

Giovanni Battista Riccio

Il primo libro delle divine lodi (Venezia, 1612)

Opera omnia

Vol. 1

On the cover / In copertina

Front page / copertina: Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612, Basso, p. 22, courtesy of / per gentile concessione della Biblioteca Diocesana “Mons. Giuliano Agresti”, Sezione Musicale “Emilio Maggini”, Lucca.

Back page / quarta di copertina: Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612, Basso, p. 36, courtesy of / per gentile concessione della Biblioteca Diocesana “Mons. Giuliano Agresti”, Sezione Musicale “Emilio Maggini”, Lucca.

Layout / Impaginazione

Andrzej Sitarz

Layout of music / Impaginazione delle musiche

Chiara Comparin

English translation of the Italian texts / Traduzione dei testi italiani

Michael Webb

This volume was made possible with the support of the Department of Cultural Heritage of the University of Padua.

Questo volume è stato reso possibile grazie al sostegno del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova.

An editable digital version of the score of the incomplete (nos. 7–8, 29–30) or partially incomplete (no. 28) compositions is available online at the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Una versione digitale modificabile della partitura delle composizioni incomplete (nn. 7–8, 29–30) o parzialmente incomplete (n. 28) è accessibile online sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

Transposed versions of the compositions in which there are transposition indications (i.e., in this book, nos. 9–10, 23, 26, 34) are available at the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Le versioni trasposte delle composizioni in cui compaiono indicazioni di trasposizione (nella fattispecie, in questo libro, i nn. 9–10, 23, 26, 34) sono disponibili sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

© Copyright by Chiara Comparin, Gabriele Taschetti, Marina Toffetti, Kraków/Padova 2024

ISBN 978-83-7099-257-6

ISMN 979-0-801532-58-9



Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
www.mi.pl



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Giovanni Battista Riccio

Il primo libro delle divine lodi (Venezia, 1612)

Edited by Chiara Comparin

Introductory essays by Chiara Comparin, Marina Toffetti, Gabriele Taschetti

Opera omnia

Vol. 1

Kraków, Musica Iagellonica, 2024

Giovanni Battista Riccio

Opera Omnia

Editor in chief

Marina Toffetti (Padova)

Scientific board

Lars Berglund (Uppsala)

Chiara Comparin (Padova)

Richard Freedman (Haverford, PA)

Marco Mangani (Firenze)

Aleksandra Patalas (Kraków)

Gabriele Taschetti (Padova)

Vol. 1

Il primo libro delle divine lodi (Venezia, 1612)

edited by Chiara Comparin

Kraków, 2024

Vol. 2

Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614)

edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti

Kraków, 2022

Vol. 3

Il terzo libro delle divine lodi (Venezia, 1620)

Opera omnia / Vol. 1

Contents / Indice

Taking care of incomplete music: the critical edition of a forgotten music collection (Marina Toffetti) . . .	7
Prendersi cura della musica incompleta: l'edizione critica di una raccolta musicale dimenticata (Marina Toffetti)	11
Introductory essays	
Chiara Comparin: Giovanni Battista Riccio and <i>Il primo libro delle divine lodi</i> (Venezia, 1612)	17
Marina Toffetti: Reconstructing incomplete motets in G. B. Riccio's <i>Primo libro</i> : preliminary considerations and notes on the method	37
Gabriele Taschetti: Digital tools to support the analysis and reconstruction of a missing part	47
Description of the print	57
The texts	65
Editorial criteria	65
Transcription criteria	65
Edition of the texts	66
The musical text	77
Editorial criteria	77
Critical notes	79
Saggi introduttivi	
Chiara Comparin: Giovanni Battista Riccio e <i>Il primo libro delle divine lodi</i> (Venezia, 1612)	85
Marina Toffetti: La ricostruzione dei mottetti incompleti nel <i>Primo libro</i> di Giovanni Battista Riccio: considerazioni preliminari e note sul metodo	103
Gabriele Taschetti: Strumenti digitali a supporto dell'analisi e della ricostruzione di una parte mancante . .	113
Descrizione della stampa	123
I testi	131
Criteri di edizione	131
Criteri di trascrizione	131
Edizione dei testi	132
Il testo musicale	143
Criteri di edizione	143
Apparato critico	145

Edition of the music / Edizione delle musiche

1. <i>Exultate Deo</i>	151
2. <i>Misericordias Domini</i>	154
3. <i>Audite omnes gentes</i>	157
4. <i>O bone Iesu</i>	161
5. <i>Cantate Domino</i>	164
6. <i>Beata es Virgo Maria</i>	168
7. <i>Surrexit Dominus</i>	171
8. <i>Ascensionis hodie</i>	174
9. <i>Veni dilecta mea</i>	177
10. <i>Ascendo ad Patrem</i>	182
11. <i>O Maria Dei genitrix</i>	186
12. <i>O quam dulce</i>	190
13. <i>O salutaris hostia</i>	194
14. <i>Adoramus Te Christe</i>	197
15. <i>A lingua dolosa</i>	200
16. <i>Ego rogabo</i>	203
17. <i>Quasi stella matutina</i>	207
18. <i>Iubilemus singuli</i>	211
19. <i>Quem vidistis pastores</i>	214
20. <i>Exaudi Deus</i>	217
21. <i>Salve Maria</i>	221
22. <i>Cantate Domino</i>	225
23. <i>Cantemus et exultemus</i>	228
24. <i>Ego dormio</i>	232
25. <i>Vulnerasti cor meum</i>	236
26. <i>Resonent organa</i>	240
27. <i>Salve Regina</i>	243
28. <i>Indica mihi</i>	247
29. <i>In te Domine speravi</i>	252
30. <i>Congratulamini mihi</i>	255
31. <i>O magnum mysterium</i>	258
32. <i>O dulcissime</i>	261
33. <i>O quam gloriosum</i>	267
34. <i>Canzone [I]</i>	270
35. <i>Canzone [II]</i>	275

Appendix / Appendice

Hypotheses of reconstruction of the missing part in the incomplete compositions

Ipotesi di ricostruzione della parte mancante nelle composizioni incomplete

1. <i>Surrexit Dominus</i> [7]	283
2. <i>Ascensionis hodie</i> [8]	286
3. <i>Indica mihi</i> [28]	289
4. <i>In te Domine speravi</i> [29]	294
5. <i>Congratulamini mihi</i> [30]	297

Taking care of incomplete music: the critical edition of a forgotten music collection

The present critical edition, realised with the contribution of the Department of Cultural Heritage of the University of Padua, is not an isolated experience, but is one of the results of a multi-year project devoted to the analysis, the critical edition and the reconstruction of incomplete polyphony, carried out by a research group of the Department of Cultural Heritage.¹ It was born from the conviction that musical analysis, which in turn represents the main prerequisite for the reconstruction of possible incomplete portions and of any procedure of *emendatio*, should be grounded on a critically investigated and solidly restored musical text.

The preparation of this edition, edited by Chiara Comparin, followed, in order of time, that of *Il secondo libro delle divine lodi* by Giovanni Battista Riccio edited by the same scholar in collaboration with Gabriele Taschetti. The wide range of reflections arising from the analysis of the compositions, both complete and incomplete, of the previous volume, as well as from the formulation of hypotheses for the integration of the incomplete compositions,² proved invaluable also for the preparation of the critical edition of *Il primo libro delle divine lodi* included in the present publication, which is likewise affected by lacunae and by the problem of the restitution of a missing part. The two volumes are also highly homogeneous in terms of the theoretical-methodological approach and the criteria for the presentation of the musical text.

¹ See the research group “Il testo musicale nel tempo: genesi, contesto, disseminazione, restituzione, valorizzazione” (scientific director: Marina Toffetti).

² The reconstruction of the incomplete compositions of the *Secondo libro delle divine lodi* was the focus of the International Spring School “In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces” (Vicenza, 26–30 April 2021), organised by the University of Padua (scientific direction: Marina Toffetti) with the participation of Jessie Ann Owens (University of California, Davis), Richard Freedman (Haverford College, Haverford, PA), Livio Ticli and Marcello Mazzetti (University of Huddersfield), Philippe Canguilhem (Centre d’Études Supérieures de la Renaissance; Université de Tours), Niels Berentsen (Haute École de Musique, Genève), Antonio Eros Negri (Conservatorio di Musica di Como), Stefano Lorenzetti (Conservatorio di Musica di Vicenza), Chiara Comparin and Gabriele Taschetti (University of Padua) and with the collaboration of Quoniam Ensemble and of the Department of Ancient Music of the Conservatory of Vicenza.

The hypothesis for the reconstruction of the missing part in the four incomplete compositions (four motets for soprano or tenor, bass and basso continuo) and the partially incomplete composition for the same scoring proposed here,³ made by the undersigned, takes into account the reflections that emerged during several study meetings⁴ as well as the fruitful exchange with some performers specialised in the performance of early music.⁵ The present proposal offers a plausible and organic solution to the technical-stylistic problems of harmony and counterpoint posed by the reconstruction of these compositions, without, however, ruling out that in the future other, no less plausible solutions might arise from a different stylistic perception or from new analytical investigations.⁶

An editable digital version of the score of the incomplete or partially incomplete compositions is available online at the website of the Musica Iagellonica publishing house. The presence of these materials responds to the desire to encourage the involvement of scholars and musicians in the challenging, but equally exciting task of restoring the missing portions of the musical fabric and a constructive debate between scholars directly engaged in the problems of reconstructing the missing parts in incomplete polyphony. Also available on the publisher's website are transposed versions of the compositions in which there are transposition indications to the third, fourth or fifth below,⁷ designed to facilitate the task of the continuist.

Last but not least, in the frame the recent publication of substantial works on the music and the musical milieu in Venice during the first decades of the 17th century,⁸ the edition of

³ The compositions that, in spite of the information reported in the main repertories (in which no lacunae are reported), have been found to lack the Soprano part are nos. 7 (*Surrexit Dominus*), 8 (*Ascensionis hodie*), 29 (*In te Domine speravi*) and 30 (*Congratulamini mihi*), all for bass and soprano or tenor. In motet no. 28 (*Indica mihi*), also for bass and soprano or tenor, the Soprano/Tenor part is mutilated as it is missing the last section, corresponding to the final eleven bars in the modern transcription.

⁴ See the international study day 'Restoring Fragmentary Cultural Heritage: Philological Perspectives, Reconstructive Methodologies / Il ripristino del patrimonio culturale frammentario: prospettive filologiche e metodologie ricostruttive' (Padua, 3 May 2023), which devoted an entire session to the results of the critical edition of Giovanni Battista Riccio's opera omnia.

⁵ Mention should be made of the collaboration with Quoniam Ensemble, with whom was realised the recital with musicological commentary 'Musiche incomplete ricostruite. Il primo e Il secondo libro delle divine lodi (1612–1614) di Giovanni Battista Riccio' (Padua, Palazzo Maldura, 6 May 2024). Some results of this collaboration are accessible online on the Youtube platform.

⁶ For a more indepth explanation of the criteria adopted for the analysis and the reconstruction of incomplete compositions see the essays by the writer and by Gabriele Taschetti, in this same volume.

⁷ The compositions from 'Il primo libro delle divine lodi' in which transposition indications appear are nos. 9 (*Veni dilecta mea*) for canto, basso and basso continuo (to the fourth below, but in the part-books of the Canto and Basso is indicated to the fifth below); no. 10 (*Ascendo ad Patrem*) for two altos and continuo (to the third and fourth); no. 23 (*Cantemus et exultemus*) for two altos and continuo (to the third and fourth); no. 26 (*Resonant organa*) for two altos and continuo (to the third and fourth); and no. 34 (*Canzon a Basso e Soprano o Flautino e Basso*) (to the fourth), as well as all the compositions in which the Soprano part(s) can alternatively be performed by the Tenor at the octave below (see nos. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 32) or vice versa the Tenor part can be performed by the Soprano at the octave above (no. 24), for which it was not considered useful to offer a double version.

⁸ See, among others, Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012; *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016; *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020.

the present collection – one of Giovanni Battista Riccio's three musical prints – aims to offer a contribution to the study of the music of this composer. The investigation on the output of a figure such as Giovanni Battista Riccio, until now considered of relatively minor importance, also aims to contribute to the knowledge of the cultural milieu within which he moved, characterised by intense relations and lively exchanges among its many protagonists, in the hope that new critical editions may allow a capillary and extensive study of the Venetian musical scenario in its multifaceted wealth and complexity.

Marina Toffetti

Prendersi cura della musica incompleta: l'edizione critica di una raccolta musicale dimenticata

La presente edizione critica, realizzata con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, non rappresenta un'esperienza isolata, ma uno dei risultati di un pluriennale progetto dedicato all'analisi, all'edizione critica e alla ricostruzione della polifonia incompleta, condotto da un gruppo di ricerca dello stesso dipartimento.¹ Essa nasce dalla convinzione che l'analisi musicale, che rappresenta a sua volta il principale presupposto della ricostruzione di eventuali porzioni lacunose e di qualsiasi procedimento di *emendatio* di maggiore o minore entità, debba fondarsi su un testo musicale criticamente indagato e solidamente restituito.

La preparazione di questa edizione, affidata alla cura di Chiara Comparin, ha seguito, in ordine di tempo, quella de *Il secondo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio a cura della stessa studiosa in collaborazione con Gabriele Taschetti. L'ampio ventaglio di riflessioni scaturite dall'analisi delle composizioni, complete e incomplete, del precedente volume, nonché dalla formulazione di ipotesi di integrazione di quelle incomplete,² si è rivelato prezioso anche ai fini della preparazione dell'edizione critica de *Il primo libro delle divine lodi* confluita nella presente pubblicazione, a sua volta interessato da lacune e dal problema della restituzione delle parti mancanti. Fra i due volumi vi è anche la massima omogeneità teorico-metodologica e di criteri di presentazione del testo musicale.

¹ Si veda il gruppo di ricerca "Il testo musicale nel tempo: genesi, contesto, disseminazione, restituzione, valorizzazione" (responsabile scientifico: Marina Toffetti).

² Alla ricostruzione delle composizioni incomplete del *Secondo libro delle divine lodi* era stata dedicata la International Spring School "In Search of the Lost Voice. The Reconstruction of Incomplete Polyphonic Masterpieces", organizzata dall'Università di Padova con la partecipazione di Jessie Ann Owens (University of California, Davis), Richard Freedman (Haverford College, Haverford, PA), Livio Ticli e Marcello Mazzetti (University of Huddersfield), Philippe Canguilhem (Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance; Université de Tours), Niels Berentsen (Haute École de Musique, Genève), Antonio Eros Negri (Conservatorio di Musica di Como), Stefano Lorenzetti (Conservatorio di Vicenza), Chiara Comparin e Gabriele Taschetti (Università di Padova) e con la collaborazione di Quoniam Ensemble e del Dipartimento di musica antica del Conservatorio di Vicenza.

L'ipotesi di ricostruzione della parte mancante nelle quattro composizioni incomplete (quattro mottetti a soprano o tenore, basso e basso continuo) e della composizione parzialmente incompleta³ per lo stesso organico che si propone in questa sede, a firma della sottoscritta, tiene conto delle riflessioni emerse durante alcuni incontri di studio,⁴ nonché del proficuo scambio con alcuni interpreti specializzati nell'esecuzione di musica antica.⁵ La presente proposta offre una soluzione plausibile e organica ai problemi tecnico-stilistici di armonia e contrappunto posti dalla ricostruzione di queste composizioni, senza per questo escludere che in futuro ulteriori soluzioni non meno plausibili possano scaturire da una diversa sensibilità stilistica o da nuove indagini analitiche.⁶

Una versione digitale modificabile delle partiture delle composizioni pervenuteci incomplete o parzialmente incomplete è accessibile online sul sito della casa editrice Musica Iagellonica. La presenza di questi materiali risponde al desiderio di incentivare il coinvolgimento di studiosi e musicisti nell'impegnativo, ma altrettanto entusiasmante compito della restituzione delle porzioni lacunose del tessuto musicale e un dibattito costruttivo fra figure direttamente cimentate nei problemi di ricostruzione delle parti mancanti nella polifonia incompleta. Sul sito dell'editore sono inoltre disponibili le versioni trasposte delle composizioni in cui figurano indicazioni di trasposizione alla terza, alla quarta o alla quinta inferiore,⁷ approntate allo scopo di agevolare il compito del continuista.

Non da ultimo, nel quadro della recente pubblicazione di corposi lavori sulla musica e sull'ambiente musicale veneziano dei primi decenni del Seicento,⁸ l'edizione della presente raccolta –

³ Le composizioni che, a dispetto delle informazioni riportate nei principali repertori (al cui interno non è segnalata alcuna lacuna), sono risultate prive della parte del Canto sono le nn. 7 (*Surrexit Dominus*), 8 (*Ascensionis hodie*), 29 (*In te Domine speravi*) e 30 (*Congratulamini mihi*), tutte a basso e soprano o tenore. Nel mottetto n. 28 (*Indica mihi*), sempre a basso e soprano o tenore, la parte del Soprano/Tenore è mutila in quanto mancante dell'ultima sezione, corrispondente alle undici battute conclusive della trascrizione moderna.

⁴ Si veda la giornata internazionale di studio "Restoring Fragmentary Cultural Heritage: Philological Perspectives, Reconstructive Methodologies / Il ripristino del patrimonio culturale frammentario: prospettive filologiche e metodologie ricostruttive" (Padova, 3 maggio 2023), che ha dedicato un'intera sessione agli sviluppi dell'edizione critica degli *opera omnia* di Giovanni Battista Riccio.

⁵ Va ricordata la collaborazione con l'ensemble Quoniam con cui è stato realizzato il recital musicale con commento musicologico "Musiche incomplete ricostruite. *Il primo e Il secondo libro delle divine lodi* (1612-1614) di Giovanni Battista Riccio" (Padova, Palazzo Maldura, 6 maggio 2024). Alcuni risultati di questa collaborazione sono accessibili online sulla piattaforma Youtube.

⁶ Per una trattazione più esaustiva dei criteri di analisi e di ricostruzione delle parti mancanti si vedano i saggi di Marina Toffetti e Gabriele Taschetti, in questo stesso volume.

⁷ Le composizioni de *Il primo libro delle divine lodi* interessate da indicazioni di trasposizione sono le nn. 9 (*Veni dilecta mea*) a canto, basso e basso continuo (alla quarta bassa, ma all'interno dei libri parte del Canto e del Basso è indicato alla quinta bassa); 10 (*Ascendo ad Patrem*) a due contralti e continuo (alla terza e alla quarta); 23 (*Cantemus et exultemus*) a due contralti e continuo (alla terza e alla quarta); 26 (*Resonant organa*) a due contralti e continuo (alla terza e alla quarta); e la n. 34 (*Canzon a Basso e Soprano o Flautino e Basso*) (alla quarta), oltre a tutte le composizioni in cui la/e parte/i di Soprano può/possono essere eseguita/e in alternativa dal Tenore all'ottava bassa (cfr. i nn. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 32) o viceversa la parte di Tenore può essere eseguita dal soprano all'ottava superiore (24), per le quali non si è ritenuto utile offrire una duplice versione.

⁸ Cfr., fra gli altri, Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012; *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016; *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613-1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020.

una delle tre stampe musicali di Giovanni Battista Riccio –, come di quella precedentemente data alle stampe, intende offrire un contributo allo studio delle musiche per lo più trascurate di questo compositore. L'indagine sulla produzione di una figura come quella di Giovanni Battista Riccio, sinora ritenuta di importanza relativamente minore, intende altresì contribuire alla conoscenza dell'ambiente culturale entro cui egli si muoveva, contraddistinto da intense relazioni e fitti scambi fra i suoi numerosi protagonisti, in attesa che nuove edizioni critiche consentano uno studio capillare ed estensivo del tessuto musicale veneziano nella sua multiforme ricchezza e complessità.

Marina Toffetti

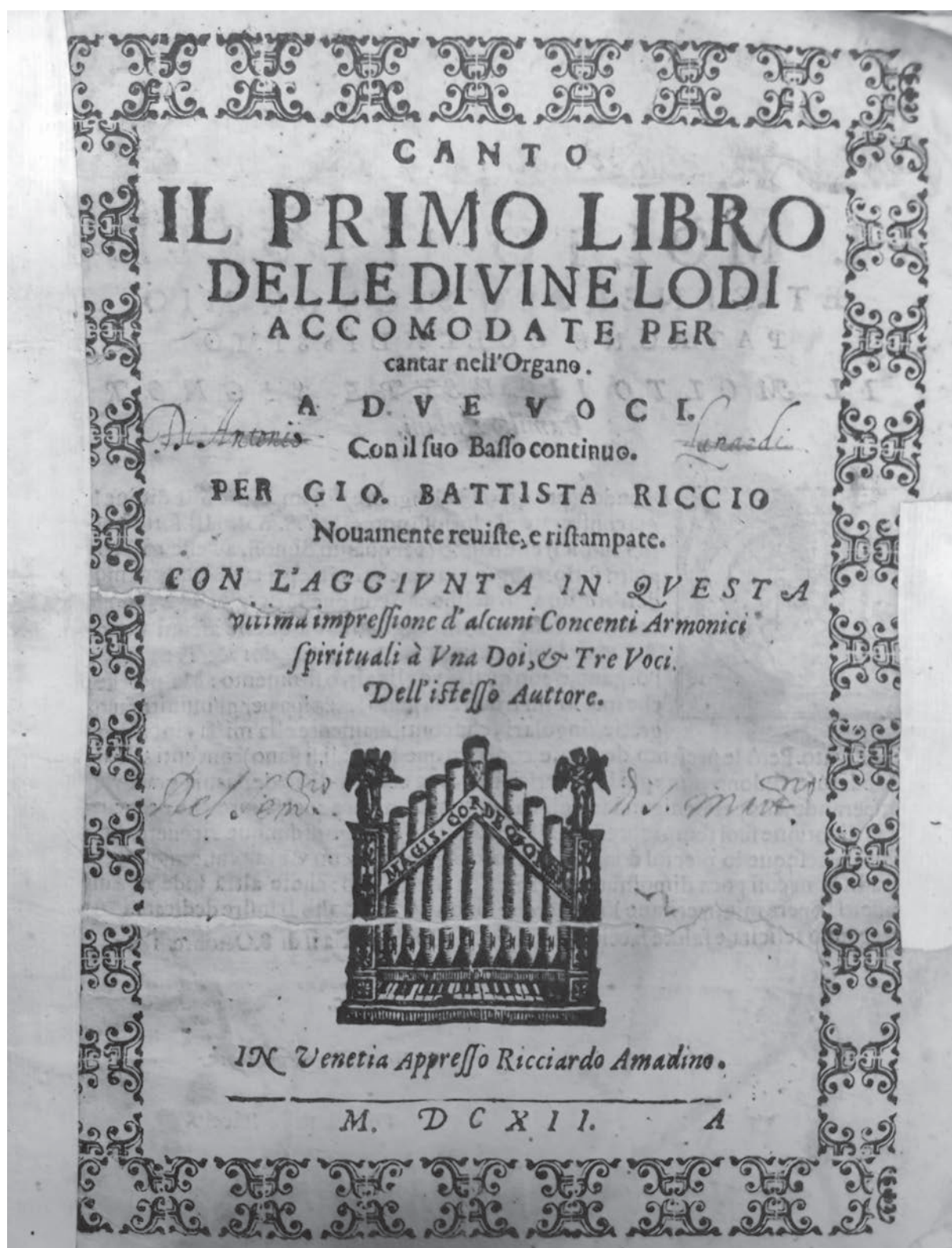


Figure 1. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi* (1612),
Canto, title page / frontespizio
(Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

AL MOLTO ILLVSTRE
ET GENEROSO SIGNOR MIO
PATRONE COLENDISSIMO
IL MOLTO ILLVSTRE SIGNOR
Camillo Rubini.



Ouendosi (per gratia del Signore) ristampare le mie diuine lodi
 già consecrate al glorioso nome di V. S. molto Ill. sotto i cui fe-
 lici auspicij elle hanno (per quanto dimostra l'effetto) conse-
 guito forse maggior stima, che non se gli conuiene per merito
 dell'Auttoe, ho deliberato con questa occasione per maggior
 commodità de cantanti aggiugnere a quelle alcuni concetti
 Armonici spirituali per cantare a vna, doi, & Tre voci, con
 l'organo, o con qual si voglia altro stromento: Ma perche più
 che mai io mi trouo alla gentilezza sua per gl'infiniti fauori, e
 gratie singolari, che continuamente ella mi fa, infinitamen-
 te obligato. Però le presento, dedico, e consacro questi (quali si siano) concetti alle diui-
 ne lodi inserti: dono non vguale a meriti suoi, ma certo indicio della mia grata volon-
 tà; sperando, che per benignità sua gli sia per comunicare quel fauore, che per genero-
 sa inclinatione suol sempre prestare alle virtù altrui. Degnisi dunque riceuere con oc-
 chio cortese questo picciol dono, come io lo appresento con Animo affettuoso, & ag-
 gradisca in così poca dimostrazione il grande affetto mio: che se altra lode non meri-
 tassero l'opere mie, meritano lode; perche sono a V. S. molto Illustre dedicate. A cui
 pregando felicità, e salute faccio riuerenza. Di Venetia il dì 8. Ottobre. 1612.

Di V. S. molto Illustre.

Obligatissimo Seruitore.

Gio. Battista Riccio.

Figure 2. G.B. Riccio, *Primo libro delle diuine lodi* (1612),
 Basso continuo, letter of dedication / lettera dedicatoria
 (Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

TAVOLA DE I MOTETTI		
Exultate Deo,	Basso, & Contr'Alto ouero Canto,	1
Misericordias,	Basso, & Sopr. ouero Tenor cantando all'ottaua bassa	2
Audite omnes gentes,	Basso, & Tenore.	3
O bone Iesu,	Basso, e Soprano ouero Tenore.	4
Cantate,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.	5
Beata es,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.	6
Surrexit,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.	7
Ascensionis,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.	8
Veni dilecta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Bassa.	9
Ascendo ad Patrem,	Doi Contr'Alti.	10
O Maria,	Basso, & Contr'Alto.	11
O quam dulce	Basso, & Contr'Alto.	12
O salutaris hostia,	Doi Soprani, ouero Tenori.	13
Adoramus te Christe	Doi Soprani ouero Tenori.	14
A lingua dolosa	Doi contr'Alti.	15
Ego rogabo,	Doi Bassi.	16
Quasi stella matutina,	Basso, & contr'Alto.	17
Iubilemus singuli,	Basso, e Soprano, ouero tenore.	18
Quem vidistis Pastores,	Basso, e Soprano, ouero tenore.	19
Exaudi Deus	Basso, e Soprano, ouero tenore.	20
Salue Maria,	Basso, & contr'Alto.	21
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori	22
Cantemus & exultemus	Doi contr'Alti.	23
Ego dormio,	Basso, & tenore, ouero Soprano.	24
Vulnerasti	Basso, e Soprano, ouero tenore.	25
Resonent organa,	Doi contr'Alti, in Echo	26
Salue Regina,	Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.	27
Indica mihi,	Basso, & Soprano ouero tenore. la Sposa, & il Sposo.	28
In te domine speraui	Basso, e Soprano, ouero tenore.	29
CONCENTI AGIONTI.		
Congratulamini mihi.	Basso, & Soprano, ouero tenore.	30
O magnum misterium	Basso, & Contr'Alto.	31
O dulcissime, o piissime	Basso, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.	32
O quam gloriosum	A una uoce sola.	33
Canzone.	Basso, e Soprano, ouero alla quarta, flautino, & Basso	34
Canzone.	Doi flautini.	35

Figure 3. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi* (1612),
Basso continuo, table of the compositions / tavola delle composizioni
(Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

Chiara Comparin

Giovanni Battista Riccio and *Il primo libro delle divine lodi* (Venezia, 1612)

1. The composer, the dedication and dedicatee

Giovanni Battista Riccio belongs to that conspicuous group of musicians and composers who have remained relatively on the margins of musicological research despite the quite considerable fame he enjoyed during his lifetime and the interest inherent in his musical oeuvre, which deserves to be better researched and performed. Thanks to the studies carried out over the last twenty years, it has been possible to determine, at least in part, the biographical profile and activity of this composer and organist, who was active in Venice at the turn of the 16th and 17th centuries alongside more prominent figures such as Giovanni Gabrieli and Claudio Monteverdi.¹

Giovanni Battista Riccio's oeuvre consists of three printed collections of sacred music in the modern concertato style, each of which includes some instrumental compositions.² Little

¹ On the biography, work and activity of Giovanni Battista Riccio, see: Timothy P. Urban, *Il secondo libro delle divine lodi (Venice: 1614) of Giovanni Battista Riccio. A study of early seventeenth-century compositional practice*, PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2003; Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, tre compagnie di musici: documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*, in «Recercare», Vol. 27 (2015), pp. 61–102; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo), Giovanni Battista Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 87 (2016); Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas in the Light of his Borrowings from Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, eds. Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 33–49; Marina Toffetti, *Giovanni Battista Riccio e Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614): stato dell'arte e prospettive di ricerca*, in *Giovanni Battista Riccio, Il secondo libro delle divine Lodi (Venezia, 1614)*, eds. Chiara Comparin and Gabriele Taschetti, Kraków, Musica Iagellonica, 2022, pp. 55–67.

² Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi accomodate per cantar nell'organo a due voci [...] nuovamente reviste e ristampate con l'aggiunta in questa impressione d'alcuni concerti armonici spirituali a una, doi e tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612. See *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, 11 vols., Kassel: Bärenreiter, 1971–1981 (henceforth RISM A/I) R 1283; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002750?peek=1&wheel=mskrpt_hz (last accessed: 13 July 2024). Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi accomodate per concertare nell'organo, nelle quali si contiene messa, et Magnificat a due voci, motteti a una, due, tre, et quattro, con alcune canzoni da sonare*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614. See RISM A/I R 1284; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002751?peek=2&wheel=mskrpt_hz (last

is known about his musical training and professional activity, but, as noted by several scholars of Venetian music of this period, it is reasonable to assume that his training involved Giovanni Gabrieli. We do not know whether Riccio studied directly under his guidance, but it is certain that he studied his works, as evidenced by the numerous musical borrowings in his compositions.³ Thanks to certain elements drawn from archive documents and from his own works, we can undoubtedly state that Riccio came into contact with the most eminent exponents on the Venetian musical scene of the time.⁴ His relations with Gabrieli and contemporary musicians active in Venice are also evidenced by the establishment, on 17 March 1603, of a «company» of musicians, made up of eight of the most famous Venetian organists of the period with the aim of securing a monopoly on organ services in places of worship and devotion in the city.⁵

Riccio lived stably in Venice in the contrada of Santa Margherita and, as some recent studies by Rodolfo Baroncini and Marco Di Pasquale have shown, he regularly participated in the musical events organised at various Venetian «ridotti» and academies, where he enjoyed the protection of various prominent members of the local aristocracy.⁶ These certainly include Camillo Rubini, dedicatee of the collection of the present edition, and Antonio Grimani, a member of

accessed: 13 July 2024). Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi musicali [...] accomodate per concertare nell'organo, con le quattro antifone alla gloriosa Vergine, e molti motteti, a 1. 2. 3. et 4. voci, et alcune canzoni da sonare*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620. See RISM A/I R 1285; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/0000000002752?peek=3&wheel=mnskrpt_hz (last accessed: 13 July 2024).

³ Rodolfo Baroncini, *Et per tale confermato dall'autorità del signor Giovanni Gabrieli. The Reception of Gabrieli as a Model by Venetian and Non-Venetian Composers of the New Generation (1600–1620)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 5–31; Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, pp. 33–49.

⁴ The godfathers of his eleven children by his wife Giulia include Francesco Sponga Usper, organist in S. Giovanni Evangelista (1600); Giovanni Dalla Casa, piper of the Doge (1604); Taddeo Donati, organist in S. Pantaleone (1606); and Lucio Mora, chorister at St. Mark's chapel (1614). Compositions dedicated to the Franciscan Giacomo Finetti, «chapel master of the Ca Granda of the Minor Friars in Venice», include the «Canzon La Rosignola in ecco», the «Canzon La Finetta. A do [sic]. Violin et trombon», the motet *Congratulamini mihi omnes* and the «Dialogo a due voci. Peccator, et Maria» *Heu mihi Maria* included in the *Il terzo libro delle divine lodi* (Venezia, 1620); see pp. 31, 54, 58 and 63 of the Canto part-book. The same collection contains various instrumental canzonas whose titles make reference to the surnames of other composers of the time and thus suggest a probable homage to Giovanni Matteo Picchi (*La Picchi*) and Giovanni Battista Grillo (*La Grileta*). See Toffetti, *Giovanni Battista Riccio*, p. 56.

⁵ Besides Giovanni Battista Riccio, other members of the company include Giovanni Gabrieli, Giampaolo Giusti, Giovanni Battista Grillo, Giovanni Picchi, Giovanni Priuli, Antonio Romanin and Francesco Sponga Usper. The agreement foresaw that «all the proceeds of the feasts, which will be obtained by the companions, whether it be for Masses, Vespers, feasts, nuns' offices, wedding services, Forty Hours' Devotion or Christian doctrine, and, in short, all that will be earned in the churches through keyboard instruments, must be shared». See Di Pasquale, *Le compagnie dei musici marciiani*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, eds. Rodolfo Baroncini and Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 185–224: 216–220.

⁶ Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concertato ristretto a Venezia (1600–1630)*, in «Recercare», Vol. 35 (2023), pp. 55–65; Baroncini, *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590–1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, eds. Antonio Addamiano and Francesco Luisi, Vatican City, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 569–585; Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 61–64; Baroncini, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communiones*, eds. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarminska and Marina Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2015, pp. 131–150; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo)*.

the high Venetian patriciate, to whom Riccio would address his next two collections.⁷ In particular, in *Il terzo libro delle divine lodi* (Venezia, 1620), the largest of his collections, we find the canzona *La Grimaneta*, which is a probable homage to Antonio Grimani, and the *Canzon in Ecco La Moceniga*, dedicated «All'illustre signor Alessandro Grandi». The latter bears witness to the composer's association with Girolamo Mocenigo, a brilliant politician who, with his literary and musical gatherings, was constantly involved in the patronage of culture.

Giovanni Battista Riccio's *Il primo libro delle divine lodi* has not reached us in its *editio princeps*, which to date appears lost, but in a reprint dated 1612, published, as indicated on the title page, with the addition of some concerti for one, two and three voices: «newly revised and reprinted with the addition in this last impression of some spiritual harmonic concerti for one, two and three voices by the same author» (fig. 1). This information is also repeated in the dedicatory letter, which reads: «Dovendosi (per grazia del Signore) ristampare le mie divine lodi [...] ho deliberato con questa occasione per maggior commodità de cantanti aggiugnere a quelle alcuni concetti armonici spirituali per cantare a una, doi, e tre voci, con l'organo, o con qual si voglia altro stromento» («Since (by the Lord's grace) my *divine lodi* are to be reprinted [...] I have decided on this occasion, for the greater convenience of the singers, to add to them some spiritual harmonic concerti for singing in one, two and three voices, with the organ, or whatever other instrument one wishes») (fig. 2). We have no certain information on the dating of the *editio princeps*, except that it was certainly published before 8 October 1612, the date on which the dedication of the reprint published by Ricciardo Amadino was signed; however, as Rodolfo Baroncini speculates, it is likely that the *princeps* was printed two or three years before 1612.⁸

The collection is dedicated to «the most illustrious signor Camillo Rubini» (1557–1630), owner of a shop of oil and soap in the Rialto district and of a well-established «savoneria» (shop of soap) adjacent to his home in Campo San Marcuola in the Campiello de l'Anconeta.⁹

To the most illustrious and generous patron, the most illustrious signor Camillo Rubini.

Since (by the Lord's grace) I am to reprint my *divine lodi* already dedicated to the glorious name of your highly Illustrious self, under whose happy auspices they have (in so far as the effect shows) perhaps achieved greater esteem than is due to the merit of the author, I have decided, on this occasion, for the greater convenience of the singers, to add to them some spiritual harmonic concerti to be sung by one, two and three voices, with the organ, or whatever other instrument one wishes, but because, more than ever, I find myself infinitely obliged to your kindness for the infinite favours and singular graces that you continually bestow upon me. I therefore present, dedicate and consecrate to you these concerti (whatever they may be) to the divine praises: a gift not equal to your own merits, but certainly an indication of my grateful

⁷ Antonio Grimani, appointed Bishop of Torcello in 1587, was Papal Nuncio in Florence and Patriarch of Aquileia from 22 December 1622 until his death on 26 January 1628. A distinguished patron of the arts, Grimani supported several Venetian artists including, in addition to Giovanni Battista Riccio, Giovanni Paolo Savi, organist at St. Mark's, and the eponymous Antonio Grimani, Venetian castrato on whom see the recent article by Paolo Rismondo, *La formazione di Antonio Grimani "musicista galileiano" nell'ambiente musicale e culturale fiorentino e veneziano d'inizio Seicento*, in «Musica e Figura», Vol. 8 (2021), pp. 59–96. See Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concertato ristretto a Venezia (1600–1630)*, in «Recercare», Vol. 35 (2023), pp. 55–65; Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l'azione in San Marco*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, eds. Rodolfo Baroncini and Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 113–154: 131–133.

⁸ Baroncini, *Gli Ospedali*, p. 582.

⁹ On the figure and activity of Camillo Rubini, see Baroncini, *Gli Ospedali*, pp. 579–583; Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 61–64.

will in the hope that, through your kindness, it may be used to communicate to you that favour, which by generous inclination you always lend to the virtues of others. Therefore, deign to receive this small gift with a courteous eye, as I present it with an affectionate spirit, and in such a small demonstration, may it gratify my great affection that, if my works do not deserve any other praise, they deserve praise because they are dedicated to Your Illustriousness. To whom, praying for happiness and health, I do reverence.

Venice, 8 October 1612.

From your highly grateful servant Gio. Battista Riccio.¹⁰

The dedication informs us that also the *editio princeps* of the collection had been «dedicated to the glorious name» of Camillo Rubini, whose «generous inclination» to lend attention to the «virtues of others» is recalled. Camillo Rubini, born on 13 August 1557 to Donato Rubini di Tomaso and Cecilia Milano di Polo, was in fact not only engaged in multiple business activities,¹¹ but throughout his life showed a keen interest in the art of music and literature. Together with his brothers Tomaso and Rubino, from the 1580s onwards, he was the promoter of a literary-musical circle that saw the participation of renowned musicians, men of letters and painters.¹² Among these was certainly the Modenese composer Orazio Vecchi, who was introduced into the Rubini household by the Feltre poet Giovan Battista Zuccarini,¹³ as can be seen from the dedication of Vecchi's third book of *Canzonette a quattro voci* (1585), addressed to Camillo and Tomaso Rubini.¹⁴

This last reason has therefore moved me to dedicate my present musical creation to Your Excellencies, allured by the words and persuasions of Signor Gio Battista Zucherini, my most affectionate and close friend, who has told me of your merits and noble souls, as one who has known and highly respected you for a long time.

Camillo Rubini's interest in poetry and music is confirmed by the dedication, addressed to him, of the *Rime spirituali* (1608) by Giacomo Castellano, a doctor from San Marcuola with literary aspirations:¹⁵

¹⁰ Translated by Michael Webb. For a diplomatic transcription of the original text of the dedication see the Description of the print, p. 57–64.

¹¹ Besides the previously mentioned shop “de ogli e savoni”, Camillo Rubini had a studio in the contrada san Silvestro in which several “zoveni” (young people) were employed and had also formed a society with Giovanni Battista Benzi devoted to the commerce of woollen cloths. See Baroncini, *Gli Ospedali*, pp. 578–579.

¹² Participants in Rubini's cultural circle included the musicians Orazio Vecchi, Giovanni Battista Riccio and Giovan Battista Grillo, the poets Giovan Battista Zuccarini and Giacomo Castellano, the painter Giacomo Palma il giovane and Fabio Glissenti, doctor, philosopher and playwright. See Baroncini, *La vita musicale*, p. 149.

¹³ Giovan Battista Zuccarini is known as the author of a collection of twelve sonnets composed in 1579 as a tribute to Bianca Capello on her marriage to Grand Duke Francesco de Medici, which enjoyed considerable musical success through the settings, a few years later, by Luca Marenzio, Andrea and Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi and other important madrigal composers. See *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran Duchessa, di Toscana posta in musica da dodici eccellentiss. autori a cinque voci*. In Venetia, appresso Angelo Gardano 1586; *Répertoire International des Sources Musicales, Recueils imprimés XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction de François Lesure, München-Duisburg, Henle Verlag, 1960 (henceforth RISM B/I), 1586¹.

¹⁴ *Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro terzo a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1585. See RISM A/I V 1022; RISM B/I 1585³⁵.

¹⁵ Giacomo Castellano, *Rime spirituali et morali [...] Al molto illustre signore, il signor Camillo Rubini dedicate*, Venezia, Evangelista Deuchino and Giovan Battista Pulciani, 1608.

To the most illustrious sig. Camillo Rubini.

Two main causes motivate me to dedicate to Your Excellency these few spiritual rhymes of mine: one, because wishing to show in some way my heartfelt affection for you, I could not find a more appropriate means than this; the other, because a good part of these compositions were made by me for the girls of the Ospitale de SS. Gio e Paulo, to the government of which Your Excellency is devoted with the greatest charity, and in particular to the one, in music so excellent that through her piety is considered particularly a spiritual daughter, it was with good reason that these labours of mine should also be recommended to your protection. I would add, as a third reason, that my obligation binds me to this; if the silence imposed on me by your modesty did not oblige me to keep silent: but if I agree to keep silent, let me at least be allowed to show that I do not forget. And do not disdain Your Excellency to receive for now this small token of recognition from me, until such time as I can better fulfil my debt. With that, begging you to favour me with your compliments, I kiss your hands.

Venice, 14 may 1608.

From your most illustrious, highly affectionate servant Iacomo Castellano

Thanks to these lines, which are particularly rich in information, we learn that Rubini had also turned his attention to the *ospedali*, placing under his protection the «girls of the Ospitale de SS. Gio e Paulo»¹⁶ and, in particular, «the one in music so excellent [...] considered particularly a spiritual daughter».¹⁷ Thus, Camillo also became involved in the city's cultural life, even though he was already involved in the Scuola Grande di San Rocco, where in 1593 he was elected deputy and later, in 1614, “guardian grande”. As has been speculated by Rodolfo Baroncini, Rubini's engagement as governor of the Ospedale dei Derelitti could be connected with the support granted to Giovanni Battista Riccio: indeed, it may not be coincidental that Riccio's musical collection dedicated to Camillo Rubini contained mainly motets for two voices and basso continuo, which, by virtue of their fluency and relative ease of execution, could also be suited to the musical needs of an institution such as the Ospedaletto.¹⁸ It is also significant that Matteo Noris, a wealthy Venetian merchant who was also a patron of Giovanni Battista Riccio,¹⁹ was in turn involved in the management of the Ospedale dei Derelitti, of which he was elected governor in 1608.

The link between Riccio and the Rubini family is not limited to the usual relationship between patron and musician: we know in fact that in 1610 Marietta Riccio, the composer's fifth-born daughter, was baptised by Zan Battista Rubini, Camillo's eldest son. Furthermore, two years later Rubin Rubini, Camillo's younger brother, was to be the godfather at the baptism of Paula, the composer's sixth-born daughter.²⁰ Finally, the canzona *La Rubina* for «Doi violini

¹⁶ The institution is better known as the Ospedale dei Derelitti or Ospedaletto.

¹⁷ On 28 March 1604 Rubini was elected governor of the Ospedale dei Derelitti and on 2 February 1605 obtained the office of deputy «sopra le fie et fioli» («of the girls and boys»).

¹⁸ The collection contains 35 compositions: 33 motets and 2 instrumental canzonas; 31 of the motets are for two voices and basso continuo. The only motet for solo voice is for alto, while the only work for three voices is for two sopranos or tenors, bass and basso continuo.

¹⁹ Other patrons of Riccio include the already mentioned Antonio Grimani, Bernardin Coco, M. Antonio Vallarezzo and Angelo Zen. See Baroncini, *La vita musicale*, p. 136.

²⁰ I-Vacp, Parrocchia di S. Margherita, Battesimi, reg. 3, 1608–1618, f. 21v, 3 June 1610; and *ibid.*, f. 40, 28 May 1612. See Baroncini, *Gli ospedali*, p. 579.

overo corneti et tromboni», included in the composer's last collection, can be regarded as yet another tribute to the family of patrons.²¹

2. The contents of the collection

Among Giovanni Battista Riccio's three collections, *Il primo libro delle divine lodi* is the second in order of size, with 35 compositions, of which 33 are vocal and two instrumental.²² Unlike the two following collections, which include compositions for one, two, three and four voices, the first book has a clear prevalence of compositions for two voices and basso continuo: out of a total of 33 vocal compositions, 31 are written for this combination. Moreover, it appears significant that the only two motets with a different ensemble are, like the only two instrumental compositions, among those added in the 1612 reprint: they are the motets *O quam gloriosum* for solo voice (alto) and *O dulcissime* for «Basso et doi soprani overo tenori».²³ This suggests that the first edition of this collection only included motets for two voices and basso continuo. On the other hand, as is customary in Giovanni Battista Riccio's collections, the vocal combinations presented are very varied. The most prevalent are motets for soprano (or tenor)²⁴ and bass, which, with 15 occurrences, account for about half of the collection. Next, in order of number, are the six motets for alto and bass, five for two altos, four for two sopranos or tenors and one for two basses. This preference for two-part compositions is also confirmed in the instrumental compositions: in particular, one canzona bears the indication «Bass and soprano overo alla quarta flautino and bass», while the other is for two flautini.

As already noted, the predilection for compositions for two voices and basso continuo, evident in this collection, may derive from a desire to compose a repertoire suited to the musical needs of the girls of the Ospedale dei Derelitti. As Baroncini hypothesized, another indication of a possible connection between this collection and the compositions performed at the Ospedaletto can be found in the texts that were sung, most of which refer to some of the main feasts of the liturgical year, with a particular focus on the celebrations for the Assumption of the Virgin (15 August) and the Nativity of the Virgin (8 September), occasions that were also solemnly celebrated at the Ospitale, whose adjoining church is dedicated to Santa Maria dei Derelitti.

The texts chosen for this collection, which deserve further study, display characteristics in line with those of the majority of the motet collections of the early 17th century, with a clear prevalence for biblical texts²⁵ taken mainly from the Old Testament,²⁶ with a particular predilection

²¹ Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi*, p. 48 of the Canto part-book.

²² *Il secondo libro delle divine lodi* contains 28 compositions (21 vocal and 7 instrumental), while *Il terzo libro delle divine lodi* has 52 (38 vocal, 12 instrumental and 2 vocal and instrumental).

²³ Besides these two motets and the two instrumental canzonas, the other two pieces added are the motets *Congratulamini mihi* for soprano/tenor, bass and basso continuo and *O magnum mysterium* for alto, bass and basso continuo.

²⁴ This part is always written in the treble clef, except for motet no. 24, which uses the tenor clef.

²⁵ Motets nos. 1–3, 5, 9–10, 15–17, 20, 22, 24–25, 28–29, 31, 33.

²⁶ Only three motets set texts from the New Testament: nos. 10, 16 and 31 (Gospel according to John).

for the Psalms²⁷ and the Song of Songs.²⁸ Other texts are of a liturgical nature,²⁹ or are linked to particular devotional practices.³⁰ With regard to texts for which no correspondence has yet been found in liturgical sources or the Bible, these may be texts composed *ex novo* or the outcome of processes of centonisation of textual portions of various origins (liturgical, biblical or devotional).³¹

From a musical point of view, the concerti in this collection do not present any particular difficulty in performance, but share the distinctive trait of fluency and immediate appeal: two characteristics that could be appreciated even by listeners with no musical education, such as the faithful who attended celebrations in the Chiesa dei Derelitti or in local churches. Some elements that will also be found in the composer's later collections contribute to the variety of the compositions: the alternation between episodes in duple and triple time, found in almost half of the compositions,³² the use of rapid rhythmic figurations, and the alternation of imitative and homorhythmic passages. Three motets also feature portions or entire episodes in echo.³³ The same procedure is also used in the concluding section of canzona no. 34, where the upper line, sustained by a long C pedal in the two bass parts, introduces rapid semiquaver figurations marked «forte» and «pian echo». There is also a dialogue in the collection in which «la sposa et il sposo» («the bride and bridegroom») sing a text made up of a combination of verses from the Song of Songs.³⁴

²⁷ Motets nos. 1–3, 5, 15, 20, 22, 29, 33.

²⁸ Motets nos. 9, 24, 25, 28.

²⁹ Motets nos. 6, 7, 13, 14, 19, 27, 30.

³⁰ Motets nos. 4, 8, 11, 12, 18, 21, 23, 26, 32.

³¹ On the choice of texts in 17th century motets, see Jerome Roche, *I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi nel primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, pp. 153–161, and Daniele Torelli, «*Ecce dedi verba mea in ore tuo*»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, ed. Federica Nardacci, Rome, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 679–704; on the texts drawn from the Song of Songs, see Robert Kendrick, «*Sonet vox tua in auribus meis*»: *Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, in *Schütz-Jahrbuch*, XVI/2, 1994, pp. 99–118; Marina Toffetti, *Laetitia et solatio: Singing the Canticles and Female Spirituality in the Early Seventeenth Century*, in *The Song of Songs in European Poetry (12th–17th Centuries). Translations, Appropriations, Rewritings*, ed. Camilla Caporicci, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 163–186; Gabriele Taschetti, *Motets on the Song of Songs in the Collection 'Symbolae diversorum musicorum' (Venice, 1621) Edited by Lorenzo Calvi*, in *The Song of Songs*, pp. 145–162.

³² Episodes in triple time are found in compositions nos. 8, 9, 11, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 35.

³³ See motets nos. 9, 26 and 27. Compositions in echo also appear in Riccio's *Il secondo libro delle divine lodi* (no. 12 *Audi Domine. Echo a duoi soprani o tenori* and no. 24 *Canzon a due. A doi soprani in echo*) and in *Il terzo libro* (*Canzon La Pichi. In Ecco con il tremolo, Canzon La Griletta. A doi violini in Ecco, Canzon in Ecco La Moceniga a quattro, Canzon la Rosignola in Ecco a quattro*). Note that an echo composition by Riccio is also included in Valerio Bona's *Otto ordini di letanie della Madonna che si cantano ogni sabbato nella Santa Casa di Loreto* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1619), see RISM A/I B 3435; RISM B 1619⁶; <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000000588> (last accessed: 13 July 2024).

³⁴ Motet no. 28, *Indica mihi*.

Table 1
G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*: content of individual part-books

			Key signa- ture	Part-books						Final cadence
				Canto		Basso		Basso continuo**		
No*.	Incipit	Scoring*		Clef	Ambitus	Clef	Ambitus	Clef	Ambitus	
1	<i>Exultate Deo</i>	Basso et contralto overo canto	b	C ₃	f-f'	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	F
2	<i>Misericordias Domini</i>	Basso et soprano overo tenor cantando all'ottava bassa	–	C ₁	d'-e"	F ₄	F-a	F ₄	F-a	A
3	<i>Audite omnes gentes</i>	Basso et tenore	b	C ₄	c-d'	F ₄	F-bb	F ₄	F-c'	F
4	<i>O bone Iesu</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	c'-d"	F ₄	g'-a"	F ₄	F-a	G
5	<i>Cantate Domino</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	c'-d"	F ₄	F-bb	F ₄	F-a	D
6	<i>Beata es Virgo</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	c'-d"	F ₄	D-a	F ₄	E-a	D
7	<i>Surrexit</i>	Basso e soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	E-a	F ₄	E-a	D
8	<i>Ascensionis hodie</i>	Basso e soprano overo tenore	–	[–]		F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	D
9	<i>Veni dilecta mea</i>	Doi contralti overo tenori alla quarta bassa	–	C ₃	g-g'	C ₃	g-g'	F ₄	F-g	A
10	<i>Ascendo ad Patrem</i>	Doi contralti	b	C ₃	c'-a'	C ₃	g-g'	F ₄	F-g	F
11	<i>O Maria Dei genitrix</i>	Basso et contralto	–	C ₃	a-a'	F ₄	G-bb	F ₄	F-bb	A
12	<i>O quam dulce</i>	Basso et contralto	–	C ₃	a-a'	F ₄	G-a	F ₄	F-a	A
13	<i>O salutaris hostia</i>	Doi soprani overo tenori	–	C ₁	e'-e"	C ₁	d'-e"	F ₄	F-a	E
14	<i>Adoramus Te Christe</i>	Doi soprani overo tenori	–	C ₁	c#'-d"	C ₁	C#'-d"	F ₄	G-f	D
15	<i>A lingua dolosa</i>	Doi contralti	b	C ₃	a-g'	C ₃	f-g'	F ₄	F-f	F
16	<i>Ego rogabo</i>	Doi bassi	b	F ₄	f-bb'	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	F
17	<i>Quasi stella</i>	Basso et contralto	–	C ₃	g-g'	F ₄	G-a	F ₄	F-a	A
18	<i>Iubilemus singuli</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	d'-e"	F ₄	G-a	F ₄	F-a	G
19	<i>Quem vidistis pastores</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	d'-e"	F ₄	E-bb	F ₄	F-bb	F
20	<i>Exaudi Deus</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	f'-eb"	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	F
21	<i>Salve Maria</i>	Basso et contralto	b	C ₃	g-g'	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	G
22	<i>Cantate Domino</i>	Doi soprani overo tenori	b	C ₁	c'-d"	C ₁	c'-d"	F ₄	F-a	F
23	<i>Cantemus et exultemus</i>	Doi contralti	b	C ₃	b-a'	C ₃	f-g'	F ₄	F-f	F
24	<i>Ego dormio</i>	Basso et tenore, overo so- prano	–	C ₄	d-e'	F ₄	F-a	F ₄	F-f	D
25	<i>Vulnerasti cor meum</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	c#'-e"	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	D
26	<i>Resonent organa</i>	Doi contralti in echo	b	C ₃	bb-g'	C ₃	a-g'	F ₄	F-f	G
27	<i>Salve Regina</i>	Doi soprani overo tenori in echo	–	C ₁	d'-d"	C ₁	f'-d"	F ₄	F-g	G
28	<i>Indica mihi</i>	Basso et soprano overo tenore. La sposa et il sposo.	–	C ₁	e'-e"***	F ₄	G-bb	F ₄	E-bb	A
29	<i>In te Domine speravi</i>	Basso e soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	F-a	F ₄	F-a	F
30	<i>Congratulamini mihi</i>	Basso et soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	F
31	<i>O magnum mysterium</i>	Basso et contralto	b	C ₃	f-g'	F ₄	F-bb	F ₄	F-bb	G
32	<i>O dulcissime</i>	Basso et doi soprani overo tenori. A 3.	b	C ₁	e'-eb"	C ₁ F ₄	c'-d" F-g	F ₄	F-g	F
33	<i>O quam gloriosum</i>	A una voce sola	–	C ₃	g-g'	–	–	F ₄	F-g	E
34	<i>Canzone</i>	Basso e soprano overo alla quarta flautino et basso	b	G ₂	d'-a"	F ₃	G-e'	G ₂ / F ₃	G-a'	G
35	<i>Canzone</i>	Doi flautini	b	C ₁	c'-f"	C ₁	c'-f"	F ₄	F-bb	F

* The "Scoring" column shows what is given in the table of the Basso continuo, which is the same in the table of each part-book. For the headings and titles at the beginning of each composition within the three part-books, see Table 3 (pp. 61–62).

** The organ part is named "Basso continuo" on the title-page, while inside, at the start of each composition, it is called "Partitura".

*** Since the Canto part lacks the last eleven bars (bb. 88–98), the ambitus shown in the table refers to bb. 1–87.

³⁸ Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, et 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Angelo Gardano, 1597, RISM A/I G 86: *Misericordias Domini, In te Domine speravi*.

Example 1a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Misericordias Domini*, bb. 1–11.³⁹

Example 1b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Misericordias Domini*, bb. 1–12.

A different mode of citation is found in examples 2a and 2b, taken from the motets by Gabrieli and Riccio that set to music the text *In te Domine speravi*. In this case the melodic correspondence involves the words *non confundar in aeternum*, that is, the second motif present in Gabrieli's motet. Observing the incipit of the two motets, one can also note a certain similarity in the rhythm. It is therefore likely that the incipit of the motet had been memorised by the composer, who reproduced its initial rhythmic pattern (exs. 2a and 2b).⁴⁰

³⁹ Music example taken from Giovanni Gabrieli, *Motetta: Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597)*, ed. Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 1956 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 1), pp. 114–121.

⁴⁰ Riccio's motet has come down to us incomplete, since the S/T part is missing. An analysis of Gabrieli's composition, although having a larger ensemble (thus requiring a different compositional approach), could nevertheless be useful in formulating possible proposals for reconstructing the missing part.

C In te, Do - mi -
 7
 A In
 5 In te, Do - mi - ne, spe - ra - - - vi,
 T In te, Do - mi - ne, spe -
 8 In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con -
 6 In te, Do - mi - ne, spe - ra - - - -
 B In
 6
 C ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num;
 6 In te, Do - mi - ne, spe
 A te, Do - mi - ne, spe - ra - - - vi, non con - fun -
 5 in te, Do - mi - ne, spe -
 6
 T ra - - - vi, in te, Do - mi - ne, spe - ra
 6 fun - dar in ae - ter - - - - num, non con - fun - dar in ae
 6 vi, in te, Do - mi - ne, spe
 6
 B te, Do - mi - ne, spe - ra - - - - vi

Example 2a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, In te Domine speravi*, bb. 1-9.⁴¹

⁴¹ Music example taken from Giovanni Gabrieli, *Motetta: Sacrae symphoniae (1597)*, ed. Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 1959 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 2), pp. 29–36.

5

S/T

B

Part.

In te, Do - mi - ne, spe - ra - - -

6

11

S/T

B

Part.

- - - - vi, non con - fun - dar in ae - ter -

17

S/T

B

Part.

- - - num, non con - fun - dar in ae - ter - - - num, in ius -

6 6 6

Example 2b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, In te Domine speravi*, bb. 5–22.

The quotations from Gabrieli found in the motets *Quem vidistis pastores* and *Exaudi Deus* are instead taken from the *Symphoniae sacrae* of 1615,⁴² which suggests that Gabrieli's music must have been in circulation in manuscript form and that Giovanni Battista Riccio had access to these compositions.

In his composition *Quem vidistis pastores*, Riccio takes up the motif that Giovanni Gabrieli gives to the tenor after an instrumental “sinfonia” by the cornets and trombones (exs. 3a and 3b).

T. 
Org. 

Example 3a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Quem vidistis pastores*.⁴³

⁴² Giovanni Gabrieli, *Symphoniae sacrae [...] liber secundus, senis, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, et 19, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 87: *Quem vidistis pastores, Exaudi Deus*.

⁴³ Musical example taken from Giovanni Gabrieli, *Motets in Symphoniae sacrae (Venice, 1615) III*, ed. Richard Charteris, Roma, American Institute of Musicology, 1996 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 5), pp. 1–38.

S/T

Quem vi - dis - tis pas - to - res, quem vi - dis - tis, pas

B

Quem vi - dis - tis pas - to - res,

Part.

Example 3b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Quem vidistis pastores*, bb. 1–5.

In the case of the motet *Exaudi Deus*, the quotation concerns the opening hemistich of the first verse of Psalm 54, which the composer entrusts to both voices, taking literally both the melodic contour and the rhythmic pattern of the upper voice of Gabrieli's motet (exs. 4a and 4b).

C

Ex - au - di, De - us,

A

Ex - au - di, De - us, o - ra - ti - o - nem

8

6

Ex - au - di De - us, o -

B per I org.

4

C

o - ra - ti - o - nem me - am,

A

me - am, o - ra - ti - o - nem me - am,

8

4

ra - ti - o - nem me - am,

6

8

ra - ti - o - nem me - am,

B per I org.

Example 4a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Exaudi Deus*, bb. 1–6.⁴⁴

⁴⁴ Musical example taken from Giovanni Gabrieli, *Motets in Symphoniae sacrae (Venice, 1615) II*, ed. Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 2000 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 4), pp. 1–20.

S/T Ex - au - di, De - us, ex - au - di,

B Ex - au - di, De - us, o - ra - ti - o - nem

Part.

10

S/T De - us, o - ra - ti - o - nem me - am

B me - am, o - ra - ti - o - nem me - am, ex - au - di, De -

Part.

Example 4b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Exaudi Deus*, bb. 1–18.

In the two instrumental canzonas, within which there are no motivic ideas taken from compositions by Giovanni Gabrieli,⁴⁵ there are nevertheless some motifs that Riccio would reuse in the instrumental pieces of the later collections. Examples of this are the semiquaver quadruplets and rapid ascending scales that characterise the final section of Canzone no. 34 (ex. 5a), bb. 74–87 of Canzone no. 35 (ex. 5b), partly taken up in the final section of the same composition (ex. 5c), and in several canzonas and sonatas from the later collections.⁴⁶

⁴⁵ In the following collections, on the contrary, several instrumental canzonas (three in the second book and seven in the third book) include quotations of motifs by Gabrieli. See Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, p. 34.

⁴⁶ See Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi*, eds. Chiara Comparin and Gabriele Taschetti, Kraków, Musica Iagellonica, 2022: *Sonata a 4*, pp. 172–176; *Canzon a 4*, pp. 177–181; *Canzon a 2* [III], pp. 188–192; *Canzon a 2 in echo* [V], pp. 197–200. See Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro: Canzon a un flautin ovvero corneta*, p. 2; *Sonata a 4*, p. 51–52; *Canzon La Rosignola in ecco*, p. 54 (the page numbers refer to the Canto part-book).

Example 5a shows a musical score for measures 99-104. The score is written for three parts: S/Fl (Soprano/Flute), B (Bass), and Part. (Part). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The S/Fl part features a melodic line with dynamic markings: *pian echo*, *forte*, *pian echo*, *forte*, and *pian echo*. The B and Part parts provide a harmonic foundation with sustained notes and some melodic movement.

Example 5a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Canzone [I]*, bb. 99–104.

Example 5b shows a musical score for measures 74-81. The score is written for three parts: Fl I (Flute I), Fl II (Flute II), and Part. (Part). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The Fl I and Fl II parts feature a melodic line with dynamic markings: *forte*, *pian echo*, and *forte*. The Part part provides a harmonic foundation with sustained notes and some melodic movement.

Example 5b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Canzone [II]*, bb. 74–81.

The image displays three systems of musical notation for a three-part setting. Each system consists of three staves: Fl I (Flute I), Fl II (Flute II), and Part. (Part). The first system begins at measure 105, the second at 108, and the third at 111. The notation is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The Flute parts are written in treble clef, while the Part part is in bass clef. The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Part part often features long, sustained notes or rests, while the Flute parts have more active melodic lines.

Example 5c. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, Canzone no. 35, bb. 105–113.

4. The state of preservation of the copy and its restoration

Another aspect that deserves to be addressed here is the state of preservation of the collection. According to the most important bibliographical repertories, such as the *Repertoire International des Sources Musicales*⁴⁷ and *Printed Sacred Music*,⁴⁸ the collection under consideration is said to have come down to us in a single complete copy, kept in the Biblioteca Diocesana Mons. Giuliano Agresti in Lucca. In reality, the only surviving copy has serious legibility problems due to its poor state of preservation.⁴⁹ In particular, within sixteen of the compositions, several portions of the text are difficult to read as they are covered by strips of paper glued to many pages

⁴⁷ RISM A/I R 1283; RISM Online ID no.: 990054648; <https://rism.online/sources/990054648> (last accessed: 13 July 2024).

⁴⁸ <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002750> (last accessed: 13 July 2024).

⁴⁹ A detailed description of the constitution and state of preservation of the collection is given in the Description of the print (pp. 57–64). The portions of music and texts affected by this problem are instead indicated in the respective apparatus.

of the Canto part-book (fig. 4).⁵⁰ The intention of the person responsible for this restoration was probably to preserve the binding of the part-book, which was deteriorating.⁵¹

It should also be mentioned that, due to two missing pages in the Canto part-book, five motets are incomplete.⁵² From a handwritten annotation on the title pages of the three part-books, we learn that the collection had been in the possession of an otherwise unknown Antonio Lunardi⁵³ and, later, of the local Seminary of San Martino, one of the most important institutions in the city of Lucca, whose musical activity is documented as far back as 1572, the date of the Seminary's foundation.⁵⁴ Thanks to the purchases of musical material, which make up an important part of the chapters of expenditure, the Seminary Fund constitutes the most substantial of the collections preserved in the Diocesan Library of the city. We do not know when the collection under examination came into the possession of the Seminary of San Martino, but it cannot be ruled out that the loss of the folio of the Canto part-book may have occurred during one of the various relocations that, over the years, involved the institution's library holdings.

⁵⁰ The compositions involved are nos. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 25, 27, 31, 33, 34, 35. In addition, on the strips affixed to some fragments of the two instrumental canzonas (nos. 34 and 35) there are also handwritten transcriptions in pen of the portion that is covered. Table 4 in the Description of the print (pp. 63–64) illustrates in detail the state of preservation of the part-book involved. For a more detailed account of the lacunae, see the critical notes for the texts and the music, pp. 66–75 and 79–83.

⁵¹ It was nevertheless possible to transcribe these motets in their entirety, since direct consultation of the print at the library in Lucca made it possible to read the parts covered by the paper strips.

⁵² Pages 7, 8, 29, 30 of the Canto part-book are missing, corresponding to motets nos. 7, 8, 29 and 30, totally lacking the melodic line of the Soprano/Tenor part, and to motet no. 28, which lacks the final eleven bars of the upper part written at the start of p. 29 of the print.

⁵³ An initial search did not reveal any useful information to trace the figure of Antonio Lunardi.

⁵⁴ The activity and fame of the music chapel of the Seminary of San Martino is also documented by the testimonies of several composers from Lucca, who expressly mention it in the dedication of their works. See Pietro Tocchini-Pietro Lazzarini, *Storia dei seminari di Lucca*, Lucca, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti, 1969.

Basso, & Alto

11

Qua dulce est nomen Iesu o dulcissime

Iesu o pijsisime Iesu o clementissime Iesu o dulcisime

pie o Iesu Fili Mariae libera nos libera nos libera

nos in hora mortis n

te & perduc nos in uitam ater nam in

vitam ater

Figure 4. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi* (1612), Canto, p. 12
 (Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

Ador Bassi 100 A

Go rogabo Patrem Ego rogabo Pa

Ego roga bo Patrem Alleluia Alleluia

alleluia alleluia & alium paraclitum da dabit vobis

dabit vobis al leluia alleluia

in eternum alleluia ii alleluia spiritum vo

tis alleluia ii alleluia alleluia ii alle

Cont & alleluia alleluia ii ii alleluia ii

Vasi stella matutina quasi stella matutina Stella

Figure 5. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi* (1612), Canto, p. 16
(Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

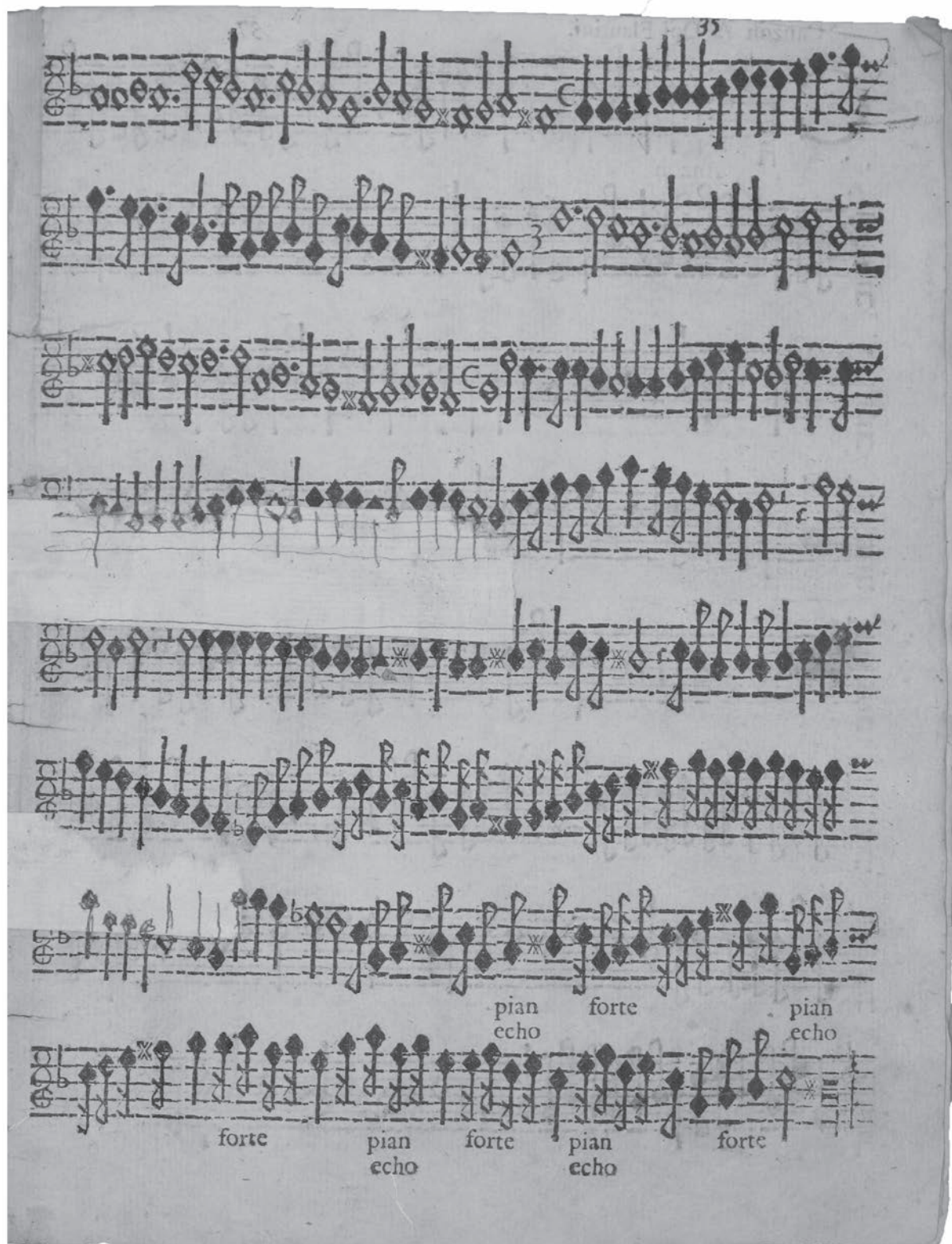


Figure 6. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi* (1612), Canto, p. 35
(Lucca, Biblioteca Diocesana "Mons. Giuliano Agresti", Sezione Musicale "Emilio Maggini").

Marina Toffetti

Reconstructing incomplete motets in G. B. Riccio's *Primo libro*: preliminary considerations and notes on the method

Foreward

Due to the loss of two pages of the part-book of the only copy known to us, Giovanni Battista Riccio's *Primo libro delle divine lodi* contains some lacunae not reported in the repertories.¹ As a consequence of these lacunae, out of a total of 33 motets, four (nos. 7, 8, 29 and 30) have come down to us incomplete, as they lack one of the two vocal parts (the soprano or tenor part), while one (no. 28) has reached us partially incomplete, as it lacks the last part of the same voice, corresponding to bars 88-98 of the modern transcription. As well as offering the critical edition of the compositions affected by the lacunae in their incomplete state, the present edition also proposes a hypothesis of reconstruction, in the appendix, that allows musicians and scholars to restore the incomplete compositions to the living context of fruition through performance and to reflect on possible solutions for reconstructing the missing part.

The reconstruction proposed in the appendix of the present edition is based on a preliminary analytical survey that examined the complete compositions and the surviving voices in the incomplete compositions, aimed at ascertaining the technical and stylistic peculiarities of the composer's language. The investigation, conducted on Giovanni Battista Riccio's entire oeuvre and partly aided by the use of digital tools,² revealed aspects of interest that will be referred to here only insofar as strictly necessary to account for the formulation of the proposed integrative hypotheses. The results of the computer-assisted analysis were integrated with those of traditional investigations and screened individually, without expecting them to provide definitive indications for the re-composition. Nevertheless, they often proved to be

¹ See Chiara Comparin's Introductory essay in this same volume, p. 33, note 52.

² The digitisation of the compositions of all three books by Giovanni Battista Riccio has made it easier to carry out computer-based analysis of the scores and to identify the melodic and contrapuntal fragments considered significant within the complete and incomplete compositions. On this matter, see Gabriele Taschetti, *Strategie analitiche e strumenti digitali per lo studio della musica di Giovanni Battista Riccio (1563-post 1620)*, Level I Master's thesis in Music Analysis and Theory, University of Calabria, a.y. 2023–2024.

of use in solving specific problems or providing confirmation of previously formulated reconstructive hypotheses. In addition, they helped to highlight the homogeneity of the solutions adopted by the composer, who proved particularly adept at reusing and recombining certain recurring harmonic-contrapuntal modules, placing them in different contexts, yet creating a sense of fluency and variety. The problems encountered in restoring the incomplete compositions in this book have helped to develop methodologies for reintegrating the missing portions that have proved, or may prove, adaptable to other similar cases by the same composer or coeval composers belonging to the same *entourage*.

1. Intertextuality within the compositions of Giovanni Battista Riccio

The analysis of Giovanni Battista Riccio's compositions has shown how, in various cases, the composer has paraphrased portions of his own music, taking up, within several compositions, solutions and fragments that had already been previously used elsewhere. Given the frequency of such circumstances, it can be said that there is a relatively high rate of internal intertextuality in Riccio's music. Riccio's writing can thus be defined as "modular" in some respects, insofar as it appears characterised by the re-proposition of modules, formulas, patterns and, at times, entire episodes. Only a few examples of this recursiveness will be given in these pages, deferring an exhaustive coverage of the subject to another occasion.

Among Giovanni Battista Riccio's motets, there are some that present similar or exactly corresponding incipits, while others feature the same concluding cadences. These characteristics, which are found within all three of the composer's collections, have helped to facilitate the task of restoring the missing part in both the first and second books of the *Divine lodi* (those in which some compositions have come down to us incomplete as they lack a part). When reconstructing a missing voice, however, it must be kept in mind that each case is unique, so that the presence of the same pattern (e.g. a very similar or even identical basso continuo fragment) in two or more parallel passages, whether in the same composition or in different compositions, may result in a similar treatment of the upper voices (including the one possibly missing), but also to different solutions, since the same composer, in the presence of common elements, might have adopted the same solutions, but also different ones, possibly related to the presence of two different texts.

In cases where a motet that has come down to us incomplete uses the same text as a motet that has reached us complete, the compositions that share the same text have been compared with particular care. This happens, for example, in motet no. 30 for two voices in the first book, *Congratulamini*, whose text is taken up in its entirety (except for the word "Alleluia" sung in the closing episode) in a motet for four voices (canto, alto, tenor and bass) in the third book: "Congratulamini mihi omnes qui diligitis Dominum, quia cum essem parvula, placui Altissimo, et de meis visceribus genui Deum et hominem".³ Both motets include sections in triple time that show marked rhythmic-melodic similarities (exs. 1a and 1b).

³ Giovanni Battista Riccio's *Terzo libro delle divine lodi* includes another motet for four voices (albeit with a different scoring: contralto, two tenors and bass) based on a text that has the same incipit, but then continues differently: "Congratulamini mihi omnes et congaudete mecum".

Example 1a shows a musical score for three parts: S/T (Soprano/Tenor), B (Bass), and Part. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi hi om -". The S/T part is in treble clef, B is in bass clef, and Part is in bass clef. The S/T part has a final cadence on a whole note C. The B and Part parts have a final cadence on a whole note G.

Example 1a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Congratulamini*, bb. 1–6.

Example 1b shows a musical score for five parts: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), and Part. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes". The S part is in treble clef, A is in treble clef, T is in treble clef, B is in bass clef, and Part is in bass clef. The S, A, and T parts have a final cadence on a whole note C. The B and Part parts have a final cadence on a whole note G.

Example 1b. G.B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini (CATB)*, bb. 6–10.

The similarities between different compositions are most evident when they occur in their respective opening sections. Among the compositions of the first book, for example, one can note the correspondence between the opening section of motet no. 8, *Ascensionis hodie* for bass and soprano or tenor, and that of motet no. 13, *O salutaris hostia* for two sopranos or tenors. Such similarities proved useful in reconstructing the missing part.

Sometimes, however, it is the final cadences or the concluding sections that present the most striking similarities. Note, for example, the concluding fragment of motet no. 8, *Ascensionis hodie*, whose bass runs through a descending scale fragment, precisely taken up in the final part of the *Magnificat* in the *Secondo libro delle divine lodi* (exs. 2a and 2b).

Example 2a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Ascensionis hodie*, bb. 67–71.

Example 2b. G. B. Riccio, *Secondo libro delle divine lodi, Magnificat*, bb. 133–137.

Besides the similar passages found within the compositions that have come down to us complete, a further aid for the reconstruction of the missing part in incomplete compositions is the presence of various episodes that are presumably imitative in style, where it is highly likely that the missing part is involved in the imitative play together with the surviving parts (ex. 3).

Example 3. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Ascensionis hodie*, bb. 11–14.

Likewise, there are fragments where the missing part presumably took part, together with the surviving parts, in episodes or fragments that were homorhythmic, pseudo-homorhythmic or in any case based on a harmonic-vertical compositional structure: this occurs, for example, at the beginning of motet no. 30 *Congratulamini mihi*, whose opening ternary episode, as we have seen, reappears in the ternary episode of the four-voice motet in the *Terzo libro delle divine lodi* which sets the same text.

2. Problems of reconstruction posed by the single incomplete compositions

In the *Primo libro delle divine lodi* the compositions that have come down to us incomplete are all motets and are all for the same scoring: bass, soprano (or tenor) and basso continuo; moreover, within these, the missing part is always the upper voice of the soprano (or tenor).⁴ In an attempt to reconstruct the latter, the physiognomy of the surviving parts (bass and basso continuo) was examined, and it was ascertained whether, among the compositions that have come down to us complete, there are some that present similarities and/or correspondences with the surviving parts of the incomplete compositions.

In the first bars of motet no. 7 *Surrexit Dominus*, for example, the basso continuo line shows similarities with that of motets nos. 11 (*O Maria Dei genitrix*) and 14 (*Adoramus Te Christe*), which can be used as a reference for the reconstruction of the missing part in the incomplete motet.

In b. 17 of the same motet, the rest that appears in the bass part and in the Partitura suggests that, at that point, the upper voice should also be silent (i.e. that there was a *pausa generalis* at that point). Indeed, not only are rests involving all the parts far from infrequent in the composer's oeuvre,⁵ but in the entire collection there is not a single passage in which a voice sings alone without the support of the basso continuo line, while among all of Riccio's compositions, with the exception of a few points in which the instrumental bass retraces acephalous motifs of the bass, there is only one passage in which a voice sings without an instrumental bass:⁶ namely, the motet *Verbum caro factum est*, contained in the *Terzo libro delle divine lodi*, which, moreover, features extensive solo episodes in declamatory style.⁷

For the reconstruction of the following bars (bb. 18–26), clearly constructed with an imitative technique, the similarity with bb. 33–36 of motet no. 5 *Cantate Domino* from the same *Primo libro delle divine lodi*, as well as with bb. 3–6 of the two-voice canzona for bass and soprano from the *Secondo libro delle divine lodi* (exs. 4a and 4b), turned out to be valuable.⁸

⁴ However, the situation differs in the same composer's *Secondo libro delle divine lodi* (1614), where the incomplete compositions, seven in total, are partly vocal (five motets, two of which are for three voices and basso continuo and three for four voices and basso continuo) and partly instrumental (one canzona and one sonata for four voices and basso continuo).

⁵ See Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 18.

⁶ See Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 20.

⁷ See Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1620, no. 43, *Verbum caro factum est*, bb. 11–13.

⁸ See Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (Venezia, 1614), edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti, Introductory essay by Marina Toffetti, Kraków, Musica Iagellonica, 2022 (Giovanni Battista Riccio Opera Omnia, 2), p. 185, no. 21, bb. 3–6.

Example 4a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Surrexit Dominus*, bb. 18–22.

Example 4b. G.B. Riccio, *Secondo libro delle divine lodi*, *Canzon a due [II]*. Basso e soprano, bb. 3–6.

While not devoid of episodes in harmonic-vertical style, the motet *Surrexit Dominus* is characterised by the presence of extensive imitative passages, where the reconstruction involves the reiteration, in the missing voice, of textual and motivic material employed by the surviving vocal part immediately before or immediately after. It should be noted that, even in these passages, the reconstructive procedure is far from mechanical, but involves occasional adaptations to the melodic line of the surviving part, if only because of the difference between the profile of the bass and that of the soprano. At some points it therefore seemed preferable to dispense with the strict imitation of the profile that had just been sung by the bass in consideration of the fact that the latter moves predominantly in fourths and fifths, while the upper part prefers smoother and less angular profiles and therefore employs predominantly stepwise intervals.⁹ Sometimes, then, when taking up a motif presented by the bass, the reconstructed soprano part has slightly modified it.

As mentioned above, in the first episode of motet no. 8, *Ascensionis hodie*, the profile of the basso continuo corresponds exactly to that of the same voice in the incipit of motet no. 13 *O salutaris hostia* for two sopranos or tenors: the missing soprano part was therefore reconstructed in analogy with that of the first soprano in motet no. 13. In the subsequent episodes, the missing voice can be convincingly reconstructed by adopting imitative criteria.¹⁰ Instead, the

⁹ See, for example, the solution adopted for the reconstruction at b. 41, where the reconstructed Soprano/Tenor part modifies the motif expounded by the bass in the immediately preceding bars, introducing an interval of a descending second at the end of the motif in place of the descending fifth.

¹⁰ See, for example, the following passages: “ascensionis hodie” in bb. 6 ff. “solemnia celebramus” in bb. 11 ff.; “et dignis exultemus gaudiis” in bb. 14 ff.; “quoniam Christus Salvator noster” in bb. 23 ff.

next fragment (bb. 35 ff.) could adopt the homorhythmic technique (and this is the solution proposed in the present reconstruction), where, moreover, the text “hodie ascendit in Coelum” invites the composer to move the upper part ‘madrigalistically’ towards the high register. In the two brief episodes that follow, the indication “6”, found in bb. 40 and 46 of the basso continuo figuring, could suggest the presence of the sixth in the missing voice (in reality, the only certain thing is that there cannot be a fifth at that point – i.e. that the note above the indication “6” is not harmonised with an interval of a 5th, which does not agree with the 6 –, while it cannot be assumed that the missing part would necessarily perform the note indicated, if absent in the other voices: the note indicated by the figuring could in fact be performed by the continuist, or be omitted and thus remain implicit).¹¹ The short ternary fragment in bb. 52–53 finds an equivalent in the *Gloria* of the Mass published in the *Secondo libro delle divine lodi* (see bb. 62–64). The last two episodes (“et cum illo ascendite” in bb. 54 ff. and “alleluia” in bb. 58 ff.) can in turn be reconstructed using imitative criteria.¹² Finally, the solution suggested in the concluding cadential movement (bb. 67 ff.) finds an equivalent in the final part of the *Magnificat* published in the *Secondo libro delle divine lodi* (bb. 133 ff.), while numerous matches of the written diminution adopted in the pre-conclusive bar can be found, especially in the motets of the first book.¹³

The motet no. 28 *Indica mihi* is almost entirely based on the alternation between the two voices, which correspond to the characters of bride and bridegroom and take turns in expounding long solo phrases. Instead, it seems likely that the concluding part of the motet (starting from section in triple time, from bb. 81 onwards), and thus also the portion where the upper voice is missing (from b. 88 to 98), was entirely for two voices. The short ternary episode is presumably constructed with a harmonic-vertical technique, while the concluding episode in duple time is a kind of imitative coda. A certain analogy can be noted with the passage in bb. 48–53 of motet no. 13 of the same book, and with the motif in b. 2 of the canzona no. 35, also from the same book, as well as with bb. 47–53 of the two-part canzona for bass and soprano no. 21 from the second book (where the motif is performed by the voices in turn) and with bb. 53 ff. of the canzon *La Rizza* for two violins and bass from the third book (where the same motif is doubled in parallel thirds). The motif of the concluding bars of the bass (bb. 95–98), which recurs as many as 42 times within Riccio’s oeuvre, led to the adoption in the missing part of the same solution that the composer employs in similar passages.¹⁴

The first episode of motet no. 29, *In Te Domine speravi*, clearly requires an intervention of the missing part in the first bars: it is therefore probable that the episode was imitative and that the soprano’s first bars (bb. 1–4) anticipated the entry of the bass immediately afterwards (bb. 5–8). The line of the Partitura covers an octave in a descending direction (bb. 1–6), with a movement similar to that found at the beginning of motet no. 16 for two basses (*Ego rogabo*), and then

¹¹ On the figuring of the basso continuo and its implications for the reconstruction of a missing part see, by the undersigned, *Fossil traces of vanished voices: the basso continuo part and the reconstruction of incomplete polyphony*, in *Basso Continuo in Italy: Sources, Pedagogy and Performance*, edited by Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, 2023 (*Musica Incarnata: Pedagogy, Performance and Market*, 1), pp. 141–161.

¹² The complete group of four quavers in bb. 58 and 63 of the Partitura, against the figuration of the vocal bass with a quaver rest, indicates the probable presence of a note at the accented subdivision of the tactus.

¹³ The figuration is found, for example, at the end of motet no. 6 *Beata es virgo Maria* (bb. 54–55) and in two passages of no. 10 *Ascendo ad Patrem* (bb. 39 and 41).

¹⁴ See Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 50.

retraces it in an ascending direction (bb. 6–10). In the last four bars, the bass presents a quite common cadential movement that corresponds to that of motets nos. 3 (*Audite omnes gentes*), 23 (*Cantemus et exultemus*) and 31 (*O magnum mysterium*).

As we have already seen, the first episode (bb. 1–6) of motet no. 30, *Congratulamini mihi*, has been partially taken up in the ternary episode of the homonymous motet of the *Terzo libro delle divine lodi* (ex. 1), which has survived complete and therefore proved useful for the reconstruction of the missing part. In the following episode in duple time (bb. 7–15) it seemed appropriate to continue homorhythmically, so that the episode could end with a two-voice cadence on the word “Dominum”. The pattern consisting of an interval of a seventh, covered in two stages, followed by the descending fifth in bb. 9–11, has been rendered in analogy with the corresponding passage found in bb. 63–65 of motet no. 9 (*Veni dilecta*). In addition, supposing that in b. 12 of the missing part there was a *ligatura* with *minor color*, as in the two surviving parts, it was decided to adapt the syllabication of the text to support this hypothesis (ex. 1).¹⁵ From b. 16 onwards, in correspondence with the words “quia cum essem parvula”, it seemed appropriate to resume the imitation: at this point, in fact, a well-defined and clearly recognisable motif appears for the first time in the surviving part of the bass, which can be imitated by the upper part at a distance of three semibreves (b. 19).

In b. 23, it was decided not to literally replicate the movement of the bass (which at bb. 19–20 rises by a fifth on the word “parvula”), but rather to introduce an interval of a rising octave, so as to cadence on the high C and achieve a more convincing timbral effect. In this way also the natural that appears in the bass figuring in b. 24 is realised explicitly by the B natural sung by the soprano.

In some passages, for example in b. 30, the figuring found in the bass part proved valuable in reconstructing the missing part. Instead, for the reconstruction of the following portion, based on the text “et de meis visceribus” (bb. 41 ff.), a comparison with the homonymous motet in the *Terzo libro delle divine lodi* (exs. 5a and 5b) proved useful.

Example 5a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Congratulamini*, bb. 41–47.

¹⁵ The hypothesis that the *ligatura* and the *minor color* appear simultaneously in all the parts is supported by a similar passage in the *Magnificat* published in the *Secondo libro delle divine lodi*, bb. 3–4.

Example 5b shows a musical score for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Part. The lyrics are "Et de me - is vi -". The Soprano, Alto, and Tenor parts have a melodic line with a long note on "me" and a shorter note on "is". The Bass part is mostly silent, with a few notes at the end. The Part part has a bass line with a long note on "me" and a shorter note on "is".

Example 5b. G.B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini*, bb. 54–58.

Similarly, to reconstruct the following imitative episode (bb. 62–68), based on the text “genui Deum et hominem”, the corresponding fragment (bb. 65–73) of the homonymous motet contained in the *Terzo libro delle divine lodi* (exs. 6a and 6b) proved valuable.

Example 6a shows a musical score for three parts: Soprano/Tenor (S/T), Bass (B), and Part. The lyrics are "nem, ge - nu - i De - um et ho - mi - nem, ge - nu - i De - um et ho - mi -". The S/T part has a melodic line with a long note on "nem" and a shorter note on "ge". The Bass part has a bass line with a long note on "nem" and a shorter note on "ge". The Part part has a bass line with a long note on "nem" and a shorter note on "ge".

Example 6a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Congratulamini*, bb. 62–67.

Example 6b shows a musical score for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Part. The lyrics are "bus ge - nu - i De - um et ho - mi - nem ge -". The Soprano, Alto, and Tenor parts have a melodic line with a long note on "bus" and a shorter note on "ge". The Bass part has a bass line with a long note on "bus" and a shorter note on "ge". The Part part has a bass line with a long note on "bus" and a shorter note on "ge".

Example 6b. G.B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini*, bb. 65–73.

The aspects illustrated here are just some of the many elements that can be deduced from the compositions that have come down to us complete and from the surviving portions of the incomplete compositions, which can guide the re-composer who might undertake the reconstruction of one or more missing parts. Nevertheless, what must be kept in mind is that, barring an unforeseeable recovery of the lost part-book, the original physiognomy of the lost part is destined to remain unknowable. The formulation of hypotheses of reconstruction and the work of analysis that precedes it contribute in any case to increasing our knowledge of the techniques and style of a composer, if not a genius, certainly ingenious, such as Giovanni Battista Riccio, whose oeuvre undoubtedly deserves more attention than it has been given so far.

Gabriele Taschetti

Digital tools to support the analysis and reconstruction of a missing part

Introduction

The reconstruction of the missing part in the five motets of Giovanni Battista Riccio's *Primo libro delle divine lodi* (Venezia, 1612) that have come down to us incomplete was supported by an analysis of the composer's entire oeuvre conducted partly in a traditional manner and partly with the help of some digital tools.¹ The purpose of this article is to provide a concise account of how the machine-assisted analysis was carried out.

The prerequisite for the use of digital tools for music analysis is that the scores to be analysed are available in a machine-readable format. To satisfy this requirement, digital scores of all 119 compositions by Giovanni Battista Riccio known today² were prepared in MusicXML format.³ To process these files, we mainly used the Python library *CRIM Intervals*,⁴ which offers a set of

¹ For an overview of the main problems involved in the reconstruction of the motets in Giovanni Battista Riccio's first book that have come down to us incomplete, see MARINA TOFFETTI, *Reconstructing incomplete motets in G. B. Riccio's Primo libro: preliminary considerations and notes on the method*, in this volume, pp. 37–46.

² Giovanni Battista Riccio's oeuvre consists of 35 compositions contained in the first book (33 motets and 2 instrumental compositions), 32 compositions in the second book (20 motets, 7 instrumental compositions, plus the 5 parts of the *Missa sexti toni*: considered here as 5 different compositions), 51 compositions in the third book (39 motets and 12 instrumental compositions) and an instrumental canzona included in Valerio Bona, *Otto ordini di litanie della Madonna*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1619 (RISM B/I 1619/6) of which only the "Basso per l'organo" part has survived.

³ The MusicXML protocol, based on the language XML (eXtensible Markup Language), is able to illustrate the structure and content of musical scores. XML involves the use of tags that indicate the meaning and the organisation of the information in a document, in this case of the parameters of musical notation and the signs that represent them.

⁴ The Python library *CRIM Intervals* can be freely accessed online at the address <<https://github.com/HCDigitalScholarship/intervals>> (last accessed: 21 May 2024). This resource was developed in the context of the project "CRIM. Citations: the Renaissance Imitation Mass" (scientific direction: Richard Freedman, Haverford College, PA), details of which can be found at <<https://crimproject.org/>>, in particular the section devoted to *CRIM Intervals* <https://crimproject.org/about/crim_intervals/> (last accessed: 21 May 2024).

tools designed to analyse Renaissance polyphony that, with some adaptations, can be usefully employed to analyse the repertoire on basso continuo from the early 17th century.⁵ Certain operations were performed with the *Beautiful Soup* library, which allows information to be extracted from files that employ XML.

Range of the soprano or tenor part

The five motets contained in Giovanni Battista Riccio's *Primo libro delle divine lodi* that have come down to us incomplete all have the same scoring indication (soprano or tenor, bass and basso continuo) and are all missing the soprano or tenor part. Before setting out to reconstruct the missing part, it is important to ascertain the typical range of this voice within the composer's output. With the aid of *Beautiful Soup*, it was established that, overall, the soprano parts of Riccio's motets span between C 4 and E 5, with only one occurrence of F 5.⁶ Therefore, it is likely that the soprano part of the incomplete compositions also moved within that range.

It also seemed useful to compare the motets that have come down to us incomplete with the complete ones that have the same key signature and the same *finalis* (tab. 1),⁷ considering that all the soprano vocal parts are notated in the soprano clef (C₁).⁸ These further evaluations do not significantly alter the overall C 4–E 5 range already identified among all the surviving soprano parts, but they do highlight the fact that the extreme notes are rarely reached and that the composer predominantly keeps to a more central range.

Table 1
Vocal ranges in G.B. Riccio's compositions with a soprano part, grouped on the basis of the *finalis* and the presence of the flat in the key signature

Title	Scoring	Flats	Final	P1	P2	P3	P4	P5
1_28_Indica mihi INC	S/T, B, Part.	0	A	E4-E5 ⁹	G2-Bb3	E2-Bb3		
1_02_Misericordias Domini	S/T, B, Part.	0	A	D4-E5	F2-A3	F2-A3		
1_08_Ascensionis hodie INC	[S/T], B, Part.	0	D	[...]	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_14_Adoramus Te Christe	SI/TI, SII/TII, Part.	0	D	C#4-D5	C#4-D5	G2-F3		
1_24_Ego dormio	T/S, B, Part.	0	D	D3-E4	F2-A3	F2-A3		
1_25_Vulnerasti cor meum	S/T, B, Part.	0	D	C#4-E5	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_02_Magnificat	T/S, B, Part.	0	D	C3-E4	F2-A3	F2-A3		

⁵ For a more detailed discussion on digital research tools and their adaptation to the analytical needs of this repertoire, see Gabriele Taschetti, *Strategie analitiche e strumenti digitali per lo studio della musica di Giovanni Battista Riccio (1563–post 1620)*, Level I Master's thesis in Music Analysis and Theory, University of Calabria, a.y. 2022–2023.

⁶ See *Secondo libro delle divine lodi*, *Ave Domine*, b. 69.

⁷ The columns in Table 1 show the title of the composition, the scoring, the absence (0) or presence (1) of the flat in the key signature, the *finalis* and the range of the parts from the highest to the lowest (P1, P2, etc.). The title of the composition specifies the book (1, 2, 3) in which the composition is found and its position in that book.

⁸ The ranges of the “tenor or soprano” parts, all notated in the tenor clef (C₄), were also considered.

⁹ In the motet *Indica mihi* (no. 28), which has come down to us partially incomplete, the range is given only for the surviving bars of the incomplete soprano or tenor part.

2_28_Exaudi Domine	S/T, B, Part.	0	D	C#4-E5	F#2-Bb3	F#2-Bb3		
3_14_Homo quidam	T/S, B, Part.	0	D	D3-D4	E2-A3	E2-A3		
1_07_Surrexit INC	[S/T], B, Part.	1	D	[...]	E2-A3	E2-A3		
1_05_Cantate Domino	S/T, B, Part.	1	D	C4-D5	F2-Bb3	F2-A3		
1_06_Beata es Virgo	S/T, B, Part.	1	D	C4-D5	D2-A3	E2-A3		
1_13_O salutaris	SI/TI, SII/TII, Part.	0	E	E4-E5	D4-E5	F2-A3		
1_29_In te Domine speravi INC	[S/T], B, Part.	1	F	[...]	F2-A3	F2-A3		
1_30_Congratulamini mihi INC	[S/T], B, Part.	1	F	[...]	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_19_Quem vidistis pastores	S/T, B, Part.	1	F	D4-D5	E2-Bb3	F2-Bb3		
1_20_Exaudi Deus	S/T, B, Part.	1	F	F4-Eb5	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_22_Cantate Domino	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-D5	C4-D5	F2-A3		
1_32_O dulcissime	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	E4-Eb5	C4-D5	F2-G3	F2-G3	
2_01_1_Missa sexti toni_Kyrie	T/S, B, Part.	1	F	D3-D4	F2-G3	F2-G3		
2_01_2_Missa sexti toni_Gloria	T/S, B, Part.	1	F	C3-D4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_3_Missa sexti toni_Credo	T/S, B, Part.	1	F	C3-Eb4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_4_Missa sexti toni_Sanctus	T/S, B, Part.	1	F	D3-D4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_5_Missa sexti toni_Agnus	T/S, B, Part.	1	F	E3-D4	F2-F3	F2-F3		
2_06_Domine exaudi	TI/SI, TII/SII, Part.	1	F	D3-D4	C3-D4	F2-F3		
2_09_Iubilate Deo	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-Eb5	C4-D5	F2-G3		
2_12_Audi Domine	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	D4-Eb5	D4-Bb4	F2-Bb3		
2_13_Ave Domine INC	SI/TI, [SII/TII], B, Part.	1	F	D4-F5	[...]	F2-A3	F2-A3	
2_14_Dilectus meus INC	SI/TI, [SII/TII], B, Part.	1	F	C4-Eb5	[...]	F2-A3	F2-A3	
3_01_Ave Regina caelorum	S/T, Part.	1	F	C4-E5	F2-Bb3			
3_03_Adoramus Te Christe	S, Part.	1	F	D4-Eb5	F2-Bb3			
3_18_O quam magnum	S/T, B, Part.	1	F	D4-E5	F2-Bb3	F2-Bb3		
3_22_Ecce nunc benedicite	S/T, B, Part.	1	F	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3		
3_28_Domine in tua misericordia	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-Eb5	D4-D5	F2-A3		
3_33_Venite populi	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	C4-Eb5	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3	
3_34_Regina coeli 3vv	Si, SII, B, Part.	1	F	D4-D5	C4-D5	F2-A3	F2-A3	
3_36_Ave clementissima	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	C4-D5	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3	
3_44_In spiritu humilitatis	S, A, T, B, Part.	1	F	E4-E5	G3-A4	C3-E4	F2-Bb3	F2-C4
3_45_Congratulamini mihi	S, A, T, B, Part.	1	F	F4-D5	G3-A4	C3-D4	F2-Bb3	F2-D4
3_48_Laetamini vos	S, T, B, Part.	1	F	D4-D5	C3-E4	F2-Bb3	F2-D4	
1_04_O bone Iesu	S/T, B, Part.	0	G	C4-D5	G2-A3	F2-A3		
1_18_Iubilemus singuli	S/T, B, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3	F2-A3		
1_27_Salve Regina	SI/TI, SII/TII, Part.	0	G	D4-D5	F4-D5	F2-G3		
2_05_Deus meus respice	TI/SI, TII/SII, Part.	0	G	D3-E4	D3-E4	F2-G3		
2_07_Deus canticum novum	TI/SI, TII/SII, Part.	0	G	C#3-D4	E3-E4	F2-G3		
2_15_Hic est panis INC	SI/TI, [SII/TII], BI, BII, Part.	0	G	D4-E5	[...]	G2-Bb3	E2-A3	E2-A3
2_17_Exultat Maria INC	S, [A], T, B, Part.	0	G	D4-D5	[...]	C3-D4	G2-G3	G2-A3
2_25_Peccavi super numerum	S, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3			
3_04_Salve Regina	S, Part.	0	G	C4-E5	F2-A3			
3_12_O pretiosum	S/T, B, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3	G2-A3		

3_15_Preparate corda vestra	T/S, B, Part.	0	G	C#3-D4	G2-A3	G2-A3		
3_49_Alma Redemptoris Mater	S/T, B, Part.	0	G	C4-E5	G2-A3	F2-A3		
2_03_Egredimini omnes	S, A, Part.	1	G	E4-D5	F3-G4	F2-G3		
2_16_Ego sum panis vivus INC	S, [A], T, B, Part.	1	G	F4-D5	[...]	C3-D4	F2-G3	F2-G3
3_46_Verbum caro factum est	S, A, T, B, Part.	1	G	F4-D5	G3-G4	C3-D#4	F2-Bb3	F2-D#4

Search for melodic patterns

The functions of *CRIM Intervals* were used to detect any correspondences between the incomplete and complete compositions, so as to orientate the reconstruction of the missing part based on solutions already adopted by the composer. The function that proved most useful for this purpose is the one that allows the search for all occurrences of a motif within the corpus of Riccio's compositions. First, the machine translates the horizontal profile of each vocal or instrumental part into a string of numbers representing the melodic intervals occurring between consecutive notes.¹⁰ The diatonic intervals are expressed as whole positive or negative numbers (2 = ascending second; -2 = descending second, etc.) and it is also possible to specify the width of each interval, indicating if it is minor (lower case 'm'), major (upper case 'M') or perfect ('P', upper case). Once the melodic profile to be searched for has been chosen, it is sufficient to enter it into the machine in the form of an ordered series of intervals, so that its occurrences within all the vocal or instrumental parts of the compositions in the corpus are detected. In the present case, for instance, to identify possible occurrences of the basso continuo fragment that occurs in the opening of the incomplete motet no. 8 *Ascensionis hodie* (ex. 1a), we chose to specify the width of the intervals. A search was therefore carried out for the string '-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5', which corresponds to two intervals of a descending major second, a descending minor second, a descending minor third, an ascending minor second, an ascending major second and a skip of a descending fifth. The machine then provided a list of the instances detected (tab. 2),¹¹ including the one at the beginning of the incomplete motet. The results can also be rendered as examples in musical notation, automatically generated on the basis of the data contained in the table (ex. 1).¹² The search for melodic patterns made it possible to ascertain that within the complete motets, in correspondence to the pattern '-M2, -M2, -m3, m2, M2, -P5' in the basso continuo part, the upper vocal parts present a similar profile (exs. 1b, 1c), which in turn was replicated within the hypothetical reconstruction of the motet *Ascensionis hodie*.

¹⁰ It is possible to combine repeated notes by considering consecutive notes of the same pitch as a single note. This function is useful for finding occurrences of a motif even when rhythmic adaptations occur due to the syllabification of the different texts that are set.

¹¹ The columns in the Table show: the measure in which the first interval of the pattern occurs, the title of the composition and the parts, numbered progressively from the highest to the lowest (P1, P2, P3). The presence of the pattern is indicated inside the corresponding column.

¹² The examples generated with *CRIM Intervals* can include the name of the composer, the title of the composition and the measure interval.

Table 2
Occurrences of the melodic pattern ‘-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5’

Measure	Title	P1	P2	P3
2	1_08_Ascensionis hodie INC		-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5	-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5
2	1_13_O salutaris			-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5
42	1_25_Vulnerasti cor meum		-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5	-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5

Giovanni Battista Riccio
1_08_Ascensionis hodie INC
Measures: 1-5

1a.

Giovanni Battista Riccio
1_13_O salutaris
Measures: 1-5

1b.

Giovanni Battista Riccio
1_25_Vulnerasti cor meum
Measures: 42-44

1c.

Example 1 (a, b, c). Reproduction of the occurrences of the melodic pattern ‘-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5’.

The same procedure was used to search for other motifs, such as the profile of the basso continuo present in the closing episode of the same motet (ex. 2a), which corresponds to the string ‘-M2, -M2, -m2, -M2, P5’ (four descending intervals of a major second, major second, minor second, and major second, followed by an ascending fifth). In this case too, some significant matches were found.¹³ In particular, of the 20 instances identified by searching only in the basso continuo part, those occurring close to a cadence were taken into account (exs. 2b, 2c, 2d, 2e). In all the identified cases the motif present in the basso continuo part is imitated an octave or a fifteenth above, a procedure that can also be replicated in the concluding episode of the incomplete motet.

¹³ See Taschetti, *Strategie analitiche*, pp. 37–39.

Giovanni Battista Riccio
1_08_Ascensionis hodie INC
Measures: 67-71

67

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

-ia, al - le - lu - ia.

2a.

Giovanni Battista Riccio
1_24_Ego dormio
Measures: 92-99

92

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

-o, a - mo - re lan - gue - o.

2b.

Giovanni Battista Riccio
2_02_Magnificat
Measures: 133-137

133

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

-men, sae - cu - lo - rum. A - men.

2c.

Giovanni Battista Riccio
3_36_Ave clementissima
Measures: 39-42

39

Soprano I / Tenore I

Soprano II / Tenore II

Basso

Partitura

Mi - se - re - re me - i

mi - se - re - re me - i

mi - se - re - re me - i

2d.

Giovanni Battista Riccio
3_42_0 salutaris hostia
Measures: 115-120

Violino

Fagotto

Soprano

Basso

Partitura

um da ro - bur fer au xi - li um.

um.

um.

2e.

Example 2 (a, b, c, d, e). Some occurrences of the melodic pattern ‘-M2, -M2, -m2, -M2, P5’.

Search for contrapuntal patterns

The *CRIM Intervals* tools also offer the possibility to search for two-part contrapuntal patterns. In the language of the programme, contrapuntal modules are expressed by indicating the vertical intervals occurring between the two voices and the horizontal path taken each time by the lower voice between one vertical interval and the next.¹⁴ For example, in the module ‘6₋2, 8’ the numbers 6 and 8 indicate two consecutive vertical intervals respectively of a sixth and an octave, while ‘₋2’ (underscore followed by a number) indicates that the lower part makes a movement of a descending second between the first and the second interval. The motion of the upper part is therefore implicit. As with the melodic patterns, these strings can be searched for within the entire corpus under examination.

This function was primarily used to verify whether certain contrapuntal solutions adopted during the reconstruction were to be found within the composer’s oeuvre. The same function was used to detect the solutions most frequently adopted by Giovanni Battista Riccio, in order to gain a deeper insight into his style.¹⁵

Thanks to this same tool, it was possible to find two patterns that recur with particular frequency in the composer’s output, which could therefore also be present within the incomplete motets. Apart from a few patterns that recur with particular frequency in the output of any composer of Riccio’s era and not only (successions of parallel thirds, ascending or descending scalar movements in correspondence with a held bass note), the most frequent contrapuntal module consists of two voices both ascending by step forming two successive thirds, with a diminution (e.g. E-F-G-E in ex. 3b) in the upper voice (see box with solid border in exs. 3a, 3b, 3c). This

¹⁴ This way of representing two-part counterpoint was illustrated in Peter Schubert – Julie Cumming, *Another lesson from Lassus: using computers to analyse counterpoint*, «Early Music», Vol. 43, No. 4 (November 2015), pp. 577–586.

¹⁵ See Taschetti, *Strategie analitiche*, pp. 41–53.

module translates into the string ‘3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3’.¹⁶ Out of a total of 83 occurrences of this pattern, 31 end with a double cadence (dashed box in exs. 3a, 3b, 3c). It is thus a very common pattern that, under certain conditions, could be replicated within an incomplete motet at a *clausula basizans* preceded by an ascending second.

Giovanni Battista Riccio
1_05_Cantate Domino
Measures: 73-74

3a.

Giovanni Battista Riccio
1_26_Resonant organa
Measures: 59-61

3b.

Giovanni Battista Riccio
2_01_4_Missa sexti toni_Sanctus
Measures: 7-9

3c.

Example 3 (a, b, c). Some occurrences of the contrapuntal pattern ‘3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3’

The second frequently occurring pattern consists of a scalar motif that spans a descending fourth in the lowest voice and is imitated a fifth above in one of the other voices (exs. 4a, 4b, 4c, 4d). This pattern translates into the string ‘5_-2, 6_-2, 7_-2, 8_1, 7_1, 6_1, 5’.

Out of a total of 42 occurrences, 37 lead to an authentic cadence: it is, then, a procedure typically associated with the cadential phase.

Giovanni Battista Riccio
1_24_Ego dormio
Measures: 58-60

4a.

Giovanni Battista Riccio
1_05_Cantate Domino
Measures: 9-13

4b.

¹⁶ Since the numbers before the underscore indicate the vertical intervals and those after the underscore indicate the horizontal intervals of the lowest part, the string ‘3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3’ represents a succession of harmonic intervals of a third, fourth, fifth, third and third, combined with a bass part that presents horizontal intervals in unison (held or repeated note) between the first four vertical intervals and moves by an ascending second between the last two.

Giovanni Battista Riccio
1_09_Veni dilecta mea
Measures: 9-12

Alto I

Alto II

Partitura

4c.

Giovanni Battista Riccio
1_09_Veni dilecta mea
Measures: 51-53

Alto I

Alto II

Partitura

4d.

Example 4 (a, b, c, d). Some occurrences of the contrapuntal pattern '3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3'

In the presence of this descending motif in the bass part in the vicinity of a cadence, one can therefore consider this solution and decide whether to adopt it or act otherwise,¹⁷ keeping in mind that Giovanni Battista Riccio himself uses it even several times within the same composition (exs. 4c, 4d).

Conclusion

The Python libraries *CRIM Intervals* and *Beautiful Soup* proved to be valuable tools for examining the relatively large corpus of Giovanni Battista Riccio's compositions. These tools allow the user to extract data, answer specific analytical questions and make various types of findings much more quickly than with traditional methods. Although the data provided by the machine are always complete and accurate, as they are collected mechanically, their usefulness depends on the effectiveness of the search strategies adopted on each occasion. Consequently, the analysis work involved a continuous adjustment of the search parameters in an attempt to collect as many relevant results as possible from which meaningful information could be drawn. In conclusion, by adopting the most appropriate search strategies, machine-assisted analysis helped to deepen our understanding of Giovanni Battista Riccio's style, facilitating the work of reconstructing the missing parts and improving the results.

¹⁷ This solution has been adopted, for example, in the hypothetical reconstruction of the motet *Indica mihi* at the concluding cadence (see Appendix, n. 3, bb. 96–98).

Description of the print

Giovanni Battista Riccio's *Il primo libro delle divine lodi* has come down to us in a single exemplar, preserved at the Biblioteca Diocesana Mons. Giuliano Agresti in Lucca, under the shelf mark A.222. It consists of three part-books, marked with the letters A, B, C.

3 octavo booklets:

CANTO (A-A10, A5 missing), with pp. (2) + 31 numbered from 1 to 37 + (1) [p. 5 numbering barely legible, pp. 7–8 and 29–30 missing, p. 16 numbering illegible, p. 31 numbered 34, p. 34 numbered 51, p. 36 numbered 37]. Each odd marking is preceded by the caption “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

BASSO (B-B10), with pp. (2) + 37 numbered from 1 to 36 + (1) [p. 35 unnumbered]. Each odd page number is preceded by the caption “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

BASSO CONTINVO (C-C10, C2 and C4 are mistakenly marked G2 and G4, C10 is partially cut), with pp. (2) + 37 numbered from 1 to 38 + (1) [p. 13 numbering illegible, p. 31 numbered 34, p. 35 unnumbered, p. 36 numbered 38]. Each odd page number is preceded by the caption “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

Below is a diplomatic transcription of the title-page of the Canto part:

CANTO | IL PRIMO LIBRO | DELLE DIVINE LODI | ACCOMODATE PER | cantar nell'Organo. | A DVE VOCI. | Con il fuo Baffo continuo. | PER GIO. BATTISTA RICCIO | Nouamente reuifte, e riftampate. | *CON L'AGGIUNTA IN QVESTA | vltima impreffione d'alcuni Concenti Armonici | fpiritali à Vna Doi, & Tre Voci. | Dell'isteffo Auttore.* | [printer's mark] | *IN Venetia Appreffo Ricciardo Amadino.* | M. DC. XII¹. A

The title-page is inside an ornamental frame. The name of the part appears at the top of the title-page, within the frame. The printer's mark is Amadino's usual one: an organ surmounted by two angels with the motto “Magis corde quam o[rgano]”.² The booklet marking appears at the bottom right, within the frame.

On page (2) of each part-book there is the following dedicatory letter:

AL MOLTO ILLVSTRE | ET GENEROSO SIGNOR MIO | PATRONE COLENDISSIMO | *IL MOLTO ILLUSTRE SIGNOR | Camillo Rubini.* | Dovendofi (per gratia del Signore) riftampare le mie diuine lodi | gia confecrate al gloriofo nome di V.S. molto Ill. fotto i cui fe | lici aufpicij elle hanno (per

¹ On the title page of the Basso continuo part-book: M. DC XII.I.

² See Rodolfo Baroncini – Luigi Collarile, ‘Amadino, Ricciardo’, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019, pp. 117–122.

quanto dimostra l'effetto) confe- | guito forse maggior stima, che non se gli conuiene per merito | dell'Aut-
tore, ho deliberato con questa occasione per maggior | commodità de cantanti aggiungere a quelle alcuni
concenti³ | Armonici spirituali per cantare a vna, doi, & Tre voci, con | l'organo, o con qual si voglia altro
strumento: Ma perche più | che mai io mi trouo alla gentilezza sua per gl'infiniti fauori, e | gratie singolari,
che continuamente ella mi fa, infinitamen- | te obligato. Però le presento, dedico, e confacro questi (quali
fi siano) concenti alle diui- | ne lodi inferiti: dono non vguale a meriti fuoi, ma certo indicio della mia grata
volon- | tà; sperando, che per benignità sua gli sia per comunicare quel fauore, che per genere- | fa incli-
natione fuol sempre prestare alle virtù altrui. Degnifi dunque riceuere con oc- | chio cortese questo picciol
dono, come io lo appresento con Animo affettuofo, & ag- | gradisca in così poca dimostrazione il grande
affetto mio: che se altra lode non meri- | tassero l'opere mie, meritano lode; perche sono a V.S. molto Illustre
dedicate. A cui | pregando felicità, e salute faccio riuerenza. Di Venetia il dì 8 Octobre. 1612.⁴ | Di V.S.
molto Illustre. | Obligatissimo Seruitore. | Gio. Battista Riccio.⁵

The last page of the Canto booklet contains a table of the compositions (the page numbering is not legible as it has been covered with a strip of paper glued vertically):

[frieze]

TAVOLA DEI MOTETTI

Exultate Deo,	Basso, & Contr'Alto ouero Canto,
Misericordias,	Basso, & Sopr. ouero Tenor cantando all'ottaua bass[a]
Audite omnes gentes,	Basso, & Tenore.
O bone Iesu,	Basso, e Soprano ouero Tenore.
Cantate,	Basso (sic), e Soprano, ouero Tenore.
Beata es,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Surrexit,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Ascensionis,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Veni dilecta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Bassa.
Ascendo ad Patrem,	Doi Contr'Alti.
O Maria,	Basso, & Contr'Alto.
O quam dulce	Basso, & Contr'Alto.
O salutaris hostia,	Doi Soprani, ouero Tenori.
Adoramus te Christe	Doi Soprani ouero Tenori.
A lingua dolosa	Doi contr'Alti.
Ego rogabo,	Doi Bassi.
Quasi stella matutina,	Basso, & contr'Alto.
Iubilemus singuli,	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Quem vidistis Pastores,	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Exaudi Deus	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Salve Maria,	Basso, & contr'Alto.
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori
Cantemus & exultemus	Doi contr'Alti.

³ «lici auspicij elle hanno (per quanto dimostra l'effetto) confe- | guito forse maggior stima, che non se gli conuiene per merito | dell'Auttore, ho deliberato con questa occasione per maggior | commodità de cantanti aggiungere a quelle alcuni concenti»: portion of the text not legible in the Canto part-book.

⁴ «gradisca in così poca dimostrazione il grande affetto mio: che se altra lode non meri- | tassero l'opere mie, meritano lode; perche sono a V.S. molto Illustre dedicate. A cui | pregando felicità, e salute faccio riuerenza. Di Venetia il dì 8 Octobre. 1612»: portion of the text not legible in the Canto part-book.

⁵ Since this is a single witness preserved in a library that does not allow online access to the material addressed in this edition, a conservative transcription has been proposed here. For a transcripton based on modern criteria, see Chiara Comparin's Introductory essay, p. 19 and p. 87.

Ego dormio,	Baffo, & tenore, ouero Soprano.
Vulnerafti	Baffo, e Soprano, ouero tenore.
Refonent organa,	Doi contr'Alti, in Echo
Salue Regina,	Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.
Indica mihi,	Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofa
In te domine fperaui	Baffo, e Soprano, ouero tenore.

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.	Baffo, & Soprano, ouero tenore.
O magnum mifterium	Baffo, & Contr'Alto.
O dulciffime, ò piffime	Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.
O quam gloriofum	A una uoce fola.
Canzone.	Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]
Canzone.	Doi flautini.

The last page of the Basso booklet contains a table of the compositions (the page numbering is not legible as it has been covered with a strip of paper glued vertically):

[frieze]

TAVOLA DEI MOTTETTI

Exultate Deo,	Baffo, & Contr'Alto ouero Canto,
Misericordias,	Baffo, & Sopr.ouero Tenor cantando all'ottaua ba[ffa]
Audite omnes gentes,	Baffo, & Tenore.
O bone Iefu,	Baffo, e Soprano ouero Tenore.
Cantate,	Baho (sic), e Soprano, ouero Tenore.
Beata es,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
Surrexit,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
Afcenfionis,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
Veni dilecta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Baffa.
Afcendo ad Patrem,	Doi Contr'Alti.
O Maria,	Baffo, & Contr'Alto.
O quam dulce	Baffo, & Contr'Alto.
O falutaris hoftia,	Doi Soprani, ouero Tenori.
Adoramus te Chrifte	Doi Soprani ouero Tenori.
A lingua dolofa	Doi contr'Alti.
Ego rogabo,	Doi Baffi.
Quafi ftella matutina,	Baffo, & contr'Alto.
Iubilemus finguli,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.
Quem vidiftis Paftores,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.
Exaudi Deus	Baffo, e Soprano, ouero tenore.
Salue Maria	Baffo, & contr'Alto.
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori
Cantemus & exultemus	Doi contr'Alti.
Ego dormio,	Baffo, & tenore, ouero Soprano.
Vulnerafti	Baffo, e Soprano, ouero tenore.
Refonent organa,	Doi contr'Alti, in Echo
Salue Regina,	Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.
Indica mihi,	Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofa
In te domine fperaui	Baffo, e Soprano, ouero tenore.

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.	Baffo, & Soprano, ouero tenore.
O magnum mifterium	Baffo, & Contr'Alto.
O dulciffime, ò piffime	Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.
O quam gloriofum	A una uoce fola.
Canzone.	Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]
Canzone.	Doi flautini.

The last page of the Basso continuo part-book contains a table of the compositions, where, unlike the other two part-books, it is possible to read the page numbers.

[frieze]

TAVOLA DEI MOTTETTI

Exultate Deo,	Baffo, & Contr'Alto ouero Canto,	1
Misericordias,	Baffo, & Sopr.ouero Tenor cantando all'ottaua baffa	2
Audite omnes gentes,	Baffo, & Tenore.	3
O bone Iefu,	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	4
Cantate,	Baho (sic), e Soprano, ouero Tenore.	5
Beata es,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	6
Surrexit,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	7
Afcenfionis,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	8
Veni dileËta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Baffa.	9
Afcendo ad Patrem ,	Doi Contr'Alti.	10
O Maria,	Baffo, & Contr'Alto.	11
O quam dulce	Baffo, & Contr'Alto.	12
O falutaris hoftia ,	Doi Soprani, ouero Tenori.	13
Adoramus te Chriſte	Doi Soprani ouero Tenori.	14
A lingua dolofa	Doi contr'Alti.	15
Ego rogabo,	Doi Baffi.	16
Quafi ftella matutina,	Baffo, & contr'Alto.	17
Iubilemus finguli,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	18
Quem vidiftis Paſtores,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	19
Exaudi Deus	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	20
Salue Maria,	Baffo, & contr'Alto.	21
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori	22
Cantemus & exultemus	Doi contr'Alti.	23
Ego dormio,	Baffo, & tenore, ouero Soprano.	14
Vulneraſti	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	25
Refonent organa,	Doi contr'Alti, in Echo	26
Salue Regina,	Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.	27
Indica mihi,	Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofò	28
In te domine ſperaui	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	29

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.	Baffo, & Soprano, ouero tenore.	30
O magnum mifterium	Baffo, & Contr'Alto.	31
O dulciffime, ò piffime	Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.	32
O quam gloriofum	A una uoce fola.	33
Canzone.	Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]	34
Canzone.	Doi flautini.	36

The table below contains a diplomatic transcription of the headings and titles found inside the three part-books. In the print these appear next to the incipit of each composition, or at the top of the page.

Table 3
Diplomatic transcription of the headings and titles found inside the three part-books

	CANTO	BASSO	BASSO CONTINUO
1. <i>Exultate Deo</i>	Baffo, e Contr'Alto ouero Canto.	Baffo, e Contr'Alto ouero Canto.	Partitura. Baffo e Contr'Alto ouero Canto.
2. <i>Misericordias Domini</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
3. <i>Audite omnes gentes</i>	Baffo, e Tenore.	Baffo, e Tenore.	Partitura. A Doi Baffo e Tenore.
4. <i>O bone Iesu</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
5. <i>Cantate Domino</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
6. <i>Beata es Virgo</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
7. <i>Surrexit Dominus</i>	[page missing]	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
8. <i>Ascensionis</i>	[page missing]	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
9. <i>Veni dilecta mea</i>	Echo Propofa. Doi Contr'Alti ouero Tenori alla quinta Baffa.	Echo Rifpofa Contr'Alti ouero Tenori alla quinta Baffa.	Partitura. echo Doi Contr'Alti ouero Tenori alla quarta Baffa.
10. <i>Ascendo ad Patrem</i>	Contr'Alti, alla terza & alla quarta.	Contr'Alti, alla terza & alla quarta.	Partitura.
11. <i>O Maria Dei genitrix</i>	Baffo, & Alto.	Baffo, & Alto.	Partitura. Baffo, & Alto.
12. <i>O quam dulce</i>	Baffo, & Alto.	Baffo, & Alto.	Partitura. Baffo, & Alto.
13. <i>O salutaris hostia</i>	Soprani ouero Tenori.	Soprani ouero Tenori.	Partitura. Doi Soprani [ouero Tenori.]
14. <i>Adoramus te Christe</i>	Soparni (sic) ouero Tenori.	Soparni (sic) ouero Tenori.	[heading not legible due to sheet trimming]
15. <i>A lingua dolosa</i>	A doi Contr'Alti.	A doi Contr'Alti.	Partitura. Doi Contr'Alti.
16. <i>Ego rogabo</i>	A doi Baffi.	A doi Baffi.	[heading not legible due to sheet trimming]
17. <i>Quasi stella</i>	Contr'Alto & Baffo	[heading missing]	Partitura. Contr'Alto, & Baffo.
18. <i>Iubilemus singuli</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenor.
19. <i>Quem vidistis pastores</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, & Soprano ouero Tenore.

20. <i>Exaudi Deus</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
21. <i>Salve Maria</i>	Baffo, & Contr'Alto.	Baffo, & Contr'Alto.	Partitura. Baffo, e Contr'Alto.
22. <i>Cantate Domino</i>	Soprani ouero Tenori.	Soprani ouero Tenori.	Partitura. Doi Soprani ouero Tenori.
23. <i>Cantemus et exultemus</i>	Contr'Alti, alla Terza, & alla quarta.	Contr'Alti, alla Terza, & alla quarta.	Partitura. Doi Contr'Alti alla terza, & alla quarta.
24. <i>Ego dormio</i>	Baffo, e Tenore ouero Soprano.	Baffo, e Tenore ouero Soprano.	Partitura. Baffo, & Tenor ouero Soprano
25. <i>Vulnerasti cor meum</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
26. <i>Resonent organa</i>	Propofa in echo. Contr'Alti.	Propofa [<i>recte</i> : Rifpofta] in echo. Contr'Alti.	Partitura. In echo Doi Contr'Alti alla terza, & alla quarta.
27. <i>Salve Regina</i>	Propofa in echo. Soprani ouero, Tenori.	Rifpofta in echo. Soprani ouero, Tenori.	Partitura. Doi Soprani in echo ouero Tenori.
28. <i>Indica mihi</i>	Baffo e Soprano, ouero Tenore. Spofa.	Baffo e Soprano, ouero Tenore. Spofa.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore. La fpofo, & Spofa.
29. <i>In te Domine speravi</i>	[page missing]	Baffo, & Sòprano, ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
30. <i>Congratulamini mihi</i>	[page missing]	Baffo, & Soprano, ouero Tenore	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
31. <i>O magnum mysterium</i>	Baffo, & Contr'Alto.	Baffo, & Contr'Alto.	Partitura. Baffo, e Contr'Alto.
32. <i>O dulcissime</i>	A 3. Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori.	A 3. Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori.	Partitura. A 3. Doi Soprani & vn Baffo, ouero Tenore [<i>recte</i> : Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori].
33. <i>O quam gloriosum</i>	A vna voce Sola Contr'Alto.	–	Partitura. A vna voce Sola Contr'Alto.
34. <i>Canzone [I]</i>	Canzon Baffo e Soprano ouero alla quarta Flautino & Baffo.	Canzon Baffo e Soprano ouero alla quarta Flautino & Baffo.	Partitura. Canzon Baffo, & Soprano ouero alla quarta Baffa, flautino & Baffo.
35. <i>Canzone [II]</i>	Canzon A Doi Flautini.	Canzon A Doi Flautini.	Partitura. Canzon a doi flautini.

In the Canto part-book, on pp. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 15, 20, 22, 23, 25, 27, 31 (numbered 34), 33, 35, 37 some portions of the music and text are barely legible as they have been covered with strips of paper glued horizontally (see fig. 4 and tab. 4). On pp. 35 and 37 the notes covered by the strip of paper have been copied in pen on the strip (see fig. 6 and tab. 4). Some notes in the (internal) righthand margin of pp. 16 and 18 have been covered by a strip of paper glued vertically, most likely to reinforce the binding of the part-book which has deteriorated. The missing portion of each staff has been written in pen on the strip of paper (see fig. 5 and tab. 4).

Table 4

State of preservation of the Canto part-book of G.B. Riccio's *Primo libro delle divine lodi*

Composition	State of preservation of the Canto part-book
1. <i>Exultate Deo</i>	Complete
2. <i>Misericordias Domini</i>	Portions of music and text barely legible
3. <i>Audite omnes gentes</i>	Complete
4. <i>O bone Iesu</i>	Portions of music and text barely legible
5. <i>Cantate Domino</i>	Complete
6. <i>Beata es Virgo</i>	Portions of music and text barely legible
7. <i>Surrexit Dominus</i>	Page missing
8. <i>Ascensionis</i>	Page missing
9. <i>Veni dilecta mea</i>	Complete
10. <i>Ascendo ad Patrem</i>	Portions of music and text barely legible
11. <i>O Maria Dei genitrix</i>	Portions of music and text barely legible
12. <i>O quam dulce</i>	Portions of music and text barely legible
13. <i>O salutaris hostia</i>	Complete
14. <i>Adoramus Te Christe</i>	Portions of music and text barely legible
15. <i>A lingua dolosa</i>	Portions of music and text barely legible
16. <i>Ego rogabo</i>	Portions of music and text barely legible and handwritten notation on the paper strip
17. <i>Quasi stella</i>	Portions of music and text barely legible
18. <i>Iubilemus singuli</i>	Complete
19. <i>Quem vidistis pastores</i>	Complete
20. <i>Exaudi Deus</i>	Portions of music and text barely legible
21. <i>Salve Maria</i>	Complete
22. <i>Cantate Domino</i>	Portions of music and text barely legible
23. <i>Cantemus et exultemus</i>	Portions of music and text barely legible
24. <i>Ego dormio</i>	Complete
25. <i>Vulnerasti cor meum</i>	Portions of music and text barely legible
26. <i>Resonent organa</i>	Complete
27. <i>Salve Regina</i>	Portions of music and text barely legible
28. <i>Indica mihi</i>	Partially complete (some of the final staves missing)

29. <i>In te Domine speravi</i>	Page missing
30. <i>Congratulamini mihi</i>	Page missing
31. <i>O magnum mysterium</i>	Portions of music and text barely legible
32. <i>O dulcissime</i>	Complete
33. <i>O quam gloriosum</i>	Portions of music and text barely legible
34. <i>Canzone</i> [I]	Portions of music and text barely legible and handwritten notation on the paper strip
35. <i>Canzone</i> [II]	Portions of music and text barely legible and handwritten notation on the paper strip

The part-books contain the following handwritten annotations:

Canto

- title-page: note of possession “Di Antonio” (on the left) “Lunardi” (on the right), deleted by a pen stroke;
- title-page: “Del Sem[ina]rio” (on the left) “di S. Martino” (on the right): note of possession;
- p. 13, barlines;
- p. 16, barlines and notes rewritten in the righthand margin of the sheet as they were illegible due to a vertically glued strip of paper;
- p. 16, staves 3, 4, 5, 6 have numbers indicating the bars of rest;
- p. 18, barlines;
- p. 27, bottom margin: fragment of text partially illegible due to the trimming of the booklet [nomina sanctorum do re mi fa sol fa sol];
- p. 35, staves 4 and 6, handwritten notations on a glued strip of paper;
- p. 37, staff 4, handwritten notations on a glued strip of paper.

Basso

- title-page, above the ornamental frame: “libri: 3_”;
- title-page: note of possession “Di Ant[oni]o” (on the left) “Lunardi” (on the right), deleted by a pen stroke;
- title-page: “Del Sem[ina]rio” (on the left) “di S. Martino” (on the right): note of possession;
- p. 13, 16, 17, 18, barlines;

Basso continuo

- title-page: note of possession “Di Ant[oni]o” (on the left) “Lunardi” (on the right), deleted by a pen stroke;
- title-page: “Del Sem[ina]rio” (on the left) “di S. Martino” (on the right): note of possession;
- title-page, in the bottom margin, outside the ornamental frame, an annotation is visible, probably a writing test, not decipherable due to the trimming of the booklet.

The texts

Editorial criteria

The texts of the compositions in the present edition are drawn from those found beneath the notes in Ricciardo Amadino's 1612 print. At the start of the critical notes for each composition, the parts bearing the text are specified. The source, biblical or liturgical,¹ of each text is indicated when known. The indication 'cf.' denotes the presence of textual re-elaborations or interpolations.

The texts are accompanied by critical notes which report any variants and errors encountered in the part-books. The variant is shown in italics; when it does not affect all the voices, it is followed by the abbreviations of the voices concerned (for example, the note "*surexit* B", indicates that the variant only concerns the Basso voice); in cases where the variant does not affect all the occurrences of a lexeme, a subscript number next to the abbreviation of the voice indicates the exact position (for example, the note "*canmus* AI₂" means that the variant "*canmus*", instead of the correct "*cantemus*", refers only to the second occurrence in the Alto I voice). The portions of text not sung by all the voices are shown in a note followed by the sign – and by the abbreviation of the voice that omits them.

Transcription criteria

The spelling of the texts has been tacitly standardised according to the following criteria.

- graphic distinction between *di u* and *v* following current usage;
- standardisation of the character *f* into *s*;
- standardisation of the group *ij* into *ii*;
- standardisation of the use of capital letters;
- writing out of all the abbreviated forms (e.g. *ā* to *am*, *ē* to *et*, *ē* to *ae*);
- distinction of all the linked characters (e.g. *æ* to *ae*, *st* to *st*);
- introduction and/or standardisation of the punctuation.

¹ Quotations from the Bible are indicated by the abbreviation of the Bible book followed by the chapter and verse number. With regards the liturgical sources, the indication "Missale" followed by the page number refers to the *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, Venetiis: apud Iuntas, 1607; the indication "Breviarium" followed by a page number refers to the *Breviarii Romani ex decreto Sacros. Concilij Tridentini restituti*, Venetiis: apud Iuntas, 1613. The indication CIP followed by a page number refers to Giacomo Baroffio, *Corpus Italicum Precum. Materiali per una storia del sentimento religioso in Italia e in Europa*, in *Iter Liturgicum Italicum*, Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger, 2021, <http://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum/> (last accessed: 28 May 2024).

Edition of the texts

1. *Exultate Deo**

Exultate Deo adiutori nostro,¹ iubilare Deo Iacob.
Sumite psalmum et date tympanum, psalterium iucundum cum cythara.
Buccinate in neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestrae, alleluia.
(Ps 80, 2–4)

* A, B.

¹ *iubilare Deo* B₂.

2. *Misericordias Domini**

Misericordias Domini in aeternum cantabo, in generationem¹ et generationem
annunciabo veritatem² tuam in ore meo.
(Ps 88, 2)

* S/T, B.

¹ *cantabo, in gene-*, S/T₁, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

² *veritatem* S/T₄, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

3. *Audite omnes gentes**

Audite omnes gentes mirabilis Deus in sanctis suis hodie nobis solemnitas S.N. illuxit
quando de terrenis ad coelestia¹ migravit ut intercedat pro suis supplicantibus ad
Dominum Iesum Christum.
(Cf. Ps 48, 2; 67, 36)

* T, B.

¹ *caelestia* B₂.

4. *O bone Iesu**

O bone Iesu, o dulcissime Iesu, o Iesu fili Mariae adoro te in cruce vulneratum et pro
peccatoribus rogantem nobisque miseris paradisi¹ ianuam aperientem, miserere nobis.

* S/T, B.

¹ *pro peccatoribus rogantem nobisque miseris para-*, S/T, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

5. *Cantate Domino**

Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit.
Salvavit sibi dextera eius et brachium sanctum eius.
Notum fecit Dominus salutare suum, alleluia.
(Ps 97, 1–2)

* S/T, B.

6. *Beata es Virgo Maria**

Beata es, Virgo Maria, quae Dominum portasti creatorem mundi:¹ genuisti qui te fecit et in aeternum permanes virgo.

(Cf. Missale, 492, 647, 762)

* S/T, B.

¹ *mundi creatorem mundi*, S/T₂₋₃, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

7. *Surrexit Dominus**

Surrexit¹ Dominus de sepulcro, alleluia, qui pro nobis pependit in ligno surrexit, alleluia.

(Missale, 364; Cf. Mt 28,6)

* B.

¹ *surrexit* B.

8. *Ascensionis hodie**

Ascensionis hodie solemnities celebramus et dignis exultemus gaudiis quoniam Christus Salvator noster hodie ascendit in coelum.

Ascendamus ergo et nos corde ut cum dies promissus advenerit, currite et cum illo ascendite, alleluia.

(Cf. Augustine, Sermo 261, 1)

* B.

9. *Veni dilecta mea**

*In echo*¹

Veni, dilecta mea.

Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni
veni.

Vox mihi dulcis, sed ubi facies tua decora?²
ora.

Numquam orare desinam teque perquiram per omnes terras
Erras³

Ne me errare velit sed mecum sis et comedas⁴
des:

dabo tibi favos mellis⁵ et inclita⁶ dona
dona.

Donabo at mihi⁷ quid?
quid

Aurea monilia et flores olentes⁸ bene
bene.

Veni ergo et⁹ noli tardare
noli tardare,

o dulce decus meum
 o dulce decus¹⁰ meum
 meumque solamen
 amen.

(Cf. Cant 2, 10, 14; 4, 11; 5,1; 1, 11–12)

* AI, AII.

¹ See the Description of the print, p. 61, Table 3.

² *Vox mihi dulcis sed ubi facies tua dec* – AII.

³ *eras* AII.

⁴ *Numquam orare desinam teque perquiram per omnes terras ne me errare velit sed mecum sis et come* – AII.

⁵ *melis* AI.

⁶ *dabo tibi favos melis et inclita* – AII.

⁷ *donabo at mihi* – AII

⁸ *flore solentes* AI; *aurea monilia et flores olentes* – AII.

⁹ *veni ergo et* – AII

¹⁰ *Deus* AII₁.

10. *Ascendo ad Patrem**

Ascendo ad Patrem meum¹ et Patrem vestrum, alleluia,² Deum meum et Deum vestrum, alleluia.

(Io 20, 17)

* AI, AII.

¹ *-do ad Patrem meum, ad Patrem meum*, AI₂, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

² *Deum meum*, AI₅.

11. *O Maria Dei genitrix**

O Maria, Dei genitrix, et Virgo gratiosa, omnium desolatorum ad te clamantium consolatrix vera. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria, deprecare pro nobis filium tuum ut cum electis omnibus ad aeterna gaudia pervenire mereamur.

* A, B.

12. *O quam dulce**

O quam dulce est nomen Iesu, o dulcissime Iesu, o piissime Iesu, o clementissime Iesu, o dulcis, o pie,¹ o Iesu fili Mariae libera nos in hora mortis nostrae ab angelo percutiente² et perduc nos in vitam aeternam.³

* A, B.

¹ *piae*, A, B.

² *nostrae ab angelo percutiente, percutien-*, A, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

³ *-nam vitam aeternam*, A₂₋₃, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

13. *O salutaris hostia**

O salutaris hostia
 quae caeli pandis ostium,
 bella premunt hostilia:
 da robur, fer auxilium.
 (San Tommaso d'Aquino; Cf. CIP 240)

* SI/TI, SII/TII.

14. *Adoramus Te Christe**

Adoramus Te, Christe, et¹ benedicimus tibi, quia per sanctam crucem et passionem tuam
 redemisti mundum. Miserere nobis² et salva nos.
 (CIP 12; Breviarium, 658)

* SI/TI, SII/TII.

¹ SI/TI₁ missing.

² *mundum miserere nobis*, SI/TI₁₋₂, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

15. *A lingua dolosa**

A lingua dolosa libera me Domine,
 custodi animam meam¹
 quoniam circundederunt me inimici mei
 ut non praevalcant mihi.
 (Cf. Ps 119, 2; 24, 20; 21, 17)

* AI, AII.

¹ *-stodi animam meam*, AI, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

16. *Ego rogabo**

Ego rogabo Patrem, alleluia, et alium paraclitum dabit vobis, alleluia.
 Ut maneat vobiscum in aeternum, alleluia, spiritum veritatis, alleluia.
 (Io 14, 16–17)

* BI, BII.

17. *Quasi stella matutina**

Quasi stella matutina¹ in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet,
 Catherina sanctissima, alleluia.
 Sicut arcus refulgent inter nebulas gloriae et sicut² flos rosarum in diebus³ vernis sui,
 Catherina sanctissima, alleluia.
 Et velut oliva pullulans et sicut cypressus in altitudine se extollit, Catherina sanctissima,
 alleluia.
 (Cf. Ec 50, 6, 8, 10, 11)

* A, B.

¹ *matuti-*, A₃, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

² *inter nebulas gloriae et sicut*, A, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

³ *flos rosarum in diebus*, A, portion of text not legible as it has been abraded.

18. *Iubilemus singuli**

Iubilemus singuli in honorem festivitatis beatae Mariae Virginis, alleluia.

Cuius Dominus humilitatem respexit, alleluia.

Quem angelo nuntiante concepit Salvatorem saeculi,¹ alleluia.

* S/T, B.

¹ *saeculi*.

19. *Quem vidistis pastores**

Quem vidistis pastores dicite, annunciate nobis in terris quis apparuit, alleluia.

Natum vidimus et choros angelorum collaudantes Dominum, alleluia.

* S/T, B.

20. *Exaudi Deus**

Exaudi, Deus, orationem meam et ne despexeris¹ deprecationem meam, intende mihi et exaudi me. Contristatus sum in exercitatione mea et conturbatus² sum a voce inimici et a tribulatione peccatoris.

(Ps 54, 1–2)

* S/T, B.

¹ *despereris* S/T.

² *-tus sum in exercitatione mea et conturbatus*, S/T, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

21. *Salve Maria**

Salve Maria¹ decus et corona virginum.

Salve Maria dulce subsidium omnium in te sperantium.

Audi, dulcissima Maria, et esto mihi dolenti semper pia apud Iesum² filium tuum.

Salve Maria, consolatio peccatorum.

* A, T.

¹ *Salve sancta Maria* A.

² *apud*, B.

22. *Cantate Domino**

Cantate Domino canticum novum, cantate Domino, omnis terra.

Cantate Domino et benedicite nomini eius, annunciate de die in diem salutare eius.

(Ps 95, 1–2)

* SI/TI, SII/TII.

23. *Cantemus et exultemus**

Cantemus¹ et exultemus: resurrectionem Domini annuntiabo.

Christus mortuus est propter scelera nostra et surrexit propter iustificationem nostram.

Angelus Domini locutus est mulieribus dicens: Iesum, quem queritis non est hic, iam surrexit, sicut dixit. Alleluia.

* AI, AII.

¹ *canmus* AI₂.

24. *Ego dormio**

Ego dormio et cor meum vigilat.

Vox dilecti mei pulsanti,¹ aperi mihi, soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea, quia amore langueo.

(Cant 5, 2)

* T/S, B.

¹ *pulsate* T/S, B.

25. *Vulnerasti cor meum**

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui.¹

Quam pulchra² es amica mea,³ columba mea, formosa mea veni de Libano sponsa mea,⁴ veni quia amore langueo.

(Cf. Cant 4, 9, 1, 8; 2, 5)

* S/T, B.

¹ *crine colli tui*, S/T, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

² *pulchra* B; *quam pulchra*, S/T, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

³ *Libano sponsa mea veni de Libano sponsa mea*, S/T, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

26. *Resonent organa**

*In echo*¹

Resonent organa dulciter voces intonent suaviter gloria tibi nato de Virgine quis novus iste fulgor radiat per gramina gregis²

regis

cuius tanti ab alto Coelo dimissus³

missus

in mundum rex quem angeli adorant⁴

orant

presepio vos omnes altare propinquo⁵

in quo

minus amor nascitur mox conditor orbis
 bis.
 Bis, ter et⁶ semper
 semper
 genuit⁷ quem⁸ Virgo
 Virgo
 beata alma Maria.
 Maria.

* AI, AII.

¹ See the Description of the print, p. 61, Table 3.

² *quis novus iste fulgor radiat per gramina gregis* - AII.

³ *cuius tanti ab alto Coelo dimissus* - AII.

⁴ *in mundum rex quem angeli adorant* - AII.

⁵ *presepio vos omnes altare propinquo* - AII.

⁶ *minus amor nascitur mox conditor orbis. Bis, ter et* - AII.

⁷ *ganuit* AI₁.

⁸ *quem* - AII.

27. *Salve Regina**

*In echo*¹

Salve, Regina,
 Salve, Regina,
 mater misericordiae,
 mater misericordiae,
 vita,
 vita,
 dulcedo
 dulcedo
 et spes nostra,² salve.
 salve.
 Ad te³ clamamus,
 clamamus,
 exsules filii Evae, ad te⁴ suspiramus,
 suspiramus,
 gementes et flentes
 in hac lacrimarum⁵ valle.
 valle.
 Eia⁶ ergo,
 Eia ergo,
 advocata nostra, illos tuos misericordes oculos⁷ ad nos converte.
 ad nos converte.

Et Iesum,
 Et Iesum,
 benedictum
 benedictum
 fructum ventris tui, nobis, post hoc exsilium,⁸ ostende.
 ostende.
 O clemens,
 O clemens,
 o pia,
 o pia
 o dulcis Virgo Maria.
 Maria.

* SI/TI, SII/TII.

¹ See the Description of the print, p. 61, Table 3.

² *et spes nostra* - SII/TII.

³ *ad te* - SII/TII.

⁴ *exsules filii Evae, ad te* - SII/TII.

⁵ *gementes et flentes in hac lacrimarum* - SII/TII.

⁶ *gementes et flentes in hac lacrimarum valle eia*, SI/TI, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

⁷ *advocata nostra, illos tuos misericordes oculos* - SII/TII.

⁸ *fructum ventris tui, nobis, post hoc exsilium* - SII/TII.

28. *Indica mihi**

*La sposa et il sposo*¹

[The bride] Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes, ne vagari incipiam post greges sodalium tuorum.

[The groom] Si ignoras te, o pulcherrima mulierum, egredere et abi post vestigia gregum tuorum.

[The bride] O quam tu pulcher es, dilecte² mi.

[The groom] O quam tu pulchra³ es, amica mea.

[The bride] O quam tu pulcher es, dilecte⁴ mi, et decorus.

[The groom] Amica mea et suavis.

[The bride] Averte oculos tuos a me, quia ipsi me evolare (sic) fecerunt.

[The groom] Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

[The bride] Veni, dilecte mi.

[The groom] Veni, dilecta mea.

[The bride] Egrediamur in agrum, commoremur in villis.

[The groom] Egrediamur in agrum, commoremur in villis.

[The bride and the groom] Eamus in vineam nostram, et gaudeamus, et exultemus, et iubilemus.

(Cf. Cant 1, 7–8, 15–16; 6, 4–5; 4, 9; 7, 12)

* S/T, B.

¹ i.e.: the bride and groom. See the Description of the print, p. 61, Table 3.

² *dilecti* S/T.

³ *pulcher* B₁₋₃.

⁴ *dilecti* S/T.

29. *In te Domine speravi**

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum, in iustitia tua libera me.

Inclina ad me aurem tuam et salva me.

Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii ut salvum me facias.

(Ps 30, 2–3)

* B.

30. *Congratulamini mihi**

Congratulamini mihi omnes qui diligitis Dominum, quia cum essem parvula, placui Altissimo, et de meis visceribus genui Deum et hominem.

Alleluia.

* B.

31. *O magnum mysterium**

O magnum mysterium¹ et admirabile sacramentum.

Verbum caro factum est et habitavit in nobis.²

Hodie enim Salvator mundi de Virgine nasci dignatus est.

Alleluia.

(Cf. Io 1, 14)

* A, B.

¹ *misterium*.

² *est et habitavit in nobis et habitavit in no-*, A, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

32. *O dulcissime**

O dulcissime, o piissime Iesu, per lacrimas beatissimae¹ Virginis Mariae, dulcissimae² matris tuae quibus ipsa rigavit faciem tuam quando de cruce depositus fuisti de manibus eius.

Vulnera cor meum et mentem meam vulneribus eius ut beneficium tuae sanctissimae³ passionis semper in corde meo trabeam, o clemens, o pie, o Iesu fili Mariae, miserere mei.

* SI/TI, SII/TII, B.

¹ *beatissime*.

² *dulcissime*.

³ *sanctissime*.

33. *O quam gloriosum**

O quam gloriosum est regnum in quo cum Christo gaudent omnes sancti.
Isti sunt qui viventes in carne plantaverunt ecclesiam sanguine suo,
calicem Domini biberunt et amici Dei¹ facti sunt.
Haec² est generatio quaerentium Dominum, quaerentium faciem Dei Iacob.
Laetamini in Domino et exultate iusti³ et gloriamini omnes recti corde.
Alleluia.

(Ps. 31,1)

* A.

¹ -*mini biberunt calicem Domini biberunt et amici Dei*, A₁₋₂, portion of text barely legible because covered by a strip of paper.

² *hec* A.

³ *insti* A.

The musical text

Editorial criteria

Clefs

The original clefs have been replaced by those in modern use, namely the treble, treble-tenor, and bass clefs, chosen on the basis of the ranges of the individual vocal and instrumental parts. For the basso continuo part, the bass clef has been adopted, except in the incipit of Canzone [1] (no. 34), where it is more functional to use the treble clef. In cases of alternative voices (e.g. “Tenor or Soprano”) the voice actually notated in the print has been chosen. The clefs appearing in the part-books are shown in the incipit in original notation placed at the beginning of each composition. Any changes of clef during the course of the composition are reported in the critical notes.

Accidentals

All the accidentals present in the print, including those that are pleonastic in modern usage, are given in the edition before the corresponding note and apply to the whole bar. The modern natural sign is used instead of the sharps and flats with the same function. Editorial accidentals are placed above the note concerned, outside the staff, and apply only to the note referred to. In the instrumental bass part the editorial accidentals are placed inside the staff before the note referred to and are indicated in smaller type.

Note values and mensural indications

The original value of the notes is kept in the transcription, except for the final *longa*, which has been replaced by a semibreve surmounted by a fermata. In the sections in **C** (*tempus imperfectum*) bars with a value of a semibreve each have been adopted. In the sections in ternary mensuration, bars of 3 semibreves each have been adopted, except in the motet *Indica mihi* (no. 28), where the ternary section uses bars of three minims. The mensural sign present in the print is shown above the top staff if different from the one used in the transcription.

Ligaturae and colores

The *ligaturae* and *colores* present in the print are indicated with the customary square brackets and half square brackets.

Basso continuo figuring

In the print of 1612 the numbers for the realisation of the basso continuo are placed outside the staff, above the note concerned, while the accidentals are almost always placed inside the staff, before the note and a little higher (usually a third above). In the present edition all the figures (numbers and accidentals) have been placed outside the staff, above the notes. The modern natural sign is used instead of the sharps and flats with the same function in the print.

The modern edition reports all the figures in the print where correct, tacitly normalising their placement if necessary. The accidentals have been tacitly moved to before the corresponding number (e.g. 7 above $\flat$ becomes $\flat 7$ and 43 above $\sharp$ becomes $4\sharp 3$). Any corrections made to the figuring are indicated in the critical notes. The figuring has been moderately integrated where deemed appropriate. Integrations are shown in smaller type.

Text underlay

In the modern edition the syllables of the text have been appropriately placed below the notes, following as much as possible the indications inferable from the print. The textual repetitions indicated in the print with the abbreviation *ij*, and the integrations of syllables or portions of text, are shown in italics. The syllabication of the text has been adjusted according to the rules of classical Latin, apart from the consonant groups *sc* (=ʃ) e *x* (=ks), which have been maintained.

Reconstructed part

In compositions nos. 7, 8, 29 and 30, which have reached us incomplete as they lack the Canto part, the incipit and the staff of the missing voice have been left empty. In the case of the motet no. 28, which is partially incomplete, the staff of the missing part is left blank only in the bars of the Soprano/Tenore line corresponding to the lacuna (bb. 88–98).

Hypotheses of reconstruction of the missing part in the incomplete compositions are proposed in Appendix 1. The reconstructed part is notated in smaller type with the text in italics. In place of the incipit in original notation, there is the indication “deest”. The integrations to the figuring of the continuo introduced on the basis of the reconstructed part are indicated in smaller type and in square brackets. An editable digital version of the incomplete compositions is available on the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Transpositions

Versions transposed according to the suggestions found in the individual part-books or in the table of the motets are available on the website of the Musica Iagellonica publishing house.

Critical notes

Each critical note gives the bar in Arabic numerals, the part or parts concerned (as designated in the present edition), the position of the element (note or rest) in the bar indicated in Roman numerals, and the relevant comment. The pitches of the notes are indicated with Helmholtz notation. The following abbreviations are used in the critical notes:

S	Soprano	Br	Breve
C	Canto	Sb	Semibreve
A	Alto	M	Minim
T	Tenor	Sm	Crotchet
B	Bass	Cr	Quaver
Fl	Flautino	Sc	Semiquaver
Part.	Partitura		
fig.	figuring		

1. *Exultate Deo*

51 A, B, Part. single final barline

2. *Misericordias Domini*

15	Part.		fig. # before the note instead of above
21	Part.	III	fig. # before the note instead of above
25–33	S/T		notes barely legible because covered by a strip of paper
49	S/T		note stems barely legible because covered by a strip of paper
57	S/T		note stems barely legible because covered by a strip of paper
62	S/T, B		single final barline

3. *Audite omnes gentes*

81 T, B, Part. single final barline

4. *O bone Iesu*

38	Part.	I–II	num. 43 on the first <i>G</i>
51–61	S/T		notes barely legible because covered by a strip of paper
105	S/T, B, Part.		single final barline

5. *Cantate Domino*

17	S/T, Part.	I	fig. # before the note instead of above
33–34	S/T		tie missing between the two <i>a</i> 's
79	S/T, B, Part.		single final barline

6. *Beata es Virgo Maria*

29–34	S/T		notes barely legible because covered by a strip of paper
55	S/T, B, Part.		single final barline

7. Surrexit Dominus

43	Part.	II	fig. 6 above <i>g</i> instead of above <i>f</i> ♯
----	-------	----	---

8. Ascensionis hodie

15	B	I	♯ on the second line instead of the fourth
23	B		M rest missing; dotted Sb
38	Part.	I	fig. ♯ before the note instead of above
71	B, Part.		single final barline

9. Veni dilecta mea

7	Part.	I	Cr
22	Part.		indication "echo" placed incorrectly
50	Part.		indication "echo" placed incorrectly
54	AI	V	Sm
54	AI	VIII	Sm
55	AI	I-II	Cr Cr
67	Part.	I	indication "echo" placed incorrectly
96	AI		barline not legible because covered by a strip of paper
96	AII, Part.		final barline missing

10. Ascendo ad Patrem

13–18	AI		note stems barely legible because covered by a strip of paper
29–31	AI		notes barely legible because covered by a strip of paper
53	Part.		fig. ♯ before the note instead of above
96	AI		barline not legible because covered by a strip of paper
96	AII, Part.		final barline missing

11. O Maria Dei genitrix

25	Part.	III	fig. ♯ before the note instead of above
95	A		single final barline

12. O quam dulce

21	Part.	I-III	fig. ♯ before the note instead of above
54	Part.		fig. ♯ before the note instead of above
54–63	A		notes barely legible because covered by a strip of paper
70–79	A		notes barely legible because covered by a strip of paper
82–88	A		notes barely legible because covered by a strip of paper
88	A, B, Part.		single final barline

13. O salutaris hostia

7	Part.		fig. ♯ before the note instead of above
61	SI/TI, SII/TII, Part.		single final barline

14. *Adoramus Te Christe*

13	Part.	I	fig. # before the note instead of above
36–41	SI		notes barely legible because covered by a strip of paper
73	SI/TI, SII/TII, Part.		single final barline

15. *A lingua dolosa*

50	AI	III-IV	note heads barely legible because covered by a strip of paper
51	AI		note heads barely legible because covered by a strip of paper
73	AI, AII, Part.		single final barline

16. *Ego rogabo*

16	BI	III	note barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
29	BI		note barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
42–48	BI		rests barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
66	BI		note barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
82	BI	II-III	notes barely legible because covered by a strip of paper with the transcription of the underlying passage of music
90–91	BI	V-I	notes barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
101	BI, BII		single final barline

17. *Quasi stella matutina*

7	A		notes barely legible because covered by a strip of paper
26	B	IV	<i>B</i>
81	Part.	IV	<i>B</i>
84	Part.	II	<i>g</i>
87	Part.		single final barline

18. *Iubilemus singuli*

87	S/T, B, Part.		single final barline
----	---------------	--	----------------------

19. *Quem vidistis pastores*

59	S/T, B, Part.		single final barline
----	---------------	--	----------------------

20. *Exaudi Deus*

52–61	S/T		notes barely legible because covered by a strip of paper
93	S/T, B, Part.		single final barline

21. *Salve Maria*

87 Part. single final barline

22. *Cantate Domino*

27–34 SI note stems barely legible because covered by a strip of paper
 51 SI/TI, SII/TII single final barline

23. *Cantemus et exultemus*

28–37 AI notes barely legible because covered by a strip of paper
 74 AI IV *e*”
 82 AI, AII single final barline

24. *Ego dormio*

80 Part. *f*, handwritten correction
 99 T/S, B single final barline

25. *Vulnerasti cor meum*

29–32 S/T notes barely legible because covered by a strip of paper
 35–37 S/T note stems barely legible because covered by a strip of paper
 53–66 S/T notes barely legible because covered by a strip of paper
 77 S/T, B single final barline

26. *Resonent organa*

74 AI, AII, Part. final barline missing

27. *Salve Regina*

49–55 SI note stems barely legible because covered by a strip of paper
 68–69 SI note heads barely legible because covered by a strip of paper

28. *Indica mihi*

70 S/T *d*” *d*” *a*’
 88 B I–IV Cr
 88 Part. I–IV Sm’s notated as tailed M’s
 108 S/T, Part. single final barline

29. *In te Domine speravi*

70 B, Part. single final barline

30. *Congratulamini mihi*

74 B, Part. single final barline

31. *O magnum mysterium*

39–46	A	notes barely legible because covered by a strip of paper
50	A	notes barely legible because covered by a strip of paper
69	A, B, Part.	single final barline

32. *O dulcissime*

101	SI/TI, SII/TII, B, Part.	single final barline
-----	--------------------------	----------------------

33. *O quam gloriosum*

33–43	A	notes barely legible because covered by a strip of paper
65–66	A	note stems barely legible because covered by a strip of paper
81	Part.	II # above the note instead of before
84	A, Part.	
		single final barline

34. *Canzone* [I]

2	Part.	change of clef: F ₃
70–75	S/FI	notes barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
95–96	S/FI	notes barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
104	S/FI, B, Part.	single final barline

35. *Canzone* [II]

78	Fl I	clef C ₂ in place of C ₁
82–84	Fl I	notes barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
105	Fl I	note stems barely legible because covered by a strip of paper with the handwritten transcription of the underlying passage of music
113	Fl I, Fl II, Part.	single final barline

Chiara Comparin

Giovanni Battista Riccio e *Il primo libro delle divine lodi* (Venezia, 1612)

1. Il compositore, la dedica e il dedicatario

Giovanni Battista Riccio rientra in quel nutrito gruppo di musicisti e compositori rimasto relativamente ai margini della ricerca musicologica nonostante la discreta fama di cui godette in vita e l'interesse della sua produzione musicale, che meriterebbe di essere maggiormente indagata ed eseguita. Grazie agli studi degli ultimi vent'anni è stato possibile determinare, almeno in parte, il profilo biografico e l'attività di questo compositore e organista, attivo a Venezia a cavallo tra Cinquecento e Seicento accanto a figure di maggiore spicco come Giovanni Gabrieli e Claudio Monteverdi.¹

La produzione di Giovanni Battista Riccio consta di tre raccolte a stampa di musica sacra nel moderno stile concertato, ognuna delle quali include alcune composizioni strumentali.²

¹ Sulla biografia, l'opera e l'attività di Giovanni Battista Riccio, vedi: Timothy P. Urban, *Il secondo libro delle divine lodi (Venice: 1614) of Giovanni Battista Riccio. A study of early seventeenth-century compositional practice*, PhD diss., Rutgers, The State University of New Jersey, 2003; Marco Di Pasquale, *Giovanni Gabrieli, un consorzio di organisti, tre compagnie di musici: documenti inediti sulla cooperazione musicale autonoma a Venezia nel primo Seicento*, in «Recercare», Vol. 27 (2015), pp. 61–102; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo)*, *Giovanni Battista Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 87 (2016); Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas in the Light of his Borrowings from Giovanni Gabrieli*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception of a Venetian Musical Tradition*, edited by Rodolfo Baroncini, David Bryant and Luigi Collarile, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 33–49; Marina Toffetti, *Giovanni Battista Riccio e Il secondo libro delle divine lodi (Venezia, 1614): stato dell'arte e prospettive di ricerca*, in *Giovanni Battista Riccio, Il secondo libro delle divine Lodi (Venezia, 1614)*, a cura di Chiara Comparin e Gabriele Taschetti, Cracovia, Musica Iagellonica, 2022, pp. 55–67.

² Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi accomodate per cantar nell'organo a due voci [...] nuovamente reviste e ristampate con l'aggiunta in questa impressione d'alcuni concerti armonici spirituali a una, doi e tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1612. Cfr. *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, 11 vols., Kassel: Bärenreiter, 1971–1981 (da ora in poi RISM A/I) R 1283; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002750?peek=1&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 13 luglio 2024). Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi accomodate per concertare nell'organo, nelle quali si contiene messa, et Magnificat a due voci, motteti a una, due, tre, et quattro, con alcune canzoni da sonare*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614. Cfr. RISM A/I R 1284; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002751?peek=2&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 13 luglio 2024). Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi musicali [...]*

Poco sappiamo sulla sua formazione musicale e attività professionale, ma, come rilevato da diversi studiosi della musica veneziana di questo periodo, è ragionevole supporre che la sua formazione avesse coinvolto Giovanni Gabrieli. Non sappiamo se Riccio abbia studiato direttamente sotto la sua guida, ma è certo che ne studiò le opere, come dimostrano i numerosi prestiti musicali presenti nelle sue composizioni, alcuni dei quali evidenziati all'interno di diversi studi.³ Grazie ad alcuni elementi desunti dai documenti d'archivio e dalle sue stesse opere, possiamo affermare senza dubbio che Riccio entrò in contatto con i più eminenti esponenti della scena musicale veneziana dell'epoca.⁴ Le relazioni con Gabrieli e i musicisti coevi attivi a Venezia sono testimoniate anche dalla costituzione, il 17 marzo 1603, di una «compagnia» di musicisti, formata da otto tra i più celebri organisti veneziani del periodo allo scopo di assicurarsi il monopolio dei servizi organistici nei luoghi di culto e devozione della laguna.⁵

Riccio visse stabilmente a Venezia nella contrada di Santa Margherita e, come emerso da alcuni recenti contributi di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, era solito partecipare alle attività musicali organizzate presso diversi ridotti e accademie veneziane, dove godeva della protezione di vari esponenti di spicco dell'aristocrazia locale.⁶ Tra questi vanno sicuramente annoverati Camillo Rubini, dedicatario della raccolta della presente edizione, e Antonio Grimani,

accommodate per concertare nell'organo, con le quattro antifone alla gloriosa Vergine, e molti motteti, a 1. 2. 3. et 4. voci, et alcune canzoni da sonare, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620. Cfr. RISM A/I R 1285; http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002752?peek=3&wheel=mnskrpt_hz (ultimo accesso: 13 luglio 2024).

³ Rodolfo Baroncini, *Et per tale confermato dall'autorità del signor Giovanni Gabrieli. The Reception of Gabrieli as a Model by Venetian and Non-Venetian Composers of the New Generation (1600–1620)*, in *Giovanni Gabrieli. Transmission and Reception*, pp. 5–31; Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, pp. 33–49.

⁴ Fra i padrini dei suoi undici figli avuti dalla moglie Giulia, ricordiamo Francesco Sponga Usper, organista in S. Giovanni Evangelista (1600); Giovanni Dalla Casa, piffero del doge (1604); Taddeo Donati, organista in S. Pantaleone (1606); e Lucio Mora, cantore della cappella marciana (1614). Al francescano Giacomo Finetti, “maestro di cappella de la Ca Granda dei Padri Minori in Venetia”, sono dedicate la “Canzon La Rosignola in ecco”, la “Canzon La Finetta. A do (sic). Violin et trombon”, il mottetto *Congratulamini mihi omnes* e il “Dialogo a due voci. Peccator, et Maria” *Heu mihi Maria* presenti ne *Il terzo libro delle divine lodi* (Venezia, 1620); si vedano le pp. 31, 54, 58 e 63 del libro-parte del Canto. Nella stessa raccolta troviamo diverse canzoni strumentali che nel titolo richiamo il cognome di altri compositori dell'epoca e fanno quindi ipotizzare un probabile omaggio a Giovanni Matteo Picchi (*La Picchi*) e a Giovanni Battista Grillo (*La Grileta*). Cfr. Toffetti, *Giovanni Battista Riccio*, p. 56.

⁵ Oltre a Giovanni Battista Riccio, tra i componenti della compagnia figurano Giovanni Gabrieli, Giampaolo Giusti, Giovanni Battista Grillo, Giovanni Picchi, Giovanni Priuli, Antonio Romanin e Francesco Sponga Usper. L'accordo prevedeva che «tutto il guadagno delle feste, che si farà dalli compagni sì de messe, vesperi, compiete, officij di monache, sposari, orationi di quaranta hore, dottrina christiana, et in somma tutto quello, che si guadagnerà in chiese con istromenti da tasti debba essere diviso». Cfr. Di Pasquale, *Le compagnie dei musicisti marcani*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 185–224: 216–220.

⁶ Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concertato ristretto a Venezia (1600–1630)*, in «Recercare», Vol. 35 (2023), pp. 55–65; Baroncini, *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590–1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubini*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 569–585; Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo, L'Epos, 2012, pp. 61–64; Baroncini, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musicisti, committenti e repertori*, in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communion*, edited by Tomasz Jez – Barbara Przybyszewska-Jarminska – Marina Toffetti, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2015, pp. 131–150; Di Pasquale, *Riccio (Rizzo)*.

esponente dell'alto patriziato veneto, al quale Riccio indirizzerà le due raccolte successive.⁷ In particolare, ne *Il terzo libro delle divine lodi* (Venezia, 1620), la più corposa delle sue raccolte, troviamo la canzon *La Grimaneta*, che rappresenta un probabile omaggio ad Antonio Grimani, e la *Canzon in Ecco La Moceniga*, dedicata «All'illustre signor Alessandro Grandi». Quest'ultima testimonia la vicinanza dell'autore con Girolamo Mocenigo, brillante politico che, con il suo ridotto letterario e musicale, svolse una costante azione di patrocinio culturale.

Il primo libro delle divine lodi di Giovanni Battista Riccio non è giunto a noi nella sua *editio princeps*, che oggi risulta perduta, ma in una ristampa datata 1612, stampata, come indicato nel frontespizio, con l'aggiunta di alcuni concerti a una, due e tre voci: «novamente reviste e ristampate con l'aggiunta in questa ultima impression d'alcuni concerti armonici spirituali a una, doi et tre voci dell'istesso autore» (fig. 1). L'informazione è ripresa anche all'interno della lettera dedicatoria, in cui si legge: «Dovendosi (per grazia del Signore) ristampare le mie divine lodi [...] ho deliberato con questa occasione per maggior commodità de cantanti aggiugnere a quelle alcuni concerti armonici spirituali per cantare a una, doi, e tre voci, con l'organo, o con qual si voglia altro stromento» (fig. 2). Non abbiamo informazioni certe sulla datazione della *editio princeps*, se non che questa fu certamente pubblicata prima dell'8 ottobre 1612, data in cui fu firmata la dedica della ristampa pubblicata da Ricciardo Amadino; come ipotizza Rodolfo Baroncini,⁸ è tuttavia probabile che la *princeps* fosse stata stampata due o tre anni prima del 1612.

La raccolta è dedicata «al molto illustre e generoso signor mio patrone colendissimo il molte illustre signor Camillo Rubini» (1550–1630), proprietario di una «bottega de ogli e savoni» nella zona di Rialto e di una ben avviata «savoneria» adiacente alla sua abitazione in Campo San Marcuola nel campiello de l'Anconeta.⁹

Al molto illustre e generoso signor mio patrone colendissimo, il molto illustre signor Camillo Rubini.

Dovendosi (per grazia del Signore) ristampare le mie divine lodi già consacrate al glorioso nome di V.S. molto Ill. sotto i cui felici auspici elle hanno (per quanto dimostra l'effetto) conseguito forse maggior stima, che non se gli conviene per merito dell'auttore, ho deliberato con questa occasione per maggior commodità de cantanti aggiugnere a quelle alcuni concerti armonici spirituali per cantare a una, doi, e tre voci, con l'organo, o con qual si voglia altro stromento ma perché, più che mai, io mi trovo alla gentilezza sua per gl'infiniti favori e grazie singolari, che continuamente ella mi fa, infinitamente obligato. Però le presento, dedico, e consacro questi (quali si siano) concerti alle divine lodi inferti: dono non uguale a meriti suoi, ma certo indizio della mia grata volontà sperando che, per benignità sua, gli sia per comunicare quel favore, che per generosa inclinazione suol sempre prestare alle virtù altrui. Degnisi dunque ricevere con occhio cortese questo picciol dono, come io lo appresento con animo affettuoso et aggradisca in così poca

⁷ Antonio Grimani, nominato vescovo di Torcello nel 1587, fu nunzio papale a Firenze e Patriarca di Aquileia dal 22 dicembre 1622 fino alla sua morte, avvenuta il 26 gennaio 1628. Finissimo mecenate, Grimani sostenne diversi artisti veneziani tra i quali, oltre a Giovanni Battista Riccio, ricordiamo Giovanni Paolo Savi, organista in S. Marco, e l'omonimo Antonio Grimani, castrato veneziano sul quale si veda il recente contributo di Paolo Rismondo, *La formazione di Antonio Grimani "musicista galileiano" nell'ambiente musicale e culturale fiorentino e veneziano d'inizio Seicento*, in «Musica e Figura», Vol. 8 (2021), pp. 59–96. Cfr. Baroncini, *Nuove musiche e nuova storia: attori e contesti delle pratiche per voce sola e concertato ristretto a Venezia (1600–1630)*, in «Recercare», Vol. 35 (2023), pp. 55–65; Baroncini, *Monteverdi a Venezia: l'azione in San Marco*, in *Monteverdi a San Marco: Venezia 1613–1643*, a cura di Rodolfo Baroncini e Marco Di Pasquale, Lucca, LIM, 2020, pp. 113–154: 131–133.

⁸ Baroncini, *Gli Ospedali*, p. 582.

⁹ Sulla figura e l'attività di Camillo Rubini si veda Baroncini, *Gli Ospedali*, pp. 61–64; Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, pp. 61–64.

dimostrazione il grande affetto mio che, se altra lode non meritassero l'opere mie, meritano lode perché sono a V.S. molto Illustre dedicate. A cui pregando felicità e salute faccio riverenza.

Di Venezia il dì 8 ottobre 1612.

Di V.S. molto illustre obligatissimo servitore Gio. Battista Riccio.¹⁰

La dedica ci informa che anche l'*editio princeps* della raccolta era stata «consecrata al glorioso nome» di Camillo Rubini, del quale viene ricordata la «generosa inclinazione» a prestare attenzione alle «virtù altrui». Camillo Rubini, nato il 13 agosto 1557 da Donato Rubini di Tomaso e Cecilia Milano di Polo, infatti, non era impegnato solamente in molteplici attività commerciali,¹¹ ma per tutto l'arco della sua vita dimostrò un vivo interesse per l'arte musicale e per la letteratura. Insieme ai fratelli Tomaso e Rubino, a partire dagli anni Ottanta fu promotore di un ridotto letterario-musicale che vedeva la partecipazione di rinomati musicisti, letterati e pittori.¹² Tra questi va sicuramente citato il compositore modenese Orazio Vecchi, che fu introdotto in casa Rubini dal poeta feltrino Giovan Battista Zuccarini,¹³ come si evince dalla dedica del terzo libro di *Canzonette a quattro voci* (1585) dello stesso Vecchi, indirizzata a Camillo e Tomaso Rubini:¹⁴

Questa ultima cagione dunque m'ha mosso a dedicare alle SS.VV. il presente mio parto musicale, allettato dalle parole, e dalle persuasioni del sig. Gio. Battista Zucherini mio amicissimo, e di esse affezionatissimo, il quale mi ha predicato i meriti, e gli nobilissimi animi loro, come quello che per lungo tempo molto bene gl'intende e gli conosce.

L'interesse di Camillo Rubini per la poesia e la musica è confermato dalla dedica, a lui indirizzata, delle *Rime spirituali* (1608) di Giacomo Castellano, un medico di San Marcuola animato da aspirazioni letterarie:¹⁵

¹⁰ In questa sede il testo della dedica è stato trascritto secondo i seguenti criteri: distinzione grafica di *u* e *v* secondo l'uso corrente; normalizzazione in *s* del carattere *f*; normalizzazione del gruppo *ij* in *i*; normalizzazione dell'uso delle maiuscole; scioglimento e normalizzazione dell'abbreviatura & in *e*; normalizzazione dei gruppi *ci* e *ti* in *zi*; introduzione e/o normalizzazione dell'interpunzione. Per una trascrizione diplomatica si veda la Descrizione della stampa, pp. 123–130.

¹¹ Oltre alla già menzionata bottega “de ogli e savoni”, Camillo Rubini aveva uno studio in contrada san Silvestro in cui operavano diversi “zoveni” e aveva formato con Giovanni Battista Benzi una società dedita al commercio di panni di lana. Cfr. Baroncini, *Gli Ospedali*, pp. 578–579.

¹² Al Ridotto Rubini vanno ricondotti i musicisti Orazio Vecchi, Giovanni Battista Riccio e Giovan Battista Grillo, i poeti Giovan Battista Zuccarini e Giacomo Castellano, il pittore Giacomo Palma il giovane e Fabio Glissenti, medico, filosofo e commediografo. Cfr. Baroncini, *La vita musicale*, p. 149.

¹³ Giovan Battista Zuccarini è noto come autore di una raccolta di dodici sonetti composti nel 1579 in omaggio a Bianca Capello per le sue nozze con il Granduca Francesco de' Medici che ebbero una notevole fortuna musicale con le intonazioni, qualche anno dopo, di Luca Marenzio, Andrea e Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi e di altri importanti autori di madrigali. Cfr. *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran Duchessa, di Toscana posta in musica da dodici eccellentiss. autori a cinque voci*. In Venetia, appresso Angelo Gardano 1586; *Répertoire International des Sources Musicales, Recueils imprimés XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction de François Lesure, München-Duisburg, Henle Verlag, 1960 (d'ora in poi RISM B/I), 1586¹.

¹⁴ *Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro terzo a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1585. Cfr. RISM A/I V 1022; RISM B/I 1585³⁵.

¹⁵ Giacomo Castellano, *Rime spirituali et morali [...] Al molto illustre signore, il signor Camillo Rubini dedicate*, Venezia, Evangelista Deuchino e Giovan Battista Pulciani, 1608.

Al molto illustre sig. Camillo Rubini.

Due cause principalmente mi movono a dedicare a V.S. queste mie poche rime spirituali: l'una, perché desiderando di mostrare in qualche modo l'affetto dell'animo mio verso lei non ho saputo trovare più opportuno mezo di questo; l'altra, perché essendo buona parte di queste composizioni fatte da me per le figliuole dell'Ospitale de SS. Gio. e Paulo, al governo del quale V.S. con somma carità s'impiega e in particolare per quella, nella musica tanto eccellente, che dalla pietà di lei è tenuta particolarmente per figliuola spirituale, ben di ragion si conveniva, ch'alla protezione di lei anco queste mie fatiche fossero raccomandate. Aggiungerei per terza ragione, che l'obbligo mio a questo m'astringe; se l'impostomi silenzio della sua modestia non m'obligasse a tacerlo: ma se tacerlo convengo, siamo lecito almeno mostrar di non obliarlo. E non sdegni V.S. ricever da me per ora questo picciol segno di riconoscimento, sin tanto ch'io possa meglio sodisfar al mio debito. Con che pregandola a favorirmi de' suoi comandi, le bacio le mani.

Di Venezia il dì 14 maggio 1608.

Di V.S. molto illustre servitore affezionatissimo Iacomo Castellano.

Grazie a queste righe, particolarmente ricche di informazioni, apprendiamo che Rubini aveva rivolto la sua attenzione anche agli ospedali, ponendo sotto la sua protezione «le figliuole dell'Ospitale» dei Santi Giovanni e Paolo¹⁶ e, in particolare, «quella nella musica tanto eccellente [...] tenuta particolarmente per figliuola spirituale».¹⁷ Dunque Camillo si impegnò anche in questa realtà culturale cittadina, nonostante fosse già coinvolto nella Scuola Grande di San Rocco, dove nel 1593 fu eletto vicario e successivamente, nel 1614, guardian grande. Come è stato ipotizzato da Rodolfo Baroncini, l'impegno di Rubini come governatore dell'Ospedale dei Derelitti potrebbe essere connesso con il sostegno assicurato a Giovanni Battista Riccio: potrebbe infatti non essere casuale che la raccolta musicale di Riccio dedicata a Camillo Rubini contenesse prevalentemente mottetti a due voci e basso continuo che, in virtù della loro scorrevolezza e relativa facilità di esecuzione, potevano risultare adatti anche alle esigenze musicali di un'istituzione come l'Ospedaleto.¹⁸ Appare inoltre significativo che Matteo Noris, un ricco merciaio veneziano che si distinse anche come promotore di Giovanni Battista Riccio,¹⁹ fosse a sua volta coinvolto nella gestione dell'Ospedale dei Derelitti, di cui fu eletto governatore nel 1608.

Il legame tra Riccio e la famiglia Rubini non si esaurisce nella consueta relazione tra mecenate e musicista: sappiamo infatti che nel 1610 Marietta Riccio, la quintogenita del compositore, fu tenuta a battesimo da Zan Battista Rubini, primogenito di Camillo. Inoltre due anni più tardi Rubin Rubini, fratello minore di Camillo, sarà il padrino di battesimo di Paula, la sestogenita del compositore.²⁰ Infine, la canzon *La Rubina* per «Doi violini overo corneti et tromboni», inclusa

¹⁶ L'istituzione è meglio conosciuta come Ospedale dei Derelitti o Ospedaleto.

¹⁷ Il 28 marzo 1604 Rubini venne eletto governatore dell'Ospedale dei Derelitti e il 2 Febbraio 1605 ottenne l'ufficio di deputato «sopra le fie et fioli».

¹⁸ La raccolta è composta da 35 composizioni: 33 mottetti e 2 canzoni strumentali. 31 mottetti prevedono un organico di due voci e basso continuo. L'unico mottetto a voce sola è per contralto, mentre l'unica composizione a tre voci è a due soprani overo tenori, basso e basso continuo.

¹⁹ Altri patroni di Riccio sono il già citato Antonio Grimani, Bernardin Coco, M. Antonio Vallaresso e Angelo Zen. Cfr. Baroncini, *La vita musicale*, p. 136.

²⁰ I-Vacp, Parrocchia di S. Margherita, Battesimi, reg. 3, 1608–1618, c. 21v, 3 giugno 1610; e *ibid.*, c. 40, 28 maggio 1612. Cfr. Baroncini, *Gli ospedali*, p. 579.

nell'ultima raccolta del compositore, può essere considerata alla stregua dell'ennesimo omaggio alla famiglia di mecenati.²¹

2. Il contenuto della raccolta

Fra le raccolte di Giovanni Battista Riccio, *Il primo libro delle divine lodi* è la seconda in ordine di dimensioni con 35 composizioni, di cui 33 vocali e due strumentali.²² A differenza delle due sillogi successive, che propongono composizioni a una, due, tre e quattro voci, il primo libro presenta una netta prevalenza di composizioni a due voci e basso continuo: su un totale di 33 composizioni vocali, 31 sono scritte per questo organico. Appare inoltre significativo che gli unici due mottetti che prevedono un organico diverso figurino, come le uniche due composizioni strumentali, tra i "concenti agionti" nella ristampa del 1612: si tratta dei mottetti *O quam gloriosum* a voce sola (contralto) e *O dulcissime* per «Basso et doi soprani overo tenori». ²³ Se ne evince che la prima edizione di questa raccolta prevedeva solamente mottetti a due voci e basso continuo. In compenso, come è consuetudine nelle raccolte di Giovanni Battista Riccio, le combinazioni vocali proposte sono molto varie. A prevalere sono i mottetti per soprano (o tenore)²⁴ e basso che, con 15 occorrenze, rappresentano circa la metà della raccolta. A seguire, in ordine di consistenza, si trovano sei mottetti per contralto e basso, cinque per due contralti, quattro per due soprani o tenori e uno per due bassi. Anche nelle composizioni strumentali viene confermata questa preferenza per le composizioni a due parti: in particolare una canzone riporta l'indicazione «Basso e soprano overo alla quarta flautino e basso», mentre l'altra è per due flautini.

Come si è già osservato, la predilezione per le composizioni a due voci e basso continuo, evidente in questa raccolta, potrebbe risiedere nel desiderio di comporre un repertorio adatto alle esigenze musicali delle figlie dell'Ospedale dei Derelitti. Come ipotizzato da Baroncini, un altro indizio di un possibile collegamento fra questa raccolta e le composizioni eseguite all'Ospedaletto è rappresentato dai testi intonati, in buona parte riferibili ad alcune delle festività principali dell'anno liturgico, con una particolare attenzione alle celebrazioni per l'Assunzione della Vergine (15 agosto) e per la Natività della Vergine (8 settembre), ricorrenze che venivano celebrate in modo solenne anche presso l'ospedale, la cui chiesa annessa è intitolata a Santa Maria dei Derelitti.

Le scelte testuali di questa raccolta, che meriterebbero ulteriori approfondimenti, presentano caratteristiche allineate con quelle della maggioranza delle raccolte di mottetti del primo Seicento, con una netta prevalenza di testi biblici²⁵ tratti prevalentemente dall'Antico

²¹ Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi*, p. 48 del libro-parte del Canto.

²² *Il secondo libro delle divine lodi* include 28 composizioni (21 vocali e 7 strumentali) e *Il terzo libro delle divine lodi* ne include 52 (38 vocali, 12 strumentali e 2 vocali e strumentali).

²³ Oltre a questi due mottetti e alle due canzoni strumentali, gli altri due brani aggiunti sono i mottetti *Congratulamini mihi* per soprano/tenore, basso e basso continuo e *O magnum mysterium* per contralto, basso e basso continuo.

²⁴ Questa parte appare notata ogni volta in chiave di soprano, tranne nel mottetto n. 24, dove è notata in chiave di tenore.

²⁵ Mottetti nn. 1–3, 5, 9–10, 15–17, 20, 22, 24–25, 28–29, 31, 33.

Testamento,²⁶ con una particolare predilezione per i Salmi²⁷ e il Cantico dei Cantici.²⁸ Altri testi sono di ambito liturgico,²⁹ oppure sono legati a particolari pratiche devozionali.³⁰ Nel caso di testi per cui non è ancora stato individuato riscontro nelle fonti liturgiche o nella Bibbia, potremmo essere in presenza di testi composti *ex novo* o frutto di procedimenti di centonizzazione di porzioni testuali di varia provenienza (liturgica, biblica o devozionale).³¹

Dal punto di vista musicale i concerti di questa raccolta non presentano particolari difficoltà esecutive, ma presentano come tratto distintivo la scorrevolezza e l'immediata piacevolezza: due caratteristiche che potevano essere apprezzate anche da ascoltatori privi di educazione musicale, quali potevano essere i fedeli che assistevano alle celebrazioni nella chiesa dei Derelitti o nelle chiese locali. Alcuni elementi che si troveranno anche nelle successive raccolte del compositore contribuiscono alla varietà delle composizioni: l'alternanza fra episodi in tempo binario e ternario, riscontrabile in quasi metà delle composizioni,³² l'impiego di rapide figurazioni ritmiche e l'avvicendamento di passaggi imitativi e omoritmici. Tre mottetti, inoltre, presentano frammenti o interi episodi in eco.³³ Lo stesso procedimento è utilizzato anche nella sezione conclusiva della canzone numero 34, dove la linea superiore, sostenuta da un lungo pedale di Do nelle due parti gravi, introduce rapide figurazioni di semicrome che recano l'indicazione «forte» e «pian echo». Nella raccolta è presente anche un dialogo in cui «la sposa et il sposo» intonano un testo che riecheggia, combinandoli fra loro, alcuni versetti tratti dal Cantico dei Cantici.³⁴

²⁶ Solamente tre mottetti intonano testi del Nuovo Testamento: n. 10, 16 e 31 (Vangelo secondo Giovanni).

²⁷ Mottetti nn. 1–3, 5, 15, 20, 22, 29, 33.

²⁸ Mottetti nn. 9, 24, 25, 28.

²⁹ Mottetti nn. 6, 7, 13, 14, 19, 27, 30.

³⁰ Mottetti nn. 4, 8, 11, 12, 18, 21, 23, 26, 32.

³¹ Sulle scelte testuali dei mottetti seicenteschi si vedano Jerome Roche, *I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi nel primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, pp. 153–161 e Daniele Torelli, «Ecce dedi verba mea in ore tuo»: fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di Federica Nardacci, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 679–704; per i testi desunti dal Cantico dei Cantici si vedano Robert Kendrick, «Sonet vox tua in auribus meis»: *Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, in *Schütz-Jahrbuch*, XVI/2, 1994, pp. 99–118; Marina Toffetti, *Laetitia et solatio: Singing the Canticles and Female Spirituality in the Early Seventeenth Century*, in *The Song of Songs in European Poetry (12th–17th Centuries). Translations, Appropriations, Rewritings*, edited by Camilla Caporicci, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 163–186; Gabriele Taschetti, *Motets on the Song of Songs in the Collection 'Symbolae diversorum musicorum' (Venice, 1621) Edited by Lorenzo Calvi*, in *The Song of Songs*, pp. 145–162.

³² Episodi in mensura ternaria si trovano nelle composizioni nn. 8, 9, 11, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 35.

³³ Si vedano i mottetti nn. 9, 26 e 27. Composizioni in eco sono presenti anche ne *Il secondo libro delle divine lodi* del compositore (n. 12 *Audi Domine. Echo a duoi soprani o tenori* e n. 24 *Canzon a due. A doi soprani in echo*) e ne *Il terzo libro* (*Canzon La Pichi. In Ecco con il tremolo*, *Canzon La Gioletta. A doi violini in Ecco*, *Canzon in Ecco La Moceniga a quattro*, *Canzon la Rosignola in Ecco a quattro*). Si noti che una composizione in eco dello stesso compositore è presente nella raccolta *Otto ordini di letanie della Madonna che si cantano ogni sabbato nella Santa Casa di Loreto* (Venezia, Giacomo Vincenti, 1619) di Valerio Bona, cfr. RISM A/I B 3435; RISM B 1619⁶; <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000000588> (ultimo accesso: 13 luglio 2024).

³⁴ Mottetto n. 28, *Indica mihi*.

Tavola 1
G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*: contenuto dei singoli libri parte

			Arma- tura di chiave	Libri-parte						Cadenza finale
				Canto		Basso		Basso continuo**		
No.	Incipit	Organico*		Chiave	Ambitus	Chiave	Ambitus	Chiave	Ambitus	
1	<i>Exultate Deo</i>	Basso et contralto overo canto	b	C ₃	f–f'	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	F
2	<i>Misericordias Domini</i>	Basso et soprano overo tenor cantando all'ottava bassa	–	C ₁	d'–e"	F ₄	F–a	F ₄	F–a	A
3	<i>Audite omnes gentes</i>	Basso et tenore	b	C ₄	c–d'	F ₄	F–bb	F ₄	F–c'	F
4	<i>O bone Iesu</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	c'–d"	F ₄	g'–a"	F ₄	F–a	G
5	<i>Cantate Domino</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	c'–d"	F ₄	F–bb	F ₄	F–a	D
6	<i>Beata es Virgo</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	c'–d"	F ₄	D–a	F ₄	E–a	D
7	<i>Surrexit</i>	Basso e soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	E–a	F ₄	E–a	D
8	<i>Ascensionis hodie</i>	Basso e soprano overo tenore	–	[–]		F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	D
9	<i>Veni dilecta mea</i>	Doi contralti overo tenori alla quarta bassa	–	C ₃	g–g'	C ₃	g–g'	F ₄	F–g	A
10	<i>Ascendo ad Patrem</i>	Doi contralti	b	C ₃	c'–a'	C ₃	g–g'	F ₄	F–g	F
11	<i>O Maria Dei genitrix</i>	Basso et contralto	–	C ₃	a–a'	F ₄	G–bb	F ₄	F–bb	A
12	<i>O quam dulce</i>	Basso et contralto	–	C ₃	a–a'	F ₄	G–a	F ₄	F–a	A
13	<i>O salutaris hostia</i>	Doi soprani overo tenori	–	C ₁	e'–e"	C ₁	d'–e"	F ₄	F–a	E
14	<i>Adoramus Te Christe</i>	Doi soprani overo tenori	–	C ₁	c♯'–d"	C ₁	C♯'–d"	F ₄	G–f	D
15	<i>A lingua dolosa</i>	Doi contralti	b	C ₃	a–g'	C ₃	f–g'	F ₄	F–f	F
16	<i>Ego rogabo</i>	Doi bassi	b	F ₄	f–bb'	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	F
17	<i>Quasi stella</i>	Basso et contralto	–	C ₃	g–g'	F ₄	G–a	F ₄	F–a	A
18	<i>Iubilemus singuli</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	d'–e"	F ₄	G–a	F ₄	F–a	G
19	<i>Quem vidistis pastores</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	d'–e"	F ₄	E–bb	F ₄	F–bb	F
20	<i>Exaudi Deus</i>	Basso e soprano overo tenore	b	C ₁	f'–eb"	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	F
21	<i>Salve Maria</i>	Basso et contralto	b	C ₃	g–g'	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	G
22	<i>Cantate Domino</i>	Doi soprani overo tenori	b	C ₁	c'–d"	C ₁	c'–d"	F ₄	F–a	F
23	<i>Cantemus et exultemus</i>	Doi contralti	b	C ₃	b–a'	C ₃	f–g'	F ₄	F–f	F
24	<i>Ego dormio</i>	Basso et tenore, overo so- prano	–	C ₄	d–e'	F ₄	F–a	F ₄	F–f	D
25	<i>Vulnerasti cor meum</i>	Basso e soprano overo tenore	–	C ₁	c♯'–e"	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	D
26	<i>Resonent organa</i>	Doi contralti in echo	b	C ₃	bb–g'	C ₃	a–g'	F ₄	F–f	G
27	<i>Salve Regina</i>	Doi soprani overo tenori in echo	–	C ₁	d'–d"	C ₁	f'–d"	F ₄	F–g	G
28	<i>Indica mihi</i>	Basso et soprano overo tenore. La sposa et il sposo.	–	C ₁	e'–e"***	F ₄	G–bb	F ₄	E–bb	A
29	<i>In te Domine speravi</i>	Basso e soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	F–a	F ₄	F–a	F
30	<i>Congratulamini mihi</i>	Basso et soprano overo tenore	b	[–]		F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	F
31	<i>O magnum mysterium</i>	Basso et contralto	b	C ₃	f–g'	F ₄	F–bb	F ₄	F–bb	G
32	<i>O dulcissime</i>	Basso et doi soprani overo tenori. A 3.	b	C ₁	e'–eb"	C ₁ F ₄	c'–d" F–g	F ₄	F–g	F
33	<i>O quam gloriosum</i>	A una voce sola	–	C ₃	g–g'	–	–	F ₄	F–g	E
34	<i>Canzone</i>	Basso e soprano overo alla quarta flautino et basso	b	G ₂	d'–a"	F ₃	G–e'	G ₂ /F ₃	G–a'	G
35	<i>Canzone</i>	Doi flautini	b	C ₁	c'–f"	C ₁	c'–f"	F ₄	F–bb	F

* Nella colonna "Organico" si riporta quanto indicato nella tavola del Basso continuo, che corrisponde a quanto si legge nella tavola di ciascun libro-parte. Per le intestazioni e le intitolazioni presenti in corrispondenza dell'inizio di ogni composizione all'interno dei tre libri-parte si veda la Tavola 3 (pp. 127–128).

** La parte per l'organo è denominata "Basso continuo" sul frontespizio del libro-parte, mentre al suo interno, in corrispondenza dell'inizio di ogni composizione, viene denominata "Partitura".

*** Dal momento che mancano le ultime undici battute della parte del canto (bb. 88-98), l'ambitus indicato nella presente tabella si riferisce alle bb. 1-87.

7
7
7
8
6
B

mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
as Do - mi - ni, Do - mi - ni
cor - di - as Do - mi - ni
- - - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni

Esempio 1a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Misericordias Domini*, bb. 1–11.³⁹

7

S/T

Mi - se - ri - cor - di - as Do - - - mi -

B

Mi - se - ri -

Part.

ni, mi - se - ri - cor - di -

cor - di - as Do - - - mi - ni in ae -

Esempio 1b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Misericordias Domini*, bb. 1–12.

Diversa è la modalità di citazione che interessa gli esempi 2a e 2b, tratti dai mottetti di Gabrieli e di Riccio che mettono in musica il testo *In te Domine speravi*. In questo caso la corrispondenza melodica riguarda le parole *non confundar in aeternum*, ossia il secondo motivo presente nel mottetto di Gabrieli. Osservando l'incipit dei due mottetti, si nota una certa somiglianza anche nell'andamento ritmico. È quindi probabile che l'incipit del mottetto fosse stato memorizzato dal compositore, e che lo stesso ne avesse successivamente riproposto il disegno ritmico iniziale (ess. 2a e 2b).⁴⁰

³⁹ Esempio musicale desunto da Giovanni Gabrieli, *Motetta: Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597)*, ed. by Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 1956 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 1), pp. 114–121.

⁴⁰ Il mottetto di Riccio è giunto a noi incompleto in quanto mancante della parte del S/T. L'analisi della composizione di Gabrieli, sebbene provvista di un organico più ampio (tale, dunque, da richiedere un approccio compositivo diverso), potrebbe comunque essere utile nella formulazione di eventuali proposte di ricostruzione della voce mancante.

C Soprano: In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num;
 7 Alto: In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num;
 A Tenor: In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num;
 5 Bass: In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num;
 T Basso Continuo: In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num;

Esempio 2a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, In te Domine speravi*, bb. 1–9.⁴¹

⁴¹ Esempio musicale desunto da Giovanni Gabrieli, *Motetta: Sacrae symphoniae* (1597), ed. by Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 1959 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 2), pp. 29–36.

5
S/T
B
Part.
In te, Do - mi - ne, spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ius -

11
S/T
B
Part.
vi, non con - fun - dar in ae - ter - num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ius -

17
S/T
B
Part.
num, non con - fun - dar in ae - ter - num, in ius -

Esemplio 2b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, In te Domine speravi*, bb. 5–22.

Le citazioni gabrieliiane presenti nei mottetti *Quem vidistis pastores* ed *Exaudi Deus* sono invece desunte dalle *Symphoniae sacrae* del 1615,⁴² dal che si evince che la musica di Gabrieli doveva circolare manoscritta e che Giovanni Battista Riccio aveva accesso a queste composizioni. Nella composizione *Quem vidistis pastores* Riccio riprende il motivo che Giovanni Gabrieli affida al tenore dopo una sinfonia strumentale di cornetti e tromboni (ess. 3a e 3b).

8
T
Org.
Quem vi - di - stis pa - sto - res?

Esemplio 3a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Quem vidistis pastores*.⁴³

⁴² Giovanni Gabrieli, *Symphoniae sacrae [...] liber secundus, senis, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, et 19, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1615, RISM A/I G 87: *Quem vidistis pastores, Exaudi Deus*.

⁴³ Esemplio musicale desunto da Giovanni Gabrieli, *Motets in Symphoniae sacrae (Venice, 1615) III*, ed. by Richard Charteris, Roma, American Institute of Musicology, 1996 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 5), pp. 1–38.

S/T

Quem vi - dis - tis pas - to - - - res, quem vi - dis - tis, pas

B

Quem vi - dis - tis pas - to - - res,

Part.

Esempio 3b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Quem vidistis pastores*, bb. 1–5.

Nel caso del mottetto *Exaudi Deus* la citazione riguarda l'emistichio iniziale del primo verso del salmo 54, che il compositore affida a entrambe le voci riprendendo alla lettera sia il profilo melodico, sia l'andamento ritmico della voce superiore del mottetto di Gabrieli.

C Ex - au - di, De - us,
 A Ex - au - di, De - - - us, o - ra - ti - o - nem
 8
 6 Ex - au - di De - - - us, o -
 B per I org.

4
 C o - ra - ti - o - nem me - - - am,
 4
 A me - am, o - ra - ti - o - nem me - - - am,
 4
 8 ra - ti - o - nem me - - - am,
 4
 6 ra - ti - o - nem me - - - am,
 B per I org.

Esempio 4a. G. Gabrieli, *Sacrae symphoniae, Exaudi Deus*, bb. 1–6.⁴⁴

⁴⁴ Esempio musicale desunto da Giovanni Gabrieli, *Motets in Symphoniae sacrae* (Venice, 1615) II, ed. by Denis Arnold, Roma, American Institute of Musicology, 2000 (Giovanni Gabrieli Opera Omnia, 4), pp. 1–20.

S/T Ex - au - di, De - us, ex - au - di,

B Ex - au - di, De - us, o - ra - ti - o - nem

Part.

10

S/T De - us, o - ra - ti - o - nem me - am

B me - am, o - ra - ti - o - nem me - am, ex - au - di, De -

Part.

Esempio 4b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Exaudi Deus*, bb. 1–18.

Nelle due canzoni strumentali, al cui interno non compaiono spunti motivici tratti da composizioni di Giovanni Gabrieli,⁴⁵ sono tuttavia presenti alcuni motivi che Riccio reimpiegherà nei brani strumentali delle raccolte successive. Ne sono un esempio le quartine di semicrome e le rapide scale ascendenti che caratterizzano la sezione finale della Canzone n. 34 (es. 5a), le bb. 74–87 (es. 5b) della Canzone n. 35, in parte riprese nella sezione finale della stessa composizione (es. 5c), e diverse canzoni e sonate delle raccolte successive.⁴⁶

⁴⁵ Nelle raccolte successive, invece, diverse canzoni strumentali (tre nel secondo libro e sette nel terzo libro) propongono citazioni di motivi gabrieliani. Cfr. Di Pasquale, *Giovanni Battista Riccio's Canzonas*, p. 34.

⁴⁶ Cfr. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi*, a cura di Chiara Comparin e Gabriele Taschetti, Kraków, Musica Iagellonica, 2022: *Sonata a 4*, pp. 172–176; *Canzon a 4*, pp. 177–181; *Canzon a 2* [III], pp. 188–192; *Canzon a 2 in echo* [V], pp. 197–200. Cfr. Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro: Canzon a un flautin ovvero corneta*, p. 2; *Sonata a 4*, p. 51–52; *Canzon La Rosignola in ecco*, p. 54 (le pagine fanno riferimento al libro-parte del Canto).

99

S/FI

pian echo forte pian echo forte pian echo

B

Part.

102

S/FI

forte pian echo forte

B

Part.

Esempio 5a. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Canzone [I]*, bb. 99–104.

74

FI I

FI II

Part.

78

FI I

FI II

Part.

Esempio 5b. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Canzone [II]*, bb. 74–81.

The image displays a musical score for three parts: Fl I (Flute I), Fl II (Flute II), and Part. (Part). The score is organized into three systems, numbered 105, 108, and 111. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system (105) shows Fl I and Fl II with eighth-note patterns, while the Part. line has whole notes. The second system (108) continues the eighth-note patterns. The third system (111) shows the final measures with half notes and whole notes, ending with a double bar line.

Esempio 5c. G.B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, Canzone n. 35, bb. 105–113.

4. Lo stato di conservazione del testimone e gli interventi di restauro

Un altro aspetto che merita di essere trattato in questa sede riguarda lo stato di conservazione della raccolta. Secondo i repertori più significativi, come ad esempio *Repertoire International des Sources Musicales*⁴⁷ e *Printed Sacred Music*,⁴⁸ la raccolta di cui ci occupiamo dovrebbe esserci pervenuta in un'unica copia completa, conservata presso la Biblioteca Diocesana Mons. Giuliano Agresti di Lucca. In realtà l'unica copia superstite presenta gravi problemi di leggibilità, dovuti al cattivo stato di conservazione.⁴⁹ In particolare all'interno di sedici composizioni diverse porzioni testuali risultano difficilmente leggibili in quanto coperte da alcune strisce di carta incollate

⁴⁷ RISM A/I R 1283; RISM Online ID no.: 990054648; <https://rism.online/sources/990054648> (ultimo accesso: 13 luglio 2024).

⁴⁸ <http://www.printed-sacred-music.org/manuscripts/00000000002750> (ultimo accesso: 13 luglio 2024).

⁴⁹ La reale consistenza e situazione conservativa della raccolta è illustrata nella Descrizione della stampa (pp. 123–130). Le porzioni musicali e testuali interessate da questa problematica sono invece indicate nei rispettivi apparati.

in molte pagine del libro-parte del Canto (fig. 4).⁵⁰ L'intento del responsabile di questa operazione di restauro librario era probabilmente quello di preservare la rilegatura del libro-parte, che si stava deteriorando.⁵¹

Va inoltre segnalato che, a causa della mancanza di due pagine del libro-parte del canto, cinque mottetti risultano essere incompleti.⁵² Da un'annotazione manoscritta apposta sui frontespizi dei tre libri-parte si apprende che la raccolta era stata in possesso di un non altrimenti noto Antonio Lunardi⁵³ e, successivamente, del locale Seminario di San Martino, una delle istituzioni più importanti della città di Lucca, la cui attività musicale è testimoniata sin dal 1572, data di fondazione del seminario.⁵⁴ Grazie agli acquisti di materiale musicale, che costituiscono una parte importante dei capitoli di spesa, il Fondo del Seminario costituisce il nucleo più cospicuo delle sezioni conservate presso la Biblioteca Diocesana della città. Non sappiamo quando la raccolta di cui ci occupiamo sia entrata in possesso del Seminario di San Martino, ma non è da escludersi che la perdita del foglio del libro-parte del canto possa essere avvenuta durante uno dei diversi traslochi che, nel corso degli anni, coinvolsero il patrimonio librario dell'istituzione.

⁵⁰ Le composizioni interessate sono le nn. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 25, 27, 31, 33, 34, 35. Inoltre, nelle strisce apposte in alcuni frammenti delle due canzoni strumentali (nn. 34 e 35) si trovano anche delle trascrizioni manoscritte a penna della sezione coperta. La tavola 4 nella Descrizione della stampa (pp. 129–130) illustra dettagliatamente lo stato di conservazione del libro-parte interessato. Per un'esposizione più dettagliata delle lacune si vedano gli apparati critici dei testi e delle musiche, pp. 132–141 e 145–149.

⁵¹ È stato comunque possibile trascrivere questi mottetti nella loro interezza, poiché la consultazione diretta della stampa presso la biblioteca di Lucca ha permesso di leggere i frammenti coperti dalle strisce cartacee.

⁵² Risultano mancanti le pp. 7, 8, 29 e 30 del libro-parte del Canto corrispondenti ai mottetti nn. 7, 8, 29, 30, interamente mancanti della linea melodica del Soprano/Tenore, e al mottetto n. 28, che risulta mancante delle undici battute conclusive della parte superiore notate all'inizio di p. 29 della stampa.

⁵³ Da una prima ricerca non sono emerse informazioni utili a delineare la figura di Antonio Lunardi.

⁵⁴ L'attività e la fama della cappella musicale del Seminario di San Martino è ricordata anche dalle testimonianze di diversi compositori lucchesi, che la menzionano espressamente nella dedica delle loro opere. Cfr. Pietro Tocchini-Pietro Lazzarini, *Storia dei seminari di Lucca*, Lucca, Accademia lucchese di scienze, lettere e arti, 1969.

Marina Toffetti

La ricostruzione dei mottetti incompleti nel *Primo libro* di Giovanni Battista Riccio: considerazioni preliminari e note sul metodo

Premessa

A causa della perdita di due pagine del libro-parte del canto dell'unica copia a noi nota, il *Primo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio presenta alcune lacune non segnalate nei repertori.¹ La conseguenza di queste lacune è che, su un totale di 33 mottetti, quattro (i nn. 7, 8, 29 e 30) ci sono giunti incompleti, in quanto mancanti di una parte vocale su due (la parte di soprano o tenore), mentre uno (il n. 28) ci è giunto parzialmente incompleto, in quanto mancante dell'ultima parte della stessa voce, che corrisponde alle battute 88-98 della trascrizione moderna. La presente edizione, oltre a offrire l'edizione critica delle composizioni interessate dalla lacuna allo stato incompleto, propone in appendice un'ipotesi ricostruttiva che consenta a musicisti e studiosi di restituire le composizioni incomplete al contesto vivo della fruizione attraverso l'esecuzione e di riflettere sulle possibili soluzioni di ripristino della parte mancante.

L'ipotesi ricostruttiva proposta nell'appendice della presente edizione si basa su una ricognizione analitica preliminare che ha preso in esame le composizioni complete e il tessuto superstiti nelle composizioni incomplete, volta ad appurare le specificità tecniche e stilistiche del linguaggio del compositore. Dall'indagine, condotta sull'intera produzione di Giovanni Battista Riccio e in parte coadiuvata dall'impiego di strumenti digitali,² sono emersi aspetti di interesse di cui in questa sede si riferirà solo per quanto strettamente necessario a dar conto della

¹ Si veda, in questo stesso volume, il saggio introduttivo di Chiara Comparin, p. 101, nota 52.

² La digitalizzazione delle composizioni di tutti e tre i libri di Giovanni Battista Riccio ha reso più agile l'analisi computer-based delle partiture e il reperimento dei frammenti melodici e contrappuntistici ritenuti di volta in volta significativi all'interno delle composizioni complete e di quelle che ci sono pervenute incomplete. A questo stesso proposito cfr. Gabriele Taschetti, *Strategie analitiche e strumenti digitali per lo studio della musica di Giovanni Battista Riccio (1563-post 1620)*, Tesi di Master di I livello in Analisi e Teorie Musicali, Università della Calabria, a.a. 2023-2024.

formulazione delle ipotesi integrative proposte. I risultati dell'analisi computer-assisted sono stati integrati con quelli delle indagini di tipo tradizionale e vagliati singolarmente, senza attendersi che potessero fornire indicazioni univoche per la ri-composizione. Ciò nondimeno, essi si sono spesso rivelati di utilità per risolvere problemi puntuali o fornire conferme alle ipotesi ricostruttive formulate in precedenza. Inoltre essi hanno contribuito a evidenziare l'omogeneità delle soluzioni adottate dal compositore, che si è rivelato particolarmente abile nel reimpiegare e ricombinare, collocandoli in contesti diversi, alcuni moduli armonico-contrappuntistici ricorrenti, creando tuttavia un senso di scorrevolezza e varietà. I problemi di ricostruzione affrontati per ripristinare le composizioni incomplete di questo libro hanno contribuito a mettere a punto metodologie di reintegro delle porzioni mancanti che si sono rivelate o potrebbero rivelarsi adattabili a ulteriori altri casi simili dello stesso compositore o di compositori coevi appartenenti allo stesso entourage.

1. Intertestualità interna nelle composizioni di Giovanni Battista Riccio

L'analisi delle composizioni di Giovanni Battista Riccio ha mostrato come, in diversi casi, il compositore avesse parafrasato alcune porzioni della propria stessa musica, riprendendo, all'interno di diverse composizioni, soluzioni e frammenti già impiegati in precedenza. Data la frequenza di simili circostanze, si può affermare che nella musica di Riccio vi sia un tasso relativamente elevato di intertestualità interna. La scrittura di Riccio può dunque essere definita per alcuni aspetti "modulare", nella misura in cui essa appare caratterizzata dalla riproposizione di moduli, formule, patterns e, a volte, interi episodi. In queste pagine si proporranno soltanto alcuni esempi di tale ricorsività, rimandando ad altra sede una trattazione esaustiva del tema.

Fra i mottetti di Giovanni Battista Riccio ve ne sono alcuni che presentano incipit simili o esattamente corrispondenti, mentre altri vedono ripresentarsi le stesse cadenze conclusive. Queste caratteristiche, che si riscontrano all'interno di tutte e tre le raccolte del compositore, hanno contribuito ad agevolare il compito della restituzione della parte mancante sia nel primo, sia nel secondo libro delle divine lodi (quelli al cui interno si trovano alcune composizioni pervenuteci incomplete in quanto mancanti di una parte). In fase di ricostruzione occorre tuttavia tener presente che ogni caso rappresenta un caso a sé, dal che consegue che la presenza di uno stesso pattern (ad esempio, di un frammento del basso continuo molto simile o persino coincidente) in due o più passaggi paralleli, tanto nella stessa composizione quanto in composizioni diverse, può dare luogo a un trattamento analogo delle voci superiori (inclusa quella eventualmente mancante), ma anche a soluzioni diverse, dal momento che lo stesso compositore, in presenza di elementi comuni, potrebbe avere adottato le stesse soluzioni, ma anche soluzioni diverse, possibilmente connesse con la presenza di due testi diversi.

Nei casi in cui un mottetto che ci è pervenuto incompleto presenta lo stesso testo di un mottetto pervenutoci completo, le composizioni accomunate dall'impiego dello stesso testo sono state confrontate con particolare attenzione. Questo accade, ad esempio, nel mottetto n. 30 a due voci del primo libro, *Congratulamini*, il cui testo è ripreso integralmente (tranne la parola "Alleluia" intonata nell'episodio conclusivo) in un mottetto a quattro voci (canto, alto, tenore e basso) del terzo libro: "Congratulamini mihi omnes qui diligitis Dominum, quia cum essem

parvula, placui Altissimo, et de meis visceribus genui Deum et hominem”.³ Entrambi i mottetti includono sezioni in tempo ternario che presentano spiccate analogie ritmico-melodiche (ess. 1a e 1b).

S/T
B
Part.

Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi bi om -

Esempio 1a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Congratulamini*, bb. 1–6.

S
A
T
B
Part.

Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes
Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes, con
Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes
Con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes

Esempio 1b. G. B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini* (CATB), bb. 6–10.

Le analogie fra composizioni diverse sono più evidenti quando si verificano nelle rispettive sezioni iniziali. Fra le composizioni del primo libro, ad esempio, va notata la corrispondenza fra l’incipit del mottetto n. 8, *Ascensionis hodie* a basso e soprano o tenore, e quello del mottetto n. 13, *O salutaris hostia* a due soprani o tenori. Simili corrispondenze sono risultate utili ai fini della ricostruzione della parte mancante.

A volte, invece, accade che siano le cadenze finali o le sezioni conclusive a presentare le analogie più spiccate. Si noti, ad esempio, il frammento conclusivo del mottetto n. 8, *Ascensionis hodie*, il cui basso percorre un frammento di scala discendente, puntualmente ripreso nella parte finale del *Magnificat* del *Secondo libro delle divine lodi* (ess. 2a e 2b).

³ Il *Terzo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio include un ulteriore mottetto a quattro voci (sebbene con un organico differente: contralto, due tenori e basso) basato su un testo che presenta lo stesso incipit, ma prosegue poi diversamente: “Congratulamini mihi omnes et congaudente mecum”.

Esempio 2a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Ascensionis hodie*, bb. 67–71.

Esempio 2b. G. B. Riccio, *Secondo libro delle divine lodi, Magnificat*, bb. 133–137.

Oltre ai passi corrispondenti all'interno delle composizioni pervenuteci complete, un ulteriore ausilio per la ricostruzione della parte mancante nelle composizioni incomplete è costituito dalla presenza, al loro interno, di diversi episodi presumibilmente imitativi, dove è altamente probabile che la voce mancante prendesse parte al gioco imitativo insieme alle parti superstiti (es. 3).

Esempio 3. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Ascensionis hodie*, bb. 11–14.

Allo stesso modo vi sono frammenti in cui è presumibile che la parte mancante prendesse parte, insieme alle parti superstiti, a episodi o frammenti omoritmici, pseudo-omoritmici o comunque basati su una struttura compositiva armonico-verticale: questo accade, ad esempio, all'inizio del mottetto n. 30 *Congratulamini mihi*, il cui episodio ternario di apertura, come si è visto, ricompare nell'episodio ternario del mottetto a quattro del *Terzo libro delle divine lodi* che intona lo stesso testo.

2. Problemi di ricostruzione posti dalle singole composizioni incomplete

Nel *Primo libro delle divine lodi* le composizioni che ci sono pervenute incomplete sono tutte mottetti e presentano tutte lo stesso organico: basso, soprano (o tenore) e basso continuo; inoltre, al loro interno, la parte mancante è sempre la voce superiore del soprano (o tenore).⁴ Nel tentativo di ricostruire quest'ultima si è dunque presa in esame la fisionomia delle parti superstiti (basso e basso continuo), e si è verificato se, fra le composizioni che ci sono giunte complete, ve ne siano alcune che presentano analogie e/o corrispondenze con le parti superstiti delle composizioni incomplete.

Nelle prime battute del mottetto n. 7 *Surrexit Dominus*, ad esempio, la linea del basso continuo presenta analogie con quella dei mottetti nn. 11 (*O Maria Dei genitrix*) e 14 (*Adoramus Te Christe*), che possono fornire spunti per la ricostruzione della parte mancante nel mottetto incompleto.

In corrispondenza della b. 17 dello stesso mottetto, la pausa che compare nella parte del basso e nella partitura lascia supporre che, in quel punto, anche la voce superiore dovesse tacere (ossia che, in quel punto, vi fosse una *pausa generalis*). Non solo, infatti, pause che coinvolgono tutte le parti sono tutt'altro che infrequenti nella produzione del compositore,⁵ ma nell'intera raccolta non vi è un solo passaggio in cui una voce canti da sola senza appoggiarsi alla linea del basso continuo, mentre fra tutte le composizioni di Riccio, se si eccettuano alcuni punti in cui il basso strumentale ricalca motivi acefali del basso, si trova un solo passaggio in cui una voce canta senza basso strumentale:⁶ si tratta del mottetto *Verbum caro factum est*, incluso nel *Terzo libro delle divine lodi*, al cui interno, peraltro, si trovano ampi episodi solistici in stile declamatorio.⁷

Per la ricostruzione delle battute successive (bb. 18–26), evidentemente costruite con una tecnica imitativa, è risultata preziosa la corrispondenza con le bb. 33–36 del mottetto n. 5 *Cantate Domino* dello stesso *Primo libro delle divine lodi*, nonché con le bb. 3–6 della canzone a due voci a basso e soprano del *Secondo libro delle divine lodi* (ess. 4a e 4b).⁸

⁴ Diversamente accade invece nel *Secondo libro delle divine lodi* dello stesso compositore (1614), dove le composizioni incomplete, complessivamente sette, sono in parte vocali (cinque mottetti, di cui due a tre voci e tre a quattro voci e basso continuo) e in parte strumentali (rispettivamente una canzone e una sonata a quattro voci e basso continuo).

⁵ Cfr. Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 18.

⁶ Cfr. Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 20.

⁷ Cfr. Giovanni Battista Riccio, *Il terzo libro delle divine lodi*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1620, n. 43, *Verbum caro factum est*, bb. 11–13.

⁸ Cfr. Giovanni Battista Riccio, *Il secondo libro delle divine lodi* (Venezia, 1614), edited by Chiara Comparin and Gabriele Taschetti, Introductory essay by Marina Toffetti, Kraków, Musica Iagellonica, 2022 (Giovanni Battista Riccio Opera Omnia, 2), p. 185, n. 21, bb. 3–6.

18

S/T

Qui pro no - - - bis,

B

Qui pro no - - - bis,

Part.

Esempio 4a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Surrexit Dominus*, bb. 18–22.

3

S

B

Part.

Esempio 4b. G. B. Riccio, *Secondo libro delle divine lodi, Canzon a due [II]*. Basso e soprano, bb. 3–6.

Pur non privo di episodi in stile armonico-verticale, il mottetto *Surrexit Dominus* è contraddistinto dalla presenza di estesi passaggi in stile imitativo, dove la ricostruzione comporta la ripresa, nella voce mancante, di materiale testuale e motivico impiegato subito prima o subito dopo dalla parte vocale superstita. Va notato che anche in questi passaggi il procedimento ricostruttivo è tutt'altro che meccanico, ma prevede occasionali adattamenti della linea melodica della parte superstita, non fosse altro che per la differenza fra il profilo del basso e quello del soprano. In alcuni punti è dunque parso preferibile rinunciare alla rigorosa imitazione del profilo appena esposto dal basso in considerazione del fatto che quest'ultimo si muove prevalentemente per quarte e quinte, mentre la parte superiore predilige profili più levigati e meno spigolosi e dunque impiega intervalli prevalentemente congiunti.⁹ Talvolta, dunque, riprendendo un motivo già esposto dal basso, la parte ricostruita del soprano lo ha lievemente modificato.

Come si è visto sopra, nel primo episodio del mottetto n. 8 *Ascensionis hodie* il profilo del basso continuo corrisponde esattamente a quello della stessa voce nell'incipit del mottetto n. 13 *O salutaris hostia* a due soprani o tenori: la parte del soprano che è andata perduta è stata pertanto ricostruita in analogia con quella del primo soprano del mottetto n. 13. Negli episodi successivi la voce mancante si lascia ricostruire in maniera convincente osservando criteri imitativi.¹⁰

⁹ Si veda ad esempio la scelta di ricostruzione adottata alla b. 41, dove la parte di Soprano/Tenore ricostruita modifica il motivo esposto dal basso nelle battute immediatamente precedenti introducendo alla fine del motivo un intervallo di seconda discendente in luogo di quello di quinta discendente.

¹⁰ Si vedano ad esempio i seguenti passaggi: "ascensionis hodie" alle bb. 6 e seguenti; "solemnia celebramus" alle bb. 11 e seguenti; "et dignis exultemus gaudiis" alle bb. 14 e seguenti; "quoniam Christus Salvator noster" alle bb. 23 e seguenti.

Potrebbe invece adottare la tecnica omoritmica (ed è la soluzione proposta nella presente edizione) il frammento successivo (bb. 35 e segg.), dove peraltro il testo “*hodie ascendit in Coelum*” invita il compositore a muovere ‘madrigalisticamente’ la parte superiore verso il registro acuto. Nei due brevi episodi successivi l’indicazione “6”, presente alle bb. 40 e 46 nella numerica del basso continuo, potrebbe indicare la presenza della sesta nella voce mancante (in realtà l’unica cosa certa è che in quel punto non potrà trovarsi una quinta – ossia che la nota al di sopra della quale si trova l’indicazione “6” non sia armonizzata con un intervallo di 5, che non si accorda con il 6 –, mentre non è detto che la parte mancante dovesse necessariamente eseguire il suono indicato, se assente nelle altre voci: la nota indicata dalla numerica potrebbe infatti venire eseguita dal continuista, oppure venire omessa e dunque rimanere implicita).¹¹ Il breve frammento ternario alle bb. 52–53 trova un corrispettivo nel *Gloria* della messa pubblicata nel *Secondo libro delle divine lodi* (si vedano le bb. 62–64). Gli ultimi due episodi (“*et cum illo ascendite*” alle bb. 54 e segg. e “*alleluia*” alle bb. 58 e segg.) sono a loro volta ricostruibili con criteri imitativi.¹² La soluzione suggerita nella sezione cadenzale conclusiva (bb. 67 e segg.) trova infine un corrispettivo nella parte finale del *Magnificat* pubblicato nel *Secondo libro delle divine lodi* (bb. 133 e segg.), mentre la diminuzione scritta adottata nella battuta pre-conclusiva trova diverse corrispondenze soprattutto nei mottetti del primo libro.¹³

Il mottetto n. 28 *Indica mihi* è quasi interamente giocato sull’alternanza fra le due voci, che corrispondono ai personaggi della sposa e dello sposo e si avvicinano esponendo a turno lunghe frasi solistiche. Pare invece probabile che la parte conclusiva del mottetto (a partire dalla sezione in tempo ternario, dalla bb. 81 in poi), e dunque anche il frammento in cui manca la voce superiore (da b. 88 a 98), fosse interamente a due voci. Il breve episodio ternario è presumibilmente costruito con tecnica armonico-verticale, mentre l’episodio conclusivo in tempo binario è una sorta di coda imitativa. Si nota una certa analogia con il passaggio alle bb. 48–53 del mottetto n. 13 dello stesso libro, e con il motivo a b. 2 della canzone n. 35, sempre dello stesso libro, nonché con le bb. 47–53 della canzone a due per basso e soprano n. 21 del secondo libro (dove il motivo viene esposto a turno dalle voci) e con le bb. 53 e seguenti della canzon *La Rizza* a due violini e basso del terzo libro (dove lo stesso disegno è raddoppiato per terze parallele). Il motivo delle battute conclusive del basso (bb. 95–98), che ricorre ben 42 volte nella produzione di Riccio, ha indotto ad adottare nella parte mancante la stessa soluzione che il compositore impiega nei passaggi analoghi.¹⁴

Il primo episodio del mottetto n. 29, *In Te Domine speravi*, richiede evidentemente un intervento della parte mancante nelle prime battute: è dunque probabile che l’episodio fosse imitativo e che le prime battute del soprano (bb. 1–4) anticipassero l’entrata immediatamente successiva del basso (bb. 5–8). La linea della partitura percorre un’ottava in senso discendente (bb. 1–6), con

¹¹ Sulla numerica del basso continuo e le sue implicazioni per la ricostruzione di una parte mancante si veda, della scrivente, *Fossil traces of vanished voices: the basso continuo part and the reconstruction of incomplete polyphony*, in *Basso Continuo in Italy: Sources, Pedagogy and Performance*, edited by Marcello Mazzetti, Turnhout, Brepols, 2023 (Musica Incarnata: Pedagogy, Performance and Market, 1), pp. 141–161.

¹² La quartina completa di crome alle bb. 58 e 63 della Partitura, a fronte della figurazione del basso vocale con pausa di croma, segnala la probabile presenza di una nota in corrispondenza della suddivisione accentata del tactus.

¹³ La figurazione si trova, p. es., alla fine del mottetto n. 6 *Beata es virgo Maria* (bb. 54–55) e in due passaggi del n. 10 *Ascendo ad Patrem* (bb. 39 e 41).

¹⁴ Cfr. Taschetti, *Strategie analitiche*, p. 50.

un moto analogo a quello che si trova all'inizio del mottetto n. 16 a due bassi (*Ego rogabo*), per poi ripercorrerla in senso ascendente (bb. 6–10). Nelle ultime quattro battute il basso propone un movimento cadenzale abbastanza usuale che corrisponde a quello dei mottetti n. 3 (*Audite omnes gentes*), 23 (*Cantemus et exultemus*) e 31 (*O magnum mysterium*).

Come si è già visto, il primo episodio (bb. 1–6) del mottetto n. 30, *Congratulamini mihi*, è stato parzialmente ripreso nell'episodio ternario dell'omonimo mottetto del *Terzo libro delle divine lodi* (es. 1), che ci è giunto completo e dunque si è rivelato utile per la restituzione della parte mancante. Nell'episodio successivo in tempo binario (bb. 7–15) è parso opportuno proseguire omoritmicamente, in modo che l'episodio possa concludersi con una cadenza a due voci in corrispondenza della parola “Dominum”. Il disegno composto dall'intervallo di settima, percorso in due tappe, seguito dalla quinta discendente alle bb. 9–11, è stato restituito in analogia con il passaggio corrispondente che si trova alle bb. 63–65 del mottetto n. 9 (*Veni dilecta*). Inoltre, supponendo che alla b. 12 della parte mancante vi fosse una *ligatura* con *minor color*, come nelle due parti superstiti, si è scelto di adattare la sillabazione del testo in modo da supportare tale ipotesi (es. 1).¹⁵ A partire dalla b. 16, in corrispondenza del frammento testuale “quia cum essem parvula”, è parso invece opportuno riprendere l'imitazione: in questo punto, infatti, nella parte superstita del basso si presenta per la prima volta un motivo ben caratterizzato e chiaramente riconoscibile che può essere imitato dalla parte superiore alla distanza di tre semibreve (b. 19).

Alla b. 23 si è scelto di non replicare letteralmente il movimento del basso (che a bb. 19–20 sale di una quinta in corrispondenza della parola “parvula”), ma si è preferito introdurre un intervallo di ottava ascendente, in modo da cadenzare sul Do acuto e ottenere un effetto timbricamente più convincente. In questo modo anche il bequadro che compare nella numerica del basso alla b. 24 viene reso esplicito dal Si bequadro intonato dal soprano.

In alcuni passaggi, come ad esempio alla b. 30, è la numerica apposta alla parte del basso a risultare preziosa per la ricostruzione della parte mancante. Per la ricostruzione del frammento successivo, basato sul testo “et de meis visceribus” (bb. 41 e seguenti) è invece risultato utile il confronto con l'omonimo mottetto del *Terzo libro delle divine lodi* (ess. 5a e 5b).

41

S/T

B

Part.

is, et de me - - - is

is, et de me - - - is vi -

Esempio 5a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi*, *Congratulamini mihi*, bb. 41–47.

¹⁵ L'ipotesi che la *ligatura* e il *minor color* comparissero simultaneamente in tutte le voci è supportata da un analogo passaggio del *Magnificat* pubblicato nel *Secondo libro delle divine lodi*, bb. 3–4.

Example 5b shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Part. The lyrics are "Et de me - is vi -". The Soprano, Alto, and Tenor parts have long horizontal lines indicating sustained notes. The Bass part is mostly silent. The Part. staff shows a melodic line.

Esempio 5b. G. B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini* (CATB), bb. 54–58.

Allo stesso modo, per ricostruire l'episodio imitativo successivo (bb. 62–68), basato sul testo “genui Deum et hominem”, è risultato prezioso il frammento corrispondente (bb. 65–73) dell'omonimo mottetto incluso nel *Terzo libro delle divine lodi* (ess. 6a e 6b).

Example 6a shows a musical score for three voices: Soprano/Tenor (S/T), Bass (B), and Part. The lyrics are "nem, ge - nu-i De - um et ho - mi - nem, ge - nu-i De - um et ho - mi - nem, ge - nu-i De - um et ho - mi -". The S/T part has a melodic line starting at measure 62. The Bass part is mostly silent. The Part. staff shows a melodic line starting at measure 6.

Esempio 6a. G. B. Riccio, *Primo libro delle divine lodi, Congratulamini mihi*, bb. 62–67.

Example 6b shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Part. The lyrics are "bus ge - nu-i De - um et ho - mi - nem ge -". The Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts have long horizontal lines indicating sustained notes. The Part. staff shows a melodic line.

Esempio 6b. G. B. Riccio, *Terzo libro delle divine lodi, Congratulamini* (CATB), bb. 65–73.

Gli aspetti illustrati in questa sede sono soltanto alcuni dei numerosi spunti, desumibili delle composizioni pervenuteci complete e dalle porzioni superstiti delle composizioni incomplete, che possono guidare il ri-compositore che dovesse cimentarsi con la ricostruzione di una o più parti mancanti. Ciò che va tenuto presente, in ogni caso, è che, fatto salvo un imprevedibile ritrovamento del libro parte che è andato perduto, la fisionomia originale della parte dispersa è destinata a rimanere inconnoscibile. La formulazione di ipotesi ricostruttive e il lavoro di analisi che la precede contribuiscono in ogni caso a incrementare la nostra conoscenza delle tecniche e dello stile di un compositore, se non geniale, certamente ingegnoso, quale è Giovanni Battista Riccio, la cui produzione merita senz'altro un'attenzione maggiore rispetto a quella che sinora le è stata riservata.

Gabriele Taschetti

Strumenti digitali a supporto dell'analisi e della ricostruzione di una parte mancante

Introduzione

La ricostruzione della parte mancante nei cinque mottetti del *Primo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio (Venezia, 1612) che ci sono pervenuti incompleti è stata affiancata da un'analisi dell'intera produzione del compositore condotta in parte in modo tradizionale e in parte con l'ausilio di alcuni strumenti digitali.¹ Il presente contributo ha lo scopo di fornire un sintetico resoconto di come è stata condotta l'analisi assistita dalla macchina.

La condizione necessaria per potersi avvalere degli strumenti digitali per l'analisi musicale è quella di disporre delle partiture che si intende analizzare in un formato leggibile dalla macchina. Per soddisfare questo requisito, sono state preparate delle partiture digitali in formato MusicXML² di tutte le 119 composizioni di Giovanni Battista Riccio oggi note.³ Per processare questi files ci si è serviti principalmente della libreria Python *CRIM Intervals*,⁴ che offre

¹ Per una disamina dei principali problemi posti dalla ricostruzione dei mottetti del primo libro di Giovanni Battista Riccio che ci sono pervenuti incompleti si veda MARINA TOFFETTI, *La ricostruzione dei mottetti incompleti nel Primo libro di Giovanni Battista Riccio: considerazioni preliminari e note sul metodo*, in questo stesso volume, pp. 103–112.

² Il protocollo MusicXML, basato sul linguaggio XML (eXtensible Markup Language), è in grado di rappresentare la struttura e il contenuto di partiture musicali. Il linguaggio XML prevede l'uso di *tag* (etichette) che indicano il significato e l'organizzazione delle informazioni nel documento, in questo caso dei parametri della notazione musicale e dei segni che li rappresentano.

³ La produzione di Giovanni Battista Riccio consta di 35 composizioni incluse nel primo libro (33 mottetti e 2 composizioni strumentali), 32 composizioni nel secondo libro (20 mottetti, 7 composizioni strumentali più le 5 parti della *Missa sexti toni*, qui considerate come composizioni separate), 51 composizioni nel terzo libro (39 mottetti e 12 composizioni strumentali) e una canzone strumentale inclusa in Valerio Bona, *Otto ordini di litanie della Madonna*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1619 (RISM B/I 1619/6) di cui ci è pervenuta solo la parte del Basso per l'organo.

⁴ La libreria Python *CRIM Intervals* è liberamente accessibile online all'indirizzo <<https://github.com/HCDigitalScholarship/intervals>> (ultimo accesso: 21 maggio 2024). Questa risorsa è stata sviluppata nell'ambito del progetto “CRIM. Citations: the Renaissance Imitation Mass” (direzione scientifica: Richard Freedman, Haverford College, PA), per il quale si rimanda alla pagina <<https://crimproject.org/>>, in particolare la sezione relativa a *CRIM Intervals* <https://crimproject.org/about/crim_intervals/> (ultimo accesso: 21 maggio 2024).

un insieme di strumenti progettati per analizzare la polifonia rinascimentale, i quali, con alcuni adattamenti, possono essere utilmente impiegati per analizzare il repertorio su basso continuo del primo Seicento.⁵ Alcune operazioni sono state condotte con la libreria *Beautiful Soup*, che consente di estrarre informazioni dai files che sfruttano il linguaggio XML.

Ambito della parte di soprano o tenore

I cinque mottetti inclusi nel *Primo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio che ci sono pervenuti incompleti presentano tutti la stessa indicazione di organico (soprano o tenore, basso e basso continuo) e sono tutti privi della parte di soprano o tenore. Prima di accingersi a ricostruire la parte mancante, è importante verificare quale sia la tessitura tipica di questa voce all'interno della produzione del compositore. Con l'ausilio di *Beautiful Soup* è stato appurato che, complessivamente, le parti di soprano dei mottetti di Riccio sono comprese fra il Do 4 e il Mi 5, con una sola occorrenza del Fa 5.⁶ Di conseguenza, è probabile che anche la parte di soprano delle composizioni incomplete si muovesse entro quell'ambito.

È parso inoltre opportuno confrontare i mottetti che ci sono pervenuti incompleti con quelli completi che presentano la stessa alterazione in chiave e la stessa *finalis* (tab. 1),⁷ considerando che tutte le parti vocali di soprano sono notate in chiave di soprano (C₁).⁸ Queste ulteriori valutazioni non modificano molto l'ambito complessivo Do 4-Mi 5 già individuato fra tutte le parti di soprano superstiti, ma sottolineano che i suoni estremi vengono toccati raramente e che il compositore si mantiene prevalentemente in una tessitura più centrale.⁹

Tabella 1

Ambiti vocali nelle composizioni di G.B. Riccio con una parte di soprano raggruppate in base alla *finalis* e alla presenza del bemolle in chiave.

Titolo	Organico	Bemolle	<i>Finalis</i>	P1	P2	P3	P4	P5
1_28_Indica mihi INC	S/T, B, Part.	0	A	E4-E5 ⁹	G2-Bb3	E2-Bb3		
1_02_Misericordias Domini	S/T, B, Part.	0	A	D4-E5	F2-A3	F2-A3		
1_08_Ascensionis hodie INC	[S/T], B, Part.	0	D	[...]	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_14_Adoramus Te Christe	SI/TI, SII/TII, Part.	0	D	C#4-D5	C#4-D5	G2-F3		
1_24_Ego dormio	T/S, B, Part.	0	D	D3-E4	F2-A3	F2-A3		
1_25_Vulnerasti cor meum	S/T, B, Part.	0	D	C#4-E5	F2-Bb3	F2-Bb3		

⁵ Per una trattazione più ampia sugli strumenti di ricerca digitali e sul loro adattamento alle esigenze analitiche di questo repertorio si veda Gabriele Taschetti, *Strategie analitiche e strumenti digitali per lo studio della musica di Giovanni Battista Riccio (1563-post 1620)*, Tesi di Master di I livello in Analisi e Teorie Musicali, Università della Calabria, a.a. 2022-2023.

⁶ Cfr. *Secondo libro delle divine lodi*, *Ave Domine*, b. 69.

⁷ Le colonne della tabella 1 includono il titolo della composizione, l'organico, l'assenza (0) o la presenza (1) del bemolle in chiave, la *finalis* e l'ambito delle parti dalla più acuta alla più grave (P1, P2, ecc.). Il titolo della composizione specifica il libro (1, 2, 3) in cui figura la composizione e la sua posizione all'interno di quel libro.

⁸ Sono stati presi in considerazione anche gli ambiti delle parti di "tenore ovvero soprano", tutte notate in chiave di tenore (C₄).

⁹ Nel mottetto *Indica mihi* (n. 28), che ci è pervenuto parzialmente incompleto, è indicato l'ambito soltanto relativamente alle battute superstiti della parte mutila di soprano o tenore.

2_02_Magnificat	T/S, B, Part.	0	D	C3-E4	F2-A3	F2-A3		
2_28_Exaudi Domine	S/T, B, Part.	0	D	C#4-E5	F#2-Bb3	F#2-Bb3		
3_14_Homo quidam	T/S, B, Part.	0	D	D3-D4	E2-A3	E2-A3		
1_07_Surrexit INC	[S/T], B, Part.	1	D	[...]	E2-A3	E2-A3		
1_05_Cantate Domino	S/T, B, Part.	1	D	C4-D5	F2-Bb3	F2-A3		
1_06_Beata es Virgo	S/T, B, Part.	1	D	C4-D5	D2-A3	E2-A3		
1_13_O salutaris	SI/TI, SII/TII, Part.	0	E	E4-E5	D4-E5	F2-A3		
1_29_In te Domine speravi INC	[S/T], B, Part.	1	F	[...]	F2-A3	F2-A3		
1_30_Congratulamini mihi INC	[S/T], B, Part.	1	F	[...]	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_19_Quem vidistis pastores	S/T, B, Part.	1	F	D4-D5	E2-Bb3	F2-Bb3		
1_20_Exaudi Deus	S/T, B, Part.	1	F	F4-Eb5	F2-Bb3	F2-Bb3		
1_22_Cantate Domino	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-D5	C4-D5	F2-A3		
1_32_O dulcissime	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	E4-Eb5	C4-D5	F2-G3	F2-G3	
2_01_1_Missa sexti toni_Kyrie	T/S, B, Part.	1	F	D3-D4	F2-G3	F2-G3		
2_01_2_Missa sexti toni_Gloria	T/S, B, Part.	1	F	C3-D4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_3_Missa sexti toni_Credo	T/S, B, Part.	1	F	C3-Eb4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_4_Missa sexti toni_Sanctus	T/S, B, Part.	1	F	D3-D4	F2-Bb3	F2-Bb3		
2_01_5_Missa sexti toni_Agnus	T/S, B, Part.	1	F	E3-D4	F2-F3	F2-F3		
2_06_Domine exaudi	TI/SI, TII/SII, Part.	1	F	D3-D4	C3-D4	F2-F3		
2_09_Iubilate Deo	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-Eb5	C4-D5	F2-G3		
2_12_Audi Domine	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	D4-Eb5	D4-Bb4	F2-Bb3		
2_13_Ave Domine INC	SI/TI, [SII/TII], B, Part.	1	F	D4-F5	[...]	F2-A3	F2-A3	
2_14_Dilectus meus INC	SI/TI, [SII/TII], B, Part.	1	F	C4-Eb5	[...]	F2-A3	F2-A3	
3_01_Ave Regina caelorum	S/T, Part.	1	F	C4-E5	F2-Bb3			
3_03_Adamus Te Christe	S, Part.	1	F	D4-Eb5	F2-Bb3			
3_18_O quam magnum	S/T, B, Part.	1	F	D4-E5	F2-Bb3	F2-Bb3		
3_22_Ecce nunc benedicite	S/T, B, Part.	1	F	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3		
3_28_Domine in tua misericordia	SI/TI, SII/TII, Part.	1	F	C4-Eb5	D4-D5	F2-A3		
3_33_Venite populi	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	C4-Eb5	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3	
3_34_Regina coeli 3vv	Si, SII, B, Part.	1	F	D4-D5	C4-D5	F2-A3	F2-A3	
3_36_Ave clementissima	SI/TI, SII/TII, B, Part.	1	F	C4-D5	C4-D5	F2-Bb3	F2-Bb3	
3_44_In spiritu humilitatis	S, A, T, B, Part.	1	F	E4-E5	G3-A4	C3-E4	F2-Bb3	F2-C4
3_45_Congratulamini mihi	S, A, T, B, Part.	1	F	F4-D5	G3-A4	C3-D4	F2-Bb3	F2-D4
3_48_Laetamini vos	S, T, B, Part.	1	F	D4-D5	C3-E4	F2-Bb3	F2-D4	
1_04_O bone Iesu	S/T, B, Part.	0	G	C4-D5	G2-A3	F2-A3		
1_18_Iubilemus singuli	S/T, B, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3	F2-A3		
1_27_Salve Regina	SI/TI, SII/TII, Part.	0	G	D4-D5	F4-D5	F2-G3		
2_05_Deus meus respice	TI/SI, TII/SII, Part.	0	G	D3-E4	D3-E4	F2-G3		
2_07_Deus canticum novum	TI/SI, TII/SII, Part.	0	G	C#3-D4	E3-E4	F2-G3		
2_15_Hic est panis INC	SI/TI, [SII/TII], BI, BII, Part.	0	G	D4-E5	[...]	G2-Bb3	E2-A3	E2-A3
2_17_Exultat Maria INC	S, [A], T, B, Part.	0	G	D4-D5	[...]	C3-D4	G2-G3	G2-A3
2_25_Peccavi super numerum	S, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3			
3_04_Salve Regina	S, Part.	0	G	C4-E5	F2-A3			

3_12_O pretiosum	S/T, B, Part.	0	G	D4-E5	G2-A3	G2-A3		
3_15_Preparate corda vestra	T/S, B, Part.	0	G	C#3-D4	G2-A3	G2-A3		
3_49_Alma Redemptoris Mater	S/T, B, Part.	0	G	C4-E5	G2-A3	F2-A3		
2_03_Egredimini omnes	S, A, Part.	1	G	E4-D5	F3-G4	F2-G3		
2_16_Ego sum panis vivus INC	S, [A], T, B, Part.	1	G	F4-D5	[...]	C3-D4	F2-G3	F2-G3
3_46_Verbum caro factum est	S, A, T, B, Part.	1	G	F4-D5	G3-G4	C3-D#4	F2-Bb3	F2-D#4

Ricerca di patterns melodici

Le funzioni di *CRIM Intervals* sono state impiegate per individuare eventuali corrispondenze tra le composizioni incomplete e quelle complete, così da orientare la ricostruzione della parte mancante sulla base di soluzioni già adottate dal compositore. La funzione che si è rivelata più utile a questo scopo è quella che consente di cercare tutte le occorrenze di un motivo all'interno del *corpus* delle composizioni di Giovanni Battista Riccio. In primo luogo, la macchina traduce il profilo orizzontale di ogni parte vocale o strumentale in una stringa di numeri che rappresentano gli intervalli melodici che si verificano tra i suoni consecutivi.¹⁰ Gli intervalli diatonici vengono espressi come numeri interi positivi o negativi (2 = seconda ascendente; -2 = seconda discendente, ecc.) ed è possibile, eventualmente, specificarne l'ampiezza indicando se l'intervallo è minore ('m' minuscola), maggiore ('M' maiuscola) o giusto ('P' maiuscola, da *perfect*). Una volta scelto il profilo melodico che si intende ricercare, è sufficiente immetterlo nella macchina sotto forma di serie ordinata di intervalli, affinché ne vengano rilevate le occorrenze all'interno di tutte le parti vocali o strumentali delle composizioni del *corpus*. Nel caso in esame, ad esempio, per individuare eventuali occorrenze del frammento del basso continuo che si presenta in apertura del mottetto incompleto n. 8 *Ascensionis hodie* (es. 1a), si è scelto di precisare l'ampiezza degli intervalli. È stata quindi cercata la stringa '-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5', che corrisponde a due intervalli di seconda maggiore discendente, una seconda minore discendente, una terza minore discendente, una seconda minore ascendente, una seconda maggiore ascendente e un salto di quinta discendente. La macchina ha quindi restituito l'elenco delle occorrenze rilevate (tab. 2),¹¹ fra cui quella all'inizio del mottetto incompleto. I risultati possono anche essere restituiti come esempi in notazione musicale, generati automaticamente sulla base dei dati contenuti nella tabella (es. 1).¹² La ricerca dei patterns melodici ha consentito di appurare che all'interno dei mottetti completi, in corrispondenza del pattern '-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5' nella parte del basso continuo, le parti vocali superiori presentano un profilo simile (ess. 1b, 1c), il quale a sua volta è stato replicato all'interno dell'ipotesi di ricostruzione del mottetto *Ascensionis hodie*.

¹⁰ È possibile accorpare i suoni ribattuti considerando i suoni consecutivi della stessa altezza come un unico suono. Questa funzione è utile per trovare le occorrenze di un motivo anche in presenza di adattamenti ritmici dovuti alla sillabazione dei diversi testi intonati.

¹¹ Le colonne della tabella includono: la battuta in cui si verifica il primo intervallo del pattern, il titolo della composizione e le parti, numerate progressivamente dalla più acuta alla più grave (P1, P2, P3). La presenza del pattern è indicata all'interno della colonna corrispondente.

¹² Gli esempi generati con *CRIM Intervals* possono includere il nome del compositore, il titolo della composizione e l'intervallo di battute.

Tabella 2
Occorrenze del pattern melodico '-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5'.

Battuta	Titolo	P1	P2	P3
2	1_08_Ascensionis hodie INC		-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5	-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5
2	1_13_O salutaris			-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5
42	1_25_Vulnerasti cor meum		-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5	-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5

Giovanni Battista Riccio
1_08_Ascensionis hodie INC
Measures: 1-5

1a.

Giovanni Battista Riccio
1_13_O salutaris
Measures: 1-5

1b.

Giovanni Battista Riccio
1_25_Vulnerasti cor meum
Measures: 42-44

1c.

Esempio 1 (a, b, c). Riproduzione delle occorrenze del pattern melodico '-M2, -M2, -m2, -m3, m2, M2, -P5'.

La stessa procedura è stata impiegata per cercare altri motivi, fra cui il profilo del basso continuo presente nell'episodio conclusivo dello stesso mottetto (es. 2a), che corrisponde alla stringa '-M2, -M2, -m2, -M2, P5' (quattro intervalli discendenti di seconda maggiore, seconda maggiore, seconda minore e seconda maggiore, seguiti da un intervallo di quinta ascendente). Anche in questo caso sono state rilevate alcune corrispondenze significative.¹³ In particolare, delle 20 occorrenze individuate cercando nella sola parte del basso continuo, sono state prese in considerazione quelle che si verificano in prossimità di una cadenza (ess. 2b, 2c, 2d, 2e). In tutti i casi individuati il motivo presente nella parte del basso continuo viene imitato all'ottava o alla quindicesima superiore, procedimento che risulta replicabile anche nell'episodio conclusivo del mottetto incompleto.

¹³ Cfr. Taschetti, *Strategie analitiche*, pp. 37-39.

Giovanni Battista Riccio
1_08_Ascensionis hodie INC
Measures: 67-71

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

-ia, al - le - lu - ia.

2a.

Giovanni Battista Riccio
1_24_Ego dormio
Measures: 92-99

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

-o, a - mo - re lan - gue - o.

a - mo - re lan - gue - o.

2b.

Giovanni Battista Riccio
2_02_Magnificat
Measures: 133-137

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

-men, sae - cu - lo - rum. A - men.

-men, sae - cu - lo - rum. A - men.

2c.

Giovanni Battista Riccio
3_36_Ave clementissima
Measures: 39-42

Soprano I / Tenore I

Soprano II / Tenore II

Basso

Partitura

Mi - se - re - re me - i

mi - se - re - re me - i

mi - se - re - re me - i

2d.

Giovanni Battista Riccio
3_42_0 salutaris hostia
Measures: 115-120

2e.

Esempio 2 (a, b, c, d, e). Alcune occorrenze del pattern melodico '-M2, -M2, -m2, -M2, P5'.

Ricerca di patterns contrappuntistici

Gli strumenti di *CRIM Intervals* consentono anche di cercare patterns contrappuntistici a due parti. Nel linguaggio del programma i moduli contrappuntistici sono espressi indicando gli intervalli verticali che si verificano tra le due voci e il percorso orizzontale compiuto di volta in volta dalla voce inferiore fra un intervallo verticale e l'altro.¹⁴ Ad esempio, nel modulo '6_-2, 8' i numeri 6 e 8 indicano due intervalli verticali consecutivi rispettivamente di sesta e di ottava, mentre il ' -2' (*underscore* seguito da un numero) indica che la parte inferiore compie un movimento di seconda discendente fra il primo e il secondo intervallo. Il moto della parte superiore è quindi implicito. Come nel caso dei pattern melodici, queste stringhe possono essere ricercate all'interno dell'intero *corpus* preso in esame.

Questa funzione è stata impiegata in primo luogo per verificare se determinate soluzioni contrappuntistiche adottate in sede di ricostruzione trovassero riscontro all'interno della produzione del compositore. La stessa funzione è stata impiegata per individuare le soluzioni più frequentemente adottate da Giovanni Battista Riccio, al fine di conoscerne lo stile in modo più approfondito.¹⁵

Grazie a questo stesso strumento è stato possibile individuare due moduli che ricorrono con particolare frequenza nella produzione del compositore, che potrebbero dunque trovarsi anche all'interno dei mottetti incompleti. Esclusi alcuni patterns che ricorrono con particolare frequenza nella produzione di qualsiasi compositore dell'epoca di Riccio e non solo (successioni di terze parallele, movimenti scalari ascendenti o discendenti in corrispondenza di una nota grave tenuta), il modulo contrappuntistico più frequente è costituito da due voci che salgono entrambe di grado formando due terze successive, con una diminuzione (per esempio Mi-Fa-Sol-Mi nell'es. 3b) nella voce superiore (si veda il riquadro con bordo continuo negli ess. 3a, 3b, 3c).

¹⁴ Questo modo di rappresentare il contrappunto a due voci è stato illustrato in Peter Schubert – Julie Cumming, *Another lesson from Lassus: using computers to analyse counterpoint*, «Early Music», Vol. 43, No. 4 (November 2015), pp. 577–586.

¹⁵ Cfr. Taschetti, *Strategie analitiche*, pp. 41–53.

Questo modulo si traduce nella stringa '3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3'.¹⁶ Su un totale di 83 occorrenze di questo pattern, 31 terminano con una cadenza doppia (riquadro tratteggiato negli ess. 3a, 3b, 3c). Si tratta quindi di un modulo molto diffuso che, in determinate condizioni, potrebbe essere replicato all'interno di un mottetto incompleto in corrispondenza di una *clausula basizans* preceduta da un movimento di seconda ascendente.

Giovanni Battista Riccio
1_05_Cantate Domino
Measures: 73-74

3a.

Giovanni Battista Riccio
1_26_Resonant organa
Measures: 59-61

3b.

Giovanni Battista Riccio
2_01_4_Missa sexti toni_Sanctus
Measures: 7-9

3c.

Esempio 3 (a, b, c). Alcune occorrenze del pattern contrappuntistico '3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3'

Il secondo pattern che si presenta con particolare frequenza consiste in un motivo scalare che percorre una quarta discendente nella voce più grave ed è imitato alla quinta superiore in una delle altre voci (ess. 4a, 4b, 4c, 4d) e si traduce nella stringa '5_-2, 6_-2, 7_-2, 8_1, 7_1, 6_1, 5'. Su un totale di 42 occorrenze, 37 conducono a una cadenza autentica: si tratta, quindi, di un procedimento tipicamente associato alla fase cadenzale.

Giovanni Battista Riccio
1_24_Ego dormio
Measures: 58-60

4a.

Giovanni Battista Riccio
1_05_Cantate Domino
Measures: 9-13

4b.

¹⁶ Dal momento che i numeri prima dell'*underscore* indicano gli intervalli verticali e quelli dopo l'*underscore* indicano gli intervalli orizzontali della parte più grave, la stringa '3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3' rappresenta una successione di intervalli armonici di terza, quarta, quinta, terza e terza, combinati con una parte grave che presenta intervalli orizzontali di unisono (suono tenuto o ribattuto) fra i primi quattro intervalli verticali e si muove di una seconda ascendente fra gli ultimi due.

Giovanni Battista Riccio
1_09_Veni dilecta mea
Measures: 9-12

Alto I

Alto II

Partitura

ve - ni, di-lecta me - a.

ve - ni, di-lecta

4c.

Giovanni Battista Riccio
1_09_Veni dilecta mea
Measures: 51-53

Alto I

Alto II

Partitura

bo

4d.

Esempio 4. Alcune occorrenze del pattern contrappuntistico '3_1, 4_1, 5_1, 3_2, 3'.

In presenza dello stesso motivo discendente nella parte del basso in prossimità di una cadenza si potrà dunque prendere in considerazione questa soluzione e decidere se adottarla oppure comportarsi diversamente,¹⁷ tenendo presente che lo stesso Giovanni Battista Riccio la impiega anche più volte all'interno della stessa composizione (ess. 4c, 4d).

Conclusione

Le librerie Python *CRIM Intervals* e *Beautiful Soup* si sono rivelate strumenti preziosi per esaminare il *corpus* relativamente vasto delle composizioni di Giovanni Battista Riccio. Questi strumenti consentono di estrarre dati, rispondere a domande analitiche specifiche ed effettuare vari tipi di riscontri con una velocità molto maggiore rispetto ai metodi tradizionali. Sebbene i dati restituiti dalla macchina siano sempre completi e precisi, in quanto raccolti meccanicamente, la loro utilità dipende dall'efficacia delle strategie di ricerca adottate di volta in volta. Di conseguenza, il lavoro di analisi ha comportato un continuo aggiustamento dei parametri di ricerca, nel tentativo di raccogliere il maggior numero possibile di risultati pertinenti, dai quali trarre informazioni significative. In sintesi, con le corrette strategie di ricerca, l'analisi assistita dalla macchina ha consentito di approfondire la nostra comprensione dello stile di Giovanni Battista Riccio, facilitando il lavoro di ricostruzione delle parti mancanti e migliorandone i risultati.

¹⁷ Questa soluzione è stata adottata, ad esempio, nell'ipotesi di ricostruzione del mottetto *Indica mihi* in corrispondenza della cadenza conclusiva (cfr. Appendice, n. 3, bb. 96-98).

Descrizione della stampa

De *Il primo libro delle divine lodi* di Giovanni Battista Riccio ci è pervenuto un unico esemplare, conservato presso la Biblioteca Diocesana Mons. Giuliano Agresti di Lucca, dove reca la segnatura A.222. L'esemplare consta di tre libri-parte, segnati con le lettere A, B, C.

3 fasc. in 8°:

CANTO (A-A10, A5 mancante), di pp. (2) + 31 numerate da 1 a 37 + (1) [p. 5 numerazione scarsamente leggibile, pp. 7–8 e 29–30 mancanti, p. 16 numerazione non leggibile, p. 31 numerata 34, p. 34 numerata 51, p. 36 numerata 37]. Ogni segnatura dispari è preceduta dalla didascalia “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

BASSO (B-B10) di pp. (2) + 37 numerate da 1 a 36 + (1) [p. 35 non numerata]. Ogni segnatura dispari è preceduta dalla didascalia “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

BASSO CONTINVO (C-C10, C2 e C4 erroneamente segnati G2 e G4, segnatura C10 parzialmente tagliata) di pp. (2) + 37 numerate da 1 a 38 + (1) [p. 13 numerazione non leggibile, p. 31 numerata 34, p. 35 non numerata, p. 36 numerata 38]. Ogni segnatura dispari è preceduta dalla didascalia “Mott.à 2.di Gio.Battista Rizzo.”

Si riporta qui di seguito la trascrizione diplomatica del frontespizio della parte del Canto:

CANTO | IL PRIMO LIBRO | DELLE DIVINE LODI | ACCOMODATE PER | cantar nell'Organo. | A DVE VOCI. | Con il fuo Baffo continuo. | PER GIO. BATTISTA RICCIO | Nouamente reuifte, e riftampate. | *CON L'AGGIUNTA IN QVESTA* | *ultima impreffione d'alcuni Concenti Armonici* | fpirituali à Vna Doi, & Tre Voci. | *Dell'isteffo Auttore.* | [marca tipografica] | *IN Venetia* Appreffo Ricciardo Amadino. | M. DC. XII¹. A

Frontespizio entro cornice ornamentale. L'indicazione della parte figura in cima al frontespizio, entro la cornice. La marca tipografica è quella consueta di Amadino: un organo sormontato da due angeli con il motto “Magis corde quam o[rgano]”.² La segnatura del fascicolo figura in basso a destra, entro la cornice.

Alla pagina (2) di ogni libro-parte figura la seguente lettera dedicatoria:

AL MOLTO ILLVSTRE | ET GENEROSO SIGNOR MIO | PATRONE COLENDISSIMO | *IL MOLTO ILLUSTRE SIGNOR* | *Camillo Rubini.* | Dovendofi (per gratia del Signore) riftampare le mie diuine lodi | gia confecrate al gloriofo nome di V.S. molto Ill. fotto i cui fe | lici auspicij elle hanno (per

¹ Nel frontespizio del libro-parte del Basso continuo: M. DC XII.I.

² Cfr. Rodolfo Baroncini – Luigi Collarile, ‘Amadino, Ricciardo’, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2019, pp. 117–122.

quanto dimostra l'effetto) confe- | guito forse maggior stima, che non se gli conuiene per merito | dell'Aut-
tore, ho deliberato con questa occasione per maggior | commodità de cantanti aggiungere a quelle alcuni
concenti³ | Armonici spirituali per cantare a vna, doi, & Tre voci, con | l'organo, o con qual si voglia altro
strumento : Ma perche più | che mai io mi trouo alla gentilezza sua per gl'infiniti fauori, e | gratie singolari,
che continuamente ella mi fa, infinitamen- | te obligato. Però le presento, dedico, e confacro questi (quali
fi siano) concenti alle diui- | ne lodi inferti: dono non vguale a meriti fuoi, ma certo indicio della mia grata
volon- | tà; sperando, che per benignità sua gli sia per comunicare quel fauore, che per genero- | fa incli-
natione fuol sempre prestare alle virtù altrui. Degnifi dunque riceuere con oc- | chio cortese questo picciol
dono, come io lo appresento con Animo affettuofo, & ag- | gradisca in così poca dimostrazione il grande
affetto mio: che se altra lode non meri- | tassero l'opere mie, meritano lode; perche sono a V.S. molto Illustre
dedicate. A cui | pregando felicità, e salute faccio riuerenza. Di Venetia il dì 8 Octobre. 1612.⁴ | Di V.S.
molto Illustre. | Obligatissimo Seruitore. | Gio. Battista Riccio.⁵

Nell'ultima pagina del fascicolo del Canto compare la tavola delle composizioni (la numerazio-
ne delle pagine non è leggibile poiché è stata incollata una striscia di carta verticalmente):

[fregio]

TAVOLA DEI MOTETTI

Exultate Deo,	Basso, & Contr'Alto ouero Canto,
Misericordias,	Basso, & Sopr.ouero Tenor cantando all'ottaua bass[a]
Audite omnes gentes,	Basso, & Tenore.
O bone Iesu,	Basso, e Soprano ouero Tenore.
Cantate,	Basso (sic), e Soprano, ouero Tenore.
Beata es,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Surrexit,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Ascensionis,	Basso, e Soprano, ouero Tenore.
Veni dilecta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Bassa.
Ascendo ad Patrem,	Doi Contr'Alti.
O Maria,	Basso, & Contr'Alto.
O quam dulce	Basso, & Contr'Alto.
O salutaris hostia,	Doi Soprani, ouero Tenori.
Adoramus te Christe	Doi Soprani ouero Tenori.
A lingua dolosa	Doi contr'Alti.
Ego rogabo,	Doi Bassi.
Quasi stella matutina,	Basso, & contr'Alto.
Iubilemus singuli,	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Quem vidistis Pastores,	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Exaudi Deus	Basso, e Soprano, ouero tenore.
Salue Maria,	Basso, & contr'Alto.
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori

³ «lici auspicij elle hanno (per quanto dimostra l'effetto) confe- | guito forse maggior stima, che non se gli conuiene per merito | dell'Auttore, ho deliberato con questa occasione per maggior | commodità de cantanti aggiungere a quelle alcuni concenti»: porzione testuale non leggibile nel libro-parte del Canto.

⁴ «gradisca in così poca dimostrazione il grande affetto mio: che se altra lode non meri- | tassero l'opere mie, meritano lode; perche sono a V.S. molto Illustre dedicate. A cui | pregando felicità, e salute faccio riuerenza. Di Venetia il dì 8 Octobre. 1612»: porzione testuale non leggibile nel libro-parte del Canto.

⁵ Trattandosi di un testimone unico conservato in una biblioteca che non rende accessibile online il materiale oggetto della presente edizione, si è scelto di proporre, in questa sede, una trascrizione conservativa. Per una trascrizione normalizzata in base a criteri più moderni, si veda, in questo stesso volume, il saggio introduttivo di Chiara Comparin alle pp. 85–101.

Cantemus & exultemus
 Ego dormio,
 Vulnerasti
 Refonent organa,
 Salve Regina,
 Indica mihi,
 In te domine speraui

Doi contr'Alti.
 Baffo, & tenore, ouero Soprano.
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.
 Doi contr'Alti, in Echo
 Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.
 Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofa
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.
 O magnum mifterium
 O dulciffime, ò piffime
 O quam gloriofum
 Canzone.
 Canzone.

Baffo, & Soprano, ouero tenore.
 Baffo, & Contr'Alto.
 Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.
 A una uoce fola.
 Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]
 Doi flautini.

Nell'ultima pagina del fascicolo del Basso compare la tavola delle composizioni (la numerazione delle pagine non è leggibile poiché è stata incollata una striscia di carta verticalmente):

[fregio superiore]

TAVOLA DEI MOTTETTI

Exultate Deo,
 Misericordias,
 Audite omnes gentes,
 O bone Iefu,
 Cantate,
 Beata es,
 Surrexit,
 Afcenfionis,
 Veni dilecta mea,
 Afcendo ad Patrem,
 O Maria,
 O quam dulce
 O falutaris hoftia,
 Adoramus te Chrifte
 A lingua dolofa
 Ego rogabo,
 Quafi ftella matutina,
 Iubilemus finguli,
 Quem vidiftis Paftores,
 Exaudi Deus
 Salve Maria
 Cantate Domino,
 Cantemus & exultemus
 Ego dormio,
 Vulnerasti
 Refonent organa,
 Salve Regina,
 Indica mihi,
 In te domine speraui

Baffo, & Contr'Alto ouero Canto,
 Baffo, & Sopr.ouero Tenor cantando all'ottaua ba[ffa]
 Baffo, & Tenore.
 Baffo, e Soprano ouero Tenore.
 Baho (sic), e Soprano, ouero Tenore.
 Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
 Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
 Baffo, e Soprano, ouero Tenore.
 Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Baffa.
 Doi Contr'Alti.
 Baffo, & Contr'Alto.
 Baffo, & Contr'Alto.
 Doi Soprani, ouero Tenori.
 Doi Soprani ouero Tenori.
 Doi contr'Alti.
 Doi Baffi.
 Baffo, & contr'Alto.
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.
 Baffo, & contr'Alto.
 Doi Soprani, ouero tenori
 Doi contr'Alti.
 Baffo, & tenore, ouero Soprano.
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.
 Doi contr'Alti, in Echo
 Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.
 Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofa
 Baffo, e Soprano, ouero tenore.

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.	Baffo, & Soprano, ouero tenore.
O magnum mifterium	Baffo, & Contr'Alto.
O dulciffime, ò piffime	Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.
O quam gloriofum	A una uoce fola.
Canzone.	Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]
Canzone.	Doi flautini.

Nell'ultima pagina del fascicolo del Basso continuo compare la tavola delle composizioni, dove, a differenza degli altri due fascicoli, è possibile leggere la numerazione delle pagine.

[fregio]

TAVOLA DEI MOTTETTI

Exultate Deo,	Baffo, & Contr'Alto ouero Canto,	1
Misericordias,	Baffo, & Sopr.ouero Tenor cantando all'ottaua baffa	2
Audite omnes gentes,	Baffo, & Tenore.	3
O bone Iefu,	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	4
Cantate,	Baho (sic), e Soprano, ouero Tenore.	5
Beata es,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	6
Surrexit,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	7
Afcenfionis,	Baffo, e Soprano, ouero Tenore.	8
Veni dileËta mea,	Doi Contr'Alti, ouero Tenori alla quarta Baffa.	9
Afcendo ad Patrem ,	Doi Contr'Alti.	10
O Maria,	Baffo, & Contr'Alto.	11
O quam dulce	Baffo, & Contr'Alto.	12
O falutaris hoftia ,	Doi Soprani, ouero Tenori.	13
Adoramus te Chriſte	Doi Soprani ouero Tenori.	14
A lingua dolofa	Doi contr'Alti.	15
Ego rogabo,	Doi Baffi.	16
Quafi ftella matutina,	Baffo, & contr'Alto.	17
Iubilemus ſinguli,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	18
Quem vidiftis Paſtores,	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	19
Exaudi Deus	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	20
Salue Maria,	Baffo, & contr'Alto.	21
Cantate Domino,	Doi Soprani, ouero tenori	22
Cantemus & exultemus	Doi contr'Alti.	23
Ego dormio,	Baffo, & tenore, ouero Soprano.	14
Vulneraſti	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	25
Refonent organa,	Doi contr'Alti, in Echo	26
Salue Regina,	Doi Soprani, ouero tenori. in Echo.	27
Indica mihi,	Baffo, & Soprano ouero tenore. la Spofa, & il Spofa	28
In te domine ſperaui	Baffo, e Soprano, ouero tenore.	29

CONCENTI AGIONTI.

Congratulamini mihi.	Baffo, & Soprano, ouero tenore.	30
O magnum mifterium	Baffo, & Contr'Alto.	31
O dulciffime, ò piffime	Baffo, & doi Soprani, ouero tenori. A 3.	32
O quam gloriofum	A una uoce fola.	33
Canzone.	Baffo, e Soprano, ouero alla quarta, flautino & Baf[fo]	34
Canzone.	Doi flautini.	36

La tavola che segue riporta la trascrizione diplomatica delle intestazioni e delle intitolazioni presenti all'interno dei tre libri-parte. Nella stampa esse si trovano in prossimità dell'incipit di ciascuna composizione, oppure in testa alla pagina.

Tavola 3
Trascrizione diplomatica delle intestazioni e delle intitolazioni
presenti all'interno dei tre libri-parte

	CANTO	BASSO	BASSO CONTINUO
1. <i>Exultate Deo</i>	Baffo, e Contr'Alto ouero Canto.	Baffo, e Contr'Alto ouero Canto.	Partitura. Baffo e Contr'Alto ouero Canto.
2. <i>Misericordias Domini</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
3. <i>Audite omnes gentes</i>	Baffo, e Tenore.	Baffo, e Tenore.	Partitura. A Doi Baffo e Tenore.
4. <i>O bone Iesu</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
5. <i>Cantate Domino</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
6. <i>Beata es Virgo</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
7. <i>Surrexit Dominus</i>	[pagina mancante]	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
8. <i>Ascensionis</i>	[pagina mancante]	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
9. <i>Veni dilecta mea</i>	Echo Propofta. Doi Contr'Alti ouero Tenori alla quinta Baffa.	Echo Rifpofta Contr'Alti ouero Tenori alla quinta Baffa.	Partitura. echo Doi Contr'Alti ouero Tenori alla quarta Baffa.
10. <i>Ascendo ad Patrem</i>	Contr'Alti, alla terza & alla quarta.	Contr'Alti, alla terza & alla quarta.	Partitura.
11. <i>O Maria Dei genitrix</i>	Baffo, & Alto.	Baffo, & Alto.	Partitura. Baffo, & Alto.
12. <i>O quam dulce</i>	Baffo, & Alto.	Baffo, & Alto.	Partitura. Baffo, & Alto.
13. <i>O salutaris hostia</i>	Soprani ouero Tenori.	Soprani ouero Tenori.	Partitura. Doi Soprani [ouero Tenori.]
14. <i>Adoramus te Christe</i>	Soparni (sic) ouero Tenori.	Soparni (sic) ouero Tenori.	[intestazione non leggibile a causa della rifilatura del foglio]
15. <i>A lingua dolosa</i>	A doi Contr'Alti.	A doi Contr'Alti.	Partitura. Doi Contr'Alti.
16. <i>Ego rogabo</i>	A doi Baffi.	A doi Baffi.	[intestazione non leggibile a causa della rifilatura del foglio]
17. <i>Quasi stella</i>	Contr'Alto & Baffo	[intestazione mancante]	Partitura. Contr'Alto, & Baffo.

18. <i>Iubilemus singuli</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenor.
19. <i>Quem vidistis pastores</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, & Soprano ouero Tenore.
20. <i>Exaudi Deus</i>	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Baffo, e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
21. <i>Salve Maria</i>	Baffo, & Contr'Alto.	Baffo, & Contr'Alto.	Partitura. Baffo, e Contr'Alto.
22. <i>Cantate Domino</i>	Soprani ouero Tenori.	Soprani ouero Tenori.	Partitura. Doi Soprani ouero Tenori.
23. <i>Cantemus et exultemus</i>	Contr'Alti, alla Terza, & alla quarta.	Contr'Alti, alla Terza, & alla quarta.	Partitura. Doi Contr'Alti alla terza, & alla quarta.
24. <i>Ego dormio</i>	Baffo, e Tenore ouero Soprano.	Baffo, e Tenore ouero Soprano.	Partitura. Baffo, & Tenor ouero Soprano
25. <i>Vulnerasti cor meum</i>	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Baffo e Soprano ouero Tenore.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
26. <i>Resonent organa</i>	Propofa in echo. Contr'Alti.	Propofa [<i>recte</i> : Rifpofa] in echo. Contr'Alti.	Partitura. In echo Doi Contr'Alti alla terza, & alla quarta.
27. <i>Salve Regina</i>	Propofa in echo. Soprani ouero, Tenori.	Rifpofa in echo. Soprani ouero, Tenori.	Partitura. Doi Soprani in echo ouero Tenori.
28. <i>Indica mihi</i>	Baffo e Soprano, ouero Tenore. Spofa.	Baffo e Soprano, ouero Tenore. Spofa.	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore. La fpofa, & Spofa.
29. <i>In te Domine speravi</i>	[pagina mancante]	Baffo, & Sóprano, ouero Tenore.	Partitura. Baffo e Soprano ouero Tenore.
30. <i>Congratulamini mihi</i>	[pagina mancante]	Baffo, & Soprano, ouero Tenore	Partitura. Baffo, e Soprano ouero Tenore.
31. <i>O magnum mysterium</i>	Baffo, & Contr'Alto.	Baffo, & Contr'Alto.	Partitura. Baffo, e Contr'Alto.
32. <i>O dulcissime</i>	A 3. Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori.	A 3. Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori.	Partitura. A 3. Doi Soprani & vn Baffo, ouero Tenore [<i>recte</i> : Baffo e Doi Soprani, ouero Tenori].
33. <i>O quam gloriosum</i>	A vna voce Sola Contr'Alto.	–	Partitura. A vna voce Sola Contr'Alto.
34. <i>Canzone [I]</i>	Canzon Baffo e Soprano ouero alla quarta Flautino & Baffo.	Canzon Baffo e Soprano ouero alla quarta Flautino & Baffo.	Partitura. Canzon Baffo, & Soprano ouero alla quarta Baffa, flautino & Baffo.
35. <i>Canzone [II]</i>	Canzon A Doi Flautini.	Canzon A Doi Flautini.	Partitura. Canzon a doi flautini.

Nel libro-parte del Canto, alle pp. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 15, 20, 22, 23, 25, 27, 31 (numerata 34), 33, 35, 37 alcuni frammenti musicali e testuali risultano di difficile lettura poiché sono stati coperti da strisce di carta incollate orizzontalmente (cfr. la fig. 4 e la tav. 4). Alle pp. 35 e 37 le note coperte dall'inserito di carta sono state copiate a penna sull'inserito stesso (cfr. la fig. 6 e la tav. 4). Alcune note del margine destro (interno) delle pp. 16 e 18 sono state coperte da una striscia di carta incollata verticalmente, molto probabilmente per rinforzare la rilegatura del libro-parte che risulta deteriorata. Il frammento di pentagramma mancante di ogni rigo è stato riportato a penna sopra l'inserito cartaceo (cfr. la fig. 5 e la tav. 4).

Tavola 4

Stato di conservazione del libro-parte del Canto de *Il primo libro delle divine lodi* di G.B. Riccio

Composizione	Stato di conservazione libro-parte del Canto
1. <i>Exultate Deo</i>	Integro
2. <i>Misericordias Domini</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
3. <i>Audite omnes gentes</i>	Integro
4. <i>O bone Iesu</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
5. <i>Cantate Domino</i>	Integro
6. <i>Beata es Virgo</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
7. <i>Surrexit Dominus</i>	Pagina mancante
8. <i>Ascensionis</i>	Pagina mancante
9. <i>Veni dilecta mea</i>	Integro
10. <i>Ascendo ad Patrem</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
11. <i>O Maria Dei genitrix</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
12. <i>O quam dulce</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
13. <i>O salutaris hostia</i>	Integro
14. <i>Adoramus Te Christe</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
15. <i>A lingua dolosa</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
16. <i>Ego rogabo</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili e annotazione manoscritta apposta sull'inserito cartaceo
17. <i>Quasi stella</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
18. <i>Iubilemus singuli</i>	Integro
19. <i>Quem vidistis pastores</i>	Integro
20. <i>Exaudi Deus</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
21. <i>Salve Maria</i>	Integro
22. <i>Cantate Domino</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
23. <i>Cantemus et exultemus</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
24. <i>Ego dormio</i>	Integro
25. <i>Vulnerasti cor meum</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
26. <i>Resonent organa</i>	Integro
27. <i>Salve Regina</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili

28. <i>Indica mihi</i>	Parzialmente integra (mancano alcuni rigli finali)
29. <i>In te Domine speravi</i>	Pagina mancante
30. <i>Congratulamini mihi</i>	Pagina mancante
31. <i>O magnum mysterium</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
32. <i>O dulcissime</i>	Integro
33. <i>O quam gloriosum</i>	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili
34. <i>Canzone</i> [I]	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili e annotazione manoscritta apposta sull'inserito cartaceo
35. <i>Canzone</i> [II]	Porzioni musicali e testuali difficilmente leggibili e annotazione manoscritta apposta sull'inserito cartaceo

Nei libri-parte compaiono le seguenti annotazioni manoscritte:

Canto

- frontespizio: “Di Antonio” (sulla sinistra) “Lunardi” (sulla destra), nota di possesso cancellata da un tratto di penna;
- frontespizio: “Del Sem[ina]rio” (sulla sinistra) “di S. Martino” (sulla destra): nota di possesso;
- p. 13, stanghette di battuta;
- p. 16, stanghette di battuta e riscritte le note nel margine destro del foglio perché illeggibili a causa di una striscia di carta incollata verticalmente;
- p. 16, rigli 3, 4, 5, 6 riportati dei numeri che indicano le battute di pausa;
- p. 18, stanghette di battuta;
- p. 27, margine inferiore: frammento testuale manoscritto parzialmente illeggibile a causa della rifilatura del fascicolo [nomina sanctorum do re mi fa sol fa sol];
- p. 35, rigli n. 4 e 6, annotazioni manoscritte poste sopra una striscia di carta incollata;
- p. 37, riglo 4, annotazioni manoscritte poste sopra una striscia di carta incollata.

Basso

- frontespizio, sopra cornice superiore: “libri: 3_”;
- frontespizio: “Di Ant[oni]o” (sulla sinistra) “Lunardi” (sulla destra), nota di possesso cancellata da un tratto di penna;
- frontespizio: “Del Sem[ina]rio” (sulla sinistra) “di S. Martino” (sulla destra): nota di possesso;
- p. 13, 16, 17, 18, stanghette di battuta.

Basso continuo

- frontespizio: “Di Ant[oni]o” (sulla sinistra) “Lunardi” (sulla destra), nota di possesso cancellata da un tratto di penna;
- frontespizio: “Del Sem[ina]rio” (sulla sinistra) “di S. Martino” (sulla destra): nota di possesso;
- frontespizio, nel margine inferiore, fuori dalla cornice ornamentale, si intravede una annotazione, probabilmente una prova di scrittura, che non è possibile decifrare a causa della rifilatura del fascicolo.

I testi

Criteri di edizione

I testi delle musiche della presente edizione sono desunti dal testo sottoposto alle note nella stampa di Ricciardo Amadino del 1612. Nell'intestazione della fascia di apparato di ciascuna composizione sono indicate le parti che recano il testo. Di ogni testo è indicata la fonte, biblica o liturgica,¹ quando nota. L'indicazione "cfr." segnala la presenza di rielaborazioni o interpolazioni testuali.

I testi sono corredati da un apparato critico che registra eventuali errori o varianti riscontrati nei libri-parti. La variante appare in corsivo; quando non interessa tutte le voci, è seguita dalla sigla delle voci interessate (ad esempio, la nota "*surexit* B", indica che la variante interessa la sola voce del Basso); nei casi in cui la variante non interessi tutte le occorrenze di un lessema, un indice numerico a pedice della sigla della voce ne precisa l'esatta posizione (ad esempio, la nota "*canmus* AI₂" segnala che la variante *canmus*, in luogo del corretto *cantemus*, è attestata soltanto dalla seconda occorrenza della voce di Alto I). Le porzioni testuali che non vengono intonate da tutte le voci sono indicate in nota seguite dal segno - e dalla sigla della voce che le omette.

Criteri di trascrizione

La grafia dei testi è stata tacitamente normalizzata secondo i seguenti criteri:

- distinzione grafica di *u* e *v* secondo l'uso corrente;
- normalizzazione in *s* del carattere *f*;
- normalizzazione del gruppo *ij* in *ii*;
- normalizzazione dell'uso delle minuscole e delle maiuscole;
- scioglimento delle abbreviature (ad es. *ā* in *am*, *ē* in *et*, *ē* in *ae*);
- distinzione dei caratteri legati (ad es. *æ* in *ae*, *st* in *st*);
- introduzione e/o normalizzazione dell'interpunzione.

¹ Le citazioni dalla Bibbia sono indicate con l'abbreviazione del libro biblico seguita dal numero del capitolo e dei versetti. Per quanto riguarda le fonti liturgiche, l'indicazione "Missale" seguita dal numero di pagina rimanda a *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, Venetiis: apud Iuntas, 1607; l'indicazione "Breviarium" seguita dal numero di pagina rimanda a *Breviarii Romani ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti*, Venetiis: apud Iuntas, 1613. L'indicazione CIP seguita dal numero di pagina rimanda a Giacomo Baroffio, *Corpus Italicum Precum. Materiali per una storia del sentimento religioso in Italia e in Europa*, in *Iter Liturgicum Italicum*, Centro di eccellenza Laurence K. J. Feininger, 2021; <http://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum/> (ultimo accesso: 28 maggio 2024).

Edizione dei testi

1. *Exultate Deo**

Exultate Deo adiutori nostro,¹ iubilare Deo Iacob.
Sumite psalmum et date tympanum, psalterium iucundum cum cythara.
Buccinate in neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestrae, alleluia.
(Ps 80, 2–4)

* A, B.

¹ *iubilare Deo* B₂.

2. *Misericordias Domini**

Misericordias Domini in aeternum cantabo, in generationem¹ et generationem
annunciabo veritatem² tuam in ore meo.
(Ps 88, 2)

* S/T, B.

¹ *cantabo, in gene-*, S/T₁, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

² *veritatem* S/T₄, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

3. *Audite omnes gentes**

Audite omnes gentes mirabilis Deus in sanctis suis hodie nobis solemnitatis S.N. illuxit
quando de terrenis ad coelestia¹ migravit ut intercedat pro suis supplicantibus ad
Dominum Iesum Christum.
(Cfr. Ps 48, 2; 67, 36)

* T, B.

¹ *caelestia* B₂.

4. *O bone Iesu**

O bone Iesu, o dulcissime Iesu, o Iesu fili Mariae adoro te in cruce vulneratum et pro
peccatoribus rogantem nobisque miseris paradisi¹ ianuam aperientem, miserere nobis.

* S/T, B.

¹ *pro peccatoribus rogantem nobisque miseris para-*, S/T, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

5. *Cantate Domino**

Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit.
Salvavit sibi dextera eius et brachium sanctum eius.
Notum fecit Dominus salutare suum, alleluia.
(Ps 97, 1–2)

* S/T, B.

6. *Beata es Virgo Maria**

Beata es, Virgo Maria, quae Dominum portasti creatorem mundi:¹ genuisti qui te fecit et in aeternum permanes virgo.

(Cfr. Missale, 492, 647, 762)

* S/T, B.

¹ *mundi creatorem mundi*, S/T₂₋₃, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

7. *Surrexit Dominus**

Surrexit¹ Dominus de sepulcro, alleluia, qui pro nobis pendit in ligno surrexit, alleluia.

(Missale, 364; cfr. Mt 28,6)

* B.

¹ *surrexit* B.

8. *Ascensionis hodie**

Ascensionis hodie solemnities celebramus et dignis exultemus gaudiis quoniam Christus Salvator noster hodie ascendit in coelum.

Ascendamus ergo et nos corde ut cum dies promissus advenerit, currite et cum illo ascendite, alleluia.

(Cfr. Agostino, Sermo 261, 1)

* B.

9. *Veni dilecta mea**

*In echo*¹

Veni, dilecta mea.

Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni
veni.

Vox mihi dulcis, sed ubi facies tua decora?²
ora.

Numquam orare desinam teque perquiram per omnes terras
Erras³

Ne me errare velit sed mecum sis et comedas⁴
des:

dabo tibi favos mellis⁵ et inclita⁶ dona
dona.

Donabo at mihi⁷ quid?
quid

Aurea monilia et flores olentes⁸ bene
bene.

Veni ergo et⁹ noli tardare

noli tardare,
 o dulce decus meum
 o dulce decus¹⁰ meum
 meumque solamen
 amen.

(Cfr. Cant 2, 10, 14; 4, 11; 5,1; 1, 11–12)

* AI, AII.

¹ Cfr. la Tavola 3 a pp. 127–128 (Descrizione della stampa)

² *Vox mihi dulcis sed ubi facies tua dec* - AII.

³ *eras* AII.

⁴ *Numquam orare desinam teque perquiram per omnes terras ne me errare velit sed mecum sis et come* - AII.

⁵ *melis* AI.

⁶ *dabo tibi favos melis et inclita* - AII.

⁷ *donabo at mihi* - AII

⁸ *flore solentes* AI; *aurea monilia et flores olentes* - AII.

⁹ *veni ergo et* - AII

¹⁰ *Deus* AII₁.

10. *Ascendo ad Patrem**

Ascendo ad Patrem meum¹ et Patrem vestrum, alleluia,² Deum meum et Deum vestrum,
 alleluia.

(Io 20, 17)

* AI, AII.

¹ *-do ad Patrem meum, ad Patrem meum*, AI₂, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

² *Deum meum*, AI₅.

11. *O Maria Dei genitrix**

O Maria, Dei genitrix, et Virgo gratiosa, omnium desolatorum ad te clamantium
 consolatrix vera. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria, deprecare pro nobis filium tuum
 ut cum electis omnibus ad aeterna gaudia pervenire mereamur.

* A, B.

12. *O quam dulce**

O quam dulce est nomen Iesu, o dulcissime Iesu, o piissime Iesu, o clementissime Iesu, o
 dulcis, o pie,¹ o Iesu fili Mariae libera nos in hora mortis nostrae ab angelo percutiente²
 et perduc nos in vitam aeternam.³

* A, B.

¹ *piae*, A, B.

² *nostrae ab angelo percutiente, percutien-*, A, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

³ *-nam vitam aeternam*, A₂₋₃, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

13. *O salutaris hostia**

O salutaris hostia
 quae caeli pandis ostium,
 bella premunt hostilia:
 da robur, fer auxilium.
 (San Tommaso d'Aquino; cfr. CIP 240)

* SI/TI, SII/TII.

14. *Adoramus Te Christe**

Adoramus Te, Christe, et¹ benedicimus tibi, quia per sanctam crucem et passionem tuam
 redemisti mundum. Miserere nobis² et salva nos.
 (CIP 12; Breviarium, 658)

* SI/TI, SII/TII.

¹ manca SI/TI₁.

² *mundum miserere nobis*, SI/TI₁₋₂, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

15. *A lingua dolosa**

A lingua dolosa libera me Domine,
 custodi animam meam¹
 quoniam circundederunt me inimici mei
 ut non praevalcant mihi.
 (cfr. Ps 119, 2; 24, 20; 21, 17)

* AI, AII.

¹ *-stodi animam meam*, AI, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

16. *Ego rogabo**

Ego rogabo Patrem, alleluia, et alium paraclitum dabit vobis, alleluia.
 Ut maneat vobiscum in aeternum, alleluia, spiritum veritatis, alleluia.
 (Io 14, 16-17)

* BI, BII.

17. *Quasi stella matutina**

Quasi stella matutina¹ in medio nebulae et quasi luna plena in diebus suis lucet,
 Catherina sanctissima, alleluia.

Sicut arcus refulgent inter nebulas gloriae et sicut² flos rosarum in diebus³ vernis sui,
Catherina sanctissima, alleluia.

Et velut oliva pullulans et sicut cypressus in altitudine se extollit, Catherina sanctissima,
alleluia.

(Cfr. Ec 50, 6, 8, 10, 11)

* A, B.

¹ *matuti-*, A₃, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

² *inter nebulas gloriae et sicut*, A, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

³ *flos rosarum in diebus*, A, porzione testuale non leggibile perché abrasa.

18. *Iubilemus singuli**

Iubilemus singuli in honorem festivitatis beatae Mariae Virginis, alleluia.

Cuius Dominus humilitatem respexit, alleluia.

Quem angelo nuntiante concepit Salvatorem saeculi,¹ alleluia.

* S/T, B.

¹ *saeculi*.

19. *Quem vidistis pastores**

Quem vidistis pastores dicite, annunciate nobis in terris quis apparuit, alleluia.

Natum vidimus et choros angelorum collaudantes Dominum, alleluia.

* S/T, B.

20. *Exaudi Deus**

Exaudi, Deus, orationem meam et ne despexeris¹ deprecationem meam, intende mihi et exaudi me. Contristatus sum in exercitatione mea et conturbatus² sum a voce inimici et a tribulatione peccatoris.

(Ps 54, 1–2)

* S/T, B.

¹ *despereris* S/T.

² *-tus sum in exercitatione mea et conturbatus*, S/T, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

21. *Salve Maria**

Salve Maria¹ decus et corona virginum.

Salve Maria dulce subsidium omnium in te sperantium.

Audi, dulcissima Maria, et esto mihi dolenti semper pia apud Iesum² filium tuum.

Salve Maria, consolatio peccatorum.

* A, T.

¹ *Salve sancta Maria A.*

² *apud, B.*

22. *Cantate Domino**

Cantate Domino canticum novum, cantate Domino, omnis terra.

Cantate Domino et benedicite nomini eius, annunciate de die in diem salutare eius.

(Ps 95, 1–2)

* SI/TI, SII/TII.

23. *Cantemus et exultemus**

Cantemus¹ et exultemus: resurrectionem Domini annuntiabo.

Christus mortuus est propter scelera nostra et resurrexit propter iustificationem nostram.

Angelus Domini locutus est mulieribus dicens: Iesum, quem queritis non est hic, iam surrexit, sicut dixit. Alleluia.

* AI, AII.

¹ *canmus AI₂.*

24. *Ego dormio**

Ego dormio et cor meum vigilat.

Vox dilecti mei pulsanti,¹ aperi mihi, soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea, quia amore langueo.

(Cant 5, 2)

* T/S, B.

¹ *pulsate T/S, B.*

25. *Vulnerasti cor meum**

Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui.¹

Quam pulchra² es amica mea,³ columba mea, formosa mea veni de Libano sponsa mea,⁴ veni quia amore langueo.

(Cfr. Cant 4, 9, 1, 8; 2, 5)

* S/T, B.

¹ *crine colli tui, S/T, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.*

² *pulcra B; quam pulchra, S/T, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.*

³ *Libano sponsa mea veni de Libano sponsa mea, S/T, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.*

26. *Resonent organa**

*In echo*¹

Resonent organa dulciter voces intonent suaviter gloria tibi nato de Virgine quis novus
iste fulgor radiat per gramina gregis²

regis

cuius tanti ab alto Coelo dimissus³

missus

in mundum rex quem angeli adorant⁴

orant

presepio vos omnes altare propinquo⁵

in quo

minus amor nascitur mox conditor orbis

bis.

Bis, ter et⁶ semper

semper

genuit⁷ quem⁸ Virgo

Virgo

beata alma Maria.

Maria.

* AI, AII.

¹ Cfr. la Tavola 3 a pp. 127–128 (Descrizione della stampa)

² *quis novus iste fulgor radiat per gramina gregis* - AII.

³ *cuius tanti ab alto Coelo dimissus* - AII.

⁴ *in mundum rex quem angeli adorant* - AII.

⁵ *presepio vos omnes altare propinquo* - AII.

⁶ *minus amor nascitur mox conditor orbis. Bis, ter et* - AII.

⁷ *ganuit* AI₁.

⁸ *quem* - AII.

27. *Salve Regina**

*In echo*¹

Salve, Regina,

Salve, Regina,

mater misericordiae,

mater misericordiae,

vita,

vita,

dulcedo

dulcedo

et spes nostra,² salve.

salve.

Ad te³ clamamus,
 clamamus,
 exsules filii Evae, ad te⁴ suspiramus,
 suspiramus,
 gementes et flentes
 in hac lacrimarum⁵ valle.
 valle.
 Eia⁶ ergo,
 Eia ergo,
 advocata nostra, illos tuos misericordes oculos⁷ ad nos converte.
 ad nos converte.
 Et Iesum,
 Et Iesum,
 benedictum
 benedictum
 fructum ventris tui, nobis, post hoc exsilium,⁸ ostende.
 ostende.
 O clemens,
 O clemens,
 o pia,
 o pia
 o dulcis Virgo Maria.
 Maria.

* SI/TI, SII/TII.

¹ Cfr. la Tavola 3 a pp. 127–128 (Descrizione della stampa)

² *et spes nostra* - SII/TII.

³ *ad te* - SII/TII.

⁴ *exsules filii Evae, ad te* - SII/TII.

⁵ *gementes et flentes in hac lacrimarum* - SII/TII.

⁶ *gementes et flentes in hac lacrimarum valle eia*, SI/TI, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

⁷ *advocata nostra, illos tuos misericordes oculos* - SII/TII.

⁸ *fructum ventris tui, nobis, post hoc exsilium* - SII/TII.

28. *Indica mihi**

*La sposa et il sposo*¹

[La sposa] Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes, ne vagari incipiam post greges sodalium tuorum.

[Lo sposo] Si ignoras te, o pulcherrima mulierum, egredere et abi post vestigia gregum tuorum.

[La sposa] O quam tu pulcher es, dilecte² mi.

[Lo sposo] O quam tu pulchra³ es, amica mea.

[La sposa] O quam tu pulcher es, dilecte⁴ mi, et decorus.

[Lo sposo] Amica mea et suavis.

[La sposa] Averte oculos tuos a me, quia ipsi me evolare (sic) fecerunt.

[Lo sposo] Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.

[La sposa] Veni, dilecte mi.

[Lo sposo] Veni, dilecta mea.

[La sposa] Egrediamur in agrum, commoremur in villis.

[Lo sposo] Egrediamur in agrum, commoremur in villis.

[La sposa e lo sposo] Eamus in vineam nostram, et gaudeamus, et exultemus, et iubilemus.

(Cfr. Cant 1, 7–8, 15–16; 6, 4–5; 4, 9; 7, 12)

* S/T, B.

¹ Cfr. la Tavola 3 a pp. 127–128 (Descrizione della stampa)

² *dilecti* S/T.

³ *pulcher* B_{1–3}.

⁴ *dilecti* S/T.

29. *In te Domine speravi**

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum, in iustitia tua libera me.

Inclina ad me aurem tuam et salva me.

Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii ut salvum me facias.

(Ps 30, 2–3)

* B.

30. *Congratulamini mihi**

Congratulamini mihi omnes qui diligitis Dominum, quia cum essem parvula, placui

Altissimo, et de meis visceribus genui Deum et hominem.

Alleluia.

* B.

31. *O magnum mysterium**

O magnum mysterium¹ et admirabile sacramentum.

Verbum caro factum est et habitavit in nobis.²

Hodie enim Salvator mundi de Virgine nasci dignatus est.

Alleluia.

(Cfr. Io 1, 14)

* A, B.

¹ *misterium*.

² *est et habitavit in nobis et habitavit in no-*, A, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.

32. *O dulcissime**

O dulcissime, o piissime Iesu, per lacrimas beatissimae¹ Virginis Mariae, dulcissimae² matris tuae quibus ipsa rigavit faciem tuam quando de cruce depositus fuisti de manibus eius.

Vulnera cor meum et mentem meam vulneribus eius ut beneficium tuae sanctissimae³ passionis semper in corde meo trabeam, o clemens, o pie, o Iesu fili Mariae, miserere mei.

* SI/TI, SII/TII, B.

¹ *beatissime.*

² *dulcissime.*

³ *sanctissime.*

33. *O quam gloriosum**

O quam gloriosum est regnum in quo cum Christo gaudent omnes sancti.

Isti sunt qui viventes in carne plantaverunt ecclesiam sanguine suo, calicem Domini biberunt et amici Dei¹ facti sunt.

Haec² est generatio quaerentium Dominum, quaerentium faciem Dei Iacob.

Laetamini in Domino et exultate iusti³ et gloriamini omnes recti corde.

Alleluia.

(Ps. 31,1)

* A.

¹ *-mini biberunt calicem Domini biberunt et amici Dei, A₁₋₂, porzione testuale difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea.*

² *hec A.*

³ *insti A.*

Il testo musicale

Criteri di edizione

Chiavi

Le chiavi originali sono state sostituite da quelle modernamente in uso di violino, violino-tenore e basso, scelte in base agli ambiti delle singole parti vocali o strumentali. Per la parte del basso continuo è stata adottata la chiave di basso, ad eccezione dell'incipit della Canzone [1] (n. 34), in cui risulta più funzionale l'adozione della chiave di violino. Nei casi di voci alternative (p. es. "Tenore o Soprano") viene riportata a testo la voce effettivamente notata nella stampa. Le chiavi attestate nei libri-parti sono riportate nell'incipit in notazione originale posto all'inizio di ogni composizione. Eventuali cambiamenti di chiave nel corso della composizione sono segnalati in apparato.

Alterazioni

Tutte le alterazioni presenti nella stampa, incluse quelle pleonastiche nell'uso moderno, sono riportate nell'edizione prima della nota corrispondente e valgono per l'intera battuta. Il segno modernamente in uso per indicare il bequadro è impiegato in luogo dei segni di diesis e bemolle impiegati con funzione analoga nella stampa originale. Le alterazioni editoriali sono poste fuori dal rigo sopra la nota interessata e sono considerate valide per la sola nota a cui si riferiscono. Nella parte del basso continuo le alterazioni editoriali sono poste all'interno del rigo prima della nota cui si riferiscono e sono indicate in corpo tipografico minore.

Valore delle note e indicazioni mensurali

Il valore originale delle note è mantenuto nella trascrizione, a eccezione della *longa* conclusiva, che è stata sostituita da una semibreve sormontata da corona. Nelle sezioni in **C** (*tempus imperfectum*) sono state adottate battute del valore di una semibreve ciascuna. Nelle sezioni in tempo ternario sono state adottate battute di 3 semibrevi ciascuna, ad eccezione del mottetto *Indica mihi* (n. 28), la cui sezione ternaria è stata resa con battute di tre minime ciascuna. L'indicazione mensurale presente nella stampa è riportata al di sopra del rigo superiore se diverso da quello impiegato nella trascrizione.

Ligaturae e colores

Le *ligaturae* e i *colores* presenti nella stampa sono indicati con le consuete parentesi ed emiparentesi quadrate.

Numerica del basso continuo

Nella stampa del 1612 la numerica per la realizzazione del basso continuo è posizionata fuori dal rigo sopra la nota interessata, mentre le alterazioni sono solitamente posizionate all'interno del rigo, prima della nota e poco più in alto di essa (solitamente una terza sopra). Nella presente edizione tutte le cifre (numeri e alterazioni) sono state poste fuori dal rigo, al di sopra delle note. Il segno modernamente in uso per indicare il bequadro è impiegato in luogo dei segni di diesis e bemolle con funzione analoga presenti nella stampa. L'edizione moderna riporta tutte le cifre presenti nella stampa, laddove corrette, normalizzandone tacitamente il posizionamento se necessario. Le alterazioni sono state tacitamente spostate prima del numero corrispondente (ad es. 7 sopra $\flat$ diventa $\flat 7$ e 43 sopra $\sharp$ diventa $4\sharp 3$). Eventuali interventi di correzione della numerica sono indicati in apparato. La numerica è stata moderatamente integrata laddove ritenuto opportuno. Le integrazioni sono indicate in corpo tipografico minore.

Posizionamento del testo intonato sotto le note

Nell'edizione moderna le sillabe del testo sono state opportunamente posizionate al di sotto delle note, seguendo per quanto possibile le indicazioni desumibili dalla stampa. Le ripetizioni testuali indicate nella stampa con l'abbreviazione *ij*, e le integrazioni di sillabe o porzioni testuali sono rese in corsivo. La sillabazione del testo è stata adeguata alle regole del latino classico, fatti salvi i gruppi consonantici *sc* (=f) e *x* (=ks), che sono stati mantenuti uniti.

Parte ricostruita

Nelle composizioni nn. 7, 8, 29 e 30, pervenuteci incomplete in quanto mancanti della parte del canto, l'incipit e il rigo della voce mancante sono stati lasciati vuoti. Nel caso del mottetto n. 28, pervenutoci parzialmente incompleto, il rigo della parte mancante è lasciato in bianco solo nelle battute della linea del Soprano/Tenore corrispondenti alla lacuna (bb. 88–98).

L'Appendice 1 offre un'ipotesi di ricostruzione della parte mancante di questi mottetti. La voce ricostruita è notata in corpo tipografico minore con il testo in corsivo. In luogo dell'incipit in notazione originale compare l'indicazione "deest". Le integrazioni della numerica del continuo introdotte sulla base della parte ricostruita sono indicate in corpo tipografico minore e fra parentesi quadrate. Una versione digitale modificabile delle composizioni incomplete è accessibile sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

Trasposizioni

Le versioni trasposte in base ai suggerimenti che si trovano all'interno dei singoli libri-parte o nella tavola dei mottetti sono disponibili sul sito web della casa editrice Musica Iagellonica.

Apparato critico

Ciascuna nota critica indica la battuta in numeri arabi, la parte o le parti interessate (così come designate nella presente edizione), l'elemento della battuta (nota o pausa) indicato con i numeri romani e l'osservazione pertinente. Le altezze delle note sono indicate con la notazione Helmholtz. Nell'apparato sono impiegate le seguenti sigle:

S	Soprano	Br	Breve
C	Canto	Sb	Semibreve
A	Alto	M	Minima
T	Tenore	Sm	Semiminima
B	Basso	Cr	Croma
Fl	Flautino	Sc	Semicroma
Part.	Partitura		
num.	numerica del basso continuo		

1. *Exultate Deo*

51 A, B, Part. stanghetta finale singola

2. *Misericordias Domini*

15	Part.		num. # prima anziché sopra
21	Part.	III	num. # prima anziché sopra
25–33	S/T		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
49	S/T		gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea
57	S/T		gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea
62	S/T, B		stanghetta finale singola

3. *Audite omnes gentes*

81 T, B, Part. stanghetta finale singola

4. *O bone Iesu*

38	Part.	I-II	num. 43 sul primo <i>G</i>
51–61	S/T		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
105	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola

5. *Cantate Domino*

17	S/T, Part.	I	num. # prima anziché sopra
33–34	S/T		manca legatura di valore tra i due <i>a'</i>
79	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola

6. *Beata es Virgo Maria*

29–34	S/T		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
55	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola

7. Surrexit Dominus

43	Part.	II	6 sopra <i>g</i> anziché sopra <i>f</i> ♯
----	-------	----	---

8. Ascensionis hodie

15	B	I	♯ sul secondo rigo anziché sul quarto
23	B		manca pausa di minima; Sbr puntata
38	Part.	I	num. ♯ prima anziché sopra
71	B, Part.		stanghetta finale singola

9. Veni dilecta mea

7	Part.	I	Cr
22	Part.		indicazione "echo" in posizione non corretta
50	Part.		indicazione "echo" in posizione non corretta
54	AI	V	Sm
54	AI	VIII	Sm
55	AI	I-II	Cr Cr
67	Part.	I	indicazione "echo" in posizione non corretta
96	AI		stanghetta non leggibile perché coperta da una striscia cartacea
96	AII, Part.		manca la stanghetta finale

10. Ascendo ad Patrem

13–18	AI		gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea
29–31	AI		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
53	Part.		num. ♯ prima anziché sopra
96	AI		stanghetta non leggibile perché coperta da una striscia cartacea
96	AII, Part.		manca la stanghetta finale

11. O Maria Dei genitrix

25	Part.	III	num. ♯ prima anziché sopra
95	A		stanghetta finale singola

12. O quam dulce

21	Part.	I-III	num. ♯ prima anziché sopra
54	Part.		num. ♯ prima anziché sopra
54–63	A		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
70–79	A		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
82–88	A		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
88	A, B, Part.		stanghetta finale singola

13. O salutaris hostia

7	Part.		num. ♯ prima anziché sopra
61	SI/TI, SII/TII, Part.		stanghetta finale singola

14. *Adoramus Te Christe*

13	Part.	I	num. # prima anziché sopra
36–41	SI		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
73	SI/TI, SII/TII, Part.		stanghetta finale singola

15. *A lingua dolosa*

50	AI	III-IV	teste delle note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
51	AI		teste delle note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
73	AI, AII, Part.		stanghetta finale singola

16. *Ego rogabo*

16	BI	III	nota difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
29	BI		nota difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
42–48	BI		pause difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
66	BI		nota difficilmente leggibile perché coperta da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
82	BI	II-III	note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
90–91	BI	V-I	note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
101	BI, BII		stanghetta finale singola

17. *Quasi stella matutina*

7	A		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
26	B	IV	<i>B</i>
81	Part.	IV	<i>B</i>
84	Part.	II	<i>g</i>
87	Part.		stanghetta finale singola

18. *Iubilemus singuli*

87	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola
----	---------------	--	---------------------------

19. *Quem vidistis pastores*

59	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola
----	---------------	--	---------------------------

20. *Exaudi Deus*

52–61	S/T		note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
93	S/T, B, Part.		stanghetta finale singola

21. *Salve Maria*

87 Part. stanghetta finale singola

22. *Cantate Domino*

27–34 SI gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea

51 SI/TI, SII/TII stanghetta finale singola

23. *Cantemus et exultemus*

28–37 AI note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea

74 AI IV *e*"

82 AI, AII stanghetta finale singola

24. *Ego dormio*

80 Part. *F*, correzione manoscritta

99 T/S, B stanghetta finale singola

25. *Vulnerasti cor meum*

29–32 S/T note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea

35–37 S/T gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea

53–66 S/T note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea

77 S/T, B stanghetta finale singola

26. *Resonent organa*

74 AI, AII, Part. manca la stanghetta finale

27. *Salve Regina*

49–55 SI gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea

68–69 SI teste delle note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea

28. *Indica mihi*

70 S/T *d*" *d*" *a*'

88 B I-IV Cr

88 Part. I-IV Sm notate come M caudate

108 S/T, Part. stanghetta finale singola

29. *In te Domine speravi*

70 B, Part. stanghetta finale singola

30. *Congratulamini mihi*

74 B, Part. stanghetta finale singola

31. *O magnum mysterium*

39–46 A note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
 50 A note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
 69 A, B, Part. stanghetta finale singola

32. *O dulcissime*

101 SI/TI, SII/TII, B, Part. stanghetta finale singola

33. *O quam gloriosum*

33–43 A note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea
 65–66 A gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea
 81 Part. II # sopra anziché prima
 84 A, Part. stanghetta finale singola

34. *Canzone* [I]

2 Part. cambio di chiave: F₃
 70–75 S/FI note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
 95–96 S/FI note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
 104 S/FI, B, Part. stanghetta finale singola

35. *Canzone* [II]

78 FI I chiave di C₂ in luogo di C₁
 82–84 FI I note difficilmente leggibili perché coperte da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
 105 FI I gambi delle note difficilmente leggibili perché coperti da una striscia cartacea con la trascrizione manoscritta del passaggio musicale sottostante
 113 FI I, FI II, Part. stanghetta finale singola

1. Exultate Deo

Basso e contralto overo canto

Alto

Basso

Partitura

Ex - ul - ta - te De - o,

A

B

Part.

ex - ul - ta - te De - o a - diu - to - ri nos -

A

B

Part.

tro, a - diu - to - ri nos - tro, iu - bi - la - te, De -

A

B

Part.

iu - bi - la - te, iu - bi - la - te De - o Ia -
o, iu - bi - la - te De - o Ia -

A

B

Part.

cob, iu - bi - la - te De - o Ia - cob. Su -
cob, iu - bi - la - te De - o Ia - cob. Su -

17

A

8

- - mi - te psal - mum et da - te tym - - - pa -

B

- - mi - te psal - mum et da - te tym - - - pa -

Part.

21

A

8

num, psal - te - ri - um iu - cun - dum cum cy - - tha -

B

num, psal - te - ri - um iu - cun - dum cum cy - - - -

Part.

25

A

8

ra, cum cy - - - - tha - ra. Buc - ci -

B

- - - - tha - ra, cum cy - - - - tha - ra.

Part.

28

A

8

na - - - - te, buc - ci - na - - - - te, buc - ci -

B

Buc - ci - na - - - - te, buc - ci - na - - - - te,

Part.

6

31

A

8

na - te, buc - ci - na - te in ne - o - me - ni - a tu - ba,

B

buc - ci - na - te in ne - o - me - ni - a tu - ba,

Part.

6

35

A in in - si - gni di - e so - lem - ni - ta - tis ves -

B in in - si - gni di - e so - lem - ni -

Part.

39

A - - - rae, so - lem - ni - ta - tis ves - trae,

B ta - tis ves - - - trae, so - lem - ni - ta - tis

Part. 6

42

A so - lem - ni - ta - tis ves - trae, so - lem - ni -

B ves - trae, so - lem - ni - ta - tis ve - strae, so - lem - ni -

Part.

45

A ta - tis ves - trae, al - - - le - lu -

B ta - tis ves - trae, al - - - le - lu -

Part.

48

A ia, al - - - le - lu - ia.

B ia, al - - - le - lu - ia.

Part. 6

2. Misericordias Domini

Basso e soprano overo tenore all'ottava bassa

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Mi - se - ri - cor - di - as Do -

5

S/T

B

Part.

mi - ni, Mi - se - ri - cor - di - as Do -

10

S/T

B

Part.

mi - se - ri - cor - di - as Do - mi -

15

S/T

B

Part.

ni in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae -

18

S/T

B

Part.

ter - num can - ta - bo, can - ta - bo in ae - ter - num, in ae -

21

S/T

B

Part.

ter - num can - ta - bo, can - ta -

num can - ta - bo, can - ta -

4

24

S/T

B

Part.

- - - - - bo, can - ta - bo, can - ta -

- - - - - bo, can - ta - bo, can -

3 4 3 b

28

S/T

B

Part.

bo, can - ta - - - - - bo,

ta - bo, can - ta - - - - - bo, in ge - ne -

4

32

S/T

B

Part.

in ge - ne - ra - ti - o - nem et ge - ne - ra - ti - o -

ra - ti - o - nem et ge - ne - ra - ti - o -

#

37

S/T

B

Part.

nem, et ge - ne - ra - ti - o - nem an - nun - ci - a -

nem, et ge - ne - ra - ti - o - nem an - nun - ci - a -

#

41

S/T

bo, an - nun - ci - a - bo ve - ri - ta - tem tu - am,

B

bo ve - ri -

Part.

45

S/T

ve - ri - ta - tem tu - am, ve - ri - ta - tem,

B

ta - tem tu - - am, ve - ri - ta - tem tu - am, ve - ri -

Part.

49

S/T

ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem tu - am in

B

ta - tem, ve - ri - ta - tem tu - - - am in

Part.

53

S/T

o - re me - - - o, in o - re me -

B

o - re me - - - o,

Part.

58

S/T

o, in o - re me - o.

B

in o - re me - - - o.

Part.

3. Audite omnes gentes

Basso e tenore

Tenore

Basso

Partitura

Au - di - - - te, au - di - te, au -

T

B

Part.

di - te, au - di - te om - nes gen - tes mi -

Au - di - te om - nes gen - tes, om - nes gen - tes

T

B

Part.

ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi -

mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi -

T

B

Part.

lis De - - - us in

lis De - - - us in sanc - tis

T

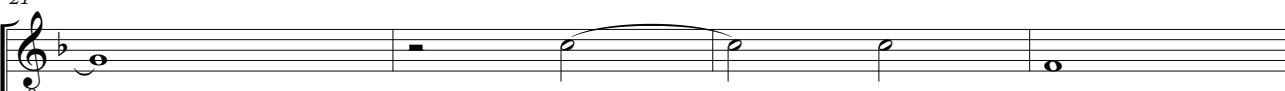
B

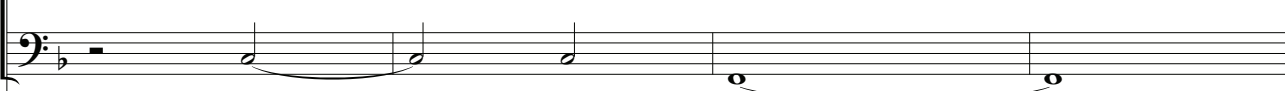
Part.

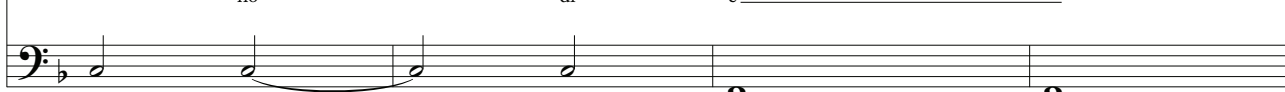
sanc - tis su - is ho - di - e,

su - - - is ho - di - e,

21

T 

B 

Part. 

25

T 

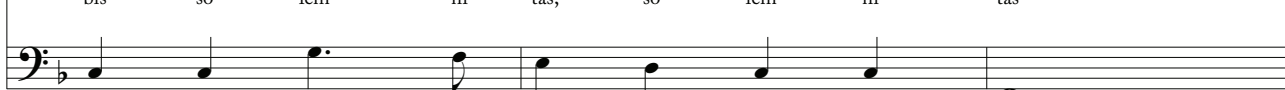
B 

Part. 

29

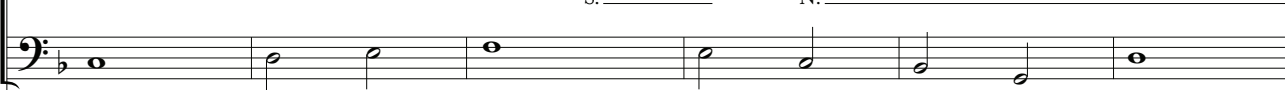
T 

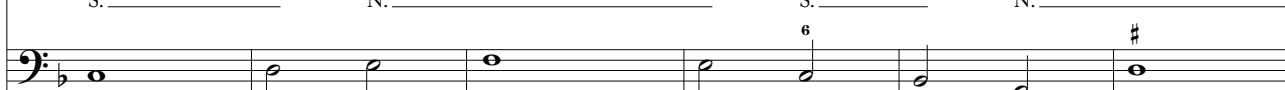
B 

Part. 

32

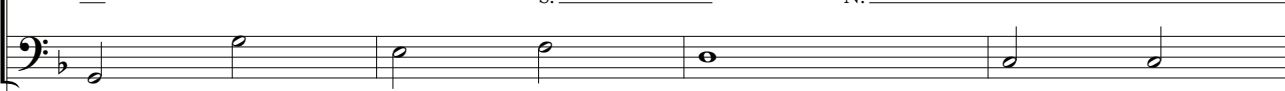
T 

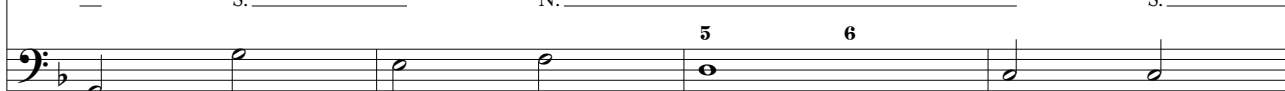
B 

Part. 

38

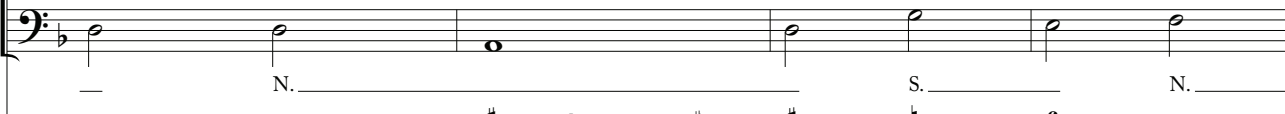
T 

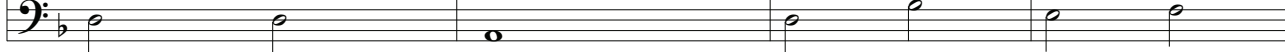
B 

Part. 

42

T  S. N.

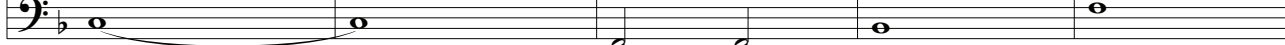
B  N. S. N.

Part. 

46

T  il - lu - xit

B  il - lu - xit

Part. 

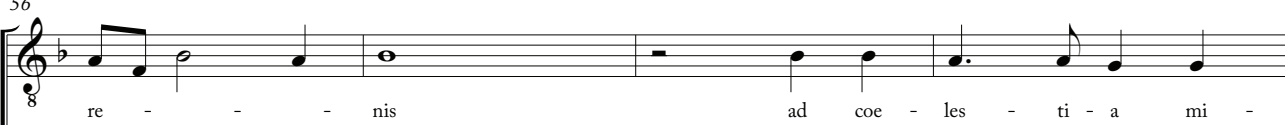
51

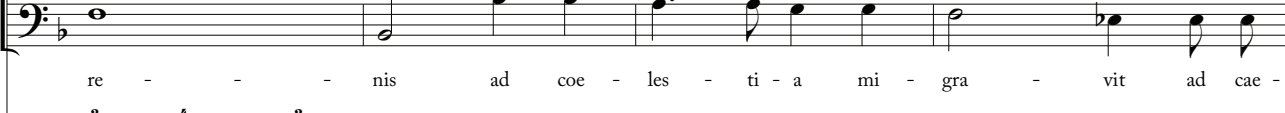
T  quan - do de ter -

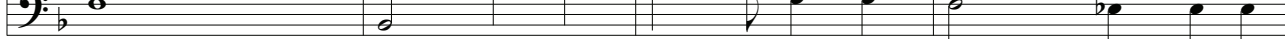
B  quan - do de ter -

Part. 

56

T  re - nis ad coe - les - ti - a mi -

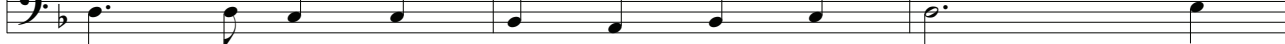
B  re - nis ad coe - les - ti - a mi - gra - vit ad cae -

Part. 

60

T  gra - vit, mi - gra -

B  le - sti - a mi - gra -

Part. 

63

T

8

- - vit ut in - ter - ce - dat pro su - is sup - pli - can -

B

- - vit

Part.

4 3

68

T

8

- - ti - bus ad Do - mi - num Ie - sum Chris - - -

B

ut in - ter - ce - dat pro - su -

Part.

71

T

8

tum, ad

B

is sup - pli - can - - - ti - bus ad Do - mi - num Ie - sum

Part.

74

T

8

Do - mi - num Ie - sum Chris - - - - -

B

Chris - - - - tum, Ie - sum Chris - - - -

Part.

6

77

T

8

tum, Ie - sum Chris - tum.

B

tum, Ie - sum Chris - - - - tum.

Part.

6 8 6 5

4. O bone Iesu

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

O bo - ne Ie - su, O bo - ne Ie - su,

6

S/T

B

Part.

Ie - su, o dul - cis - si - me Ie - su,

11

S/T

B

Part.

dul - cis - si - me Ie - su, o dul - cis - si - me Ie - su,

16

S/T

B

Part.

bo - ne Ie - su, o bo - ne Ie - su,

21

S/T

B

Part.

o dul - cis - si - me Ie - su, Ie - su, o dul - cis - si - me

26

S/T

o le - su fi - li Ma - ri - ae

B

Ie - su, o le - su fi - li Ma - ri - ae ad - o - ro

Part.

31

S/T

ad - o - ro Te in cru - ce,

B

Te in cru - ce, ad - o - ro

Part.

37

S/T

ad - o - ro Te in cru - ce vul - ne -

B

te, ad - o - ro Te in cru - ce vul - ne -

Part.

43

S/T

ra - - - - tum

B

ra - - - - tum et pro pec - ca -

Part.

49

S/T

et pro pec - ca - to - ri - bus ro -

B

to - ri - bus ro - gan - - - - tem, ro -

Part.

55

S/T gan - tem no - bis - que mi - se - ris pa -

B gan - tem no - bis - que mi - se - ris pa -

Part. $\sharp$ 4 $\sharp$ $\sharp$ $\sharp$

61

S/T - ra - di - si ia - nu -

B - ra - di - si ia - nu -

Part. $\sharp$ 6 7 $\sharp$ 6 $\sharp$

67

S/T am a - pe - ri - en - tem, mi - se - re - re

B am a - pe - ri - en - tem,

Part. $\sharp$ 4 $\sharp$

70

S/T no - bis, mi - se - re - re no - bis,

B mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

Part. $\sharp$ 6 $\sharp$ $\sharp$ 6 $\sharp$

73

S/T mi - se - re - re no - bis.

B no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Part. $\sharp$ 4 $\sharp$

5. Cantate Domino

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Can - ta - te Do - mi - no,

S/T

B

Part.

can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum

S/T

B

Part.

ti - cum no - vum, can - ti - cum no - vum, can - ti - cum no - vum, can - ti - cum

S/T

B

Part.

no - vum, can - ti - cum no - vum, can - ti - cum no - vum, can - ti - cum

S/T

B

Part.

vum, can - ta - te, can - ta - te, can - ta - te

23

S/T

B

Part.

Do - - - - mi - no can - ti - cum

Do - - - - mi - no can - ti cum

6 6

26

S/T

B

Part.

no - - - - - vum qui -

no - - - - - vum qui - - -

4

31

S/T

B

Part.

- - a - mi - - - - ra -

a - mi - - - - ra -

35

S/T

B

Part.

bi - li - a, mi - ra - bi - li - a, mi - ra - bi -

bi - li - a, mi - ra -

b

39

S/T

B

Part.

- - li - a fe - - - - cit, mi - ra - bi -

bi - - - - li - a

7 6 5 b

43

S/T

B

Part.

fe - li - a fe - cit. Sal - va - vit si -

fe - - - - - cit. Sal - va - vit si -

6 5 b # 4 #

47

S/T

B

Part.

bi dex - te - ra e - ius

bi dex - te - ra e - ius et

6

51

S/T

B

Part.

et bra - chi - um sanc - tum

bra - chi - um, et bra - chi - um sanc - tum

#

55

S/T

B

Part.

e - - - ius.

e - - - ius. No - tum fe - cit Do - mi -

3 4 3

59

S/T

B

Part.

No - tum fe - cit Do - mi - nus sa - lu - ta - re su - um,

nus sa - lu - ta - re

63

S/T

B

Part.

sa - lu - ta - re su - um, al - le - lu -

su - um, sa - lu - ta - re su - um, al - le - lu -

66

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

ia, al - le - lu - ia,

69

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

72

S/T

B

Part.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

lu - ia,

75

S/T

B

Part.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

6. Beata es Virgo Maria

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Be - a - ta es,

6

S/T

B

Part.

Vir - go Ma - ri - a, Vir - go Ma - ri - a,

11

S/T

B

Part.

Vir - go Ma - ri - a, be - a - ta

ri - a, Ma - ri - a, be - a - ta

15

S/T

B

Part.

es Vir - go Ma - ri - a, Vir - go Ma - ri - a,

es Vir - go Ma - ri - a, Vir - go Ma -

19

S/T

B

Part.

Vir - go Ma -

ri - a, Vir - go Ma - ri -

6

22

S/T

B

Part.

ri - - - a, quae Do - mi - num por -

6 6 6 6

a, quae Do - mi - num por -

26

S/T

B

Part.

ta - sti cre - a - to - rem mun - - di, cre - a -

ta - sti cre - a - to - rem mun - -

#

29

S/T

B

Part.

to - rem mun - - di, cre - a - to - rem

di cre - a - to - rem mun - - di, cre - a - to - rem

#

32

S/T

B

Part.

mun - - di:

mun - - di:

7 6 5

35

S/T

B

Part.

ge -

ge - nu - i sti qui te fe - cit, ge -

#

39

S/T

nu - i - sti qui te fe - cit et in ae - ter -

B

nu - i - sti qui te fe - cit

Part.

6 6 #

43

S/T

num, et in ae - ter - num per -

B

et in ae - ter - num per - ma - nes vir -

Part.

46

S/T

ma - nes vir - go, per - ma - nes

B

go, per - ma - nes vir - go,

Part.

go, per - ma - nes vir - go,

49

S/T

vir - go, per - ma - nes vir - go, per - ma - nes

B

per - ma - nes vir - go, per - ma - nes

Part.

6

53

S/T

vir - - - - - go.

B

vir - - - - - go.

Part.

7. Surrexit Dominus

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

Sur - re - xit Do - mi - nus

5

S/T

B

Part.

de se - pul - cro, de se - pul - cro, de

9

S/T

B

Part.

— se - pul - cro, al - le - lu - ia, al - le - lu -

13

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - ia,

18

S/T

B

Part.

qui pro no - - -

22

S/T

B

Part.

- - bis, qui pro

26

S/T

B

Part.

no - bis pe - pen - dit in lig -

30

S/T

B

Part.

- - no, pe - pen -

34

S/T

B

Part.

dit in lig - no, pe - pen - dit in lig - - -

37

S/T

B

Part.

no sur - re - - - xit, sur - re -

40

S/T

B

Part.

xit, sur - re - xit al - le - lu - ia, al - - - le -

43

S/T

B

Part.

- lu - ia, al - le -

46

S/T

B

Part.

lu - ia, al - - - le - lu - ia,

49

S/T

B

Part.

al - - - le - lu -

52

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - - - ia.

8. Ascensionis hodie

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

A - scen - si - o - nis ho - di - e,

6

S/T

B

Part.

a - - - scen - si - o - - - nis ho - di -

11

S/T

B

Part.

e so - lem - ni - a ce - le - bra - mus et di -

15

S/T

B

Part.

gnis ex - ul - te - mus gau - di - is, ex - ul - te - mus gau -

19

S/T

B

Part.

- di - is, ex - ul - te - mus gau - - - di - is

23

S/T

B

Part.

quo - ni - am Chris - tus Sal - va - tor

28

S/T

B

Part.

nos - ter, Sal - va - tor

33

S/T

B

Part.

nos - ter ho - di - e a - scen - dit in

38

S/T

B

Part.

coe - lum. A - scen - da - mus er - go et nos cor -

6

44

S/T

B

Part.

de ut cum di - es pro - mis - sus ad - ve - ne - rit, pro -

6

49

S/T

B

Part.

mis - sus ad - ve - ne - rit, cur - ri - te

6

54

S/T

B

Part.

et cum il - lo a - scen - di -

58

S/T

B

Part.

te, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

62

S/T

B

Part.

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

66

S/T

B

Part.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

9. Veni dilecta mea

Doi contralti overo tenori in echo*

Alto I

Alto II

Partitura

Proposta

Risposta

Ve - ni,

Ve - ni,

echo

5

AI

ve - ni, di - lec - ta me - a,

AII

ve - ni, di - lec - ta me - a,

Part.

echo

9

AI

ve - ni, di - lec - ta me - a.

AII

ve - ni, di - lec - ta me - a.

Part.

echo

14

AI

Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

AII

Sur - ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a,

Part.

18

AI

co - lum - ba me - a, for - mo - sa me - a, et

AII

co - lum - ba me - a, for - mo - sa me - a,

Part.

5 6 5 3 4 3

* For the transposition indications given in the table of compositions of individual part-books and within them see the table on pp. 61-62.

Per le indicazioni di trasposizione presenti nella tavola delle composizioni dei singoli libri-parti e all'interno degli stessi si veda la tavola a pp. 127-128.

23

AI

ve - - - ni.

AII

ve - - - ni.

Part.

echo

27

AI

Vox mi - hi dul - cis, sed u -

AII

Part.

30

AI

bi, sed u - bi fa - ci - es tu - a de -

AII

Part.

33

AI

co - ra? Num - quam o - ra - re de - si -

AII

o - ra.

Part.

echo

37

AI

nam te - que per - qui - ram per om - nes ter - ras.

AII

Part.

41

AI Ne me er - ra - re ve - -

AII er - ras.

Part. echo

45

AI lit sed me - cum sis, sed me - cum sis et co - - me - des

AII er - ras.

Part. echo

49

AI da - - - - -

AII des

Part. echo

53

AI - bo ti - bi fa - vos mel - lis et in - cli - ta do - na.

AII na.

Part. do - echo

57

AI Do - na - bo, do - na - bo at mi - hi quid?

AII na.

Part. echo

61

AI Au - re - a mo - ni - li - a et flo - res o -

AII Quid?

Part. echo

64

AI len - - - tes be - - - ne.

AII be -

Part. echo

68

AI Ve - ni er - go et no - li tar - da - re

AII ne.

Part. echo

71

AI o dul - ce de - cus me - um,

AII no - li tar - da - re dul - ce de - cus

Part. echo

74

AI me - um - que so - la - men, o

AII me - um, a - men,

Part. echo

79

AI *8* dul - ce de - cus me - um, me -

AII *8* o dul - ce de - cus me - um,

Part. *8* *echo* *echo*

83

AI *8* um - que so - la - men, me - um -

AII *8* a - men,

Part. *8* *echo*

87

AI *8* que so - la - men, so - la - - -

AII *8* a - men,

Part. *8* *echo*

91

AI *8* men, so - la - men,

AII *8* so - la - - - - - men,

Part. *8* *echo*

94

AI *8* so - la - men.

AII *8* a - men a - men.

Part. *8* *echo* *echo*

10. Ascendo ad Patrem

Doi contralti alla terza e alla quarta

Alto I

Alto II

Partitura

A - scen - - - - do

A -

3 4 3

AI

AII

Part.

ad

scen - - - - do

3 4 3

AI

AII

Part.

Pa - trem me - um, a - scen -

ad

Pa - trem me - um,

AI

AII

Part.

do ad

a - scen - - - - do ad

AI

AII

Part.

Pa - trem me - um, ad Pa - trem - me -

Pa - trem me - um, ad Pa - trem me -

7 7

18

AI

AII

Part.

22

AI

AII

Part.

26

AI

AII

Part.

29

AI

AII

Part.

32

AI

AII

Part.

36

AI *al - - - le - lu - ia.*

AII *ia, De - um*

Part.

39

AI *De - um me - - - -*

AII *me - - - - - um*

Part.

42

AI *um et*

AII *et De - - - - - um ves - trum,*

Part.

46

AI *De - - - - - um ves - trum al - le - lu -*

AII *al - le - lu - ia,*

Part.

49

AI *ia, al - le - lu - ia,*

AII *al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,*

Part.

52

AI *al - le - lu - ia,*

AII *al - le - lu -*

Part. *6 5 7 6 5*

56

AI *al - le - lu - ia,* *al -*

AII *ia,* *al - le - lu - ia,*

Part.

59

AI *le - lu - ia,*

AII *al - le -*

Part.

62

AI *al - le - lu - ia,* *al - le - lu - ia,*

AII *lu - ia,* *al - le - lu - ia,* *al - le - lu - ia,*

Part.

65

AI *al - le - lu - ia.*

AII *al - le - lu - ia.*

Part. *6 5*

11. O Maria Dei genitrix

Basso e contralto

The image shows a musical score for a piece titled "O Maria". It consists of three staves: Alto, Basso, and Partitura. The Alto staff is in treble clef with a common time signature (C). The Basso staff is in bass clef with a common time signature (C). The Partitura staff is in bass clef with a common time signature (C). The Alto staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). The Basso staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). The Partitura staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). The Alto staff has a vocal line with lyrics: "O Ma - ri - a,". The Basso staff has a vocal line with lyrics: "O". The Partitura staff has a piano accompaniment line with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). The Partitura staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). The Partitura staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C).

5

A

8

o Ma - ri -

B

Ma - ri - - - a, o Ma - ri -

Part.

6

Ma - ri - - - a, o Ma - ri -

10

A

B

Part.

a, De - i ge - ni - trix, et Vir - go gra - ti - o -

a, De - i ge - ni - trix, et Vir - go gra - ti - o -

#

15

A

8

sa, et Vir - go gra - ti - o - sa, et

B

sa, et Vir - go gra - ti - o - sa, et

Part.

sa, et Vir - go gra - ti - o - sa, et

sa, et Vir - go gra - ti - o - sa, et

sa, et Vir - go gra - ti - o - sa, et

20

A

Vir - go gra - ti - o - sa,

B

Vir - go gra - ti - o - sa, om - ni - um de -

Part.

6 #

25

A

8

om - ni - um de - so - la - to - rum ad

B

so - la - to - rum ad

Part.

30

A

8

te cla - man - ti - um con - so - la - trix ve -

B

te cla - man - ti - um con - so - la - trix ve -

Part.

6

35

A

8

ra, ad te cla - man - ti -

B

ra, ad te cla - man - ti - um

Part.

4

40

A

8

um con - - so - la - trix ve - ra.

B

con - - so - la - trix ve - ra.

Part.

46

A

8

O cle - - mens, o pi -

B

O cle - - mens, o pi -

Part.

50

A

8 a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,

B

a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis

Part.

54

A

8 o dul - cis

B

Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o

Part.

58

A

8 Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri -

B

dul - cis Vir - go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma -

Part.

61

A

8 a, de - pre - ca - re pro

B

ri - a, de - pre - ca - re pro no -

Part.

66

A

8 no - bis fi - li - um tu - um

B

- - - bis fi - li - um tu - um

Part.

71 **3**

A ut cum e - lec - tis om - ni - bus ad ae - ter - na

B ut cum e - lec - tis om - ni - bus ad ae - ter - na gau -

Part. 6 # #

76

A gau - di - a, ad ae - ter - na gau - di - a

B - di - a, ad se - ter - na gau - di - a

Part. # 6

81

A per - ve - ni - re me - re - a -

B per - ve - ni - re me - re - a -

Part. 4 #

86

A mur, per - ve - ni - re me - re - a -

B mur, per - ve - ni - re me - re - a -

Part. 6 #

91

A mur, me - re - a - mur.

B mur, me - re - a - mur.

Part. # #

12. O quam dulce

Basso e contralto

Alto

Basso

Partitura

O ——— quam dul - ce est no - men

6

A

B

Part.

O ——— quam dul - ce est no - men

Ie - - - - su, o dul -

11

A

B

Part.

Ie - - - - - su,

cis - si - me Ie - su, o dul - cis - si - me Ie - - - -

15

A

B

Part.

o ——— dul - cis - si - me

su, o ——— dul - cis - si - me Ie - su,

19

A

B

Part.

Ie - su, o ——— pi - is - - - - si - me Ie -

o ——— pi - is - - - - si - me Ie -

23

A

8 su, o cle - men - tis - si - me

B

8 su, o cle - men - tis - si - me

Part.

28

A

8 Ie - su, o dul - - - -

B

8 Ie - su, o dul - - - -

Part.

33

A

8 cis, o pi - - - - e,

B

8 cis, o pi - - - - e,

Part.

38

A

8 o Ie - su Fi - li Ma - ri - ae, o Ie - su fi - li Ma -

B

8 o Ie - su Fi - li Ma - ri - ae, o Ie - su fi - li Ma -

Part.

42

A

8 ri - ae li - be - ra

B

8 ri - ae li - be - ra nos, li - be - ra

Part.

46

A

8

nos, li - be - ra nos, li -

B

nos, li - be - ra nos, li - be - ra

Part.

51

A

8

- - be - ra nos in ho - ra mor - tis nos -

B

nos in ho - ra mor - tis nos -

Part.

6 5 7 6 5

55

A

8

trae ab an - ge - lo per -

B

trae ab an - ge - lo, ab an - ge - lo per -

Part.

59

A

8

cu - ti - en - te, per - cu - ti -

B

cu - ti - en - te, per - cu - ti - en -

Part.

63

A

8

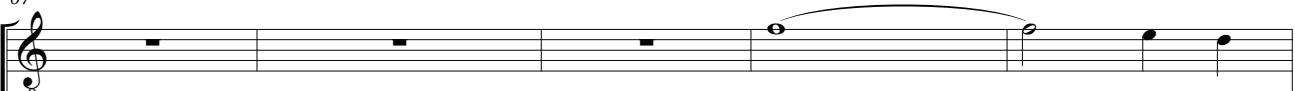
en - - - - te

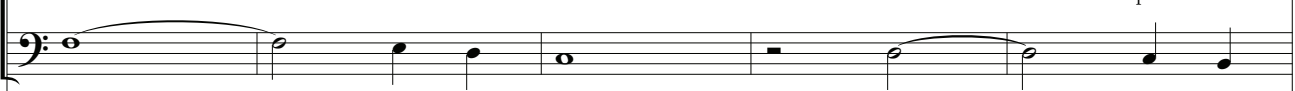
B

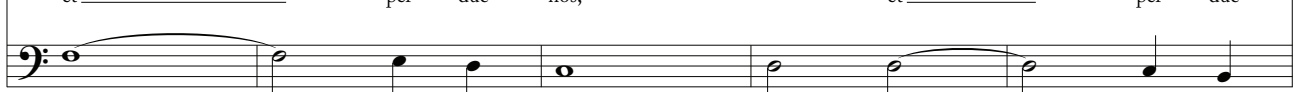
- - - - te,

Part.

67

A  et per - duc

B  et per - duc nos, et per - duc

Part. 

72

A  nos in vi - tam ae - ter - - - -

B  nos in vi - tam ae - ter - - - -

Part. 

76

A  nam, in

B  nam, in vi - tam ae - ter - - - -

Part. 

80

A  vi - tam ae - ter - - - -

B  nam, in vi - tam ae - ter - - - -

Part. 

84

A  nam, vi - tam ae - ter - nam.

B  nam, vi - tam ae - ter - - - nam.

Part. 

13. O salutaris hostia

Doi soprani overo tenori

Soprano I /
Tenore I

Soprano II /
Tenore II

Partitura

O sa - lu - ta - ris hos - ti -

SI/TI

SII/TII

Part.

a, o sa - lu - ta - ris hos - ti -

SI/TI

SII/TII

Part.

a, o sa - lu - ta - ris hos - ti - a quae cae - li pan - dis os -

SI/TI

SII/TII

Part.

ti - um, quae cae - li pan - dis os -

SI/TI

SII/TII

Part.

ti - um, bel -

21

SI/TI

la pre - munt hos - ti - - - li -

SII/TII

Part.

25

SI/TI

a:

SII/TII

bel - la pre - munt hos - ti - - -

Part.

29

SI/TI

da ro - bur, da ro - bur,

SII/TII

- - li - a: da ro - bur, da ro - bur,

Part.

34

SI/TI

fer au - xi - li - um,

SII/TII

da ro - bur, fer

Part.

38

SI/TI

da ro - bur, fer au - xi -

SII/TII

au - xi - li - um, da ro - bur,

Part.

42

SI/TI

SII/TII

Part.

li - um,

da ro - bur, fer au - xi -

46

SI/TI

SII/TII

Part.

da ro -

li - um,

50

SI/TI

SII/TII

Part.

bur, fer au - xi - li - um, fer au -

da ro - - - - bur, fer au -

54

SI/TI

SII/TII

Part.

xi - li - um, da ro - bur, fer au -

xi - li - um, da ro - bur, fer au -

58

SI/TI

SII/TII

Part.

xi - li - um, au - xi - li - um.

xi - li - um, au - xi - li - um.

14. Adoramus Te Christe

Doi soprani overo tenori

Soprano I / Tenore I

Soprano II / Tenore II

Partitura

Ad - o - ra - mus Te,

SI/TI

SII/TII

Part.

Chris - te, ad - o - ra - mus Te,

SI/TI

SII/TII

Part.

ra - mus Te, Chris - te, ad - o - ra - mus Te, Chris - te,

SI/TI

SII/TII

Part.

ad - o - ra - mus Te, Chris - te, et be - ne -

SI/TI

SII/TII

Part.

di - ci - mus ti - bi, et be - ne -

20

SI/TI di - ci - mus ti - - - bi, qui - a

SII/TII be - ne - di - ci - mus ti - bi, qui -

Part.

25

SI/TI per sanc - tam cru - cem et

SII/TII a per sanc - tam cru - cem et

Part.

30

SI/TI pas - si - o - nem tu - - - am re -

SII/TII pas - si - o - nem tu - - - am re -

Part.

35

SI/TI - de - mi - sti mun - dum. Mi - se -

SII/TII - de - mi - sti mun - dum. Mi - se - re - re no - bis,

Part.

41

SI/TI re - re no - bis, mi - se - re - re no -

SII/TII mi - se - re - re no -

Part.

48

SI/TI

SII/TII

Part.

bis, mi - se - re - re

bis, mi - se - re - re no

3 6 4

54

SI/TI

SII/TII

Part.

no bis et sal - va

bis et sal - va nos,

6

59

SI/TI

SII/TII

Part.

nos, et sal - va nos,

et sal - va nos,

#

64

SI/TI

SII/TII

Part.

et sal - va nos, et

et sal - va nos, et

#

69

SI/TI

SII/TII

Part.

sal - va nos, et sal - va nos.

sal - va nos, et sal - va nos.

4 # # b

15. A lingua dolosa

Doi contralti

Alto I

Alto II

Partitura

A _____ lin - gua do - lo - - -

8 3 4 3

AI

AII

Part.

7 8

sa li - be - ra me Do - mi - ne, me Do - mi -

8 lin - gua do - lo - - -

4 3

AI

AII

Part.

12 8

ne, li - be - ra me Do - - - mi -

8 sa li - be - ra me Do - mi - ne, me Do - mi -

4 3

AI

AII

Part.

17 8

ne, li - be - ra me Do - - -

8 ne, li - be - ra me, Do - - -

4 3

AI

AII

Part.

22 8

- - mi - ne, li - be - ra me Do - mi -

8 - - mi - ne, li - be - ra me Do - - - mi -

4 4

27

AI
8 ne, a lin - gua do - lo - sa li - be - ra me

AII
8 ne, a lin - gua do - lo - sa li - be - ra me

Part.

32

AI
8 Do - mi - ne, cus - to - di a - ni - mam me -

AII
8 Do - mi - ne, cus - to - di

Part.
3 4 3

37

AI
8 am, a - ni - mam me -

AII
8 a - ni - mam me - am, a - ni - mam me -

Part.
3 4 3

42

AI
8 am quo - ni - am cir -

AII
8 am quo - ni - am cir -

Part.
#

48

AI
8 cun - de - de - runt me i - ni - mi - ci me - i,

AII
8 cun - de - de - runt me i - ni -

Part.
#

53

AI

8

i - ni - mi - ci me - - - i

AII

8

mi - ci me - i, i - ni - mi - ci me - i ut

Part.

4

59

AI

8

ut non prae - va - le -

AII

8

non prae - va - le - ant mi - - - hi,

Part.

65

AI

8

ant mi - - - - hi,

AII

8

ut non prae - va - le -

Part.

71

AI

8

ut non prae - va - le - ant mi - hi, prae -

AII

8

ant mi - - - - hi, prae -

Part.

6

77

AI

8

va - le - ant mi - - - - - hi.

AII

8

va - le - ant mi - - - - - hi.

Part.

4 8

16. Ego rogabo

Doi bassi

Basso I

Basso II

Partitura

E - go ro - ga - bo Pa - trem,

6

BI

BII

Part.

e - go ro - ga - bo Pa -

12

BI

BII

Part.

trem,

17

BI

BII

Part.

e - go ro - ga - bo Pa - - - - trem.

23

BI

BII

Part.

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

28

BI
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

32

BI
ia,

BII
ia, et a - li - um pa - ra - cli - tum da -

Part.

39

BI
et a - li - um pa - ra - cli -

BII
- bit vo - bis,

Part.

45

BI
tum da - bit vo - bis, da - bit vo - bis,

BII
da - bit vo - bis,

Part.

52

3

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu -

BII
al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

57

BI
ia. Ut ma - ne - at vo - bis - cum in ae -

BII
ia.

Part.

63

BI
ter - num,

BII
Ut ma - ne - at vo - bis - cum in ae - ter -

Part.

69

BI
in ae - ter - num, al - le - lu -

BII
num, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

74

BI
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, spi - ri -

BII
al - le - lu - ia,

Part.

79

BI
tum ve - ri - ta - tis,

BII
spi - ri - tum ve - ri - ta -

Part.

83

BI
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

BII
tis, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

86

BI
- le - lu - ia, al - le - lu -

BII
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

90

BI
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BII
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

93

BI
al - le - lu - ia, al - le -

BII
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Part.

97

BI
lu - - - ia, al - le - lu - ia.

BII
lu - - - ia, al - le - lu - ia.

Part.

17. Quasi stella matutina

Basso e contralto

Alto

Basso

Partitura

8

Qua - si stel - la ma - tu - ti - na,

Qua - si stel - la ma - tu - ti -

A

B

Part.

4

8

qua - si stel - la ma - tu - ti - na, stel - la ma - tu - ti -

na, qua - si stel - la ma - tu - ti - na, stel - la ma - tu - ti -

A

B

Part.

8

na in me - di - o ne - bu - lae et qua - si lu -

na in me - di - o ne - bu - lae et qua - si lu - na,

A

B

Part.

12

8

na, et qua - si lu - na ple - na in di - e - bus su - is

et qua - si lu - na ple - na in di - e - bus su - is

A

B

Part.

16

8

lu - cet, Ca - the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca -

lu - cet, Ca - the - ri - na sanc - tis - si -

21

A *the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the -*

B *ma, Ca - the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the -*

Part.

25

A *ri - na sanc - tis - si - ma, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,*

B *ri - na sanc - tis - si - ma, al - le - lu - ia, al - le - lu -*

Part.

29

A *al - le - lu - ia.*

B *ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Si - cut*

Part.

34

A *Si - cut ar - cus re - ful - get in - ter ne - bu -*

B *ar - cus re - ful - get in - ter ne - bu -*

Part.

40

A *las glo - ri - ae et si - cut flos ro -*

B *las glo - ri - ae*

Part.

45

A

8

sa - rum in di - e - bus ver - nis su - i, Ca -

B

et si - cut flos ro - sa - rum in di - e - bus ver - nis su - i, Ca -

Part.

50

A

8

- the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the - ri - na sanc - tis - si -

B

- the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the - ri - na sanc - tis - si -

Part.

53

A

8

ma, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B

ma, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

56

A

8

al - le - lu - ia. Et ve - lut o -

B

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Et ve - lut o -

Part.

62

A

8

li - - - - va pul - lu - lans et si - cut cy -

B

li - - - - va pul - lu - lans et si - cut cy -

Part.

65

A

8 pres - sus, cy - pres - sus in al - ti - tu - di - ne se ex -

B

pres - sus, cy - pres - sus in al - ti - tu - di - ne se

Part.

4 6

70

A

8 tol - lit, Ca - the - ri - na sanc - tis - si - ma,

B

ex - tol - lit, Ca - the -

Part.

4 4

75

A

8 Ca - the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the -

B

ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the - ri - na sanc - tis - si - ma, Ca - the -

Part.

#

80

A

8 ri - na sanc - tis - si - ma, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

B

ri - na sanc - tis - si - ma, al - le - lu - ia,

Part.

#

83

A

8 lu - ia, al - le - lu - ia.

B

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Part.

#

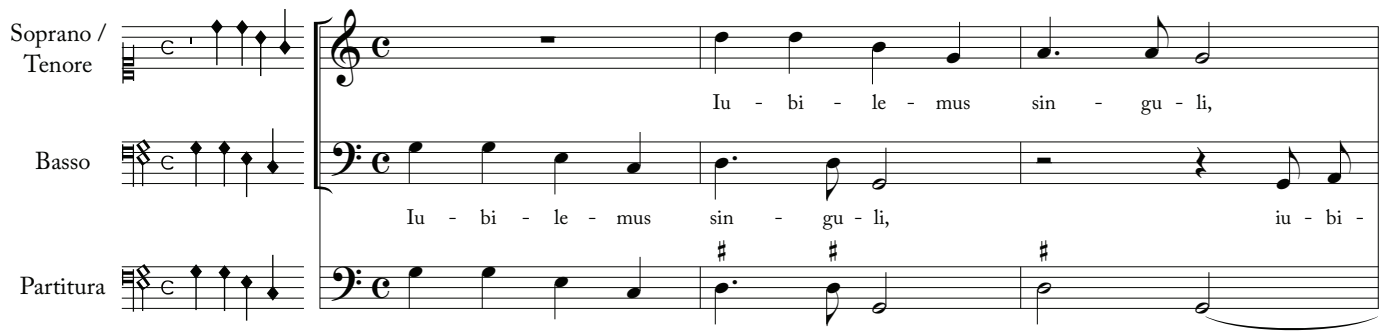
18. Iubilemus singuli

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura



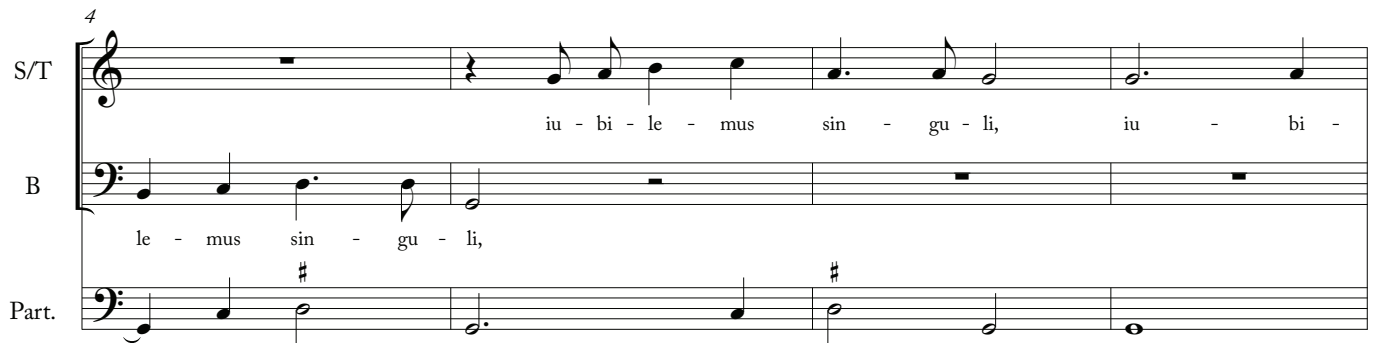
Iu - bi - le - mus sin - gu - li, iu - bi -

4

S/T

B

Part.



iu - bi - le - mus sin - gu - li, iu - bi - le - mus sin - gu - li, iu - bi -

8

S/T

B

Part.



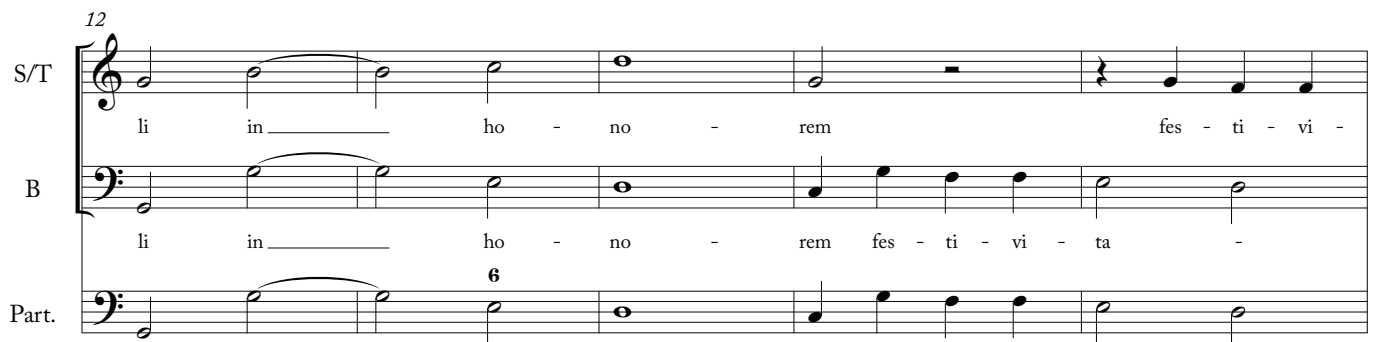
le - mus sin - gu - li, iu - bi - le - mus sin - gu - li, iu - bi -

12

S/T

B

Part.



li in ho - no - rem fes - ti - vi - ta - tis, fes - ti - vi - ta - tis

17

S/T

B

Part.



ta - tis, fes - ti - vi - ta - tis, fes - ti - vi - ta - tis be -

21

S/T

be - a - tae Ma - ri - ae Vir - gi - nis, al -

B

a - tae Ma - ri - ae Vir - gi - nis, al -

Part.

6

26

S/T

- le - lu - ia, al - le - lu - ia. Cu - ius

B

- le - lu - ia, al - le - lu - ia. Cu - ius

Part.

6

32

S/T

Do - mi - nus hu - mi - li - ta - tem res - pe - - -

B

Do - mi - nus hu - mi - li - ta - tem res - pe - - -

Part.

4

36

S/T

xit, al - le - lu - ia, al - le - lu -

B

xit, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

6

5

40

S/T

ia. Quem an - ge - lo nun - ti - an - te con - ce - -

B

ia. Quem an - ge - lo nun - ti - an - te con - ce - -

Part.

44

S/T pit Sal - va - to - rem, Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va - to - rem

B pit Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va -

Part. 6

48

S/T sae - cu - li, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B to - rem sae - cu - li, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part. 6

52

S/T al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

B ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Part. 6 6 6 6

55

S/T lu - ia, al -

B lu - ia, al - - - le - lu - ia, al - le -

Part. #

59

S/T - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B lu - - - ia, al - le - lu - ia.

Part. 6

19. Quem vidistis pastores

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Quem vi - dis - tis pas - to - res

S/T

B

Part.

res, quem vi - dis - tis, pas - to - res

S/T

B

Part.

di - ci - te, di - ci - te, res, di - ci - te, di - ci - te, di - ci - te

S/T

B

Part.

an - nun - ci - a - te no - bis, an - nun - ci - a - te no - bis, an - nun - ci - a - te

S/T

B

Part.

an - nun - ci - a - te no - bis, an - nun - ci - a - te no - bis, an - nun - ci - a - te

20

S/T a - te no - bis in ter - - - -

B a - te no - bis in ter - - - -

Part. 4 6 6

24

S/T - ris quis ap - pa - ru - it, al - le - lu - ia,

B ris quis ap - pa - ru - it, al - le - lu -

Part.

28

S/T al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Na - tum

B ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Na - tum

Part.

33

S/T vi - di - mus, na - tum vi - di - mus et

B vi - di - mus et

Part.

38

S/T cho - ros an - ge - lo - rum col - lau - dan - tes

B cho - ros an - ge - lo - rum

Part. 4

41

S/T

Do - - - - - mi - num,

B

col - lau - dan - tes Do -

Part.

44

S/T

- - - - - mi - num, col - lau - dan - tes Do -

B

- - - - -

Part.

47

S/T

al - le - lu - ia, al - le - lu -

B

- - - - - mi - num, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

50

S/T

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

B

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

6

55

S/T

- - - - - le - lu - ia.

B

al - - - - - le - lu - ia.

Part.

6

20. Exaudi Deus

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Ex - au - di, De - us,

Ex -

5

S/T

B

Part.

ex - au - di,

au - di, De - us, o - ra - ti - o - nem

10

S/T

B

Part.

De - us, o -

me - am, o - ra - ti - o - nem me - am,

15

S/T

B

Part.

ra - ti - o - nem me - - - am

ex - au - di, De - us, o -

20

S/T

B

Part.

et ne de - spe - xe -

ra - ti - o - nem me - am et ne de - spe - xe -

6

25

S/T

ris de - pre - ca - ti - o - nem me - - -

B

ris

Part.

30

S/T

- - - am,

B

de - pre - ca - ti - o - nem me -

Part.

35

S/T

in - ten - de mi - hi et ex -

B

am, in - ten - de mi - hi et ex -

Part.

40

S/T

au - di me, et ex - au - di me.

B

au - di me. Con - tris -

Part.

45

S/T

Con - tris - ta -

B

ta - - - - - tus sum

Part.

50

S/T

B

Part.

tus sum in ex -

in ex -

54

S/T

B

Part.

er - ci - ta - ti - o - ne me - a

er - ci - ta - ti - o - ne me - a et con - tur -

58

S/T

B

Part.

et con - tur - ba - tus

ba - tus sum, et con - tur - ba - tus

62

S/T

B

Part.

sum, et con - tur - ba - tus sum a

sum, et con - tur - ba - tus sum

66

S/T

B

Part.

vo - ce, a vo - ce i - ni - mi - ci, i - ni - mi -

a vo - ce i - ni - mi - ci, i - ni - mi -

70

S/T

B

Part.

ci et a tri - bu - la - ti -

ci et a tri - bu - la - ti -

ci et a tri - bu - la - ti -

75

S/T

B

Part.

o - ne pec - ca - to - - -

o - ne pec - ca - to - - -

o - ne pec - ca - to - - -

80

S/T

B

Part.

ris, pec -

ris, pec - - - ca - to - ris,

ris, pec - - - ca - to - ris,

85

S/T

B

Part.

- - ca - to - ris,

pec - - - ca - to -

pec - - - ca - to -

90

S/T

B

Part.

pec - - - ca - to - ris.

ris, pec - - - ca - to - ris.

ris, pec - - - ca - to - ris.

21. Salve Maria

Basso e contralto

Alto

Basso

Partitura

Sal - - - - - ve,

A

B

Part.

ve, sal - ve Ma - ri - a,

sal - ve Ma - ri - a, Ma -

6

A

B

Part.

Ma - ri - a, Ma - ri - a

ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a

6

A

B

Part.

de - - - - - cus et co - ro - na

de - - - - - cus et co - ro - na

6

A

B

Part.

vir - gi - num. Sal - ve Ma - ri - a

vir - gi - num. Sal - ve Ma - ri - a

6

26

A

8

dul - ce sub - si - di - um

B

dul - ce sub - si - di - um

Part.

4

30

A

8

om - ni - um in

B

om - ni - um in te spe - ran - ti - um,

Part.

35

A

8

te spe - ran - ti - um, in te spe - ran - ti - um.

B

in te spe - ran - ti - um. Au -

Part.

6

40

A

8

Au - di, dul -

B

di, au - di, dul -

Part.

6

45

3

A

8

cis - si - ma Ma - ri a, dul - cis - si - ma Ma - ri -

B

cis - si - ma Ma - ri - a, dul - cis - si - ma Ma - ri -

Part.

50

A

B

Part.

a, et es - to mi - hi do - len -

a, et es - to mi - hi do - len - ti

54

A

B

Part.

ti sem - - - per pi - - - a

sem - - - per pi - - - a

58

A

B

Part.

a - - - pud Ie - - - -

a - - - pud, Ie - - - -

62

A

B

Part.

sum fi - li - um tu - um. Sal -

sum fi - li - um tu - um. Sal -

66

A

B

Part.

ve Ma - ri - a con - so -

ve Ma - ri - a con - so - la - ti - o pec - ca - to - rum, con - so -

70

A

8

la - ti - o pec - ca - to - rum, con - so - la - ti - o pec - ca -

B

la - ti - o pec - ca - to - - - - - rum,

Part.

73

A

8

to - - - - - rum,

B

pec - ca - to - rum, con - so - la - ti - o pec - ca -

Part.

77

A

8

con - so - la - ti - o pec - ca - to - rum

B

to - - - - - rum, pec - ca - to - rum,

Part.

80

A

8

sal - ve Ma - ri - a,

B

sal - ve Ma - ri - a, sal -

Part.

84

A

8

sal - - - - - ve Ma - ri - a.

B

- - - - - ve Ma - ri - - - - - a.

Part.

22. Cantate Domino

Doi soprani overo tenori

C3

Soprano I / Tenore I

Soprano II / Tenore II

Partitura

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te Do - mi - no

Can - ta - te Do - mi - no, can - ta - te

5

SI/TI

SII/TII

Part.

can - ti - cum no - vum, can - ti - cum

Do - mi - no can - ti - cum no - vum,

10

SI/TI

SII/TII

Part.

no - vum, can - ti - cum no -

can - ti - cum no - vum, can - ti - cum no

4 5 #

14

SI/TI

SII/TII

Part.

vum can - ti - cum

vum, can

7

18

SI/TI

SII/TII

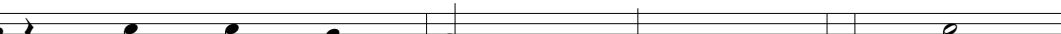
Part.

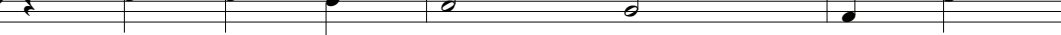
no - vum,

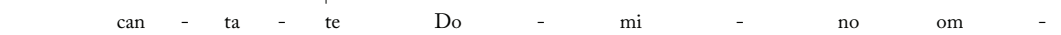
ti - cum no - vum, can - ta - te

4 8

21

SI/TI 

SII/TII 

Part. 

24

SI/TI
ter - ra. Can - ta - te Do - - mi -

SII/TII
Can - ta - te Do - - mi -

Part.
4

27

SI/TI no et be - ne - di - ci - te no - mi - ni

SII/TII no et be - ne -

Part.

30

SI/TI

II/TII

Part.

e - ius,

di - - - ci - te no - mi - ni e - ius,

Detailed description: This is a musical score for three voices: SI/TI (Soprano/Alto), II/TII (Tenor), and Part. (Bass). The key signature is G minor (three flats). The score covers measures 30 to 33. In measure 30, SI/TI has a half note E4, II/TII has a half note D4, and Part. has a half note G3. In measure 31, SI/TI has a whole rest, II/TII has a half note E4, and Part. has a half note F3. In measure 32, SI/TI has a whole rest, II/TII has a half note D4, and Part. has a half note E3. In measure 33, SI/TI has a whole rest, II/TII has a half note C4, and Part. has a half note D3. The lyrics for SI/TI are 'e - ius,'. The lyrics for II/TII are 'di - - - ci - te no - mi - ni e - ius,'.

33

SI/TI

no - mi - ni e - ius,

SII/TII

no - mi - ni e - ius, an - nun - ci -

Part.

no - mi - ni e - ius,

no - mi - ni e - ius, an - nun - ci -

no - mi - ni e - ius,

36

SI/TI

SII/TII

Part.

an - nun - ci - a - te de di -

a - te

39

SI/TI

SII/TII

Part.

- e in di - em sa - lu - ta - re e - ius,

de di - - e in di -

42

SI/TI

SII/TII

Part.

sa - lu - ta - re e -

em sa - lu - ta - re e - ius,

45

SI/TI

SII/TII

Part.

ius, sa - lu -

sa - lu - ta - re e - ius, sa - lu -

48

SI/TI

SII/TII

Part.

ta - re e - - - - ius.

ta - re e - - - - ius.

6 3 4 3

23. Cantemus et exultemus

Doi contralti alla terza e alla quarta

Alto I

Alto II

Partitura

Can - te - mus, can -

AI

AII

Part.

te - mus, can - te - mus

mus, can - te - mus, can - te -

AI

AII

Part.

et ex - ul - te - mus: mus

mus et ex - ul - te - mus:

AI

AII

Part.

re - sur - rec - ti - o - nem Do - mi - ni an - nun - ci - a -

re - sur - rec - ti - o - nem Do - mi - ni an - nun - ci -

AI

AII

Part.

bo, an - nun - ci - a -

a - bo, an - nun - ci - a -

3 7 6 4 5 3

17

AI
8
bo, an - nun - ci - a - bo, an - nun - ci -

AII
8
bo, an - nun - ci - a - bo, an - nun - ci -

Part.
8

22

AI
8
a - bo. Chris - tus mor - tu - us est

AII
8
- a - bo. Chris - tus

Part.
4

27

AI
8
prop - ter sce - le - ra nos - tra

AII
8
mor - tu - us est prop - ter sce -

Part.

31

AI
8
et re - sur - re - xit

AII
8
- le - ra nos - tra et re - sur - re -

Part.

35

AI
8
prop - - -

AII
8
xit prop - ter ius - ti - fi - ca - ti - o - nem

Part.

39

AI

8

ter ius - ti - fi - ca - ti - o - nem nos - tram.

AII

8

nos - tram, ius - ti - fi -

Part.

4 3 3 4 3

43

AI

8

An -

AII

8

ca - ti - o - nem nos - tram. An -

Part.

3 4 3

47

AI

8

ge - lus Do - mi - ni lo - cu - tus

AII

8

ge - lus Do - mi - ni lo - cu - tus

Part.

4

51

AI

8

est mu - li - e - ri - bus di - cens:

AII

8

est mu - li - e - ri - bus di - cens:

Part.

3 4 3

56

AI

8

Ie - sum, quem que - ri - tis non est hic, iam sur -

AII

8

Ie - sum, quem que - ri - tis non est hic, iam sur -

Part.

61

AI re - xit, si - cut di - xit,

AII re - xit, iam sur - re - xit, si - cut

Part.

65

AI si - cut di - xit.

AII di - xit, si - cut di - xit.

Part.

69

AI Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

AII Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

74

AI ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

AII ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

78

AI al - le - lu - ia.

AII ia, al - le - lu - ia.

Part.

24. Ego dormio

Basso e tenore overo soprano

Tenore / Soprano

Basso

Partitura

E - go dor - mi - o,

E - go dor - mi - o,

4 #3 b

T/S

B

Part.

e - - - go dor - mi - o, e -

- go dor - mi - o, e - go

4 3 b 6

T/S

B

Part.

go dor - mi - o et cor

dor - mi - o et cor me - um,

7 6 # 5

T/S

B

Part.

me - um, et cor me - um, et cor me - um vi - gi -

et cor me - um, et cor me - um vi - gi -

#

T/S

B

Part.

lat et cor me - - - um, et cor me - um, et cor

lat, et cor me - um, et cor - me -

#

23

T/S 8 me - um vi - gi - lat. Vox, vox di - lec - ti me - i, di -

B - um vi - gi - lat. Vox, vox di - lec - ti me - i

Part. 6 6 #

29

T/S 8 lec - ti me - i pul - san - ti,

B pul - san - ti, a - pe - ri, a - pe - ri mi -

Part. b 3 4 3

35

T/S 8 a - pe - ri, a - pe - ri mi - hi, a - pe - ri, a - pe - ri mi -

B hi, a - pe - ri, a - pe - ri mi - hi, a - pe - ri, a - pe - ri mi -

Part. # 6 # 6 #

39

T/S 8 hi, so - ror me - a, so - ror

B hi, so - ror me - a, so - ror

Part. # b # b #

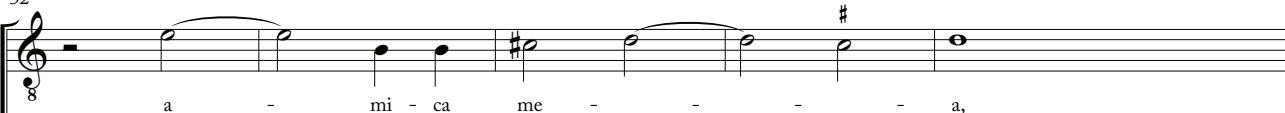
45

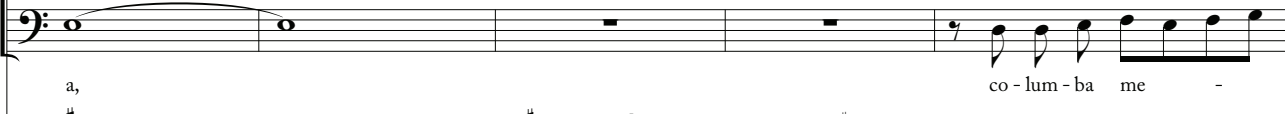
T/S 8 me - - - a,

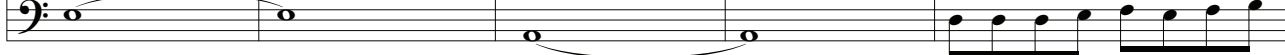
B me - - - a, a - mi - ca me - - -

Part. # 4 #

52

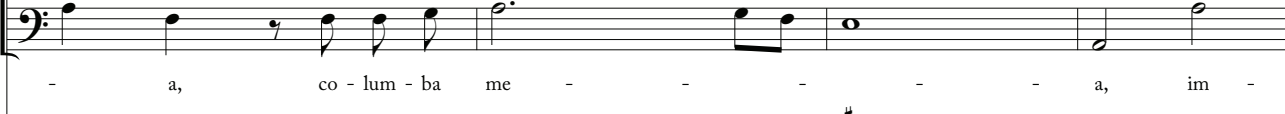
T/S  a - mi - ca me - - - a,

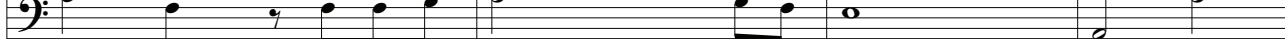
B  a, co - lum - ba me -

Part.  a, co - lum - ba me -

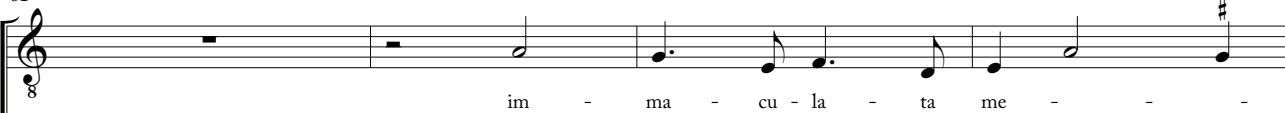
57

T/S  co - lum - ba me - a, co - lum - ba me - - - a,

B  - a, co - lum - ba me - - - a, im -

Part.  - a, co - lum - ba me - - - a, im -

61

T/S  im - ma - cu - la - ta me - - -

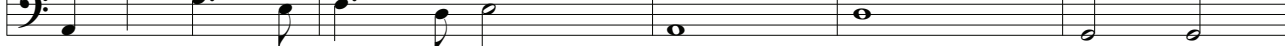
B  ma - cu - la - ta me - a,

Part.  ma - cu - la - ta me - a,

65

T/S  a, im - ma - cu - la - ta me - a, qui - a

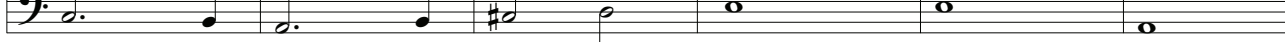
B  im - ma - cu - la - ta me - a, qui - a a -

Part.  im - ma - cu - la - ta me - a, qui - a a -

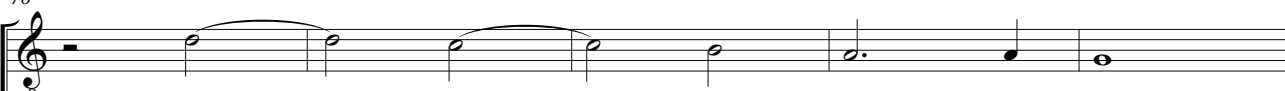
70

T/S  a - mo - re lan - - - gue - o,

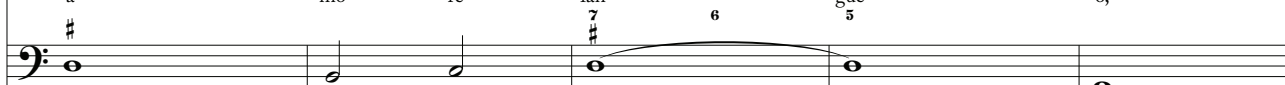
B  mo - - - re lan - gue - o,

Part.  mo - - - re lan - gue - o,

76

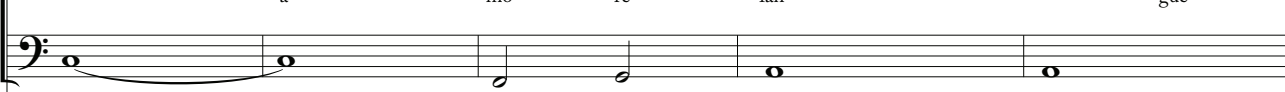
T/S  a - mo - re lan - gue - o,

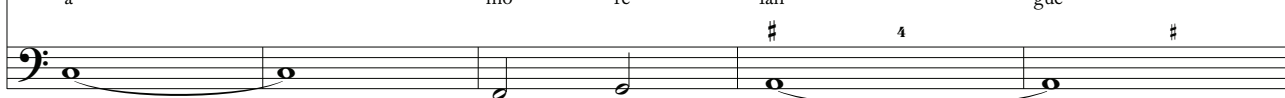
B  a - mo - re lan - gue - o,

Part.  a - mo - re lan - gue - o,

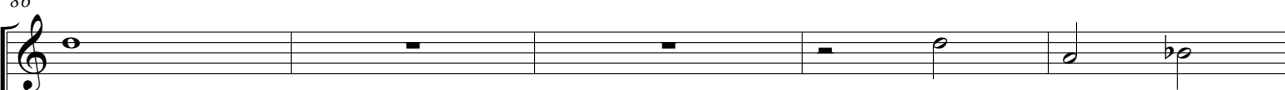
81

T/S  a - mo - re lan - gue -

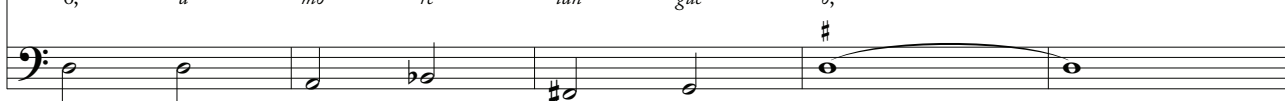
B  a - mo - re lan - gue -

Part.  a - mo - re lan - gue -

86

T/S  o, a - mo - re

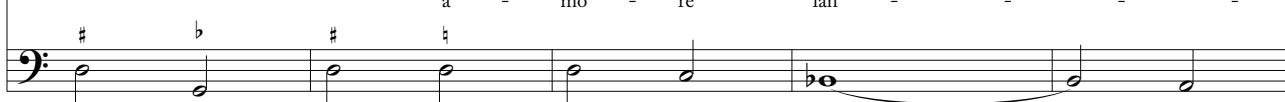
B  o, a - mo - re lan - gue - o,

Part.  o, a - mo - re lan - gue - o,

91

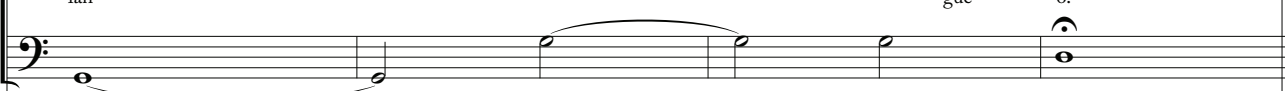
T/S  lan - gue - o, a - mo - re

B  a - mo - re lan -

Part.  a - mo - re lan -

96

T/S  lan - gue - o.

B  - gue - o.

Part.  - gue - o.

25. Vulnerasti cor meum

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore

Basso

Partitura

Vul - ne - ras - ti cor me - um,

5

S/T

B

Part.

me - um, vul - ne - ras - ti cor me - um,

9

S/T

B

Part.

vul - ne - ras - ti cor me - um, so - ror me - a

13

S/T

B

Part.

so - ror me - a spon - sa, spon - sa,

17

S/T

B

Part.

sa, so - ror me - a spon - sa, vul - ne - ra - sti cor me - um, so - ror me - a

21

S/T

B

Part.

sa, vul - ne - ra - sti cor me -

spen - sa, vul - ne - ra - sti cor - me -

25

S/T

B

Part.

um in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in

um in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in

29

S/T

B

Part.

u - no cri - ne col - li tu - - -

u - no cri - ne col - li tu -

32

S/T

B

Part.

i. Quam pul - chra es a - mi - ca me - a, co - lum - ba

i. Quam pul - chra es a - mi - ca

36

S/T

B

Part.

me - a, for - mo - sa me - a, for - mo - sa me - a ve - ni de

me - a, co - lum - ba me - a, for - mo - sa me - a ve - ni de Li - ba - no

40

S/T Li - ba - no spon - sa me - a, ve - ni de Li - ba - no

B spon - - - sa me - a, ve - ni de Li - ba - no

Part.

43

S/T spon - sa me - a, ve - ni, ve -

B spon - sa me - a, ve - ni, ve -

Part. # 6 # # #

48

S/T - - ni qui - - -

B ni qui - - - a a -

Part.

53

S/T a a - mo - re lan - - -

B mo - re lan - - -

Part. # 4 #

57

S/T - - - gue - o, a - mo - re

B - - - gue - - - o,

Part. 4 # #

61

S/T

lan - - - - - gue o,

B

a - mo -

Part.

4

65

S/T

a - mo - re, a -

B

- - - re, a - mo -

Part.

70

S/T

mo - - - re lan - gue - o,

B

- - re lan - - - - - gue - o, a - mo - re

Part.

6 5

74

S/T

a - mo - re lan - - - - - gue - o,

B

lan - - - - - gue - o, a -

Part.

4

78

S/T

a - mo - - - re lan - gue - o.

B

mo - - - - - re lan - gue - o.

Part.

26. Resonent organa

Doi contralti alla terza e alla quarta in echo

Alto I **C3**Proposta

Alto II Risposta

Partitura

Re - so - nent or - - - ga - na

Re - so - nent or -

AI

AII

Part.

dul - ci - ter vo - ces in - to - nent su - a - vi -

- - ga - na dul - ci - ter vo - ces in - to - nent su - a - vi -

AI

AII

Part.

ter glo - ri - a ti - bi na - to de Vir - gi -

ter glo - ri - a ti - bi na - to de Vir - gi -

AI

AII

Part.

ne quis no - vus is - te ful - gor ra - di - at per

ne

6

AI

AII

Part.

gra - mi - na gre - gis, re - gis cu - ius tan - ti

re - gis

27

AI ab al - to Coe - lo di - mis - sus, mis - sus in

AII

Part. mis - sus

32

AI mun - dum rex quem an - ge - li ad - o - rant,

AII

Part. o - rant

37

AI o - rant pre - se - pi - o vos om - nes al - ta - re pro - pin -

AII

Part.

42

AI quo in quo mi - nus a - mor na - sci - tur

AII

Part. in quo

47

AI mox con - di - tor or - bis. Bis, ter et sem - per

AII

Part. Bis sem - per

52

AI ge - nu - it quem Vir - go be - a - ta al - ma Ma - ri - a ge -

AII Vir - go Ma - ri - a

Part.

57

AI - nu - it quem Vir - - - go

AII ge - nu - it quem Vir -

Part.

62

AI be - a - ta al - ma Ma - ri - a,

AII go al - ma Ma - ri - a

Part.

67

AI be - a - ta al - ma Ma - ri - a,

AII be - a - ta, al - ma Ma -

Part.

71

AI Ma - ri - a.

AII ri - a, Ma - ri - a.

Part.

29

SI/TI et spes no - stra, sal - ve. Ad te cla - ma -

SII/TII do, sal - ve.

Part.

35

SI/TI mus, ad te cla - ma - mus, ex -

SII/TII cla - ma - mus,

Part.

41

SI/TI - u - les fi - li - i E - vae, ad te su -

SII/TII

Part. su -

47

SI/TI - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - chri -

SII/TII - - - spi - ra - mus,

Part.

52

SI/TI ma - rum val - le. E - ia er - go,

SII/TII val - le. E -

Part.

57

SI/TI

SII/TII

Part.

ad - vo - ca - ta nos - tra, il - los

- ia er - go,

63

SI/TI

SII/TII

Part.

tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu -

68

SI/TI

SII/TII

Part.

los ad nos con - ver - te.

ad nos con -

73

SI/TI

SII/TII

Part.

Et Ie - - - - sum,

ver - te. Et

78

SI/TI

SII/TII

Part.

be - ne - dic - tum fruc -

Ie - - - - sum, be - ne - dic - tum

83

SI/TI

tum ven - tris tu - i, no - bis, post hoc ex - i - li - um, os -

SII/TII

Part.

88

SI/TI

ten - - - de.

SII/TII

os - ten - - -

Part.

93

SI/TI

O cle - mens, o pi - a, o dul - cis Vir -

SII/TII

de. O cle - mens, o pi - a,

Part.

99

SI/TI

go Ma - ri - a, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,

SII/TII

Ma - ri - a, Ma - ri - a,

Part.

104

SI/TI

o dul - cis Vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a.

SII/TII

Ma - ri - a, Ma - ri - a.

Part.

28. Indica mihi

Basso e soprano overo tenore*

Soprano / Tenore

La sposa

In - di - ca mi - hi, quem

Basso

Il sposo

Partitura

5

S/T

di - li - git, quem di - li - git a - ni - ma me - a, u - bi

B

Part.

9

S/T

pas - cas, u - bi cu - bes, ne va - ga - ri in - ci -

B

Part.

13

S/T

- - - pi - am post gre - ges so - da - li - um tu - o -

B

Part.

17

S/T

rum

Si i - gno - ras te, o pul - cher - ri - ma, pul -

B

Part.

* Bb. 88-98 of the Soprano/Tenor part are missing.
Mancano le bb. 88-98 della parte di Soprano/Tenore.

21

S/T

B

Part.

cher - ri - ma mu - li - e - rum, e - gre - de - re et ab -

25

S/T

B

Part.

i post ves - ti - gi - a gre - gum tu - o -

29

S/T

B

Part.

O quam tu pul - cher es, tu pul - cher
rum. O quam tu pul - cher es, tu pul - cher es, tu pul - cher

33

S/T

B

Part.

es, o quam tu pul - cher es, di - lec - te mi,
es, o

37

S/T

B

Part.

o quam tu pul - cher
quam tu pul - chra es, a - mi - ca me - a.

41

S/T *es, di - lec - te mi, et de - co - rus.*

B

Part. *A - mi - ca*

45

S/T *A - ver -*

B *me - a et su - a - vis.*

Part.

49

S/T *te o - cu - los tu - os a me, qui - a ip - si me e - vo - la -*

B

Part.

53

S/T *- re, e - vo - la - re fe - ce - runt.*

B *Vul - ne -*

Part.

57

S/T

B *ras - ti cor me - - um, so - ror*

Part.

61

S/T

B

Part.

Ve - ni, ve - ni, di - lec - te mi, ve - ni,

me - a, spon - sa. Ve - ni, ve - ni, di -

65

S/T

B

Part.

ve - ni, ve - ni, di - lec - te mi.

lec - ta me - a, ve - ni, ve - ni, ve - ni, di -

69

S/T

B

Part.

E - gre - di - a - mur in a - grum,

lec - ta me - a. E - gre - di -

73

S/T

B

Part.

com - mo - re - mur in vil - - -

a - mur in a - grum, com - mo - re - mur in vil - - -

77

S/T

B

Part.

lis. E - a - mus in vi - ne - am nos -

lis. E - a - mus in vi - ne - am nos -

81 **3**

S/T

B

Part.

85

S/T

B

Part.

88

S/T

B

Part.

92

S/T

B

Part.

95

S/T

B

Part.

29. In te Domine speravi

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

5

S/T

B

Part.

In te, Do - mi - ne, spe - ra -

6

10

S/T

B

Part.

- - - - - vi, non con -

15

S/T

B

Part.

fun - dar in ae - ter - - - num, non con - fun - dar in ae -

6 6

20

S/T

B

Part.

ter - - - - - num, in ius - ti - ti - a tu -

6

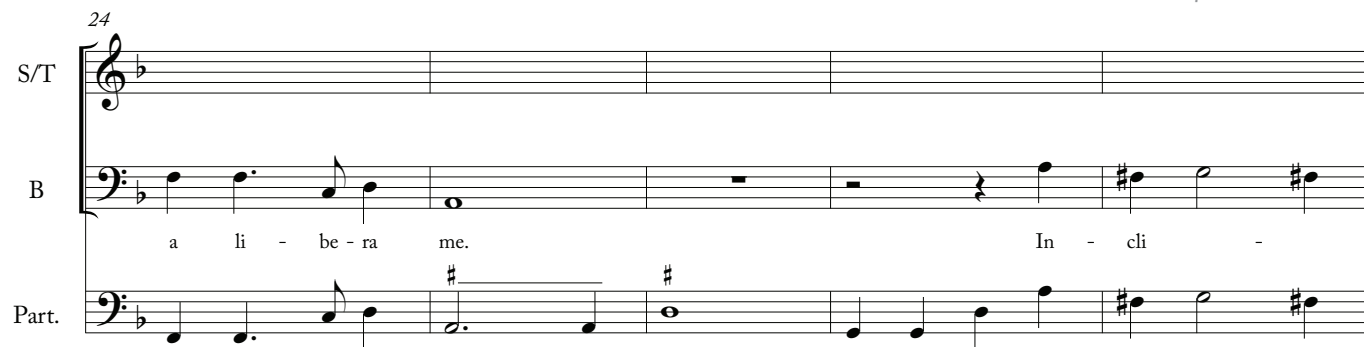
24

S/T

B

Part.

a li - be - ra me. In - cli -



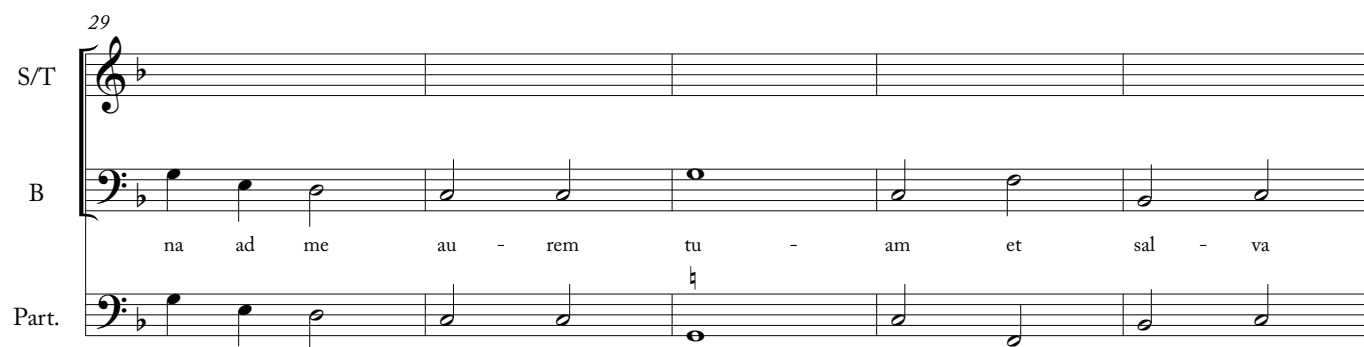
29

S/T

B

Part.

na ad me au - rem tu - am et sal - va



34

S/T

B

Part.

me. Es - to mi - hi in



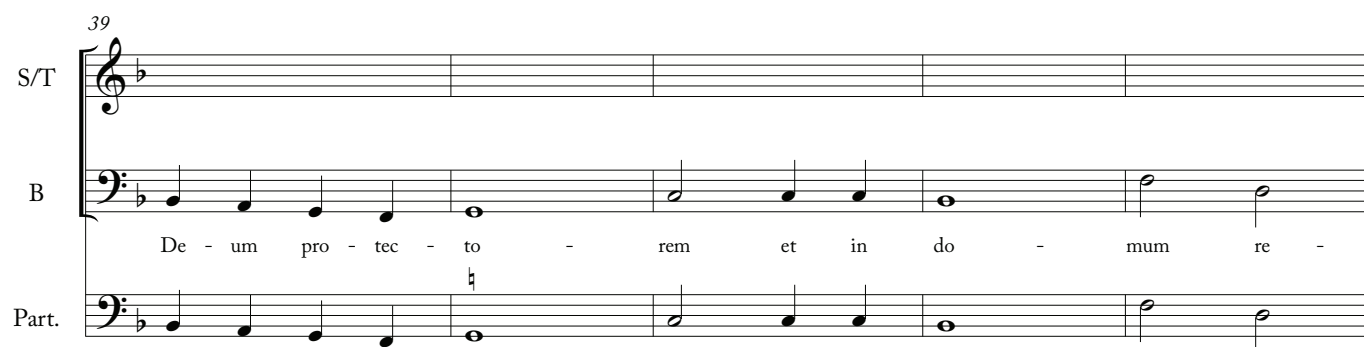
39

S/T

B

Part.

De - um pro - tec - to - rem et in do - mum re -



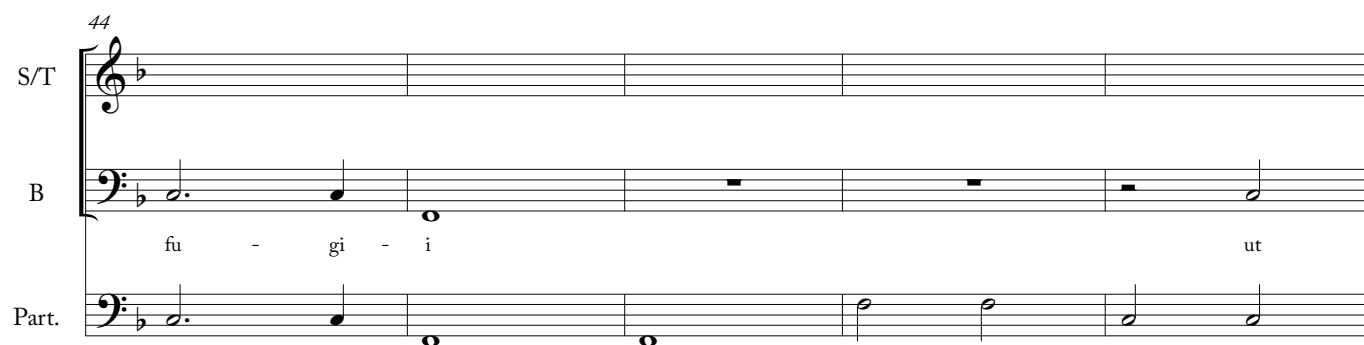
44

S/T

B

Part.

fu - gi - i ut



49

S/T

B

Part.

sal - vum me fa - ci - as, ut sal -

53

S/T

B

Part.

vum me fa - - - - ci as,

58

S/T

B

Part.

ut sal - vum me fa - ci - as,

63

S/T

B

Part.

ut sal - - - -

67

S/T

B

Part.

vum me fa - - - - ci - as.

6

30. Congratulamini mihi

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

Con - gra - tu - la - mi-ni, con - gra - tu - la - mi-ni mi - hi om -

7

S/T

B

Part.

nes qui di - li - gi -

11

S/T

B

Part.

tis Do - - - mi - num,

16

S/T

B

Part.

qui - a cum es - sem par - vu - la, cum

6

21

S/T

B

Part.

es - sem par - - - - - vu -

26

S/T

B

Part.

la _____ pla - cu - i Al -

6 5

31

S/T

B

Part.

tis - si - mo, Al - tis - si - mo, Al - tis -

36

S/T

B

Part.

- si - mo, et _____ de me - - -

41

S/T

B

Part.

is, et _____ de me - - - - -

46

S/T

B

Part.

- - is vi - sce - ri - bus _____

51

S/T

B

Part.

ge - nu - i De -

57

S/T

B

Part.

um et ho - - - - mi - nem,

63

S/T

B

Part.

ge - nu - i De - um et ho - mi - nem, ge - nu - i

6

67

S/T

B

Part.

De - um et ho - mi - nem, al - - - le - lu -

6

71

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - - - ia.

31. O magnum mysterium

Basso e contralto

Alto

Basso

Partitura

O mag - num mys - te - ri -

A

B

Part.

um, o mag - num mys - te - ri -

A

B

Part.

um et ad - mi - ra - bi - le, et ad - mi - ra - bi - le

A

B

Part.

sa - cra - men - tum, sa - cra - men

A

B

Part.

tum, sa - cra - men

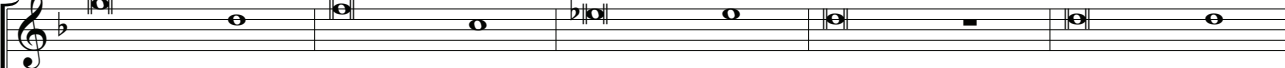
26 3

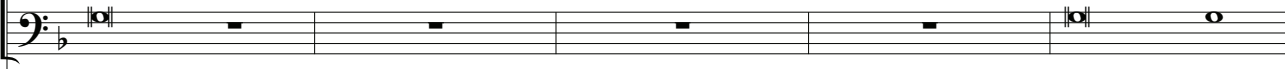
A 
tum.

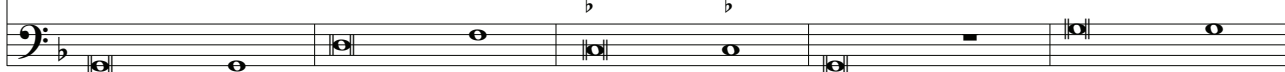
B 
tum. Ver - bum ca - ro fac - tum

Part. 
6 6 4 #3

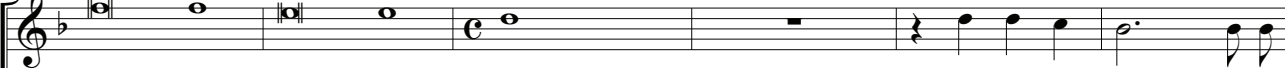
32

A 
Ver - bum ca - ro fac - tum est, ver - bum

B 
est, ver - bum

Part. 
b b

37

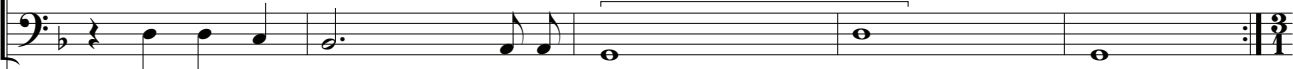
A 
ca - ro fac - tum est et ha bi - ta - vit in

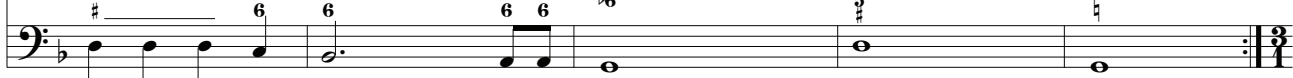
B 
ca - ro fac - tum est et ha - bi - ta - vit in no - bis,

Part. 
6

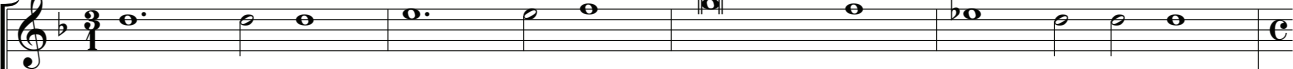
43

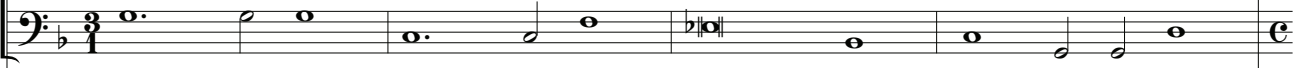
A 
no - bis, et ha - bi - ta - vit in no - bis.

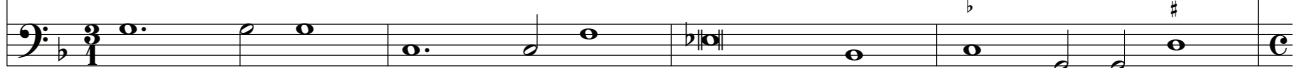
B 
et ha bi - ta - vit in no bis.

Part. 
6 6 6 6

48 3

A 
Ho - di - e, ho - di - e e - nim Sal - va - tor mun -

B 
Ho - di - e, ho - di - e e - nim Sal - va - tor mun -

Part. 
b #

52

A

B

Part.

di de Vir - gi - ne na - sci, de Vir - gi - ne na - sci di - gna -

di de Vir - gi - ne na - sci, de Vir - gi - ne na - sci di -

6 6 6 6 6 6

55

A

B

Part.

- - tus est. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

gna - tus est. Al - le - lu - ia,

#

59

A

B

Part.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

al - le - lu - ia, al - le - lu -

6

62

A

B

Part.

ia, al - le - lu - ia, al

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

65

A

B

Part.

le - lu - ia, al - le - lu - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

6 #

32. O dulcissime

Basso e doi soprani overo tenori. A 3

Soprano I / Tenore I

Soprano II / Tenore II

Basso

Partitura

O dul - cis - si - me,

6

SI/TI

SII/TII

B

Part.

o pi - is - si - me Ie - su, o pi -

11

SI/TI

SII/TII

B

Part.

is - si - me Ie - su per la - cri - mas be - a -

16

SI/TI

SII/TII

B

Part.

tis - si - mae Vir - gi - nis Ma - ri - ae, dul - cis - si - mae ma - tris

20

SI/TI

tu - - - ae

SII/TII

tu - - - ae qui -

B

tu - - - ae qui - bus ip - sa ri - ga -

Part.

4 3

24

SI/TI

qui - bus ip - sa ri - ga -

SII/TII

- bus ip - sa ri - ga - - - - -

B

- - - vit fa - - - ci - em tu - am,

Part.

6

28

SI/TI

- - - vit fa - ci - em tu - am

SII/TII

- - - vit fa - ci - em tu - am

B

- - - fa - ci - em tu - am

Part.

3 4 3 6 6

33

SI/TI

quan - do de cru - ce de -

SII/TII

quan - do de cru - ce de -

B

quan - do de cru - ce, quan - do de cru - ce de -

Part.

37

SI/TI po - si - tus fu - is - ti de ma - ni - bus e - ius.

SII/TII po - si - tus fu - is - ti de ma - ni - bus e - ius.

B po - si - tus fu - is - ti de ma - ni - bus e - ius.

Part. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{8}$

41

SI/TI Vul - ne - ra cor me - um, vul -

SII/TII Vul -

B Vul - ne - ra cor me - um, vul - ne - ra cor me -

Part. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{8}$

46

SI/TI - ne - ra cor me - um et men - tem me - am sa -

SII/TII - me - ra cor me - um et men - tem me - am sa -

B - um et men - tum me - am sa -

Part. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{8}$

50

SI/TI - cris vul - ne - ri - bus e - ius ut be - ne -

SII/TII - cris vul - ne - ri - bus e - ius ut be - ne -

B - cris vul - ne - ri - bus e - ius ut be - ne -

Part. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

54

SI/TI

fi - ci - um tu - ae sanc - tis - si -

SII/TII

fi - ci - um tu - ae sanc - tis - si - mae,

B

fi - ci - um tu - ae sanc - tis - si -

Part.

6

58

SI/TI

mae, sanc - tis - si -

SII/TII

sanc - tis - si - mae pas - si - o - -

B

mae pas - si - o - - - - - nis,

Part.

62

SI/TI

me pas - - - si - - - o - nis sem -

SII/TII

- - - - - nis sem -

B

pas - - - si - o - - - - nis sem -

Part.

6 5 6 4 3

66

SI/TI

- per in cor - de me - o tra - be - am,

SII/TII

- per in cor - de me - o tra - be - am,

B

- per in cor - de me - o tra - be - am,

Part.

7

69

SI/TI o cle - - - mens,

SII/TII o cle - - - mens,

B o cle - - - mens,

Part. $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ \# \end{matrix}$

73

SI/TI o pi - - - e, o Ie - su fi - li Ma -

SII/TII o pi - - - e,

B o pi - - - e, o Ie - su fi - li Ma -

Part. $\begin{matrix} 4 \\ \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ \# \end{matrix}$

77

SI/TI ri - ae, o Ie - su fi - li Ma - ri - ae,

SII/TII o Ie - su fi - li Ma - ri - ae,

B ri - ae, o Ie - su fi - li Ma - ri - ae,

Part. $\begin{matrix} \# \\ \# \\ \# \end{matrix}$

81

SI/TI mi - se - re - re me - i,

SII/TII

B mi - se - re - re me - i,

Part. $\begin{matrix} 6 \\ \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ \# \end{matrix}$

85

SI/TI *mi - se - re - re me - i,*

SII/TII *mi - se - re - re me - - i,*

B *mi - se - re - re me - - i,*

Part. *# # # 6 4 #3 #*

89

SI/TI *mi - se - re - - - - -*

SII/TII *mi - se - - - re me -*

B *mi - se - re - - - -*

Part. *# 7 6 4 5 3*

93

SI/TI *re, mi - se - re - re,*

SII/TII *i, mi - se - re - re,*

B *re, mi - se - re - re,*

Part. *b 4 3*

98

SI/TI *mi - - - se - re - - re.*

SII/TII *mi - se - re - - re.*

B *mi - - - se - re - - re.*

Part. *b 7 4 3*

33. O quam gloriosum

A una voce sola

Alto

Partitura

8 O ————— quam glo - ri - o - sum est reg -

A

Part.

5 8 num in quo cum Chris - to gau - dent om - nes sanc - ti,

A

Part.

9 8 in quo cum Chris - to gau - dent om - nes sanc - ti.

6

A

Part.

13 8 Is - ti sunt qui vi - ven -

A

Part.

18 8 tes, i - - - sti sunt qui vi - ven - tes in

A

Part.

21 8 car - ne plan - ta - ve - runt ec - cle - si - am, plan - ta - ve - runt ec -

6

A

Part.

24 8 cle - si - am san - gui - ne su -

29

A

8

o ca - li - cem Do - - - - mi -

Part.

4

33

A

8

ni bi - be - runt, ca - li - cem

Part.

38

A

8

Do - mi - ni bi - be - runt, et a -

Part.

43

A

8

mi - ci De - i fac - ti sunt. Haec est

Part.

#

47

A

8

ge - ne - ra - ti - o quae - ren - ti - um Do - mi - num,

Part.

#

50

A

8

ge - ne - ra - ti - o quae - ren - ti - um Do - mi -

Part.

53

A

8

num, quae - ren - ti - um fa - ci - em De - i Ia -

Part.

57

A

8 cob. Lae - ta - mi - ni

Part.

62

A

8 in Do - mi - no et ex - ul - ta - te, et ex - ul -

Part.

65

A

8 ta - te, et ex - ul - ta - te ius - ti

Part.

70

A

8 et glo - ri - a - mi ni om - nes rec -

Part.

74

A

8 - ti cor - de. Al - le - lu - ia, al - le - lu -

Part.

77

A

8 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Part.

80

A

8 al - le - lu - ia.

Part.

34. Canzone [I]

Basso e soprano overo alla quarta bassa flautino e basso

Soprano / Flautino

Basso

Partitura



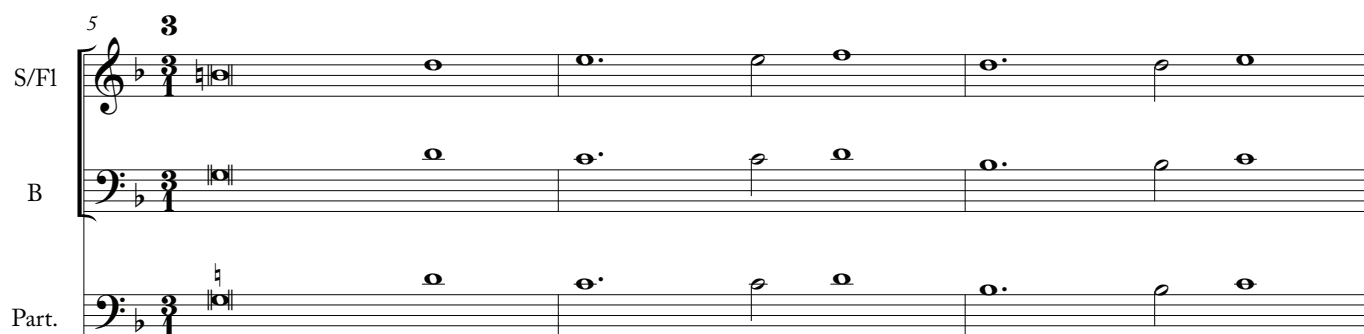
5

3

S/Fl

B

Part.

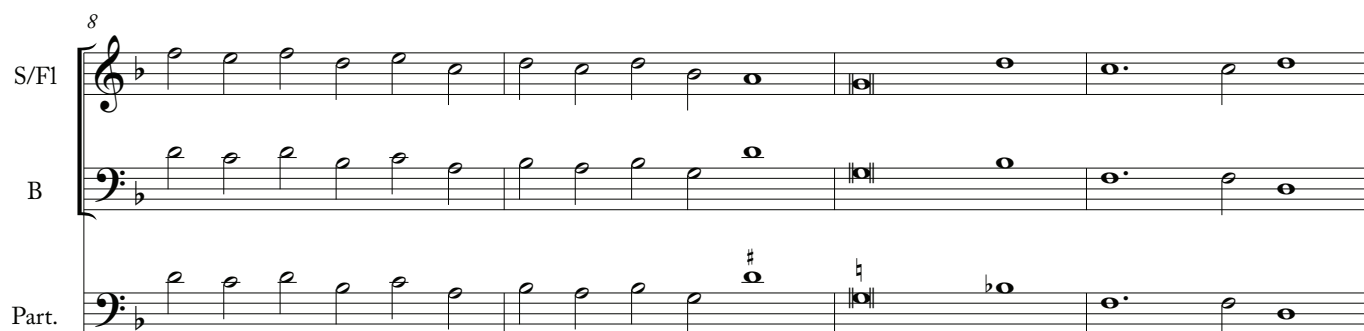


8

S/Fl

B

Part.

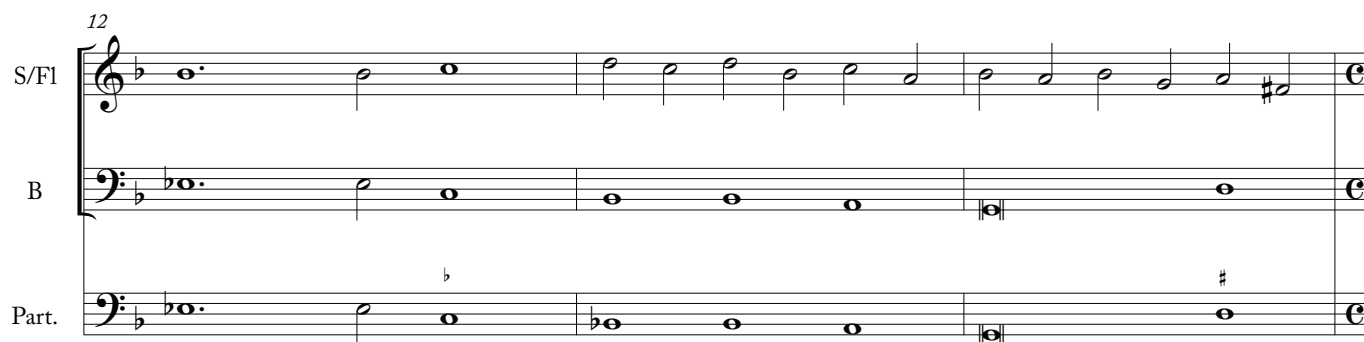


12

S/Fl

B

Part.



15

S/Fl

B

Part.



19

S/Fl

B

Part.

Measures 19-21. S/Fl part has a melodic line with a trill on measure 20. B and Part. parts provide harmonic support with sustained notes and a trill on measure 20.

22

S/Fl

B

Part.

Measures 22-26. S/Fl part has a melodic line with a trill on measure 22. B and Part. parts provide harmonic support with sustained notes and a trill on measure 22.

27

S/Fl

B

Part.

Measures 27-30. S/Fl part has a melodic line with a trill on measure 27. B and Part. parts provide harmonic support with sustained notes and a trill on measure 27.

31

S/Fl

B

Part.

Measures 31-35. S/Fl part has a melodic line with a trill on measure 31. B and Part. parts provide harmonic support with sustained notes and a trill on measure 31.

36

S/Fl

B

Part.

Measures 36-40. S/Fl part has a melodic line with a trill on measure 36. B and Part. parts provide harmonic support with sustained notes and a trill on measure 36.

40 **3**

S/Fl

B

Part.

45

S/Fl

B

Part.

49

S/Fl

B

Part.

53

S/Fl

B

Part.

57 **3**

S/Fl

B

Part.

60

S/Fl

B

Part.

64

S/Fl

B

Part.

70

S/Fl

B

Part.

75

S/Fl

B

Part.

80

S/Fl

B

Part.

85

S/Fl

B

Part.

90

S/Fl

B

Part.

94

S/Fl

B

Part.

98

S/Fl

B

Part.

pian echo forte pian echo

101

S/Fl

B

Part.

forte pian echo forte pian echo forte

35. Canzone [II]

Doi flautini

Flautino I

Flautino II

Partitura

Fl I

Fl II

Part.

Fl I

Fl II

Part.

Fl I

Fl II

Part.

Fl I

Fl II

Part.

22

Fl I

Fl II

Part.

26

Fl I

Fl II

Part.

30

Fl I

Fl II

Part.

34

Fl I

Fl II

Part.

38

Fl I

Fl II

Part.

42

Fl I

Fl II

Part.

3 4 3

46

Fl I

Fl II

Part.

50

Fl I

Fl II

Part.

3 4 3

55

Fl I

Fl II

Part.

6 6

59

Fl I

Fl II

Part.

6 6

63 **3**

Fl I

Fl II

Part.

Measures 63-66. Flute I and II play a melody of eighth notes, while the Part plays a bass line of half notes. A 3-measure rest is indicated above measure 63.

67

Fl I

Fl II

Part.

Measures 67-70. Flute I and II continue the melody, and the Part continues the bass line.

71

Fl I

Fl II

Part.

Measures 71-73. Flute I and II continue the melody, and the Part continues the bass line.

74

Fl I

Fl II

Part.

Measures 74-76. Flute I and II play a more complex melody with sixteenth notes, while the Part plays a simple bass line of half notes.

77

Fl I

Fl II

Part.

Measures 77-79. Flute I and II play a complex melody with sixteenth notes, while the Part plays a simple bass line of half notes.

80

F1 I

F1 II

Part.

83

F1 I

F1 II

Part.

86

F1 I

F1 II

Part.

88

F1 I

F1 II

Part.

93

F1 I

F1 II

Part.

97

Fl I

Fl II

Part.

101

Fl I

Fl II

Part.

105

Fl I

Fl II

Part.

108

Fl I

Fl II

Part.

111

Fl I

Fl II

Part.

Appendix / Appendice

Hypotheses of reconstruction of the missing part
in the incomplete compositions

Ipotesi di ricostruzione della parte mancante
nelle composizioni incomplete

1. Surrexit Dominus [7]

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore by Marina Toffetti

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

Sur - re - xit Do - mi - nus

Sur - re - xit Do - mi - nus

5

S/T

B

Part.

de se - pul - cro, de se - pul - cro, de

de se - pul - cro, de se - pul - cro, de

9

S/T

B

Part.

se - pul - cro, al - le - lu - ia, al - le - lu -

se - pul - cro, al - le - lu - ia, al - le - lu -

13

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - ia.

ia, al - le - lu - ia,

18

S/T

B

Part.

Qui pro no - - -

qui pro no - - -

22

S/T *bis, qui pro*

B *bis, qui pro*

Part.

26

S/T *no - bis pe - pen - dit in li - gno pe - pen - dit in*

B *no - bis pe - pen - dit in lig - - -*

Part.

30

S/T *li - - - gno, pe - pen dit in li - gno, pe - pen -*

B *- - - no, pe - pen -*

Part.

34

S/T *dit in li - gno, pe - pen - dit in li - - -*

B *dit in lig - no, pe - pen - dit in lig - - -*

Part.

37

S/T *gno. Sur - re -*

B *no sur - re - - - - xit, sur - re -*

Part.

40

S/T

B

Part.

xit, sur - re - xit al - le - lu - ia, al - - - le -

43

S/T

B

Part.

al - le - lu - ia, al - - - le - lu - ia,

lu - ia, al - le -

46

S/T

B

Part.

al - le - lu - ia, al -

lu - ia, al - - - le - lu - ia,

49

S/T

B

Part.

- - le - lu - ia, al le - lu -

al - - - le - lu -

52

S/T

B

Part.

ia, al - le - lu - - - ia.

ia, al - le - lu - - - ia.

2. Ascensionis hodie [8]

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore by Marina Toffetti

Soprano / Tenore *deest*

A - scen - si - o - nis ho - di - e,

Basso

A - scen - si - o - nis ho - di - e,

Partitura

6

S/T

a - - - scen - si - o - nis ho - di -

B

a - - - scen - si - o - - - - nis ho - di -

Part.

11

S/T

e so - lem - ni - a ce - le - bra - mus, ce - le - bra - mus et

B

e so - lem - ni - a ce - le - bra - mus et di -

Part.

15

S/T

di - gnis ex - ul - te - mus gau - di - is, ex - ul - te - mus

B

gnis ex - ul - te - mus gau - di - is, ex - ul - te - mus gau -

Part.

19

S/T

gau - di - is, ex - ul - te - mus gau - di - is

B

- di - is, ex - ul - te - mus gau - - - di - is

Part.

23

S/T

quo - ni - am

B

quo - ni - am Chris - tus Sal - va - tor

Part.

28

S/T

Chris - tus Sal - va - tor nos - - - - - ter

B

nos - - - - - ter, _____ Sal - va - tor

Part.

33

S/T

ho - di - e a - scen - dit in

B

nos - - - - - ter ho - di - e a - scen - dit in

Part.

38

S/T

Coe - lum. A - scen - da - mus er - go et nos cor -

B

coe - lum. A - scen - da - mus er - go et nos cor -

Part.

44

S/T

de ut cum di - es pro - mis - sus ad -

B

de ut cum di - es pro - mis - sus ad - ve - ne - rit, pro -

Part.

49

S/T *ve - ne-rit, ad - ve - ne - rit, cur - ri - te, cur - ri - te*

B *mis - sus ad - ve - ne - rit, cur - ri - te*

Part. *6*

54

S/T *et cum il - lo a - scen - di -*

B *et cum il - lo a - scen - di -*

Part. *# b*

58

S/T *te, al - le - lu - ia al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -*

B *te, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -*

Part. *b*

62

S/T *le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -*

B *lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,*

Part. *#*

66

S/T *ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.*

B *al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.*

Part. *# b*

3. Indica mihi [28]

Basso e soprano overo tenore*

Soprano / Tenore (bb. 88-98) by Marina Toffetti

Soprano / Tenore

La sposa

In - di - ca mi - hi, quem

Basso

Il sposo

Partitura

5

S/T

di - li - git, quem di - li - git a - ni - ma me - a, u - bi

B

Part.

9

S/T

pas - cas, u - bi cu - bes, ne va - ga - ri in - ci -

B

Part.

13

S/T

- pi - am post gre - ges so - da - li - um tu - o -

B

Part.

17

S/T

rum

B

Si i - gno - ras te, o pul - cher - ri - ma, pul -

Part.

* Bb. 88-98 of the Soprano/Tenor part are missing.
Mancano le bb. 88-98 della parte di Soprano/Tenore.

21

S/T

B

Part.

cher - ri - ma mu - li - e - rum, e - gre - de - re et ab -

25

S/T

B

Part.

i post ves - ti - gi - a gre - gum tu - o -

29

S/T

B

Part.

O quam tu pul - cher es, tu pul - cher
rum. O quam tu pul - cher es, tu pul - cher es, tu pul - cher

33

S/T

B

Part.

es, o quam tu pul - cher es, di - lec - te mi,
es, o

37

S/T

B

Part.

o quam tu pul - cher
quam tu pul - chra es, a - mi - ca me - a.

41

S/T *es, di - lec - te mi, et de - co - rus.*

B

Part. *A - mi - ca*

45

S/T *A - ver -*

B *me - a et su - a - vis.*

Part.

49

S/T *te o - cu - los tu - os a me, qui - a ip - si me e - vo - la -*

B

Part.

53

S/T *- re, e - vo - la - re fe - ce - runt.*

B

Part. *Vul - ne -*

57

S/T

B *ras - ti cor me - - - um, so - ror*

Part.

61

S/T

Ve - ni, ve - ni, di - lec - te mi, ve - ni,

B

me - a, spon - sa. Ve - ni, ve - ni, di -

Part.

65

S/T

ve - ni, ve - ni, di - lec - te mi.

B

lec - ta me - a, ve - ni, ve - ni, ve - ni, di -

Part.

69

S/T

E - gre - di - a - mur in a - grum,

B

lec - ta me - a. E - gre - di -

Part.

73

S/T

com - mo - re - mur in vil - - -

B

a - mur in a - grum, com - mo - re - mur in vil - - -

Part.

77

S/T

lis. E - a - mus in vi - ne - am nos -

B

lis. E - a - mus in vi - ne - am nos -

Part.

81 **3**

S/T *tram, et gau - de - a - mus, et ex - ul -*

B *tram, - et gau - de - a - mus, et ex - ul -*

Part. *tram, - et gau - de - a - mus, et ex - ul -*

85

S/T *te - mus, et iu - bi - le - mus, et*

B *te - mus, et iu - bi - le - mus, et*

Part. *te - mus, et iu - bi - le - mus, et*

88

S/T *iu - bi - le - mus, et iu - bi -*

B *iu - bi - le - mus,*

Part. *iu - bi - le - mus,*

92

S/T *le - mus, et iu - bi -*

B *et iu - bi - le -*

Part. *et iu - bi - le -*

95

S/T *le - mus.*

B *- mus.*

Part. *- mus.*

4. In te Domine speravi [29]

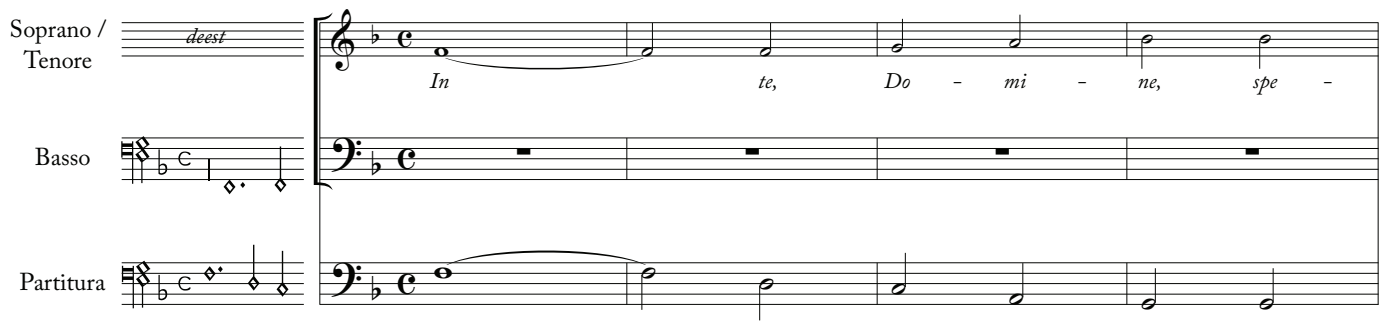
Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore by Marina Toffetti

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura



S/T

B

Part.

5

6

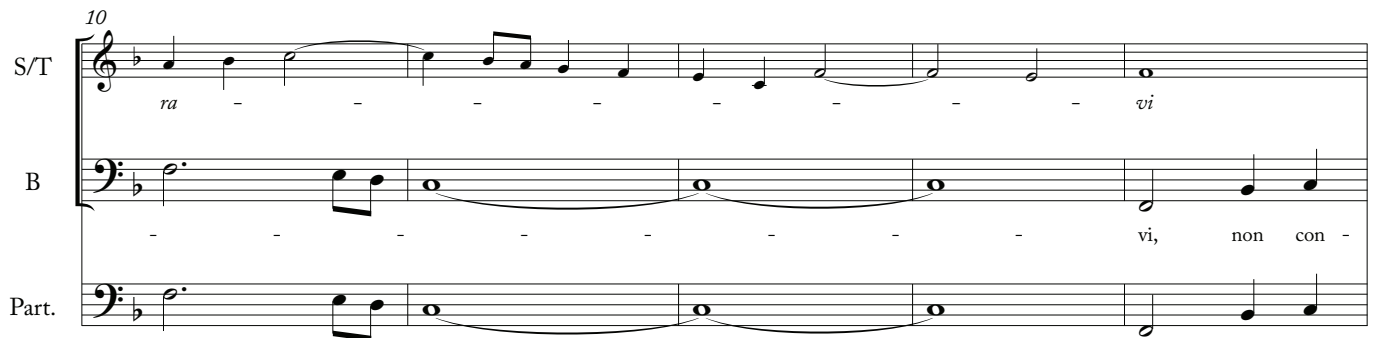


S/T

B

Part.

10



S/T

B

Part.

15

6

6



S/T

B

Part.

20

6



24

S/T *a li - be - ra me. In - cli - na ad me,*

B *a li - be - ra me. In - cli -*

Part.

29

S/T *au - rem - tu - am et sal - va*

B *na ad me au - rem tu - am et sal - va*

Part.

34

S/T *me. Es - to mi - hi in De - um pro - tec - to - rem,*

B *me. Es - to mi - hi in*

Part.

39

S/T *et in do - mum, et in do - mum re -*

B *De - um pro - tec - to - rem et in do - mum re -*

Part.

44

S/T *fu - gi - i ut sal - vum me fa - ci -*

B *fu - gi - i ut*

Part.

49

S/T

as, me fa - ci - as, ut sal - - -

B

sal - vum me fa - ci - as, ut sal - - -

Part.

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. The S/T part begins with a whole rest in measure 49, then sings 'as, me fa - ci - as, ut sal -' across measures 50-52. The B part sings 'sal - vum me fa - ci - as, ut sal -' across the same measures. The Part. line provides a basso continuo accompaniment.

53

S/T

- vum me - - - fa - ci - as, ut

B

vum me fa - - - - - ci as,

Part.

Detailed description: This system contains measures 53 through 57. The S/T part sings '- vum me - - - fa - ci - as, ut' across measures 53-57. The B part sings 'vum me fa - - - - - ci as,' across the same measures. The Part. line provides a basso continuo accompaniment.

58

S/T

sal - vum me fa - ci - as, me

B

ut sal - vum me fa - ci - as,

Part.

Detailed description: This system contains measures 58 through 62. The S/T part sings 'sal - vum me fa - ci - as, me' across measures 58-62. The B part sings 'ut sal - vum me fa - ci - as,' across the same measures. The Part. line provides a basso continuo accompaniment.

63

S/T

fa - ci - as, ut sal - - -

B

ut sal - - - - -

Part.

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The S/T part sings 'fa - ci - as, ut sal - - -' across measures 63-66. The B part sings 'ut sal - - - - -' across the same measures. The Part. line provides a basso continuo accompaniment.

67

S/T

- - vum me fa - - - ci - as.

B

vum me fa - - - - - ci - as.

Part.

6

Detailed description: This system contains measures 67 through 69. The S/T part sings '- - vum me fa - - - ci - as.' across measures 67-69. The B part sings 'vum me fa - - - - - ci - as.' across the same measures. The Part. line provides a basso continuo accompaniment. A measure rest '6' is indicated below the Part. line in measure 68.

5. Congratulamini mihi [30]

Basso e soprano overo tenore

Soprano / Tenore by Marina Toffetti

Soprano / Tenore *deest*

Basso

Partitura

Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi hi om -

Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om -

7

S/T

B

Part.

nes qui di - li - gi -

nes qui di - li - gi -

11

S/T

B

Part.

- - tis Do - - - mi - num,

tis Do - - - mi - num,

16

S/T

B

Part.

Qui - a cum

qui - a cum es - sem par - vu - la, cum

21

S/T

B

Part.

es - sem par - vu - la, par vu -

es - sem par - - - - - vu -

26

S/T

la, pla - cu - i Al - tis - si - mo, Al

B

la _____ pla - cu - i Al -

Part.

6 5

31

S/T

tis - si - mo, Al - tis - si - mo, Al -

B

tis - si - mo, Al - tis - si - mo, Al - tis -

Part.

36

S/T

tis - *si* - *mo*, *et* *de* *me* - - -

B

- *si* - *mo*, *et* _____ *de* *me* - - -

Part.

41

S/T

B

Part.

is, et de me - - - - -

is, et de me - - - - -

is, et de me - - - - -

46

S/T

B

Part.

is vi - sce - ri - bus, vi -

is vi - sce - ri - bus

is vi - sce - ri - bus

51

S/T *sce - ri - bus, vi - sce - ri - bus, ge - nu - i - De -*

B *ge - nu - i De -*

Part.

57

S/T *um et ho - - - mi - nem, ge - nu - i*

B *um et ho - - - mi - nem,*

Part.

63

S/T *De - um et ho - mi - nem, ge - nu - i De - um et ho - mi - nem, ge - nu - i*

B *ge - nu - i De - um et ho - mi - nem, ge - nu - i*

Part. *6*

67

S/T *De - um et ho - mi - nem, al - - le - lu*

B *De - um et ho - mi - nem, al - - le - lu -*

Part. *# 6*

71

S/T *ia, al - le - lu - - - ia.*

B *ia, al - le - lu - - - ia.*

Part.

