |

**S**e per naturale istinto dell'antica Madre vniversal maestra delle cose crea- | te, agl'Augelli non solo; ma all'Herbe, & alle Piante è stata insegnata la | via, à quelli di eleggersi per nido delle loro proli i più eccelsi rami de gl'al- | beri, accioche vestitesi delle vaghe piume habbiano più ageuole e men fati- | cosa la strada per essercitarsi al volo, & a queste di procacciarsi sicuro, e | saldo appoggio, donde forza riceua la lor debolezza, come apunto osserrar | si suole dalla Pampanosa Vite, e dall'Hedera serpente, che, se l'una brama | il sostegno dell'Olmo saldo, non schiva l'altra la tutela della forte Quercia; | Con quanta maggiore industria dunque M. R. P. deve l'Huomo, guidato, e retto da ragioneuol di- | scorso vn si fatto ammaestramento apprendere nel dare alla luce i suoi Parti, assicurandoli su l'emi- | nente favore di saggio, & honorato Nome, sotto l'ali della cui Protezione felicemente se ne riposi- | no, ò pur, spiegar volendo il volo per il gran Teatro del Mondo, sotto la sua difesa spiegar possan le | penne senza periglio alcuno? Quindi è, che non recherà merauiglia s'io d'ingegno debilissimo, pro- | curo à questo mio Parto sicuro, e ben degno appoggio, la cui forza sostenga e protegga la debolez- | za sua: il che con gran ragione mi è conuenuto procacciargli; percioche essendo hoggi il secolo tal- | mente lacerato, e guasto da che, chi sia non sò, dall'Inuida forse, pochi si considerano, che da una | pura, e semplice humanità sospinti amino i virtuosi sudori, & abbraccino le continue fatiche de Stu- | diosi: e benche il proprio della Virtù sia il ritrovar per via precipitosi Intoppi, pungenti Spine, du- | ri Bronchi, rabbiose Leonesse, Lupi crudeli, Zoili loquaci, Aristarchi maligni, & altri mille traua- | gli; non è però, che non si trouino di quelli, che amino le Virtù, & i Virtuosi similmente con ogni af- | fetto possibile sino al sommo dell'amore, trà quali la P. V. M. R. ammiro frà gl'altri, come quella | che ne tiene il grado sublime; percioche hauendo ella consumato la maggior parte de giorni suoi in | questo Essercitio della Musica (tralasciato hora per l'impotenza degl'anni) fù sempre, si come al | presente si dimostra, amorevol Fautrice de Virtuosi, & Amator de Professori di questa nobilissima | Disciplina; per ilche stimo, non gli sia à discaro l'haver preso io ardire di dare alla luce queste mie | Musiche note sotto la Scorta, e Protezione del suo honorato Nome, il quale

hò giudicato essergli | necessario per doppia cagione; sì perche col tener questo mio Parto scolpito in fronte il Nome di | LEONARDO, a guisa di LEON'ARDENTE si dimostri fido Custode, e Difensore contro coloro, | che con la mordace lingua traboccaranno nel precipitio della maledicenza contro tal mia fatica, on- | de à loro il simile auenga, à gl'infelici Isdraeliti colà nella Sammaria interuenne; si anco acciò con | l'istesso Nome di LEONE si dimostri benigno, e cortese à coloro, che con lieto viso riceueranno, & | abbracciaranno l'istessa mia Fatica, che perciò non da morsi, o da fieri artigli offesa ricevano, ma | nella Bocca la dolcezza del Favo del mele ritrouino, in quella guisa apunto, che al fortunato Sanso- | ne successe. S'aggiunge ancora, che il merito di V. P. lo ricerca, e l'obbligo mio verso di lei lo richie- | de; onde che, e per l'una, e per l'altra cagione mi risoluo di lasciare vscire alle Stampe sotto la sua | tutela quest'ARMONIA SACRA, la quale, ancorche non sia di ricompensa eguale quel mol- | to, che le devo, servirà non dimeno per picciol segno di quel molto, che vorrei; ma mentre più nō pos- | so, soffrisca ella con esso me l'impotenza, & accetti in grado l'affettuoso dono, che con puro, & animo | [deuoto] || deuoto le porgo; & amandomi al solito mi conserui per sempre nella sua buona gratia, alla quale | mentre humilmente mi raccomando, le bramo dal Cielo il compimento de suoi contenti. | Di Venezia li 10. di Marzo. 1622. | Di V. P. M. Reverenda | Humilissimo, & obligatissimo Seruidore | Fra Carlo Milanuzij Agostiniano. ||

#### 4. SACRA CETRA op. 13

frontespizio  
(*frontispiece*):

SACRA CETRA | CONCERTATA | CON AFFETTI ECCLESIASTICI | DA CANTARSI IN ORGANO | A DUE, TRE, QVATTRO, E CINQUE VOCI. | DI FRA CARLO MILANVZII | DA SANTA NATOGLIA | AGOSTINIANO. | Organista di San Steffano in Venetia: | Con l'aggiunta di Sei Mottetti, Ariosi, e commodi per un Basso solo. | LIBRO SECONDO. | OPERA DECIMA TERZA. | Nuovamente composta, e data in luce. | CON PRIVILEGIO. | (fregio tip.) | IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti, 1625. ||

dedica  
(*dedication*):

AL MOLTO ILLVS.<sup>RE</sup> SIGNORE | MIO SIG. ET PADRON SINGOLARISSIMO | IL SIG. GIOVANNI SORA. |

S uole ben anco tal'hora Generoso Signore inclinare il purgatissi- | mo Orecchio al rustico suono di Siluestre Sampogna, che da rozo | Pastorello venghi toccata; Per lo che, io non diffido, che non deb- | bano essere in grado à V. S. Molto Illustre questi miei musici Con- | centi, che altro non formano, che vn'Armonia d'Affetti Ecclesia- | stici, ispiegati in Concerto dalla pouera mia Penna sù questa | SACRA CETRA, per dare honore, e gloria à Dio

Ottimo, | Massimo, alla sempre Vergine, & inuitissima Regina de gl'Angeli, | & alla eterna Corte del Paradiso. Questi, quali si sieno al Nome di | V. S. dedico, e consagro, supplicandola à riceuergli in segno di quel poco, ch'io vaglio, e | ad aggradirgli in testimonio di quel molto, ch'io vorrei, e son tenuto al suo merito. Vengo- | no per tanto tali appunto, quali la mia naturalezza gli produsse, priu in tutto di quell'Ar- | te, che alla perfezione di loro si richiede; mà ben è vero, che compariscono ambitosi, ac- | compagnati dall'affetto d'una pura, e deuota osservanza verso di Lei: che perciò stimo for | tunata questa mia elezione, della quale hò giusta ragione di gloriarmi, essendo sicuro, che | doue mi è mancato giuditioso ingegno nel comporre, ingegnoso giuditio mi è soprabon- | dato nel dedicare, onde posso chiamarmi altroetanto felice Dedicatore, quanto inesperto | Compositore; e posso dire, che doue l'Arte mi si è dimostrata troppo auara Dispensatrice | nel comporre, la Fortuna troppo gratiosa Fautrice mi si è scoperta nel trouarmi la difesa di | vn tanto Signore, qual è la Persona di V. S. à cui tanto deuo. La prego dunque à far si, che la | speranza, conceputa nell'animo mio, e confidata nella immensa sua cortesia, e generosità, | non resti ingannata, e ciò sarà, quando da Lei benignamente verrà aggradita questa mia | Dedicatura, compiacendosi tal'hora di prestar l'orecchio à queste mie humili fatiche, | le quali non deuno esser da Lei rifiutate, almeno per non far torto alla finezza, & in- | tegrità del suo proprio giuditio, che n'è stato più volte lo Stimatore, e più volte le hà comẽ- | date. Con questa speranza nella protezione di V. S. le raccomando, tenendo per ccrto, che | ricouerate sotto l'ombra del glorioso suo Nome, irradiate dal lume dell'occhio suo cortesis- | simo, e nodrite dall'aura soaue del suo fauore, potranno gir sicure dalla Falce del Tempo sẽ | za temer l'Inuidia del Volgo, che tal'hor procura affogar l'altrui fatiche nell'onde di Lethe. | Con che, mentre l'opera con me stesso à V. S. Molto Illustre offerisco, la supplico à protegger | non meno il dono, che'l Donatore, gia da la mia buona sorte per seruo riuerentissimo desti- | natogli, che come tale facendole riuerenza, le prego dal Cielo compita felicità. | Di Venetia li 22. di Luglio. 1625 | Di V. S. Molto Illustre | Inclinatissimo & obligatissimo Seruidore | F. Carlo Milanuzij Agostiniano. ||

## TESTI MUSICATI

### TEXTS SET

#### VESPERTINA PSALMODIA

##### 1. DIXIT DOMINUS

- [1] Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.  
 [3] Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.  
 [5] Iuravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.  
 [7] Iudicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.  
 [9] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

##### 2. CONFITEBOR

- [1] Confitebor tibi Domine in toto corde meo: in consilio iustorum, et congregatione.  
 [3] Confessio et magnificentia opus eius: et iustitia eius manet in saeculum saeculi.  
 [5] Memor erit in saeculum testamenti sui: virtutem operum suorum annuntiabit populo suo:  
 [7] Fidelia omnia mandata eius: confirmata in saeculum saeculi: facta in veritate et aequitate.  
 [9] Sanctum et terribile nomen eius: initium sapientiae timor Domini.  
 [11] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

##### 3. BEATUS VIR

- [1] Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis eius volet nimis.  
 [2] Potens in terra erit semen eius: generatio rectorum benedicetur.  
 [4] Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et iustus.  
 [6] In memoria aeterna erit iustus: ab auditione mala non timebit.  
 [8] Dispensit, dedit pauperibus: iustitia eius manet in saeculum saeculi: cornu eius exaltabitur in gloria.  
 [10] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

##### 4. LAUDATE PUERI

- [1] Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.  
 [2] Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.  
 [4] Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria eius.  
 [6] Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem:

- [8] Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.  
 [10] Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

##### 5. LAETATUS SUM

- [1] Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.  
 [2] Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Ierusalem.  
 [3] Ierusalem, quae aedificatur ut civitas: cuius participatio eius in idipsum.  
 [4] Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.  
 [5] Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.  
 [6] Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem: et abundantia diligentibus te.  
 [7] Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.  
 [8] Propter fratres meos et proximos meos, loquebar pacem de te:  
 [9] Propter domum Domini Dei nostri, quaesivi bona tibi.  
 [10] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
 [11] Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

##### 6. NISI DOMINUS

- [1] Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.  
 [2] Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.  
 [3] Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.  
 [4] Cum dederit dilectis suis somnum: ecce haereditas Domini, filii: merces, fructus ventris.  
 [5] Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.  
 [6] Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.  
 [7] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
 [8] Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

7. MAGNIFICAT SEXTI TONI (*versetti pari*)

[2] Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

[4] Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.

[6] Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

[8] Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

[10] Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

[12] Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

8. MAGNIFICAT SEXTI TONI (*versetti dispari*)

[1] Magnificat anima mea Dominum.

[3] Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

[5] Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

[7] Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.

[9] Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

[11] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

**LITANIE DELLA BEATA VERGINE**

## 1. LITANIE DEL SECONDO TONO A 4 'IN CANTILENA'

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras, suscipe.

Kyrie eleison.

Christe eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras suscipe.

Pater de caelis, Deus, miserere nobis.

Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.

Spiritus sancte Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.

Sancta virgo virginum, ora pro nobis.

Mater Christi, mater divinae gratiae, ora pro nobis.

Mater purissima, mater castissima, ora pro nobis.

Mater inviolata, mater intemerata, ora pro nobis.

Mater amabilis, mater admirabilis, ora pro nobis.

Mater Creatoris et Salvatoris, ora pro nobis.

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras, suscipe.

Virgo prudentissima, ora pro nobis.

Virgo veneranda, virgo praedicanda, ora pro nobis.

Virgo potens, virgo clemens, virgo fidelis, ora pro nobis.

Speculum iustitiae, ora pro nobis.

Sedes sapientiae, ora pro nobis.

Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.

Vas spirituale, vas honorabile, vas insignae devotionis, ora pro nobis.

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras, suscipe.

Rosa mystica, turris davidica, ora pro nobis.

Turris eburnea, domus aurea, ora pro nobis.

Faederis arca, Ianua caeli, ora pro nobis.

Stella matutina, ora pro nobis.

Salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium christianorum, ora pro nobis.

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras suscipe.

Regina apostolorum, ora pro nobis.

Regina martyrum, ora pro nobis.

Regina confessorum, ora pro nobis.

Regina virginum, ora pro nobis.

Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.

Sancta Maria, dulcis et pia, preces nostras suscipe.

## 2. LITANIE DEL SESTO TONO A 4 'IN CANTILENA'

Audite insulae, et attendite populi de longe: quomodo cantaverit tympanistria nostra.

Plaudat nunc organis, Maria, et inter veloces articulos tympana puerpere concrepent.

Kyrie eleison.

Christe eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Pater de caelis, Deus, miserere nobis.

Fili redemptor mundi, Deus, miserere nobis.

Spiritus sancte Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.

Sancta virgo virginum, ora pro nobis.

Mater Christi, mater divinae gratiae, ora pro nobis.

Mater inviolata, mater intemerata, ora pro nobis.

Mater amabilis, mater admirabilis, ora pro nobis.

Mater Creatoris et Salvatoris, ora pro nobis.

Virgo prudentissima, virgo veneranda, virgo  
 praedicanda, ora pro nobis.  
 Virgo potens, virgo clemens, virgo fidelis, ora  
 pro nobis.  
 Speculum iustitiae, ora pro nobis.  
 Sedes sapientiae, ora pro nobis.  
 Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.  
 Vas spirituale, vas honorabile, vas insignae  
 devotionis, ora pro nobis.  
 Stella matutina, ora pro nobis.  
 Salus infirmorum, ora pro nobis.  
 Salus infirmorum, ora pro nobis.  
 Refugium peccatorum, consolatrix  
 afflictorum, auxilium christianorum, ora pro  
 nobis.  
 Regina angelorum, ora pro nobis.  
 Regina patriarcharum, ora pro nobis.  
 Regina prophetarum, ora pro nobis.  
 Regina apostolorum, regina martyrum, ora  
 pro nobis.  
 Regina confessorum, ora pro nobis.  
 Regina virginum, ora pro nobis.  
 Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.  
 Concinant laetantes chori iubilent laudantes  
 omnes, dicentes: sancta Maria, tu mundi spes,  
 exaudi nos, iubilent laudantes omnes,  
 concinant laetantes chori, dicentes: sancta  
 Maria, tu gratia mater, exaudi nos, concinant  
 laetantes chori iubilent laudantes omnes,  
 dicentes: sancta Maria, tu veniae vena, exaudi  
 nos.  
 Sancta Maria, tu mundi spes, tu gratia mater,  
 tu veniae vena, exaudi nos. Amen.

### 3. LITANIE DELL'OTTAVO TONO A 8 'CORRENTI'

Kyrie eleison.  
 Christe eleison.  
 Christe audi nos.  
 Christe exaudi nos.  
 Pater de caelis, Deus, miserere nobis.  
 Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.  
 Spiritus sancte Deus, miserere nobis.  
 Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.  
 Sancta Maria, ora pro nobis.  
 Sancta Dei genitrix, ora pro nobis.  
 Sancta virgo virginum, ora pro nobis.  
 Mater Christi, ora pro nobis.  
 Mater divinae gratiae, ora pro nobis.  
 Mater inviolata, mater intemerata, ora pro  
 nobis.  
 Virgo potens, virgo clemens, virgo fidelis, ora  
 pro nobis.  
 Vas spirituale, vas honorabile, ora pro nobis.  
 Vas insignae devotionis, ora pro nobis.

Stella matutina, ora pro nobis.  
 Salus infirmorum, ora pro nobis.  
 Refugium peccatorum, ora pro nobis.  
 Consolatrix afflictorum, auxilium  
 christianorum, ora pro nobis.  
 Regina angelorum, regina patriarcharum et  
 prophetarum, ora pro nobis.  
 Regina apostolorum, ora pro nobis.  
 Regina martyrum, ora pro nobis.  
 Regina confessorum, ora pro nobis.  
 Regina virginum, ora pro nobis.  
 Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce  
 nobis, Domine.  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi  
 nos, Domine.  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere  
 nobis.

### 4. LITANIE DEL PRIMO TONO A 8 'CORRENTI IN TRIPLA'

Kyrie eleison.  
 Christe eleison.  
 Christe audi nos.  
 Christe exaudi nos.  
 Pater de caelis, Deus, miserere nobis.  
 Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.  
 Spiritus sancte Deus, miserere nobis.  
 Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.  
 Sancta Maria, ora pro nobis.  
 Sancta Dei genitrix, sancta virgo virginum,  
 ora pro nobis.  
 Mater Christi, ora pro nobis.  
 Mater divinae gratiae, ora pro nobis.  
 Mater purissima, mater castissima, ora pro  
 nobis.  
 Mater inviolata, ora pro nobis.  
 Mater intemerata, ora pro nobis.  
 Mater amabilis et admirabilis, ora pro nobis.  
 Mater Creatoris et Salvatoris, ora pro nobis.  
 Virgo prudentissima, virgo veneranda, virgo  
 praedicanda, ora pro nobis.  
 Virgo potens, virgo clemens, virgo fidelis, ora  
 pro nobis.  
 Stella matutina, ora pro nobis.  
 Salus infirmorum, refugium peccatorum,  
 consolatrix afflictorum, ora pro nobis.  
 Auxilium christianorum, ora pro nobis.  
 Regina angelorum, ora pro nobis.  
 Regina patriarcharum et prophetarum, ora  
 pro nobis.  
 Regina apostolorum, ora pro nobis.  
 Regina martyrum et confessorum, ora pro  
 nobis.  
 Regina virginum, ora pro nobis.

Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.  
Regina sacratissimi rosarii, ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

#### 5. LITANIE DELL'OTTAVO TONO A 8 'IN CONCERTO'

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Christe audi nos.

Christe exaudi nos.

Pater de caelis, Deus, miserere nobis.

Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.

Spiritus sancte Deus, miserere nobis.

Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Sancta Dei genitrix, sancta virgo virginum, ora pro nobis.

Mater Christi, mater divinae gratiae, ora pro nobis.

Mater purissima, mater castissima, ora pro nobis.

Mater inviolata, mater intemerata, ora pro nobis.

Mater amabilis et admirabilis, ora pro nobis.

Mater Creatoris et Salvatoris, ora pro nobis.

Virgo prudentissima, virgo veneranda, virgo praedicanda, ora pro nobis.

Virgo potens, ora pro nobis.

Virgo clemens, virgo fidelis, ora pro nobis.

Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.

Vas spirituale, vas honorabile, ora pro nobis.

Vas insignae devotionis, ora pro nobis.

Rosa mystica, ora pro nobis.

Turris davidica, ora pro nobis

Stella matutina, ora pro nobis.

Salus infirmorum, ora pro nobis.

Refugium peccatorum, ora pro nobis.

Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.

Auxilium christianorum, ora pro nobis.

Regina angelorum, ora pro nobis.

Regina patriarcharum et prophetarum, ora pro nobis.

Regina apostolorum, ora pro nobis.

Regina martyrum, ora pro nobis.

Regina confessorum, ora pro nobis.

Regina virginum, ora pro nobis.

Regina sanctorum omnium, ora pro nobis.

Regina sacratissimi rosarii, ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

#### ARMONIA SACRA

##### 1. ADAPERIAT COR NOSTRUM — *Concerto per l'Introito* (v. *Sacra Cetra* n. 19)

Adaperiat cor nostrum Deus et in praeceptis suis consoletur nos: faciat pacem in diebus nostris neque nos deferat in tempore malo, et reconcilietur nobis Deus noster.

##### 2. KYRIE

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

##### 3. GLORIA

[Gloria in excelsis Deo.] Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

##### 4. 'LA ZORZI' — Canzone per l'Epistola (strumentale)

##### 5. CREDO

[Credo in unum Deum,] Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et

ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoretur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam catholicam, et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

6. CANTEMUS OMNES CANTICUM — *Concerto per l'Offertorio (id. in Sacra Cetra n. 20)*

Cantemus omnes canticum psallamus hymnum dulciter; iam venit nobis hodie solemnitas laetitiae: corde puro veneretur Deus Pater omnipotens, toto corde laudetur dulcis eius filius, tota mente exaltetur nomen aeterni spiritus, totus chorus honoretur caelestium militum hymnus, ergo concinatur verbis his mellifluis; uno trinoque Domino sint sempiterna cantica simul cum sanctis omnibus honor semper et gloria. Amen.

7. SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

8. DULCIS AMOR IESU — *Concerto per l'Elevazione (id. in Sacra Cetra n. 3)*

Dulcis amor Iesu, o dulcissime Iesu, o nomen Iesu super omnia sanctum, corde puro cantemus, o piissime Iesu: miserere nobis. O sanctissime mi Iesu, vulnera animam meam potentissimo telo tuae nimiae caritatis, ut dicat tibi anima mea: caritate tua vulnerata sum. O mistissime mi Iesu, percute, sanctifica, illumina cor meum amoris tui copia, ut semper tecum corde puro cantemus: o dulcissime Iesu, o piissime Iesu, o sanctissime Iesu, o mistissime Iesu: miserere nobis.

9. AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

10. 'LA RIATELLI' — Canzone per il *Post Communio* (strumentale)

11. 'LA GUARALDA' — Canzone 'alla bastarda' per il *Deo Gratias* di P. A. MARIANI (strumentale)

SACRA CETRA

1. APERI DOMINE

Aperi Domine cor meum in lege sancta tua. Redde mihi lactitiam salutaris tui. Confirma me in verbis tuis. Quoniam non est qui adiuvet, non est qui praeter te salvum faciat et ad vitam perducat eternam.

2. O QUAM SUAVIS

O quam suavis et decora es Maria Virgo, tota formosa, tota preclara, sancta es, o Mater nostra pia. Tu semper ora, Virgo, sancta Virgo dulcis, ora Iesum Christum Deum nostrum, ut caeli regnum semper tecum possideamus. Tu corda tene, tene corda tuorum fidelium ad te clamantium semper pro eis deprecare Iesum Christum filium tuum. O spes perennis omnium fidelium, o consolatrix peccatorum omnium, sancta Maria dulcis et pia, tu nos in via respice semper et hora mortis nostrae animam nostram suscipe. O mater Dei Maria, o sponsa Dei Maria, tu spes, tu vita, tu bonitas infinita, tu semper ora Iesum Christum Deum nostrum pro nobis. Sancta Maria dulcis et pia, tu nos in via respice et intercede pro nobis.

3. DULCIS AMOR IESU (*id. in Armonia Sacra n. 8*)

Dulcis amor Iesu, o dulcissime Iesu, o nomen Iesu super omnia sanctum, corde puro cantemus, o piissime Iesu: miserere nobis. O sanctissime mi Iesu, vulnera animam meam potentissimo telo tuae nimiae caritatis, ut dicat tibi anima mea: caritate tua vulnerata sum. O mistissime mi Iesu, percute, sanctifica, illumina cor meum amoris tui copia, ut semper tecum corde puro cantemus: o dulcissime Iesu, o piissime Iesu, o sanctissime Iesu, o mistissime Iesu, miserere nobis.

4. TOTA PULCHRA ES O MARIA

Tota pulchra es, o Maria, et macula non est in te. Tota pulchra es et decora Maria, tota formosa, tota decora, tota suavis, tota benigna, tota miranda, tota iocunda, tota tu sancta es. O quam suavis est memoria tua. O porta paradisi, tota tu pulchra es, tota

speciosa et suavis es, tota tu sancta es. Audi, dulcissima Mater: libera nos, defende nos ab infelici peccatorum laqueo, ut mereamur ingredi regnum caelorum. Audi, clementissima Maria et praeces nostras exaudi, Mater, et intercede pro nobis apud filium tuum, o dulcis, o pia Mater. Audi, clementissima Maria, audi, dulcissima Mater, libera nos, defende nos ab infelici peccatorum laqueo, ut mereamur ingredi regnum caelorum. Tu enim, tota preclara, tota formosa, tota decora, tota suavis, tota benigna, tota miranda, tota iucunda, tota tu sancta es.

#### 5. O LUMEN ECCLESIAE

O lumen ecclesiae, beate pater Augustine, nobilis prosapiae, doctor legis divinae, eremitarum pater et fundator, tu coram Deo, esto pro nobis pius advocatus.

#### 6. IUSTUS GERMINABIT

Iustus germinabit sicut lilium et florebit in aeternum ante Dominum. Plantatus in domo Domini, in atriis domus Dei nostri florebit.

#### 7. O DULCISIME IESU

O dulcissime Iesu, confige cor meum iaculo amoris tui, ut dicat tibi anima mea: caritate tua vulnerata sum. Percute Domine, percute animam meam et vulnera eam potentissimo telo tuae nimiae caritatis, ut dicat tibi: caritate tua vulnerata sum.

#### 8. DOMINE PATER

Domine Pater omnipotens aeternae Deus, qui ad principium huius diei nos pervenire fecisti, tua nos hodie salva virtute, ut in hac die ad nullum declinemus peccatum, sed semper ad tuam iustitiam faciendam nostra procedant eloquia, dirigantur cogitationes et opera.

#### 9. SALVUM ME FAC

Salvum me fac, o bone Iesu, o dulcis amor, qui caritate tua dignatus es nasci, et mori pro me. Tuam quaeso clementiam obsecro, o decus caeli, o splendor Patris, o lumen meum, o salus mea, o grandis amor, o dulcis amor, o bone Iesu, ut tu deleas iniquitates meas et salves me ab omni malo, ut cantem gloriam et laudem dicam nomini tuo.

#### 10. O PORTA CAELI

O porta caeli, o stella maris, o salus nostra Maria, dum te veneramus, exaudi nos. O praetiosa mundi margarita, o nostrum refugium, o terrae gloria, o lampas caeli, o pulchra rosa, mater suavis, dum te veneramus, exaudi nos; o dulcissima Virgo, o sanctissima Mater, o decora Maria, o pulcherrima Virgo, adiuva nos; sancta Maria, defende nos, dulcis et pia, libera nos, defende nos de manu fortiorum/pessimorum et tu concede ut uno ore semper te laudemus; o dulcissima Virgo, o sanctissima Mater, o pulcherrima Virgo, adiuva nos; sancta Maria: defende nos, dulcis et pia, libera nos de manu peccatorum et dirige pedes nostros in salutem.

#### 11. O IESU MI DULCISIME

O Iesu mi dulcissime, spes suspirantis animae, te quaerunt piae lacrimae et clamor mentis intimae. Quocumque loco fuero, mecum Iesum desidero, quam laetus cum invenero, quam felix cum tenuero, iam quod quaesivi video, quod concupivi teneo, amore Iesu languo.

#### 12. IN TE DOMINE SPERAVI

In te Domine [*ant.* Domina] speravi, non confundar in aeternum: in iustitia tua libera me, inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me esto mihi in Deum protectorem [*ant.* Matrem pietatis] et in domum refugii, ut salvum me facias.

#### 13. LAUDATE CAELI ET TERRA

Laudate caeli et terra, laudate Deum, laudate canticum decantent populi dicentes: benedictus Deus et Pater Domini nostri Iesu Christi, qui consolatur nos in omni tribulatione nostra et pauperum suorum miseretur. Benedictus ergo Deus, in saecula saeculorum. Amen.

#### 14. O BEATUM VIRUM

O beatum virum cuius animam paradisum possidet: unde exsultant Angeli laetantur Archangeli: chorus sanctorum proclamat: mane nobiscum in aeternum. Alleluia.

#### 15. CANTEMUS DEO NOSTRO

Cantemus Deo nostro canticum novum, et iubilemus ei quia benignus et miserator est, et corda nostra fera dulcescit, et quaerit amans quia verus est amor, nos ergo quaeso

amemus illum, et serviamus ei, amemus illum quia benignus Deus est.

16. QUI VINCERIT

Qui vincerit faciam illum columnam in templo meo et ponam ego super eum nomen meum et nomen civitatis novae Ierusalem quia electus meus erit in saecula. Alleluia.

17. VENI SPONSA CHRISTI

Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum. Ornata monilibus filiam Ierusalem Dominus concupivit, et videntes eam, filiae Sion beatissimam praedicaverunt dicentes oleum effusum nomen tuum. Os suum aperuit sapientiae, et lex clementiae sub lingua eius, ideo adolescentulae dilexerunt eam; veni electa mea, ponam in te thronum meum, thronum iocunditatis, thronum aeternitatis gloriae Dei.

18. GAUDE VIRGO GLORIOSA

Gaude Virgo gloriosa, Mater Dei praetiosa, tota plena gratia, stella maris matutina, sol electus, spes divina, in te confidentibus, tu es illa dulcis rosa, pulchra nimis et formosa, paradisi gloria. Porta caeli, Virgo sancta, caritatis felix planta, flos sacrarum virginum, sacrum verbum concepisti et intacta peperisti sine viri semine. Quando Iesum genuisti, nobis gaudium dedisti magno consolamine. Tu es illa dulcis rosa, pulchra nimis et formosa, paradisi gloria. Gaude Virgo gloriosa, Mater Dei praetiosa, tota plena gratia.

19. ADAPERIAT COR NOSTRUM (*id. in Armonia Sacra n. 1*)

Adaperiat cor nostrum Deus et in praeceptis suis consoletur nos: faciat pacem in diebus nostris neque nos deferat in tempore malo, et reconcilietur nobis Deus noster.

20. CANTEMUS OMNES CANTICUM (*id. in Armonia Sacra n. 6*)

Cantemus omnes canticum psallamus hymnum dulciter; iam venit nobis hodie solemnitas laetitiae: corde puro veneretur Deus Pater omnipotens, toto corde laudetur dulcis eius filius, tota mente exaltetur nomen aeterni spiritus, totus chorus honoretur caelestium militum, hymnus ergo concinatur

verbis his mellifluis; uno trinoque Domino sint sempiterna cantica simul cum sanctis omnibus honor semper et gloria. Amen.

21. EGO FLOS CAMPI

Ego flos campi, et lilium convallium, sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. Surge amica mea et veni, surge propera amica mea, columba mea, dilecta mea et veni de Libano, speciosa mea, formosa mea, veni mel et lac sub lingua tua et odor unguentorum tuorum sicut flores rosarum. Surge propera, veni propera, surge de Libano, veni tota, enim suavis es, tota enim tu pulchra es.

22. VOCE MEA AD DOMINUM CLAMAVI

Voce mea ad Dominum clamavi: et depraecatus sum. Effundo in conspectu eius orationem meam, et tribulationem meam ante ipsum pronuntio.

23. LAUDO ET GLORIFICO

Laudo et glorifico te Domine Deus meus, quod ab aeterno me in corde tuo predestinasti. Ideo rogo te, ut accendas cor et animam meam ardore sancto caritatis tuae, ut tu solus in me vivas, meque tibi soli servire facias.

24. DE PROFUNDIS CLAMAVI

De profundis clamavi et deprecatus sum te Domine Deus, et exaudisti vocem meam, et adjuvasti me servum tuum ad te corde clamantem; et ascenderunt voces orationes meae ante conspectum tuum, et deprecationes cordis mei tecum sunt: tu qui pius es et admirabilis Dominus in caelo, et omnipotens Dominus in terra, succurre semper quaeso animae meae, quam tu Deus tuo sanguine redemisti.

25. BONE, PULCHERRIME IESU

Bone, pulcherrime Iesu, dulcis misericors mei et omnium animarum, quas praetioso sanguine redemisti: doce me facere voluntatem tuam, quia Deus meus es tu.

26. INCLINA MATER MISERICORDIAE

Inclina, mater misericordiae, aures pietatis tuae indignis supplicationibus meis, et esto mihi miserimo peccatori, pia.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI**  
*SHORT BIBLIOGRAPHY*

**CATALOGHI, ENCICLOPEDI, DIZIONARI**

*CATALOGUES, ENCYCLOPAEDIAS, DICTIONARIES*

BLUME, FRIEDRICH (a cura di). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 14 voll., Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1949-1968.

*Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, a cura di Gaetano Gaspari, pubbl. da Federico Parisini per conto del Municipio, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, Bologna, vol. I (1890) - vol. II (1892) - vol. III (1893) - vol. IV (1905); facs. in *Gaetano Gaspari, Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna*, con correzioni integrative a cura di Napoleone Fanti, Oscar Mischiati e Luigi Ferdinando Tagliavini, Forni, Bologna, 1961.

DEUMM. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso: *Il Lessico*, 4 voll., 1983-84; *Le Biografie*, 8 voll., 1985-88; *Appendici* 1990 e 2005; Unione Tipografico-Editrice Torinese U.T.E.T., Torino.

EITNER, ROBERT (a cura di). *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von Robert Eitner*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1900-1904.

RISM SIGLA. *Répertoire International des Sources Musicales. Rism-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*, Bärenreiter Verlag, München, G. Henle Verlag, Kassel-Basel-London-New York, 1999.

SADIE, STANLEY (a cura di). *The new grove dictionary of music & musicians — 1ª edizione*, 20 voll., Macmillan Publishers Limited, London, 1980; rist. 1995.

SADIE STANLEY, TYRRELL JOHN (a cura di). *The new grove dictionary of music & musicians — 2ª edizione*, 29 voll., Macmillan Publishers Limited, Londra, 2001.

**CONSULTAZIONI IN RETE**

*WEB REFERENCES*

[marzo / *marcb* 2008]

<http://www.musica-antica.info/strumenti/>

<http://euromusicology.cs.uu.nl>

<http://icking-music-archive.org>

<http://opac.sbn.it>

<http://www.bassus-generalis.org>

<http://www.itmi.it>

<http://www.music.indiana.edu>

#### TRATTATISTICA E FONTI STORICHE

##### TREATISES AND HISTORICAL SOURCES

AGAZZARI, AGOSTINO. *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti [...]*, Domenico Falcini, Siena, 1607; facs. Forni, Bologna, 1985.

ANGELINI BONTEMPI, GIOVANNI ANDREA. *Historia Musica*, Costantini, Perugia, 1695; facs. Forni, Bologna, 1971.

BANCHIERI, ADRIANO. *Cartella Musicale [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1614; facs. Forni, Bologna.

BANCHIERI, ADRIANO. *Conclusioni sul suono dell'organo*, er. Giovanni Rossi, Bologna, 1609; Forni, Bologna, 1968.

BIANCIARDI, FRANCESCO. *Breve regola per imparar'a sonare sopra 'l basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, 1607.

BISMANTOVA, BARTOLOMEO. *Regole per sonare il Basso Continovo*, ms., Ferrara, 1677; facs. in *Archivum Musicum. Collana di testi rari*, n. 1 — Firenze, S.P.E.S., 1978.

BONA, VALERIO. *Regole del contraponto et compositione*, Casale Bernardo Grasso, Bologna, 1595; facs. A.M.I.S., 1971.

BOSSINENSIS, FRANCISCUS. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato [...]*, Petrucci, Venezia, 1509-1511; facs. Minkoff Reprint, Geneve, 1977-1982.

BRUNELLI, ANTONIO. *Regole utilissime*, Volemar Timan, Firenze, 1606.

CACCINI, GIULIO. *Le Nuove Musiche*, Marescotti, Firenze, 1601; facs. S.P.E.S., Firenze, 1983.

CACCINI, GIULIO. *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverle*, Zanobi Pignoni & co., Firenze, 1614; facs. S.P.E.S., Firenze, 1983.

FULDA, ADAM DE. *Musica*, pars tertia, cap. VI, in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll., ed. Martin Gerbert, Typis San-Blasianis, St. Blaise, 1784; facs. ed. Hildesheim, Olms, 1963.

GASPARINI, FRANCESCO. *L'armonico pratico al cimbalo [...]*, Antonio Bortoli, Venezia, 1708; facs. Broude Brothers, New York, 1967.

GUMPELZHAIMER, ADAM. *Compendium musicae latino-germanicum*, Valentin Schoenigius, Augusta, 1611.

MARENZIO, LUCA. *Il primo libro de Madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia, 1580.

PENNA, LORENZO. *Li primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata*, Giacomo Monti, Bologna, 1684; facs. Forni, Bologna, 1969.

PONZIO, PIETRO. *Dialogo [...] ove si tratta della theorica e prattica*, Erasmo Viothi, Parma, 1595.

PRAETORIUS, MICHAEL. *Syntagma Musicum*, Johann Richter, Wittenberg, 1615-1619; facs. Bärenreiter, Kassel e Basel, 2001.

ROSSI, GIOVANNI BATTISTA. *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica [...]*, Gardano e Bartolomeo Magni, Venezia, 1618; facs. Forni, Bologna, 1984.

TERZI, GIOVANNI ANTONIO. *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, Giacomo Vincenti, Venezia, 1599; facs. S.P.E.S., Firenze, 1981.

SCALETTA, ORATIO. *Scala di Musica*, Alessandro Vincenti, Venezia, 1626; facs. Forni, Bologna, 1976.

ZACCONI, LUDOVICO. *Prattica di Musica*, vol. I, Venezia, Bartolomeo Carampello, 1596; vol. II Alessandro Vincenti, Venezia, 1622; facs. Forni, Bologna, 1983.

ZARLINO, GIOSEFFO. *Instituzioni Harmoniche*, Francesco Senese, Venezia, 1561; facs. Forni, Bologna, 1999.

WALLISER, CHRISTOPH THOMAS. *Musicae figuralis praecepta brevia*, Paul Ledertz e Karol Kieffer, Strasbourg, 1611.

#### TRASCRIPTIONI IN NOTAZIONE MODERNA

##### TRANSCRIPTIONS IN MODERN NOTATION

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL. *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*, 1 ed. Christian Friedrich Henning, Berlino 1753; Georg Ludwig Winter, Berlino, 1759 e 1762; ed. ital. a c. di G. Gentili Verona, Curci, Milano, 1993.

*Celebri Arie Antiche*, a cura di Claudio Dall'Albero e Marcello Candela, Rugginenti, Milano, 1998.

*Italianische Diminutionen. Die Zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, a cura di Richard Erig e Veronika Gutmann, Amadeus Verlag — Bernhard Pauler, Zurigo, 1979.

MARENZIO, LUCA. *Il primo libro dei madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia, 1580; ed. mod. in *Luca Marenzio, Sämtliche Werke*, a cura di Alfred Einstein, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1929; rist. Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1967.

MARINI, BIAGIO. *Affetti Musicali*, Gardano-Bartolomeo Magni, Venezia, 1617; ed. mod. a cura di Franco Piperno, Suvini Zerboni, Milano, 1990.

MASSENZIO DA RONCIGLIONE, DOMENICO. *Opera Omnia*, voll. I, II, III, IV, V e VI, a cura di Claudio Dall'Albero e Mauro Bacherini, in corso di pubblicazione, Rugginenti, Milano, 2008.

METALLO, GRAMMATIO. *Ricerari a due voci per sonare e cantare*, Ricciardo Amadino, Venezia, 1609; ed. mod. a cura di Lapo Bramanti, Pro Musica Studium, Roma, 1987.

RORE, CIPRIANO DE. *Tutti i madrigali di Cipriano de Rore a quattro voci [...]*, Angelo Gardano, Venezia, 1577; ed. mod. in *Cipriani Rore Opera Omnia*, vol. IV, a cura di Bernhard Meier, CMM n. 14, America Institute of Musicology, 1969.

*Seventeenth-Century Italian Sacred Music*, vol. 3: *Masses by Carlo Milanuzzi, Leandro Gallerano, Alessandro Grandi*, a cura di Anne Schnoebelen, Garland Publishing Inc, New York & London, 1995.

UCCELLINI, MARCO. *Opera Omnia — Edizione critica*, vol. IV, *Sonate over canzoni da farsi a violino solo e basso continuo*, op. V, a cura di Piotr Wilk, LIM, Lucca, 2002.

VIADANA, LODOVICO DA. *Cento Concerti ecclesiastici*, Prefazione, Venezia, 1602; ed. mod. in *Monumenti musicali mantovani*, a cura di Claudio Gallico, vol. I, Bärenreiter, Kassel-New York, 1964.

## TESTI MODERNI

### MODERN TEXTS

APEL, WILLI. *The notation of polyphonic music: 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, 'The Mediaeval Academy of America', 1953; tr. it. a cura di Piero Neonato, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Sansoni, Firenze, 1984.

BANK, JOANNES ANTONIUS. *Tactus, Tempo, and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Annie Bank, Amsterdam, 1972.

BARBIERI, PATRIZIO. 'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c.1500 - 1837), in *Revercare* III, pp. 5-79, 1991.

BARBIERI PATRIZIO. *Corista, chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo Rinascimento*, in 'Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggiero Giovannelli « musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo »', a c. di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, pp. 433-457, Fondazione G.P. da Palestrina, Palestrina, 1998.

BORNSTEIN, ANDREA. *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Franco Muzzio, Padova, 1987.

DARBELLAY, ÉTIENNE. *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi. Genesi delle edizioni e apparato critico*, trad. ital. di Franco Piperno e Lorenzo Bianconi, in *Monumenti Musicali Italiani* voll. IV, V e VIII; *Girolamo Frescobaldi — Opere Complete*, suppl. ai voll. II, III e IV, ed. Suvini Zerboni, Milano, 1985.

DEL SORDO, FEDERICO. *Il Basso Continuo*, Armelin Musica-Edizioni Musicali Euganea, Padova, 1996.

FARINA, RAFFAELLO. *Metodologia. Avviamento alla tecnica del lavoro scientifico*, Biblioteca di Scienze Religiose n. 71, ed. Libreria Ateneo Salesiano LAS, Roma, 1986.

LUCIANI, LUCIANO. *Le composizioni di Ruggiero Giovannelli nei Codici della ex Biblioteca Altaempsiana*, pp. 297 e 304, in *Ruggiero Giovannelli « Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo »*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, a c. di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 1998.

LUISE, FRANCESCO. *Criteri generali e norme particolari per l'Edizione Nazionale e Introduzione* in G. Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Primus*, ed. mod. a cura di Francesco Luisi, vol. I tomo I, Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di G. Pierluigi da Palestrina, EDITALIA — Gruppo Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2002.

KENNEDY, ANDREWS HERBERT. *Transposition of Byrd's vocal polyphony*, in *Music & Letters*, vol. 43°, pp. 25-37, 1962.

MENDEL, ARTHUR. *Pitch in the 16th and early 17th centuries* (I, pp. 28-45; p. II, pp. 199-221; p. III, pp. 336-357; p. IV, pp. 575-593), in *The Musical Quarterly*, vol. XXXIV, 1948.

MILLER, CAROLINE BROWNE. *'Chiavette': a new approach*, (tesi di laurea), University of California, Berkeley, 1960.

TONAZZI, BRUNO. *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro intavolature con cenni sulle loro letterature*, Ancona-Milano, Edizioni Bèrben, 1971.

WOODFIELD, IAN. *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, ed. it. a c. di R. Meucci, EDT, Torino, 1999.

#### RICERCHE BIOGRAFICHE

##### BIOGRAPHICAL RESEARCH

*Archivio Storico Comunale di Esanatoglia*, Consigli Comunali, vol. XIII, 1589-1591.

ASTENGO, STEFANO LUIGI O.S.A. *Musici agostiniani anteriori al secolo XIX*, Libreria Editrice Fiorentina, Monografie Storiche Agostiniane n. 14, Firenze, 1929.

BARTOCCI, PINO. *Un illustre... sconosciuto*, in «La nostra comunità» n. 4, Esanatoglia, 1991.

BARTOCCI, PINO. *Carlo Milanuzzi, musicista e poeta esanatogliese del Seicento*, in «La nostra comunità» n. 1, Esanatoglia, 2001.

BIANCONI, LORENZO. *Il Seicento, Storia della Musica* vol. 5, a c. della Società Italiana di Musicologia, E.D.T., 1982-1991, Torino.

*Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 (VogelB)*, a cura di Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure e Claudio Sartori, vol. I, Staderini-Minkoff Editori, Pomezia (Roma), 1977.

DELLA CORTE A. – PANNAIN G., *Storia della Musica*, vol. I, *Dal Medioevo al Seicento*, UTET, Torino, 1983.

DIALTI, DARIO E CLAUDIA. *Genealogia della Famiglia Milanuzzi*, lettera del 1° dicembre 1986.

FETIS, FRANÇOIS-JOSEPH. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tomo IV, Librairie de H. Fournier, Paris, 1864.

*Fondo Radiciotti-Spadoni*, Biblioteca Mozzi-Borgetti, Macerata.

FORTUNE, NIGEL. *Italian Secular Song from 1600 to 1635: the Origins and Development of Accompanied Monody*, dissertazione non pubblicata, University of Cambridge, 1954.

*La terra maceratese per i suoi geni. Le celebrazioni*. in «L'Azione fascista», anno XIII, n. 42, 25 agosto 1934; cit. in «Uomini illustri di Esanatoglia», manoscritto attribuibile a DON MARIANO DEL FRATE (1871-1943).

*Liber Criminalis*, Archivio Storico Comunale di Esanatoglia, segn. 583, 1591.

MILLER, ROARK THURSTON. *New Information on the Chronology of Venetian Monody: the 'Raccolte' of Remigio Romano*, «Music & Letters», LXXVII, 1996.

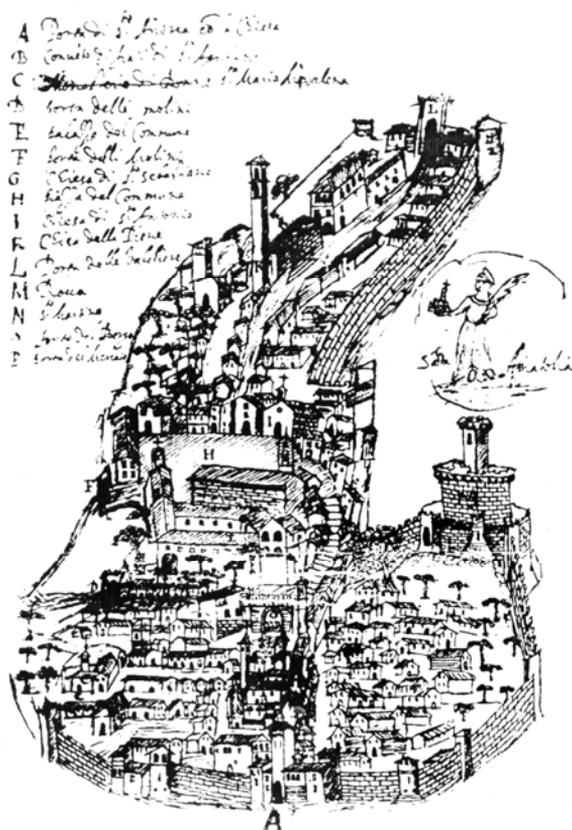
MILLER, ROARK THURSTON. *The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody (to 1630)*, dissertazione non pubblicata, University of Michigan, 1993.

PERINI, P. DAVID AURELIUS. *Bibliographia Augustiniana cum notis biographicis scriptores itali*, vol. II, tip. Sordomuti, Firenze, 1931.

ROCHE, JEROME. *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon. Press, Oxford, 1984.

SCHMITZ, EUGEN. *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914;

TESTI, FLAVIO. *La musica italiana nel Seicento*, Bramante Editrice, Milano, 1972.



Veduta del *Castrum* di Santa Anatolia (sec. XVI)  
pergamena conservata all'Archivio Vaticano di Roma

*View of the Castrum of Santa Anatolia (16th century)*  
parchment preserved in the Vatican Archive in Rome





*Armonia sacra*, frontespizio (libro-parte del basso continuo)

*Armonia sacra*, frontispiece (part-book of the basso continuo)

per gentile concessione del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna  
by kind permission of the Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna



**ESEMPI MUSICALI**  
*SAMPLES OF THE MUSIC*



# 1. DIXIT DOMINUS

## SEXTI TONI



Ixit Dominus



I

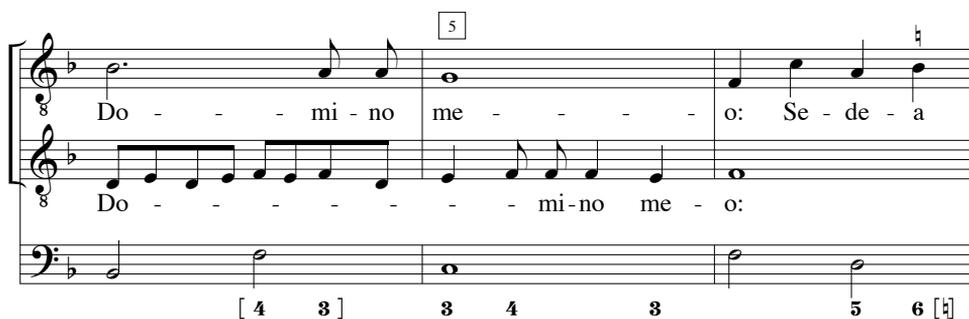


Ixit Do

BASSUS AD  
ORGANUM

TENOR I

TENOR II



Do - - - mi - no me - - - o: Se - de - a

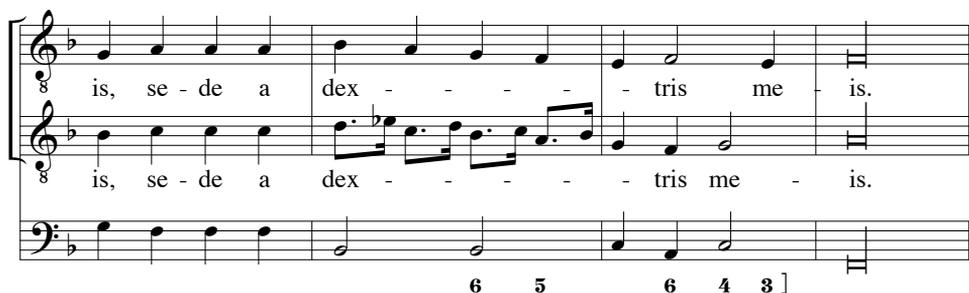
Do - - - mi - no me - o:

[ 4 3 ] 3 4 3 5 6 [4]



dex - tris me - - - o: Se - de a dex - - - tris me -

6 [6 3b] # 4 3#



is, se - de a dex - - - tris me - is.

is, se - de a dex - - - tris me - is.

6 5 6 4 3 ]

15

Vir - gam vir - tu - - - -

6

20

- tis tu - ae

Vir - gam vir - tu - - - - - - - - - - -

6 4 3 6

25

e - mit - tet Do - mi - nus ex Si -

- tis tu - ae e - mit - tet

3 4 3 3 4 3

on, e - mit - tet Do - - - - mi - nus

Do - mi - nus ex

b

30

ex Si - on: do-mi-na-re in me - di - o

Si - on: do-mi-na-re in

3 [4] 4 3 6

35

i - ni - mi - co - rum tu - o - - - -

me - - - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - -

6 6 5 6 [3] 3 4 3

rum, i - ni - mi - co - rum tu - o - - - - rum.

rum, i - ni - mi - co - rum tu - o - - - - rum.

6 6 [3] 4 3

40

Iu - ra - vit - Do - mi-nus, et non pae - ni -

6 [5] 5 6 6

45

te - - - - bit e - um,  
Iu - - - - ra - vit Do - mi - nus et non pae - ni -

6 [5] 4 3

50

et non pae - ni - te - - - -  
te - - - - bit e - um, et non pae - ni - te -

4 3

- - - - bit e - um: Tu es sa -  
- - - - bit e - - - - um:

b 4 3 b 6

55

cer - - - - dos, tu es sa - cer - dos in ae - ter - - - -  
Tu es sa - cer - - - - dos, tu es sa - cer - dos in ae -

## b

num, tu es sa - cer - dos in ae - ter - - - num se -  
ter - - - num, tu es sa - cer - dos in ae - ter - - -

60  
cun-dum or - di - nem Mel - chi - - - - se - dec.  
num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - - se - dec.

[5 6 6] 3 4 3

65  
Iu - - - di - ca - - - bit in na - ti -  
Iu - - -

6 6

di - - - ca - - - bit in na - ti -  
o - - - ni -

3 [4] 4 3 #

70

o - - - - - ni - bus, im - ple - - bit ru -

bus, im - ple - - bit ru -

75

i - - - - - nas: nas: con-quas-sa-bit

i - - - - - nas: con-quas-sa-bit

b 3/4 4 3/4 6

80

con-quas-sa-bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, con-quas-sa - bit

rum, in ter - ra mul - - to - rum.

ca - pi - ta in ter - ra mul - to - - - - rum.

[5 6] 6 3 4 3

85

Glo - - - ri - a Pa - tri, et Fi - - -

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - -

6 [5] 5 b

90

li - o, glo - ri - a Pa - tri, et

- - - li - o, glo - ri - a Pa - - -

3[4] 4 3[4] [b] 5 6] 6 [5] 5

95

Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, et

# 4 3# 6

100

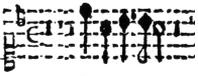
cto, et Spi - ri - tu - i San - - - - cto.

Spi - ri - tu - i San - - - - - - - cto.

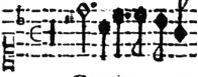
6 4 3

# 1. ADAPERIAT COR NOSTRUM

CONCERTO PER L'INTROITO

**A** 

Daperiat

**A** 

Daperiat cor

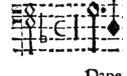
**A** 

Daperiat cor

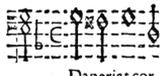
**A** 

Daperiat cor nostr



**A** 

Dape

**A** 

Daperiat cor

CANTO I

CANTO II

ALTO

TENORE

BASSO

BASSO PER L'ORGANO

[ 6

- da - pe - ri - at cor no-strum De - - - - - us  
 a - da - pe - ri - at cor no-strum De - us,  
 pe - ri - at cor no-strum De - - - - - us,  
 6 5 [5]<sub>2</sub> 7 6[# 4]

- da - pe - ri - at cor no-strum De - - - - -  
 pe - ri - at cor no-strum De - - - - -  
 a - da - pe - ri - at cor no-strum De -  
 a - da - pe - ri - at cor no-strum De -  
 3] # 6 [4 3]#

us et in prae-ce-pts su - is con-so - le - - - - tur

et in prae-ce-pts su - is con-so - le - - - - tur

us et in prae-ce-pts

us

us

us et in prae-ce-pts

7 6 4

15

nos, et in prae-ce-pts

nos, et in prae-ce-pts su - - - is con-so - le - tur

su - is, et in - - - prae-ce-pts

et in prae-ce-pts su - is con-so -

su - is con-so - le - - - - - tur nos,

[5 6 2 6] 6 4



25

no - - - stris ne-que nos

ci - at pa - - - cem in di - e - bus no - - - -

fa - - - ci - at pa - - -

[6/3] [5/4] 3 [6] [7/3] [6/4] [5/4] 3

30

de - fe-rat, fa -

stris ne-que nos de - fe-rat,

fa - - - ci - at pa - - - cem in di - e - bus

cem in di - e - bus no - - - - stris

fa -

[7/3] [6/4] [5/4] 3 b

- ci-at pa - cem in di - e - bus no - stris ne-que nos  
 ne-que nos de - fe - rat,  
 no - - - stris ne-que nos de - fe -  
 ne-que nos de - fe - rat,  
 ci-at pa - cem in di - e - bus no - - - stris

[  $\frac{4}{8}$  6 ] 7 6 6 4 3 †

de - fe - rat, ne-que nos de - fe - rat in tem - po -  
 ne-que nos de - fe - rat, ne-que nos de - fe - rat in  
 rat in tem - po - re  
 ne-que nos de - fe - rat in tem - po - re  
 ne-que nos de - fe - rat in tem - po - re

[ 35 ]

[ 6 ]

re ma - - - lo, et re-con-ci - li - e - tur no-bis  
tem - po-re ma - - lo,  
ma - - - - lo,  
ma - lo,  
ma - - - - lo, et re-con-ci - li -

[6] 4 3# 6

40  
De - us no - ster,  
et re-con-ci - li - e - tur  
et re-con-ci - li - e - tur no-bis De - us  
et re-con-ci - li - e - tur no-bis  
e - tur no-bis De - us,

6 [4 3] 6

45

et re-con-ci-li-e-tur no-bis De-us no -  
no - bis, et re-con-ci-li-e-tur no-bis De-us no -  
- no - ster,  
De - us,  
et re-con-ci - li - e - tur no-bis De -

[4 3] [b] 6 [5]

ster, et re-con-ci - li - e - tur no-bis De - us, et re-con-  
ster,  
et re-con-ci - li - e - tur no-bis De - us no - ster,  
et re-con-ci - li - e - tur no-bis De - us,  
us, et re-con-ci - li - e - tur no-bis De - us,  
et re-con-

[6 5]



# 1. APERI DOMINE



Peri Domine

CANTO I

A - pe-ri Do-mi-ne cor me -



Peri Domine

CANTO II



Peri Domine cornetum

BASSO CONTINUO

[ 6                          6 # ] #

um in le-ge san - cta tu - a, in le-ge san-cta, in le-ge

[ # ]                          [ 4 3 ] # #                          [ 6                          5                          6

san - cta tu - a, in le-ge san-cta tu - - - a,

A - pe-ri

4 3] #                          #                          [ 4 3] #                          [ 6

in le-ge san - cta, in le-ge san - cta, in le-ge

Do-mi-ne cor me - um in le-ge san - cta, in le-ge san - cta,

6 5]                          [ 6                          5                          6

15

san-cta, in le-ge san-cta tu - - a, in le-ge san -  
 in le-ge san-cta, in le-ge san - cta tu - a, in le-ge san - - cta

6] [6] # [4 3] # # [6]

20

- cta tu - a.  
 tu - - - a. Red - de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta -

# [4 3] # [6] 6 6]

25

Red - de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i,  
 ris tu - i, red - de mi - hi lae-ti - ti -

4 3 [6] 4 3# [#] 6]

30

red - de mi - hi lae-ti - ti - am sa - lu -  
 am sa-lu-ta - ris tu - i, red - de mi - hi lae-ti - ti -

4 3# [6] 6 6]

35

ta - - - ris tu - - - i. Con - fir - ma me in  
am sa - lu - ta - ris tu - - - i. Con - fir - ma me in

6 6 4 3 #

40

ver-bis tu - is, con - fir - ma me in ver - bis tu -  
ver-bis tu - is, con - fir - ma me, con -

6 [4 3] 6] 4 3# [6]

45

- - - is, con - fir - ma me, con - fir - ma  
fir - ma me in ver - bis tu - - - is, con -

4 3 [6] 4 3# #

50

me in ver-bis tu - - - is, con - fir - - - ma  
fir - - - ma me con-fir-ma me in ver-bis tu - - -

[3# 4 3#] # [3# 4 3#]

55

me, con-fir-ma me in ver-bis tu - - is. Quo-ni-am non  
is, con - fir - - ma me. Quo-ni-am non

[ 3 4 3 ] b

60

est, non est qui a-diu - vet, non est qui prae-ter te sal - vum fa - ci -  
est non est qui a-diu - vet non

# [6] 6 [7 6 5] [3# 4 4] [3]#

at, non est qui prae-ter te, non est qui prae-ter te sal - vum  
est qui prae-ter te non est qui prae-ter te sal - - - vum

# # [6]

65

fa - ci - at et ad - - -  
fa - ci - at et ad - - - vi - tam per du - cat e - ter - - -

3[#] 4 3# [#] 6 6 4 5]

70

vi-tam per-du-cat e-ter - - - nam, et ad

nam, et ad vi-tam per-du-cate-ter - - -

[6 5 6 4 3] # [4 3]#

75

vi-tam per-du-cat e-ter - - - nam, et ad

nam, et ad vi-tam per-du-cat e-ter - - -

# [4 3]# # # [4 3]#

80

vi - tam per-du-cat, per-du-cat e-ter - - - nam,

nam, et ad vi-tam per-du-cat e-ter - - - nam, et ad

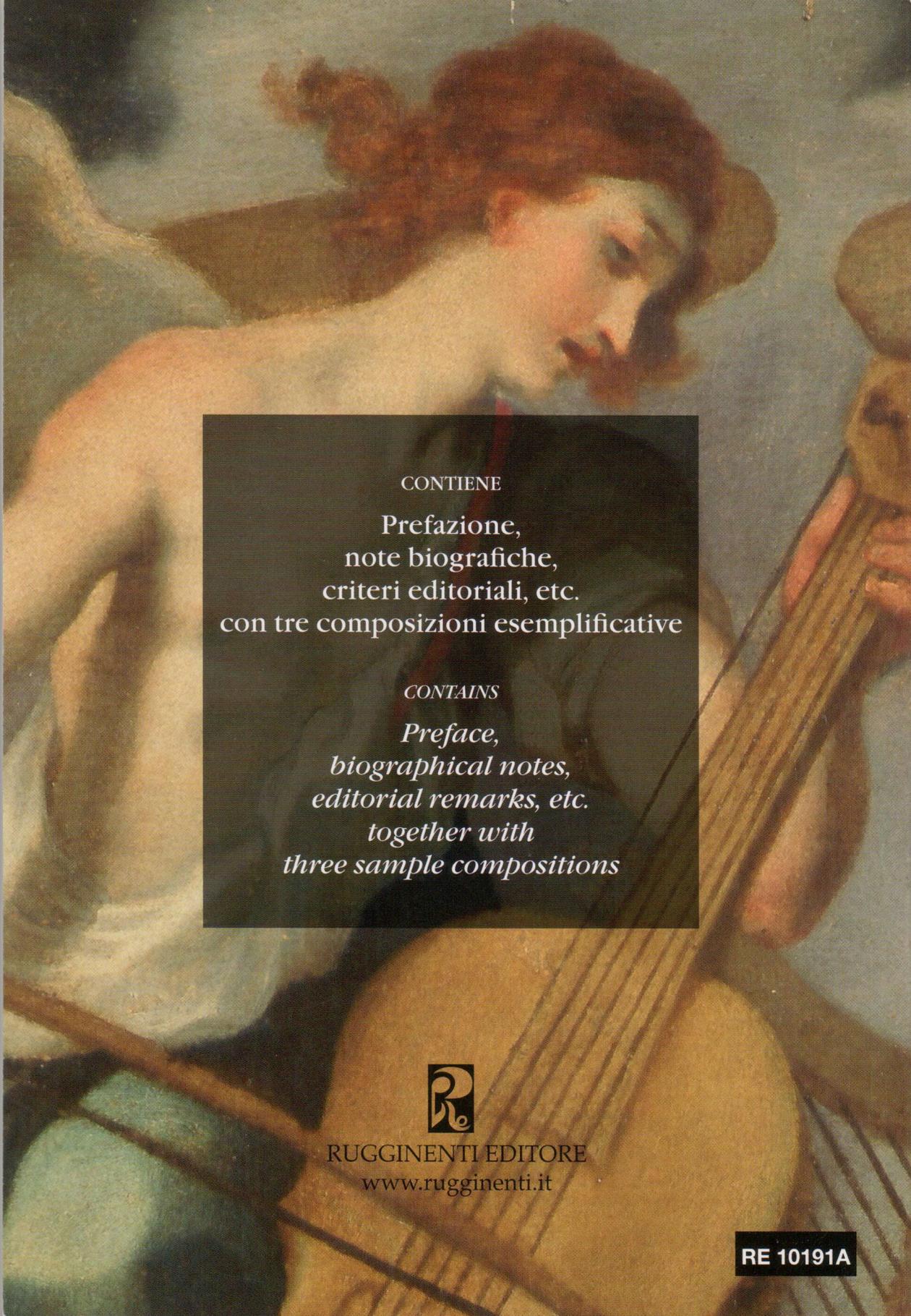
# 3 4 3

et ad vi-tam per-du - - - cat e-ter - nam.

vi - tam per-du - cat e-ter - - - - - nam.

# 3[#] 4 3#





CONTIENE  
Prefazione,  
note biografiche,  
criteri editoriali, etc.  
con tre composizioni esemplificative

*CONTAINS  
Preface,  
biographical notes,  
editorial remarks, etc.  
together with  
three sample compositions*



RUGGINENTI EDITORE  
[www.rugginenti.it](http://www.rugginenti.it)

RE 10191A