

MATEO FLECHA, el Joven

(1530-1604)

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI

INTRODUCCIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

MARIANO LAMBEA CASTRO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS». U.E.I. MUSICOLOGÍA

MATEO FLECHA, el Joven
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

XLVI

BARCELONA, 1988

INTRODUCCIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
MARIANO LAMBEA CASTRO

MATEO FLECHA, el Joven

(1530-1604)

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS». U.E.I. MUSICOLOGÍA

CEP de la Biblioteca Nacional (Madrid)

FLECHA, Mateo

Il primo libro de madrigali / Mateo Flecha, el Joven; introducción, estudio y transcripción, Mariano Lambea Castro. - Barcelona: Institución "Milà i Fontanals", U.E.I. Musicología, C.S.I.C., 1988. - (Monumentos de la música española; 46)

ISBN: 84-00-06858-0

I. Lambea Castro, Mariano. II. Institución "Milà i Fontanals". Unidad Estructural de Investigación de Musicología. III. Título.
784.15.034 (460)

ES PROPIEDAD

© C.S.I.C.

I.S.B.N.: 84-00-06858-0

Depósito legal: B.29.919-1988

Impreso en España: Printed in Spain

Copistería Musical: Monasterio de San Benito

Miralbueno Alto. Zaragoza

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1988

© CSIC

© de esta edición: Mariano Lambea Castro, 2017

e-NIPO: 059-17-217-3

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

DEDICATÒRIA

A la doctora Josefina Castellví i Piulachs,
que, amb el seu suport inestimable i decisiu,
ha fet possible la meva dedicació a la Musicologia,
ofereixo les primícies del meu humil treball,
homenatge fidel de qui l'admira i estima.

TABLA DE MATERIAS

TEXTO

Presentación	9
Introducción	13
Crítica de la edición	17
Estudio crítico y estilístico de los madrigales	19
Textos	47

PARTE MUSICAL

MADRIGALES A CUATRO VOCES

1. Alza doglioso canto	53	5. Sacro a Cibebe	73
2. S'una sincera fe'	56	6. Vago augelletto	79
3. Si brev'el tempo	62	7. Ite, caldi sospiri	85
4. Crin d'oro cresco	68	8. O qual corona	88

MADRIGAL A TRES VOCES

9. Di di in di vo cangiando ..	91
--------------------------------	----

MADRIGALES A CINCO VOCES

10. Lauro gentil	94	14. Sento l'aura soave	121
11. Voi ch'ascoltate	102	15. Dal superbo furor	135
12. Chi pensa quanto il bel ...	107	16. ¡Ay de mí qué'n tierra age- na!	139
13. Chiare, fresch'et dolci ac- que	113	17. Animo invitto	147

MADRIGAL A SEIS VOCES

18. Deh porgi mano	158
--------------------------	-----

MADRIGAL A OCHO VOCES

19. Amor, ond'è	173
-----------------------	-----

PRESENTACIÓN

Después de haber llegado al volumen 45 de la serie “Monumentos de la Música Española” consideramos que el *Primo Libro de Madrigali de Mateo Flecha* es un tema de estudio básico y de inmediata publicación. Ello por los siguientes motivos o razones:

- a) porque Mateo Flecha, el joven, es uno de los pocos compositores españoles del siglo XVI que cultivó el género *madrigal*, propiamente dicho.
- b) porque a raíz de su dominio de la técnica contrapuntístico-imitativa y del progresivo afianzamiento de la tonalidad moderna, se convierte en un artista de primera línea.
- c) porque en sus obras se aprecian aquellos rasgos de sutileza, fineza y elegancia que caracterizan los madrigales de los autores más conspicuos de su época.
- d) porque a pesar de su concepción italianizante, resulta provechoso para la Musicología española poder observar el proceso estético y estilístico de nuestro polifonista en la vertiente compositiva del madrigal.
- e) porque la vida de un artista suele interesar principalmente en función de su labor musical realizada, con objeto de ponerla al alcance de los estudiosos y ejecutantes, para que así llegue al público directamente o mediante cualquier sistema sonoro que la retenga o transmita.
- f) porque su autor tuvo el privilegio de haber sido capellán de la gran dama, la emperatriz María de Austria, antecesor inmediato del eximio Tomás Luis de Victoria, y músico del emperador germánico Maximiliano II, así como de su hijo heredero de la corona, Rodolfo II.
- g) porque el Instituto considera asunto pendiente la publicación de obras con texto italiano de compositores españoles.

Consecuentes, pues, a tales premisas, se ofrece con el presente volumen el estudio y la transcripción de los diecinueve madrigales de Mateo Flecha, publicados en Venecia, en el año de 1568. Dicha edición consta de un cuaderno para cada una de las siguientes partes:

- Canto*, [I] f., 1-32 [33-34] p. La p. 32 [33] que se repite contiene la música “Dialogo a 8” del *Alto Secondo*.
 - Alto*, [I] f., 1-32 [33-34] p. La p. 32 [33] que se repite contiene la música “Dialogo a 8” del *Canto Secondo*.
 - Tenore*, [I] f., 1-32 [33-34] p. La p. 32 [33] que se repite contiene la música “Dialogo a 8” del *Tenore [secondo]*.
 - Basso*, [I] f., 1-13; 16-32 [33-34] p. La p. 32 [33] que se repite contiene la música “Dialogo a 8” del *Basso [secondo]*.
 - Quinto*, [I] f., 16-31 [32-33] p. La p. 31 [32] que se repite contiene la música “Responde” del *[Tenore secondo]*.
- En el ángulo inferior figura la foliación: A - T₂
Al final de cada cuaderno [p. 34] se escribe la *Tavola delli madrigali*.

El texto de la portada que aparece en el [f. I] de cada uno de los cinco cuadernos es como sigue:

“Di F. Matheo Fleccia, carmelita capelano de la Imperatrice Nostra Signora. Et musico de la M. Cesarea. Il Primo Libro de Madrigali a quatro e cinque voci con uno sesto e un Dialogo a otto. Novamente da Lui composti e per Antonio Gardano stampati e dati in luce. Primo [marca tipográfica del impresor] Libro. In Venetia appresso di Antonio Gardano, 1568”.

Se trata de una edición que Mateo Flecha dedica a Maximiliano II (1527-1576). Éste, hijo de Fernando I y de Ana Jagellón se educó en la corte de España. Tomó parte en las campañas de Carlos V contra Francia (1544) y contra los protestantes (1547). En 1548 casó con la infanta doña María, hija de Carlos V, y fue gobernador en España hasta 1550. Elegido rey de romanos en Frankfurt (1562), y luego, rey de Bohemia (1562) y de Hungría (1563), en 1564 fue coronado emperador. A raíz de su muerte acaecida en Ratisbona, en el año de 1576, la corona pasó a su hijo Rodolfo II.

He aquí el texto íntegro de la carta con que Mateo Flecha le dedica su obra:

[F. I'] "Alla sacra Maestà dell'Imperatore Massimiliano secondo et c.- Se bene, sacra Maestà, ai Re grandi e grand'Imperatori soglionsi dedicar opere grandi, gravi e in tutto conformi al valore e grandezza loro, tuttavia credarò che tall'ora non debbian'anco sdegnare gl'istessi cosa, benché humile e bassa, che gli viene offerta con grand'affetto, e sincera Divotione da qual si voglia humilissimo servitor suo, dalla qual credenza invitato, hora mi son mosso a dedicare alla Maestà Vostra queste mie poche fattiche musicali, non già perch'elle siano degne di comparergli innanti, ma si bene per saggio, dell'humilissima servitù mia che tengo con lei, accompagnata con quella Divotione che meritamente le debbo, rendendomi sicuro che'l nome Invitto della Maestà Vostra debbia far in ogni modo degna e riguardevole presso ogn'uno qual si sia, bassezza e indegnità loro: Degnisi dunque la Maestà Vostra con la solita Benignità e clemenza sua d'acettare questo mio debil parto con quel Cuore, ch'io humilissimamente gl'offerisco, havendo solamente riguardo all'animo mio desideroso d'offerirle quanto la merita e di poter quanto le debbo, alla Cui buona gratia con ogni humiltà mi raccomando. Di Vostra Maestà. Humilissimo et Divotissimo Servo: F. Matheo Fleccia."

Flecha en ambos escritos se confirma capellán de la emperatriz María y músico del emperador Maximiliano II. Con referencia a la emperatriz, conviene recordar, que cuando el autor fue nombrado capellán suyo no le era desconocido. En efecto, cuando era Infanta, junto con su hermana Juana le tuvieron en su capilla musical de Arévalo (Ávila) como niño cantor, bajo la dirección de su tío, Mateo Flecha, el viejo, durante la cuarta década del siglo XVI. Después las Infantas, hermanas de Felipe II, se separaron a raíz de su matrimonio; la primera con el mencionado Maximiliano II de Austria, en 1548, y la segunda con su primo, el infante Juan Manuel, heredero del trono portugués en 1553 (¡efímero matrimonio!).

Por su parte, Flecha, el joven, educado en Castilla entró en la Orden Carmelita, en 1552, con destino a Valencia, donde residió hasta cerca de 1564. Fue posiblemente durante este decenio cuando recogió en aquella ciudad las ensaladas de su tío conservadas en casi su totalidad. Soslayando los incidentes poco explícitos que le sobrevinieron en Italia, a raíz de una deuda de treinta escudos impagada a un noble romano, en el año de 1564, llegamos a 1568 en que el Padre General de su Orden le dio licencia para poder servir de capellán a nuestra emperatriz en aquella corte austríaca. Luego, en 1581, difunto ya el emperador Maximiliano, Flecha tuvo el honor de acompañar a su ilustre dama viuda e hija, la infanta Margarita, en su viaje a España.

Establecidas ambas en Madrid, mayo de 1582, la infanta Margarita profesó, en 1584, los votos solemnes en la orden franciscana de las Descalzas Reales de la Consolación, en Madrid, mientras la madre emperatriz, tres años después se instaló en el mismo Convento, aunque no como religiosa de aquella Comunidad, sino en calidad de huésped de excepción, por privilegio de su hermana Juana, fundadora del mismo. Tras el retorno de Flecha, su capellán, a la corte de Praga, 1586, para seguir sirviendo en la capilla musical de Rodolfo II, la emperatriz María, en su retiro, procuróse otro capellán, el insigne músico Tomás Luis de Victoria. Tampoco éste le era desconocido. La amistad con el cardenal confidente de Carlos V, Otto Truchsess von Waldburg, a quien Victoria le dedica *las primicias de mi ingenio*, y otras circunstancias más facilitaron encuentros suficientes para ofrecer y aceptar respectivamente la capellanía y magisterio en

aquel Monasterio Real. El eximio polifonista dejó Roma entrado el año 1585, camino de su patria para ocupar la capellanía adherida al mencionado convento de Santa Clara. Era el año 1587. En dos momentos solemnes Victoria dio testimonio público de su admiración y gratitud para con su ilustre protectora.

El primero, con motivo de dedicar su Libro segundo de misas (1592) al cardenal archiduque Alberto de Flandes, hijo de la emperatriz y arzobispo de Toledo. El mérito principal de tal ofrecimiento se debía a la singular protección de la madre para con los sacerdotes que cuidaban del culto en aquel cenobio, de cuyo número se precia de formar parte (*quia Augustae ac Caesareae Imperatricis matris tuae singulari beneficio in eorum sacerdotum qui illic sacras procurant, numerum adscitus sum*). El segundo, a raíz de la edición del divino *Officium Defunctorum* (1605), escrito como último recuerdo a la piadosa memoria de tan preclara señora. Lo dedica a la hija, la princesa doña Margarita, religiosa en el mencionado convento. El principal contenido del texto es una exaltación de los Austrias; y con respecto a las damas de aquella noble estirpe, menciona únicamente a “*Mariam Imperatricem matrem tuam, cuius illustris et nulli secunda nobilitas quamvis eam ornet [...] summo tamen pietatis et religionis studio generis sui gloriam, superavit et auxit*”. Pertenecer, pues, al servicio de tan ilustre dama era privilegio de pocos, y muy coherente con la calidad humana y prestigio artístico de sus protegidos: Mateo Flecha primero y Tomás Luis de Victoria después.

Con referencia al emperador germánico, basta decir que son suficientemente conocidos su prestigio político y su mecenazgo para con las artes y los artistas, así como también la prestancia singular de su capilla en la vida musical de la Europa de su tiempo. Flecha, en la escueta carta de dedicación que hemos transcrito, soslaya toda clase de ponderaciones y excelencias (cosa frecuente en tales escritos) para centrar humildemente el punto de interés en la poquedad de sus madrigales (*mie pocche fatiche musicali*), en el escaso valor de los mismos (*mio debil parto*), en la deuda de gratitud por haberle recibido a su servicio, y en la seguridad que, bajo su protección, aquellas composiciones estarán a salvo de la intriga de posibles detractores.

Tal vez, por indicarse en la portada *Il Primo Libro... y nuovamente da lui composti* podría deducirse la existencia de un segundo libro, como alguno así lo ha estimado, y que en tal caso se habría perdido. Sin embargo, somos del parecer, que tales expresiones no pasan de ser fórmulas tópicas que usaban los impresores movidos por el prurito de dar mayor prestancia y rentabilidad a sus libros. Tampoco, después del profundo estudio estilístico que se nos ofrece, se puede aceptar el supuesto de que parte de tales madrigales puedan pertenecer a Flecha, el viejo.

Mateo Flecha, el joven, fue, en orden cronológico, el segundo de los seis españoles que publicaron obras con el título de *Madrigales*. Le precedió otro catalán, Pere Alberch Vila (Barcelona 1561) y le siguieron Juan Brudieu (Barcelona 1585), Pedro Ruimonte (Amberes 1614), Pedro Valenzuela (Venecia 1578) y Sebastián Raval, el más prolífico de todos con 47 madrigales conservados (Venecia 1593 y Roma 1595), más dieciséis canzonette; sólo estos dos últimos autores utilizaron textos italianos.

Celebramos la reedición de este bellissimo ramillete de madrigales, llevada a término con meticulosidad y rigor científico*. Ella se debe al buen hacer de quien fue mi querido discípulo y ahora eficaz colaborador Mariano Lambea Castro. Gran conocedor de la música vocal de los siglos XVI y XVII, por voluntad expresa de la superioridad del C.S.I.C., fue trasladado e incorporado, con plena aceptación por parte nuestra, a la plantilla de la Institución “*Milà i Fontanals*” con destino a la Unidad Estructural de Investigación: “*Musicología*”. Por tener como destinatarios los estudiosos y músicos ejecutantes, el autor se ha centrado estrictamente en el aspecto musical dejando que los biógrafos e historiadores sigan con tesón la tarea de disipar las sombras que todavía oscurecen la vida y formación artística de nuestro madrigalista.

En esta publicación, Lambea, después de una apretada introducción al madrigal con referencia particular a su forma y contenido, nos ofrece un estudio crítico de cada una de las diecinueve piezas que

presenta, tratando con profundidad el proceso modal-tonal, la semitonía subintelecta y el estilo compositivo. Puntos estos que, en su amplio desarrollo y clara metodización, informan la estética de Flecha y arrojan luz sobre aspectos de sumo interés. Termina con la transcripción musical que realiza según criterios por él sabiamente expuestos.

En la actualidad, el autor está ultimando el estudio y transcripción del Cancionero de Claudio de la Sablonara y la edición de un libro de villancicos de Juan Pujol.

Finalmente, sólo nos resta complimentar a Mariano Lambea Castro por haber logrado estrenar tan tempranamente su labor musicológica en la famosa serie “Monumentos de la Música Española”, materializando con ello *las primicias de su ingenio*.

JOSÉ M^a LLORENS CISTERÓ

Director de “Monumentos de la Música Española”

*Véase también J.M. WOLDT, *Spanish Madrigals* (diss., U. of Rochester, 1950) y F. Matheo *Flecha II Primo Libro de Madrigali*, edición a cargo de M^a Carmen GÓMEZ, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1985.

INTRODUCCIÓN

Entre los compositores españoles que publicaron obras en italiano, destaca sobremanera la figura de Mateo Flecha, fraile de la Orden de los Carmelitas, apodado el Joven en contraposición a su tío y homónimo Mateo Flecha, el Viejo.

Il Primo Libro de Madrigali, dedicado al Emperador Maximiliano II, vio la luz en Venecia, en el año 1568 y en las prensas de Antonio Gardane (italianizado Gardano), notable impresor francés afincado en Venecia, que, junto con Girolamo Scotto, acaparó la edición de libros de madrigales compuestos por músicos italianos y foráneos.

Sobradamente conocido es el hecho de que los compositores castellanos y andaluces de esta época —por intencionados motivos y por la escasa incidencia que tenía entonces la imprenta musical en España— se mostraron refractarios a la publicación de madrigales, propiamente dichos¹; no así los catalanes que, en mayor medida, aceptaron la expresión de buen grado². Sin embargo, todos, unos y otros, asumen la corriente estilística del madrigal proveniente de Italia, especialmente en la percepción interior de su espíritu y esencia.

La generalidad de estudiosos e historiadores de la música suelen dividir el proceso evolutivo del madrigal durante el siglo XVI en tres épocas, encabezadas por compositores de prestigio impulsores del nuevo estilo en sus diversas facetas. Así, una primera etapa, de la mano de autores como Philippe Verdelot (entre 1470 y 1480 —después de 1552) y Jakob Arcadelt (1505-1568), ofrece un marcado predominio del procedimiento contrapuntístico-imitativo, aunque sin dejar de lado los pasajes acordales de carácter declamatorio que tan bien traducen el sentido del texto. La producción impresa madrigalesca de este período —poco antes de llegar al ecuador del siglo— es inmensa, y la fuente literaria que abastece a estos músicos es, principalmente, la obra de Petrarca o, en su defecto, la de escritores afiliados a la temática petrarquista, espoleados por la decisiva intervención de Pietro Bembo.

Denominado comúnmente «clásico», en su concepción formal y disposición de la plantilla vocal, este madrigal precisará de la figura preeminente de Adriano Willaert (entre 1480 y 1490-1562) para perfeccionarse y alcanzar perfiles más contrastados de evolución técnica y refinamiento artístico. En efecto, establecido ya en Venecia a partir de 1527, el autor de Musica Nova actúa a guisa de puente entre las dos primeras épocas o etapas de la historia del madrigal, y, junto con su aventajado discípulo Cipriano de Rore (1515 ó 1516-1565), ejercen ambos notable influencia sobre los compositores del momento, incluso después de su

1. Cfr. QUEROL, Miguel, *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*, Monumentos de la Música Española, vol. XL. Barcelona, 1981, p. 7, donde recensionan las fuentes, impresas y manuscritas, de madrigales de autores españoles.

2. Cfr. RUBIO, Samuel, *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, 1983, p. 95.

muerte. El soneto de Petrarca, fragmentado en dos partes a manera del motete, adquiere preponderancia y, aunque persiste su uso durante buena parte del siglo, otros poetas como Tansillo, Tasso y el propio Ariosto atraen la atención de los músicos compositores.

Evidentemente, faltan aquí autores de la talla de Gabrieli, Palestrina, Lasso y otros, pero sería prolijo enumerarlos en esta breve introducción y de poco serviría a nuestro propósito de encuadrar, estilísticamente, los madrigales de Flecha en su época correspondiente.

Nótese, sin embargo, que nuestro compositor publica su Primo Libro de Madrigali en la misma década en que mueren los afamados Willaert y Rore, y, asimismo, en la que nacen los representantes más destacados del tercer período de la historia del madrigal, es decir, Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (hacia 1560-1613 ó 1614), Luca Marenzio (1553 ó 1560-1599) y el gigante Claudio Monteverdi (1567-1643), encargados de conducir el género en su trayectoria final —la más evolucionada y expresiva—, cuando ya el Barroco está prácticamente llamando a la puerta.

Higinio Anglés³ da noticias de la estancia de Mateo Flecha en Italia a partir de 1564, aunque no descarta la posibilidad de que pisara suelo italiano en época anterior no precisada; en consecuencia, es de suponer que compusiera sus madrigales en esa década y, muy posiblemente, bajo la influencia estilística de Willaert y su círculo.

Si bien es cierto que Flecha no innovó nada, ni mucho menos creó escuela, no es por ello menos importante y meritoria su contribución a enaltecer más, si cabe, el género del madrigal. Poseedor de una técnica refinada y de un hábil dominio del contrapunto aglutina, en su paleta sonora, aquellos elementos compositivos inherentes a la estética del madrigal de mediados de siglo: contrapunto imitativo con sutilezas técnicas de calculado efecto, y pasajes acordales y homorrítmicos especialmente indicados para subrayar el carácter declamatorio del texto. El autor —con la amalgama de tales procedimientos y con toda una suerte de matices expresivos propios del discurso madrigalesco— alcanza con suma facilidad momentos sutiles de definido contraste; estos aspectos se detallan en los comentarios que hago en el estudio crítico y estilístico de cada uno de los madrigales que presento.

Referente a la elección de los textos, y teniendo en cuenta la fecha de publicación de su libro, parece probable que Flecha se inspirase tanto en la fuente petrarquesca directamente, como en la correspondiente a la ideología petrarquista, según hemos explicado anteriormente.

Otro aspecto a considerar es la configuración del conjunto interpretativo; Flecha se nos muestra ecléctico en este sentido, abarcando una amplia parcela vocal al combinar el número de voces desde tres hasta ocho, omitiendo, sin embargo, las composiciones a siete voces. Da la sensación de que haya intentado plasmar un recorrido cronológico en la evolución del madrigal: desde uno a tres voces que recuerda aquella colección de Constanzo Festa (hacia 1490-1545), editada por vez primera en 1543, pasando por madrigales a cuatro, cinco y seis voces, hasta llegar a uno a ocho voces en diálogo, colofón de la obra que constituye un claro interés de nuestro autor en asimilar la técnica de los «cori spezzati», invención atribuida al flamenco Willaert y célula generadora de la policoralidad en el Barroco.

Por otra parte, este mismo eclecticismo lo traslada Flecha a la sistematización de la sustancia musical de sus madrigales; en efecto, a pesar de la inclinación que muestra por el modo Protus, escribe sus composiciones en todos los auténticos, incluso en Eolio y Jonio, a excepción del Deuterus del que prefiere su derivado plagal. A estas estructuras modales añade las conquistas de la naciente tonalidad en materia

3. Véase ANGLÉS, Higinio, *Mateo Flecha el Joven*, en *Studia musicologica*, t. III. Budapest, 1962, pp. 45-51.

de alteraciones semitonales y procesos cadenciales; esta dualidad polariza y, en cierta medida, fundamenta la fluctuación modal-tonal tan característica de la música de la segunda mitad del siglo XVI.

En resumen, Il Primo Libro de Madrigali de Mateo Flecha contiene todos los elementos modélicos del madrigal italiano: poesía culta y refinada de profundo contenido espiritual y una forma musical abierta a todo tipo de opciones estilísticas, con el único y exclusivo fin de evocar el sentimiento poético del texto. Si el madrigal es, a nivel musical, una composición de imposible estructuración formal, pues no contiene secciones o episodios que coexistan entre sí de una manera coherente, y, a la vez, adolece de una sistematización lógica en su desarrollo, constituye, sin embargo, a nivel de inspiración y creatividad personal, un ancho cauce donde el músico madrigalista puede verter la esencia de su arte, parejo con su habilidad técnica y con los procedimientos expresivos dimanantes de su alma sensible. En este sentido hay que considerar los madrigales de nuestro Mateo Flecha, como género poético-musical por excelencia del siglo XVI y máximo exponente del pensamiento musical del Renacimiento.

Al término de esta introducción quiero proclamar desde aquí mi más profundo agradecimiento a mi inmediato superior y querido maestro, Dr. José M^a Llorens, que con mano sabia y generosa ha guiado mis primeros pasos en esta singladura musicológica que ahora comienzo; su total confianza en mi modesta capacidad ha sido el acicate más poderoso de que he gozado, y la mayor recompensa que podía esperar. Asimismo, expreso mi reconocimiento al Dr. Olimpio Musso, director de la Sezione di Studi Storici del Istituto Italiano di Cultura, por su desinteresada colaboración en la puntuación de los textos.

Por último, es de justicia constatar que el presente volumen ha sido editado bajo los auspicios de la Oficina de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a cuyo director, D. Jaume Josa i Llorca, debemos su apoyo y consideración.

MARIANO LAMBEA CASTRO

CANTO
DI F. MATHEO FLECCIA
CARMELITA CAPELANO DE LA IMPERATRICE
NOSTRA SIGNORA. ET MUSICO DE LA M. CESAREA
Il Primo Libro de Madrigali a Quatro & Cinque Voci con Vno Sesto & Vn Dialogo a Otto
Nouamente da Lui Composti & per Antonio Gardano stampati & dati in Luce.

PRIMO



LIBRO

In Venetia Appresso di
Antonio Gardano.

1568

Portada de *Il Primo Libro de Madrigali* de Mateo Flecha (Venecia, 1568).

A 4 I CANTO

Alza doglioso canto il suon di miei sospiri di fuguas

li Tant'aspre et immortali Tant'aspre et immorta li che muon' il tuo stridor d'otto pianto d'otto

pianto Et senza fur dimora Lamentarai te' ogn' hora lamenta rat te ogn' ho ra

D'amor D'amor ingratitudine et fortu na Di colei che mi uinse et e sol una et e sol u:

na Di colei che mi uins'et e sol u na.

A 7

Parte del Canto del madrigal *Alza doglioso canto* de Mateo Flecha (Venecia, 1568).

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

La única fuente de la presente edición es la propia de 1568, de la cual sólo se conocen dos ejemplares hasta el presente, pertenecientes a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (signatura Mus Mss 189/15) y a la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (signatura SA 76 F 28), respectivamente. Ambos documentos, microfilmados y fotografiados, se hallan en los archivos de esta U.E.I. de Musicología; para nuestra edición hemos preferido el material vienés, ya que ofrece mejores condiciones de nitidez que el de la biblioteca múniquesa.

El libro consta de diecinueve piezas (concretamente dieciocho madrigales y un villancico español), y no treinta y una como aparecen descritas en diversos libros y diccionarios, clasificadas de la siguiente manera por Higinio Anglés¹: 13 madrigales a 4; 2 a 3; 13 a 5 y 3 a 6 v. Ello es debido a que en la *TAVOLA* de cada cuaderno del original figuran relacionados los incipits de todos los madrigales y de sus correspondientes segundas partes, cuando las hay, e incluso los tres que forman el madrigal n° 14.

Criterios seguidos en orden a la transcripción.

La casi totalidad de los madrigales están escritos con el signo del tiempo imperfecto sin partir C. El madrigal n° 17 es el único de la colección escrito con el signo del tiempo imperfecto partido Φ ; otros ofrecen irregularidades como el n° 10 escrito en Φ , menos la primera parte del Tenor que está escrita en C; el n° 14 en C, a excepción de la segunda parte del Tenor que está en Φ ; y el n° 16 escrito en C, menos la vuelta del Canto en Φ . Sin duda se trata de errores de imprenta, pues no veo diferencias de figuración entre las piezas escritas indistintamente en uno u otro signo.

Flecha escribió sus madrigales en C siguiendo la moderna notación, denominada «*misura di breve*», empleada por Rore en *Il primo libro de madrigali cromatici*, publicado en 1544 y que difiere, visualmente, de la «*misura comune*» en Φ de *Il secondo libro de madrigali*, publicado en el mismo año; tal diferenciación afecta a la coloración de las notas y esta circunstancia, en nuestros días, tiene una importancia más teórica que práctica, ya que no influye para nada en los valores reales de las notas.

En este sentido, he transcrito el libro de Flecha con los valores reducidos a la mitad y en compás C, aunque consciente de que en el siglo XVI se desconocía la existencia del compás cuaternario. Esto me permite un barrado por tiempos coherente con la figuración de las notas; dicho barrado se destruye, en

1. Véase *Diccionario de la Música Labor*, tomo I, Barcelona, 1940-1954, p. 932. Posteriormente, el propio ANGLÉS rectificaría esta clasificación, aunque no de manera exacta, en su estudio crítico *Historia de la Música Española*, en la *Historia de la Música* del Dr. Johannes WOLF, Barcelona, 1944, p. 388, donde los recensiona así: «ocho madrigales a cuatro, uno a tres, nueve [ocho] a cinco, uno a seis y uno a ocho».

ocasiones, por motivos de acentuación y articulación con el fin de facilitar la identificación rápida de motivos o diseños melódicos y rítmicos. El valor de la longa final es siempre acomodaticio, a tenor de la ausencia de calderones en el impreso original.

En relación al controvertido tema de las líneas divisorias, las incluyo íntegramente en la edición, según el uso moderno, aun a sabiendas de que a algunos musicólogos no les parecerá de rigor, pero prefiero mantenerme al margen de teorías contrarias a ello, que, si bien merecen todos mis respetos, difieren del único fin que persigo: el de conseguir la mayor claridad y facilidad de lectura posibles para los intérpretes de nuestros días; y no creo que éstos acentúen obstinadamente el primer tiempo de cada compás, como se enseña en los conservatorios, ya que los miembros de las agrupaciones vocales de cámara que se dedican a la interpretación de estas obras poseen, a buen seguro, una dosis de cultura musical suficientemente amplia como para captar y asimilar el ritmo interior, tenue y casi imperceptible, derivado de la prosodia musical y unido íntimamente al concepto de poesía musicada, de estas composiciones.

El problema de la semitonía subintelecta se ha abordado desde una perspectiva objetiva, observando las escalas modales gregorianas y los elementos tonales que inciden sobre ellas, por una parte, y las alteraciones sugeridas por el propio compositor, por otra. Hay que tener muy en cuenta que el trabajo editorial de Gardano es excelente bajo este punto de vista, y, salvo contadas ocasiones, la ubicación de accidentales se lleva a cabo correctamente. Además, tan peligroso es ofrecer una versión excesivamente tonal con proliferación de sostenidos y bemoles, como otra demasiado modal con escasez de ellos; así pues, he procurado mantener un ponderado equilibrio entre las dos tendencias.

Las alteraciones añadidas por el transcriptor figuran en la parte superior de la nota a la que atañen; si van entre paréntesis indican una interpretación *ad libitum*. Estas circunstancias no han de significar forzosamente un juicio de valor absoluto, pues, en mi modesta opinión, el propio intérprete puede expresar también su criterio, siempre y cuando esté familiarizado con este tipo de música.

Los accidentales, tanto los originales como los añadidos, afectan únicamente a la voz en que se hallan y, lógicamente, dentro de un compás completo; sólo pongo alteraciones de precaución cuando están muy próximas entre sí, como, por ejemplo, en el madrigal n° 8, Bajo c. 18, Fa ♯.

Suprimo los accidentales del original que vienen repetidos en forma consecutiva sobre una misma nota, y que en la transcripción figuran en el mismo compás; asimismo, aquéllos que, con función de becuadro, afectan a alteraciones inexistentes en la armadura, pues no ofrecen utilidad alguna a los intérpretes.

Por último, si inmediatamente después de una alteración añadida por el transcriptor figura la misma en el original, ésta se mantiene en la edición moderna, pues su presencia condiciona la de aquélla.

ESTUDIO CRÍTICO Y ESTILÍSTICO DE LOS MADRIGALES

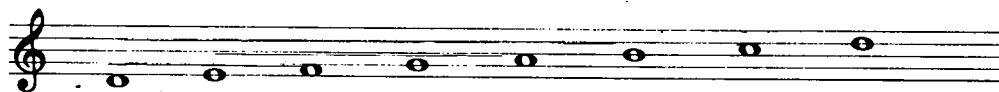
La música polifónica de la segunda mitad del siglo XVI está enmarcada en un período de transición que aglutina la modalidad antigua, en sus últimas fases, y la incipiente tonalidad, en sus primeros esbozos; por consiguiente, no es puramente modal ni definitivamente tonal y es lógico que contenga elementos de las dos tendencias.

Las características modales se observan en la nota final del bajo, en algunas cadencias intermedias (con intención modulante o sin ella) y, en menor medida, en los ámbitos melódicos de las voces; por su parte, los elementos tonales vienen definidos por las alteraciones de los grados de la escala (tanto los indicados expresamente por el compositor, como los sugeridos por la semitonía subintelecta) y, también, por algunos enlaces cadenciales concretos.

La coexistencia de características modales y elementos tonales en los madrigales de Flecha es manifiesta y su sistematización se planifica en base a los siguientes criterios:

PROTUS

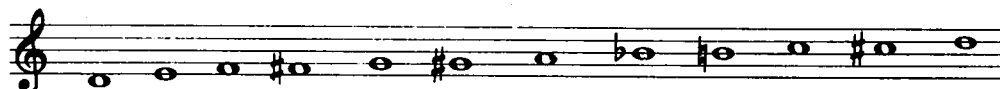
Escala básica



Sobre los grados de esta escala básica se constituyen, diatónicamente hablando, acordes tríadas perfectos en estado fundamental y en primera inversión, excepto sobre el VI grado cuyo acorde es de quinta disminuida; este acorde ha de recurrir exclusivamente a su primera inversión para poder manifestarse como tal, pues, en estos madrigales, no he observado ninguno en estado directo.

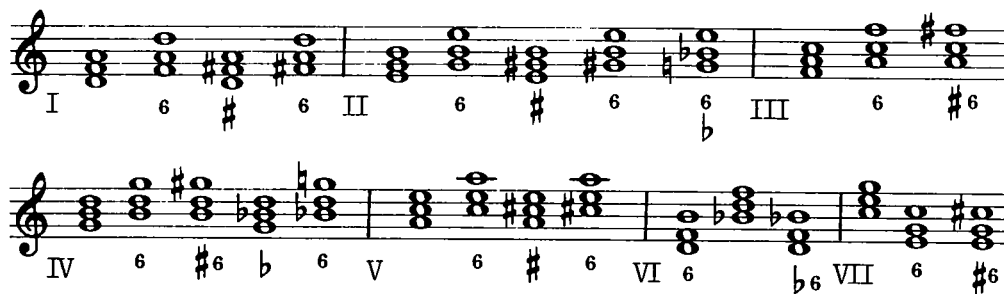
Añadiendo a la escala básica anterior las alteraciones que figuran en el impreso original (único fundamento válido, en este caso, para extraer conclusiones acerca del problema de la semitonía subintelecta), obtendremos la siguiente escala completa:

Escala completa



En ella podemos observar una serie de grados alterados, los cuales generan la incidencia tonal en la polifonía. Esta proyección cristaliza, armónica y tonalmente, en agrupaciones tríadas de similares características (en cuanto a contenido y disposición de los sonidos) a las constituidas sobre la escala básica. He aquí los acordes que se forman sobre las escalas básica y completa, incluyendo el cifrado convencional de nuestros tratados de armonía para mayor claridad:

Elementos tonales practicados

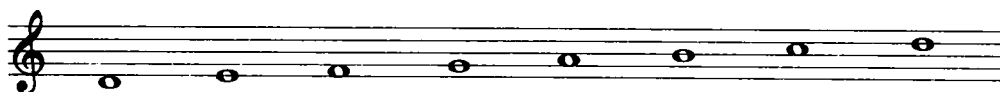


Flecha hace uso de estos elementos a su libre albedrío manejando su funcionamiento, suprimiendo o duplicando las notas que le interesan y conduciendo las voces según le convenga; así, utiliza algunos de ellos, o todos a la vez, de acuerdo con las necesidades técnicas y expresivas que cada madrigal en particular le sugiera. Los acordes en estado fundamental y en valores de larga duración gozan de una mayor aceptación, sobre todo en funciones tonales destacadas y en encadenamientos de tipo cadencial.

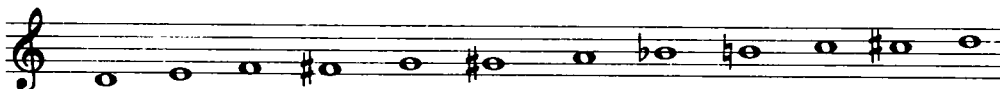
Todos los madrigales de la colección se incluyen en la siguiente relación de escalas y elementos tonales practicados, clasificándose cada uno de ellos en su modalidad correspondiente.

PROTUS

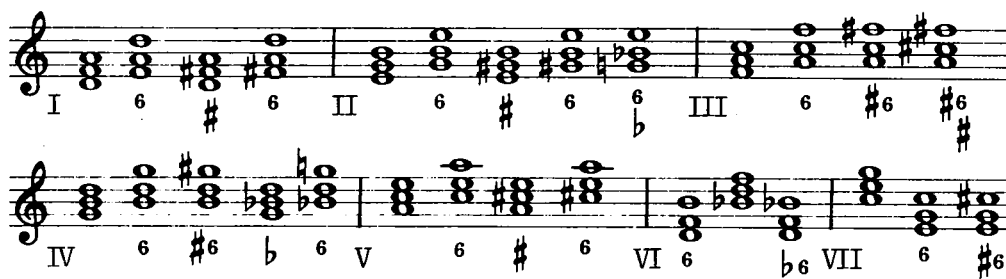
Escala básica



Escala completa



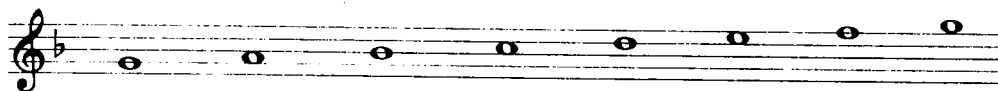
Elementos tonales practicados



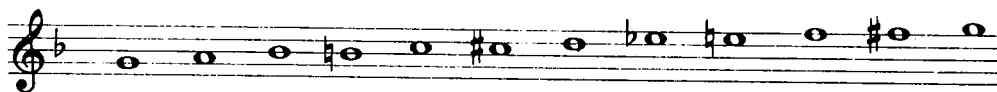
14. SENTO L'AURA SOAVE

PROTUS (transportado)

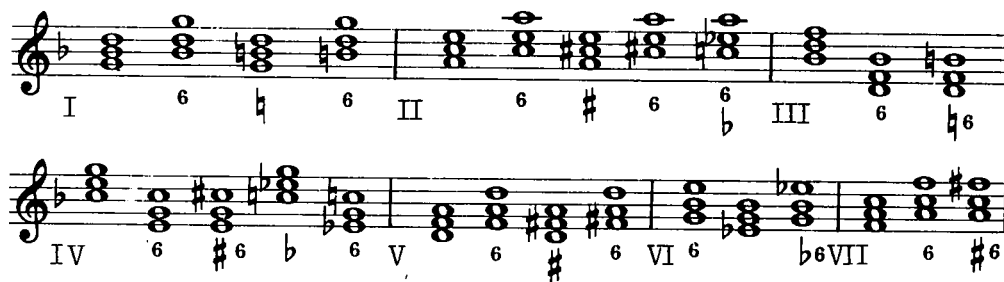
Escala básica



Escala completa



Elementos tonales practicados



1. ALZA DOGLIOSO CANTO
2. S'UNA SINCERA FE'
3. SI BREV'EL TEMPO
4. CRIN D'ORO CRESPO
7. ITE, CALDI SOSPIRI
10. LAURO GENTIL
11. VOI CH'ASCOLTATE
12. CHI PENSA QUANTO IL BEL
13. CHIARE, FRESCH'ET DOLCI ACQUE

DEUTERUS

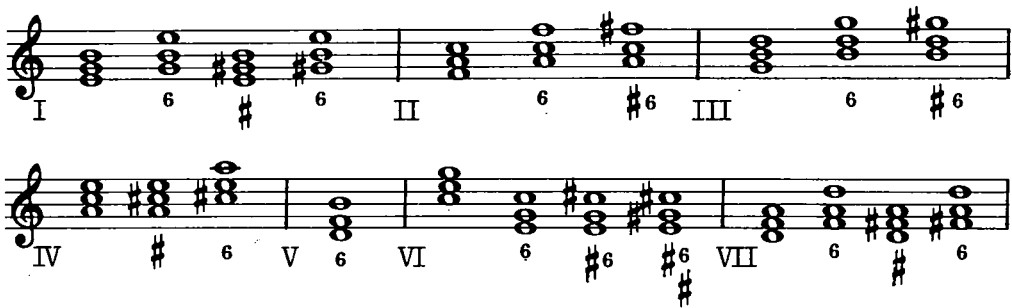
Escala básica



Escala completa

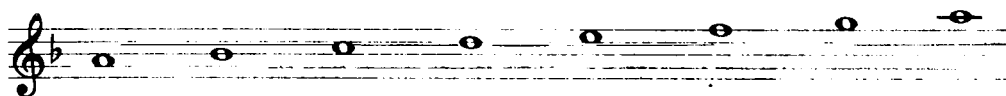
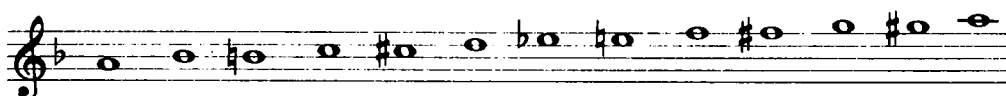
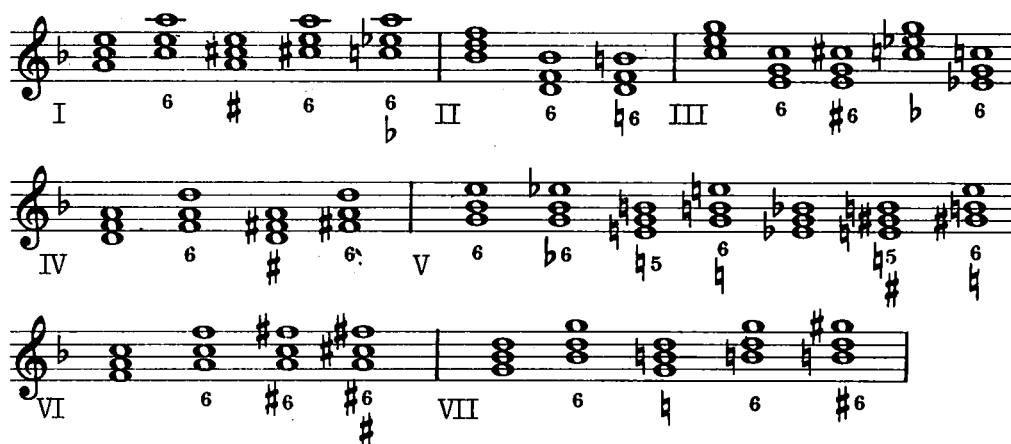


Elementos tonales practicados



18. DEH PORGI MANO

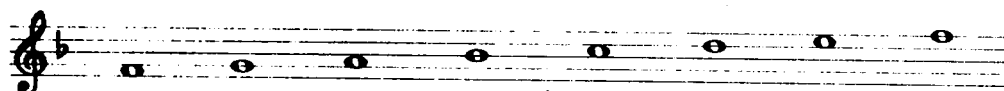
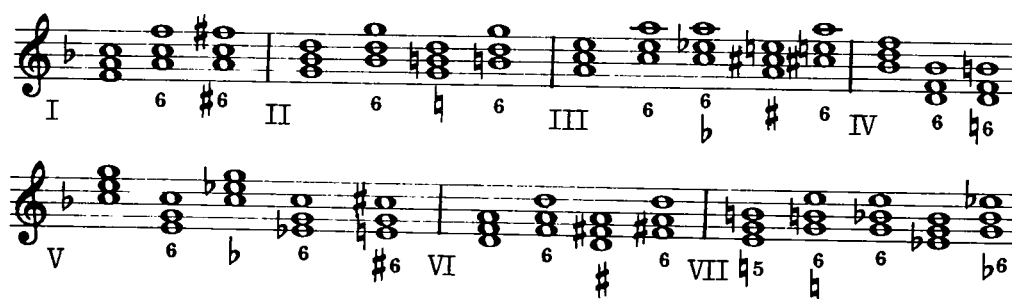
DEUTERUS (transportado)

Escala básica*Escala completa**Elementos tonales practicados*

5. SACRO A CIBELE

16. ¡AY DE MI QUE'N TIERRA AGENA!

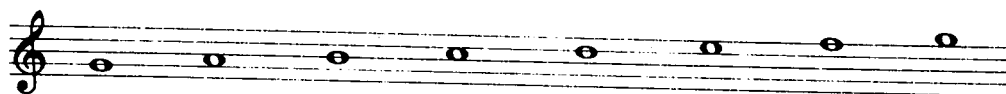
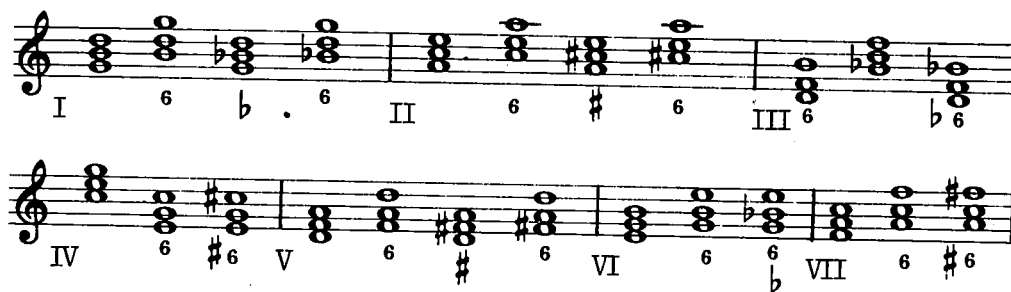
TRITUS

Escala básica*Escala completa**Elementos tonales practicados*

6. VAGO AUGELLETO

17. ANIMO INVITTO

TETRARDUS

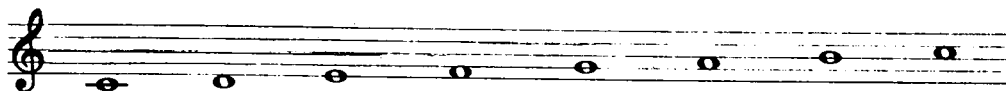
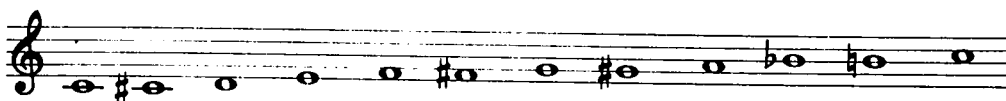
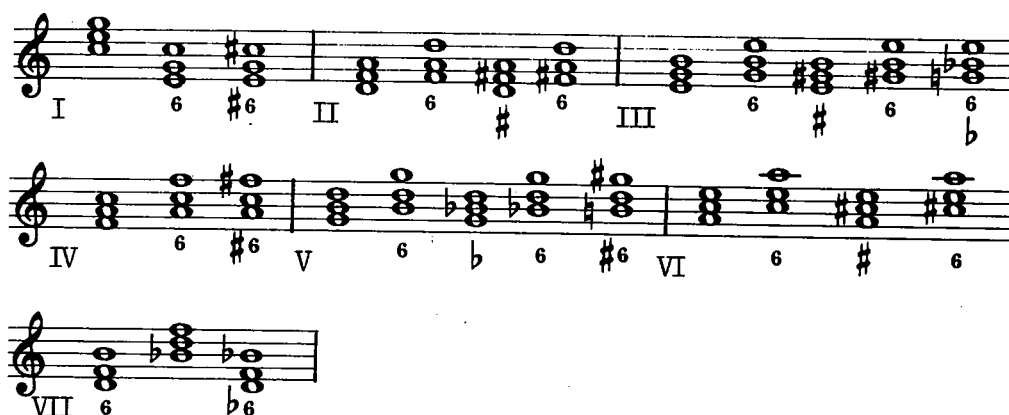
Escala básica*Escala completa**Elementos tonales practicados*

9. DI DÌ IN DÌ VO CANGIANDO

[illegible]

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

JONIO

Escala básica*Escala completa**Elementos tonales practicados*

19. AMOR OND'È

Las notas extrañas pueden favorecer, en contadas ocasiones, la aparición de acordes en segunda inversión; éstos no adquieren carta de naturaleza por sí mismos, sino que son fruto casual del juego contrapuntístico de las voces¹.

El acorde de quinta aumentada en estado fundamental se manifiesta sobre el III grado del Protus transportado (Sib-Re-Fa#). A pesar de la presencia inequívoca en el original del sostenido en la nota Fa, en mi opinión se trata de un error de imprenta, pues el diseño melódico de la voz invita a colocarlo, ya sea por hábito, o, por su anterior o posterior ubicación inmediata². Por otra parte, este acorde resulta más equilibrado en su primera inversión³, como sucede con el de quinta disminuida.

1. Véase el madrigal n° 18: cc. 14 y 81. También se forman en algunas cadencias, como en el madrigal n° 2: c. 36.

2. Véanse los siguientes ejemplos: madrigal n° 3: c. 9 y madrigal n° 4: cc. 13 y 50.

3. Véanse los madrigales n° 11: c. 19 y n° 12: c. 40.

Referente al cromatismo, Flecha se muestra parco en su empleo, sobre todo en aquellos casos en que el cambio cromático se efectúa en una misma voz⁴. Sin embargo, cuando dicho cambio de sonido corre a cargo de una voz distinta, inmediatamente después de haber sido atacado el acorde, los ejemplos son más abundantes⁵. Esta circunstancia, análoga a nuestra falsa relación cromática, se da por necesidades estrictamente melódicas: en efecto, la primera nota que ha de efectuar el cromatismo no debe ser alterada, pues ello daría lugar a intervalos aumentados que, evidentemente, Flecha no practicaba.

Asimismo, por evitar estos intervalos melódicos aumentados (especialmente de segunda) se observa, a veces, la presencia simultánea en dos voces de una misma nota alterada de manera diferente: bemolizada y natural; no hay motivo para repudiar tal roce disonante, pues se trata de simples bordaduras de anticipaciones en valores muy breves⁶.

1. ALZA DOGLIOSO CANTO

Voces y ámbitos melódicos⁷. Cuatro. Canto: Mi3-Sol4. Alto: Do3-Do4. Tenore: Fa2-La3. Basso: Do2-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) Modalidad. El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Sol, tónica; su dominante es Re.

b) Semitonía añadida. Canto c. 26₄ : Fa \flat ; c. 35₁ : Si \flat . Tenore c. 35₂ : Mi b.

c) Proceso cadencial. Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 3, 8, 15 y 23; III: c. 11; IV: c. 12; V: c. 28. Cadencia final sobre el I grado en la sucesión armónica: VI[>](6)-V(#)-I, en los cc. 32 y 33. Pequeña coda final elaborada, exclusivamente, con los grados IV(b) y I(\flat), finalizando en cadencia plagal; hay nota pedal de tónica en el Alto.

Estilo. El madrigal ofrece un estilo contrastado entre pasajes verticales con acordes compactos claramente delimitados por pausas (cc. 3, 11, 24 y 25), y, otros, horizontales en contrapunto libre a cuatro partes, aunque sin excesivos artificios técnicos; las escasas imitaciones son a la quinta y a la octava y suelen ir precedidas de pausas de corchea que señalan mejor su presencia. En este aspecto, destaca la célula rítmica (que después encontraremos en otros madrigales) de los cc. 8 y 9 por su marcada intención en subrayar el texto.

La composición se presenta como un todo uniforme, manteniéndose siempre las cuatro voces en liza.

2. S'UNA SINCERA FE'

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Re3-Sol4. Alto: Do3-Re4. Tenore: Sol2-Sib3. Basso: Sib1-Mib3.

4. Véase el madrigal n° 10: cc. 11 y 21. En el madrigal n° 5: c. 25 el cromatismo afecta a dos voces, indistinta y simultáneamente.

5. Véanse los siguientes ejemplos: madrigal n° 17: cc. 24 y 44, y madrigal n° 18: cc. 7, 29, 50, 65 y 95 (este último con cambio de acorde).

6. Veáanse los siguientes ejemplos: madrigal n° 2: c. 57, madrigal n° 3: c. 59, madrigal n° 5: c. 71, madrigal n° 7: c. 3, y madrigal n° 13: c. 65.

7. Según el sistema francobelga para la numeración de las octavas.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad*. El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Sol, tónica; su dominante es Re.

b) *Semitonía añadida*. Canto c. 27₁: Si b ; c. 67₂: Si b. Alto c. 67₁: Si b. Tenore c. 14₃: Fa # ; c. 19₂: Fa # ; c. 26₁: Fa # ; c. 36₄: Fa # ; c. 54₄: Fa b ; c. 57₂: Fa # y Mi b. Basso c. 53₃: Mi b ; c. 56₃: Mi b.

c) *Proceso cadencial*. El madrigal está dividido en dos partes; la concomitancia entre ambas viene señalada por la proximidad tonal V(#)-I grados. La primera parte finaliza con un reposo cadencial sobre el V(#) grado, Re (c. 37). Si se considera este acorde de Re como tónica pasajera por modulación introtonal (cc. 33 y 34), se observa que esta primera parte termina en el c. 34, en cadencia perfecta, y, que los cuatro compases restantes conforman un pequeño episodio codal con pedal de tónica en la voz superior; una cadencia plagal corona esta primera parte, figurando la tercera y la quinta del acorde de tónica retardadas simultáneamente por la fundamental y la tercera del acorde del IV grado.

Algo similar ocurre en la segunda parte, donde la cadencia final es sobre el V grado de la escala de Sol (c. 65), siendo su enlace cadencial idéntico al de los cc. 33 y 34 de la primera parte, es decir, sucesión armónica de IV-V(#)-I grados. A continuación se desarrolla una coda de seis compases ricamente elaborada, aunque sin nota pedal. La pieza finaliza sobre el I(h) grado, Sol, con una cadencia plagal, enlace IV(b)-I(h).

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 8, 15 y 20; III: c. 13; V: cc. 17 y 27; VII: c. 31. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 41, 50 y 58; V: cc. 48, 54 y 61.

Estilo. Alternan los pasajes contrapuntísticos e imitativos con los homófonos en acordes compactos. El inicio del madrigal es en estilo fugado, imitándose entre sí las dos voces superiores y las dos inferiores a la cuarta justa descendente; prosiguió el contrapunto a cuatro partes hasta el c. 15, donde aparece el motivo rítmico que vimos en el madrigal anterior (c. 8), pero aquí es tratado verticalmente.

Por otra parte, bastantes inicios de frases del texto son acometidos por las voces en entradas sucesivas, imitándose tanto la línea de sonidos como la de valores; véase una marcada imitación en el c. 31, donde las voces entran correlativamente, desde la más grave a la más aguda, en el corto espacio de un tiempo de compás.

A diferencia de la primera parte, la segunda comienza en acordes largos y sostenidos que subrayan el sentido del texto; en efecto, es importante resaltar el contraste que obtiene Flecha en el tratamiento de las palabras del texto *languisce e more*: mientras en los últimos compases de la primera parte las trata en contrapunto imitativo, en los primeros de la segunda, y sin solución de continuidad, las ataca rotundamente en acordes poderosos; más adelante se observa una continua alternancia entre pasajes horizontales y verticales. Las entradas sucesivas de Alto, Tenore y Canto con las que se inicia la coda final (c. 65), hacen oír, en forma arpegiada, los tres sonidos constitutivos de los acordes de dominante y tónica.

3. SI BREV'EL TEMPO

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Fa3-Sol4. Alto: Do3-Re4. Tenore: Fa2-Sib3. Basso: Sib1-Mib3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad*. El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Sol, tónica; su dominante es Re.

b) *Semitonía añadida*. Canto c. 11₁: Si \flat ; c. 22₂: Si \flat ; c. 68₂: Fa \flat . Alto c. 6₄: Fa \flat . Tenore c. 8₃: Fa \flat ; c. 12₂: Si (\flat) ; c. 19₂: Mi \flat ; c. 28₂: Mi \flat ; c. 47₁: Fa # ; c. 48₃: Mi \flat ; c. 59₁: Mi \flat ; c. 60₃: Si \flat ; c. 64₄: Fa \flat ; c. 68₃: Fa \flat .

c) *Proceso cadencial*. Madrigal dividido en dos partes cuyo enlace tonal es uniforme, V(#)-V grados. La primera se cierra con un reposo cadencial sobre el V grado, enlace I-V(#); Flecha llega a este reposo mediante un proceso de cadencia interrumpida con los grados II(#)-III (c. 34). La cadencia final de la segunda parte (cc. 69 y 70) es perfecta, según el esquema clásico IV(b)-V(#)-I; sigue una delicada fórmula codal de dos compases en cadencia plagal, enlace IV(b)-I(\flat), y que recuerda el c. 66.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 8, 10, 20, 29 y 32; III: c. 14; V: cc. 4, 6 y 25. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 47, 59 y 64; II: c. 58; V: cc. 40, 54, 56, 62 y 68.

Estilo. En este madrigal predomina el estilo imitativo sobre el contrapunto de nota contra nota; escasean los pasajes de carácter homófono: únicamente se dan sobre la palabra *amor* (cc. 21 y 22), como ya sucediera en el primer madrigal de la colección.

Flecha se nos muestra buen conocedor del estilo fugado en las entradas de las partes; combina con acierto los elementos que la técnica imitativa le ofrece no dando nunca sensación de monotonía. Las voces entran sucesivamente en la primera parte del madrigal con imitaciones próximas y rigurosas a la octava inferior, y, desde ésta, a la quinta superior y cuarta inferior. En cambio, en la segunda parte, lo hacen alternativamente en grupos de dos: en primer lugar, entran las dos voces superiores y, tres compases después, las dos inferiores. En los cc. 6 y 8 vuelve a aparecer ese diseño rítmico tan característico que hemos visto en los madrigales anteriores.

A partir del c. 25 y ss. se da un pasaje en imitaciones vertiginosas, enlazadas estrechamente a distancia de una parte de compás y precedidas siempre por pausas de corchea; estos arabescos y figuraciones, a pesar de su carácter virtuosístico, son silábicos y exigirán una dicción alada por parte de los cantores. Por el contrario, en los cc. 51 y ss. se observa un pasaje similar al anterior en líneas melódicas entretejidas, pero absolutamente melismático en su relación textual. Flecha sabe ambientar muy bien la entrada, así como suavizar la salida, de estos fragmentos en contrapunto florido mediante otros de concepción más armónica y vertical, logrando así magníficos contrastes entre situaciones estáticas y otras de manifiesta ductilidad.

4. CRIN D'ORO CRESPO

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Sib2-Mib4. Alto: Re3-Re4. Tenore: Fa2-Sol3. Basso: Sib1-Mib3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad*. El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio en Re, dominante, y final en Sol, tónica.

b) *Semitonía añadida*. Este madrigal ofrece una acusada proliferación de accidentales debido a sus constantes modulaciones; de ahí que la aplicación de la semitonía subintelecta haya sido, en ocasiones, prolija y laboriosa.

Canto c. 12_{1,3}: Fa # y Fa \flat ; c. 19₃: Do \flat ; c. 23₂: Fa \flat ; c. 31₄: Do # ; c. 47₄: Mi (b); c. 49₃: Si \flat ; c. 68₃: Si \flat . Alto c. 5₁: Fa (#); c. 30₃: Do # ; c. 33₁: Do # ; c. 35₂: Fa \flat ; c. 36₁: Fa # ; c. 49₃: Si b; c. 52₃: Do # y Si \flat ; c. 59₄: Si b; c. 64₁: Si \flat . Tenore c. 27₃: Fa \flat ; c. 28₃: Do # ; c. 31_{2,4}: Fa # y Fa \flat ; c. 33_{2,4}: Fa # y Fa \flat ; c. 34₄: Do # ; c. 47₄: Mi (b); c. 49₂: Fa # ; c. 60₂: Fa # ; c. 67₄: Mi b; c. 68₁: Mi b. Basso c. 26₄: Fa \flat ; c. 48₃: Fa # ; c. 56₁: Mi b.

c) *Proceso cadencial*. El madrigal está dividido en dos partes; la correlación entre ambas viene dada por la proximidad tonal V(#)-I grados. La primera finaliza con una cadencia sobre el V grado, en la sucesión I-V (#), formándose una segunda inversión del acorde de tónica por retardos simultáneos (c. 37); esta cadencia viene preparada (final del c. 35) por un reposo cadencial sobre el II(#) grado, equivalente a nuestra semicadencia y remarcada por una pausa de corchea en todas las voces.

Algo similar ocurre en la segunda parte (c. 65). La cadencia final de la pieza se halla en los cc. 66 y 67; su esquema armónico es claro y contundente V-VI>-IV(b)-V(#)-I. Después viene una pequeña coda, finalizando el madrigal en cadencia plagal, enlace IV(b)-I(\flat) grados.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 9, 14 y 26; V: cc. 3, 11, 20 y 23. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 45, 54 y 60; III: c. 46; V: cc. 57 y 62.

Estilo. El rasgo estilístico más notorio de este madrigal estriba, sin duda, en el efecto contrapuesto entre los inicios de sus partes; y no sólo por su diferencia tonal (que a fin de cuentas no es tan lejana), sino por la concepción decididamente armónica y vertical en una, y, melódica y horizontal, en la otra. En efecto, el inicio de la primera parte es en contrapunto a cuatro partes de nota contra nota, presentándose todas las armonías completas; obsérvese de qué manera tan manifiesta contrasta con la sutil melodía de la segunda parte expuesta en estilo imitativo, con diversidad de valores (como si de un sujeto de fuga instrumental se tratara), hasta con su típico «madrigalismo» sobre la palabra *cantar*, y con la suficiente distancia entre las voces para que el oído pueda percibir las claramente y seguir las una a una.

Los cc. 15 y ss. constituyen un fragmento en estilo contrapuntístico-imitativo, iniciado con aquel motivo rítmico que ya nos es familiar en Flecha, y que volverá a aparecer en el c. 65. El compositor se nos muestra un hábil contrapuntista, especialmente en el episodio comprendido entre los cc. 26 y 35, donde, sobre el mismo texto, elabora un pasaje con continuas modulaciones a la tónica y a la dominante.

Observaciones. En el primer tiempo del c. 65, las dos voces superiores tienen valores de mínima en el original.

5. SACRO A CIBELE

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Do3-Mib4. Alto: Do3-Re4. Tenore: Sol2-Sib3. Basso: Sib1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad*. El madrigal está elaborado según el IV modo gregoriano, Deuterus plagal, transportado a La, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en La, tónica; su dominante es Re.

b) Semitonía añadida. Canto c. 9₄: Fa #; c. 15₃: Fa #; c. 32₃: Si b; c. 52₄: Fa #; c. 79₄: Si b; c. 81_{2,3}: Do # y Do b. Alto c. 45₂: Si b; c. 63₃: Fa (b). Tenore c. 43₄: Fa #; c. 53₃: Fa #; c. 63₃: Fa (#). Basso c. 63₄: Fa (#).

c) Proceso cadencial. El madrigal está dividido en dos partes cuya correlación tonal es uniforme, IV(#)-IV grados. Obsérvese el proceso armónico al inicio de la obra: partiendo del I grado, Flecha llega a la dominante, IV grado, mediante el esquema I-V(b 5)-I(# 6)-VII-IV(#).

La cadencia final de la primera parte (c. 49) se establece con la sucesión armónica II(6)-I(#); prosigue Flecha con un amplio episodio codal de carácter contrapuntístico, rematado con un reposo cadencial sobre el IV grado, enlace VII-IV(#). El mismo tipo de cadencia final, tan característica del Deuterus (descenso de segunda menor en el Bajo), hallamos en la segunda parte (c. 80); aquí la coda es menos extensa, finalizando la pieza con un esquema armónico significativo: VI-III(6)-IV-I(#); la tercera y la quinta del acorde de tónica figuran retardadas simultáneamente.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 19, 21, 28 y 39; III: c. 33; IV: cc. 4, 12, 24 y 46. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: c. 74; IV: cc. 62, 65, 71 y 77.

Estilo. En este madrigal, Flecha casi duplica la extensión de la primera parte en relación con la segunda (54 cc. frente a 29). Sigue manteniéndose el contraste entre ambas entradas: majestuosa y sostenida la primera, remarcando el sentido del texto, fugaz y cantable la segunda, con imitaciones a la octava y con el esbozo de un contratema en el Alto y el Tenor.

El madrigal, en líneas generales, presenta una mayor incidencia del contrapunto de nota contra nota, sobre los elementos imitativos. Las primeras imitaciones claras las elabora Flecha con un motivo rítmico ya usual en su repertorio (cc. 19 y 20), que después expondrá homorítmicamente (c. 21); lo mismo sucede en la segunda parte (cc. 62-63 y 74-75, respectivamente). Por otra parte, destacan las entradas de las voces en estrecho (cc. 68 y 69).

No se distinguen, de momento, en Flecha largos episodios a menos voces de la plantilla inicial; cuando alguna voz cesa en su discurso, lo hace por espacio de un compás, o compás y medio, a lo sumo.

6. VAGO AUGELLETTO

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Do3-Re4. Alto: Sol2-Sol3. Tenore: Do2-Fa3. Basso: Fa1-Sib2.

Estructura modal-tonal.

a) Modalidad. El madrigal está elaborado según el V modo gregoriano, Tritus auténtico, sin transportar, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Fa, tónica; su dominante es Do.

b) Semitonía añadida. Canto c. 41_{1,2}: Si b y Si b; c. 60₁: Si b. Alto c. 6₄: Fa #; c. 45₃: Mi b. Tenore c. 2₃: Si b; c. 6₃: Si b; c. 15₂: Si (b); c. 19₄: Si b; c. 40₄: Si b; c. 55₂: Si b.

c) Proceso cadencial. El madrigal está dividido en dos partes; la correlación entre ambas viene dada por la afinidad tonal V-I grados. Flecha sitúa la cadencia final de la primera parte en el c. 34, sobre el V grado, con la fórmula II(b)-V; en los compases siguientes amplifica dicha fórmula en un pequeño episodio codal. La cadencia final de la segunda parte la hallamos en los cc. 64 y ss.; se trata de una cadencia perfecta con la estructura armónica V-VI-IV-V-I grados; la coda subsiguiente, asimismo de carácter

plenamente armónico y con pedal articulado de tónica en el Tenor, la elabora Flecha con los grados I-VI-IV-III(6), combinados a su antojo, y coronando la obra con una cadencia plagal, enlace IV-I grados. Obsérvese, en este proceso cadencial, la evidente analogía entre el Tritus gregoriano y la tonalidad de Fa mayor.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 9, 17 y 27; III(#): c. 31; V: cc. 14, 20, 23 y 29. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 47, 52 y 62; IV: c. 50; V: c. 55 (b).

Estilo. En el presente madrigal se observan todos los rasgos estilísticos que Flecha manifiesta en los anteriores, sabiamente combinados y contrastados: el estilo fugado del inicio de la pieza es seguido por un fragmento en contrapunto de nota contra nota (cc. 9 y ss.); vuelven las imitaciones a la cuarta, quinta y octava tratadas estrechamente y con células rítmicas concisas (cc. 17 y 18); a partir del c. 20 prescinde de la voz inferior y el episodio es tratado homófonamente a tres voces; en el c. 24 prepara el retorno del Bajo mediante un proceso imitativo. Con todas las voces ya en juego inicia un episodio, en contrapunto de nota contra nota y salpicado con algunos acordes sostenidos en valores de blanca, que ya no abandonará en esta primera parte.

La segunda parte del madrigal principia con unas delicadas progresiones, donde la articulación del texto juega un papel preponderante; sigue un fragmento en estilo imitativo con algunos melismas en las voces inferiores que conducen a uno más extenso tratado verticalmente; en el c. 55 hallamos por enésima vez el diseño rítmico tan caro a Flecha, pero llevado aquí hasta sus últimas consecuencias, puesto que recorre, en constantes imitaciones, todos los grados de la escala. Como colofón no podían faltar los acordes poderosos y de larga duración con que Flecha remata la obra; en fin, asombra la facilidad de nuestro compositor en alcanzar el aforismo en composición: la variedad dentro de la unidad.

En otro orden de cosas, hay un punto conflictivo en este madrigal, en el aspecto de la semitonía, y, precisamente, en su inicio. El tema es expuesto por el Canto e imitado a la octava inferior por el Tenor, pero con el Si natural en lugar de Si bemol; por otra parte, cuando el tema es tomado por el Alto, a la cuarta inferior, altera el Fa, y, sin embargo, el Bajo al imitarlo mantiene ese mismo Fa natural. ¿Cuál era la intención de Flecha? Si consideramos la diversidad de rasgos estilísticos anteriormente expuestos, también podemos pensar en una ambigüedad modal-tonal deseada por el compositor, sin desviarnos en exceso de esta suposición. Quizás la clave esté en la repetición que hace Flecha de los cuatro primeros compases: repetición rigurosa, tanto textual como musicalmente. Por mi parte, invito al cuarteto interpretativo a que haga uso de esta repetición con fines expresivos: así, un tema que haya sido oído con anterioridad, si se reexpone de manera no rigurosa siempre crea otra perspectiva sonora válida por sí misma.

Observaciones. Tenore c. 33₂: Sol semimínima en el original.

7. ITE, CALDI SOSPIRI

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Fa #3-Mib4. Alto: Do3-Sib3. Tenore: Sol2-Sol3. Basso: Sib(4)1-Mib3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Sol, tónica; su dominante es Re.

b) *Semitonía añadida*. Canto c. 9₂: Mi b; c. 14₄: Si b; c. 35₂: Do #; c. 39₃: Mi b; c. 40₁: Mi b. Alto c. 24₁: Mi b; c. 24₃: Fa # y Mi \flat ; c. 34₄: Si b. Tenore c. 2₄: Fa \flat ; c. 38₃: Si \flat . Basso c. 23₄: Mi b; c. 40₂: Si (\flat).

c) *Proceso cadencial*. Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 2, 17, 25 y 31; II: c. 21; III: c. 7; IV: c. 10; V: cc. 3, 13, 28 y 35. Cadencia final sobre el I grado (c. 38), en la sucesión armónica: I-V-VI[>](6)-V(#)-I. Hay que señalar el reposo cadencial sobre el V grado (c. 35) como posible cadencia final, pero quizás sea preferible asimilarlo a nuestra semicadencia. La coda final está elaborada, básicamente, con los grados I-IV(b)-VI[>](6), finalizando en cadencia plagal; el Alto articula la nota pedal sobre la tónica.

Estilo. Salvo pequeños fragmentos de carácter imitativo (cc. 23, 28 y 29), el estilo de este madrigal es homorrítmico en contrapunto a cuatro partes de nota contra nota; algunos finales de frases destacan por sus acordes verticales de larga duración (cc. 16, 17, 20 y 21). Flecha emplea este método expresivo para enlazar las dos últimas frases del texto (cc. 31 y 32).

8. O QUAL CORONA

Voces y ámbitos melódicos. Cuatro. Canto: Fa #3-Sol4. Alto: Sol2-Re4. Tenore: Si2-Do4. Basso: Do2-Mi3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad*. El madrigal está elaborado según el IX modo gregoriano, Eolio auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio en el IV grado, Re, y final en la tónica, La; su dominante es Mi. Este modo no hace uso de la alteración Mi bemol, pues ello representaría enarmonía con el cuarto grado elevado (IV[<]).

b) *Semitonía añadida*. Canto c. 15₃: Sol # y Fa #. Alto c. 8₁: Fa #; c. 10₄: Sol #; c. 25₁: Fa #. Tenore c. 18_{1,4}: Fa # y Fa \flat . Basso c. 18₃: Fa \flat .

c) *Proceso cadencial*. El madrigal se divide en dos partes, cuya correlación tonal es uniforme, I-I grados. La primera parte finaliza con una cadencia perfecta sobre la tónica, en la sucesión armónica III-VI-V(#)-I y sin coda. Flecha sitúa la cadencia final de la obra en el c. 32; es, también, una cadencia perfecta con el esquema V(#)-I-V-VI-IV-V(#)-I. La coda final es en estilo contrapuntístico con pasajes melismáticos, destacando la ornamentación y articulación del pedal de tónica en el Alto, el cual recorre el tetracordo entre la tónica y la dominante. El madrigal finaliza en cadencia plagal, enlace IV-I(#), con retardos simultáneos sobre el acorde de tónica.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 3 (esta cadencia, enlace II[>]-I(#), es típica del modo Deuterus, en este caso transportado a La y haciendo uso del accidental Si bemol), 8 y 11; III: c. 13; VII: cc. 13 y 15. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados III: c. 22; V: c. 30; VII: c. 25. Las cadencias intermedias sobre el III grado denotan un entrelazamiento de este modo con su derivado Plagal, ya que la dominante de este último es Do.

Estilo. A pesar de su supuesta división en dos partes, ya que en la *TAVOLA* sólo consta parte del primer verso, el madrigal es de corta extensión si se compara con los anteriores (35 cc. divididos en 16 y 19). Flecha se sirve del contrapunto de nota contra nota para iniciarlo, abandonándolo enseguida por el

estilo fugado con imitaciones a la cuarta, quinta y octava (cc. 4 y 5). En los cc. 11 y 17 retoma su motivo rítmico predilecto, tratándolo verticalmente. Las dos partes finalizan con algunos pasajes melismáticos.

Este madrigal contiene, en igual proporción, elementos imitativos, figuraciones y artificios contrapuntísticos, así como episodios tratados en estilo homófono, todo lo cual le confiere un ponderado equilibrio entre sus partes.

Observaciones. Las indicaciones *Prima parte* y *Seconda parte* no figuran en el original; se añaden entre claudátor atendiendo a la doble divisoria de cada una de las particellas.

9. DI DÌ IN DÌ VO CANGIANDO

Voces y ámbitos melódicos. Tres. Canto: Sol3-Sol4. Alto: Do3-Mi4. Tenore: Sol2-Sib3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el VII modo gregoriano, Tetrardus auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio y final en Sol, tónica, siendo su dominante Re. Flecha hace un uso restringido de la alteración Si bemol: cuando la utiliza es para modular al Protus transportado a la cuarta superior. En consecuencia, el accidental Mi bemol no tiene incidencia en la semitonía.

b) *Semitonía añadida.* Canto c. 16₄: Do ♯ ; c. 35₄: Si b; c. 43₃: Fa #. Alto c. 31₄: Si (b); c. 40₂: Fa #; c. 47₃: Si b; c. 49₄: Si (b). Tenore c. 10₂: Si b; c. 23₄: Sol ♯ ; c. 47₃: Si b.

c) *Proceso cadencial.* El madrigal se divide en dos partes, cuya correlación tonal es uniforme, V-V grados. La primera parte tiene su cadencia final sobre el I grado (c. 30), en la sucesión armónica IV-II-(⁶/₃)-I, desarrollándose a continuación un episodio codal de carácter modulante hacia el Protus transportado, que finaliza con un enlace cadencial entre los grados I(b)-V(#). La cadencia final de la pieza se halla en el c. 52; se trata de una cadencia perfecta con el esquema armónico V-VI-IV-V(#)-I; la brevísima coda final está elaborada con los acordes del IV y I grados, formando cadencia plagal y sin nota pedal.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: cc. 3, 6 y 15; IV: c. 19; V: cc. 11 y 26. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 39 y 40; IV: c. 36; V: cc. 43 y 48.

Estilo. Este es el único madrigal a tres voces de la colección de Flecha; está dividido en dos partes, siendo la primera sensiblemente más extensa que la segunda (33 cc. frente a 22).

La obra principia en estilo contrapuntístico con imitaciones a la cuarta y octava inferiores, destacando la entrada del Alto por sus notas sincopadas; este efecto especial lo vuelve a utilizar Flecha en los cc. 15, 16 y 22. El resto de las imitaciones, al igual que en otros madrigales, suele ser en nota a contratiempo. Su ya conocido diseño rítmico aparece pronto en este madrigal (cc. 3 y 4), tratado contrapuntísticamente en imitaciones a la quinta y octava superiores, mientras que en el c. 39 lo trata verticalmente. En esta primera parte se dan algunos fragmentos en contrapunto de nota contra nota; en ellos, Flecha acostumbra a subrayar las frases del texto con oportunas pausas en todas las voces.

En otro orden de cosas, el Sol # que aparece en la voz inferior (c. 23₁) es una alteración inusual en este modo y carece de significación armónica; debe analizarse como un procedimiento utilizado por Flecha para «colorear» la polifonía.

La segunda parte se inicia en acordes largos y sostenidos, y, en su posterior desarrollo, ofrece similares rasgos estilísticos a los observados en la primera.

Observaciones. Canto c. 43: el Mi lleva un sostenido en el original (el diseño melódico excluye la posibilidad de que se trate de un becuadro); seguramente es un error de imprenta, puesto que el Fa siguiente sí que precisa este sostenido (véase también el c. 11).

10. LAURO GENTIL

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Re3-Sol4. Alto: Sib2-Do4. Tenore: Mi2-La3. Quinto: Fa2-La3. Basso: Sib1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura, y con inicio en Re, dominante, y final en Sol, tónica.

b) *Semitonía añadida:* Canto c. 5₂: Fa #; c. 8₂: Do #; c. 27₂: Fa (#); c. 30₃: Mi b; c. 42₄: Si b; c. 51₁: Mi b. Alto c. 17₄: Mi b; c. 18₂: Mi b; c. 19₄: Fa ♯; c. 20₃: Fa #; c. 28₁: Si ♯; c. 68₄: Si (♯). Tenore c. 3₂: Si ♯; c. 32₁: Fa #; c. 54₄: Si ♯; c. 58₄: Fa ♯; c. 65₁: Fa #; c. 68₁: Si ♯. Quinto c. 3₃: Mi (b); c. 5₄: Si ♯; c. 29₁: Mi b. Basso c. 37₄: Mi (b).

c) *Proceso cadencial.* El madrigal se divide en dos partes, cuya correlación tonal es uniforme, I-I grados. La cadencia final de la primera parte se halla en el c. 29; es una cadencia perfecta con el esquema armónico IV(b)-VI[>]-V(#)-I; a continuación viene una pequeña coda, sin nota pedal, y que reafirma estas mismas funciones tonales, pero añadiendo la del VII grado y con el acorde final de tónica mayor, I(♯). Mucho más rica se nos presenta la cadencia final de la pieza (c. 67), con la sucesión armónica II(#)-V-I-IV(b)-V(#)-I(♯); la coda, asimismo sin nota pedal, es más extensa que la anterior, coronando el madrigal con una cadencia perfecta, enlace V(#)-I(♯).

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: c. 7; IV: c. 25; V: cc. 12, 17 y 27. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: c. 52; IV: c. 38; V: cc. 44, 60 y 64.

Estilo. Con singular maestría aborda nuestro compositor el tratamiento contrapuntístico-imitativo en la composición a cinco partes; en efecto, ya en el inicio del madrigal, con un doble motivo de cuatro notas en las voces superiores (imitado a la octava inferior por el Tenor y el Bajo), y en la demorada entrada de la quinta voz (precisamente con el más característico de esos motivos a causa de la semitonía subintelecta), acredita las que serán sus constantes compositivas a lo largo de la pieza: imaginación, buen gusto y mejor oficio; cuando es necesario modifica la línea melódica del tema imitado, si éste no se adapta al contexto armónico (cc. 3 y 4 en las voces superiores).

Flecha abandona momentáneamente el estilo imitativo entre los cc. 16 y 20; este pequeño episodio, en contrapunto de nota contra nota, es tratado a tres y cuatro voces por omisión de algunos fragmentos del texto. El episodio que se desarrolla entre los cc. 21 y 27 es de carácter imitativo y florido; los melismas tienen lugar en progresiones melódicas que descienden por grados conjuntos y que, concretamente en el Bajo, llegan a sobrepasar la octava.

La segunda parte se abre con acordes compactos de larga duración; posteriormente, observamos un típico «madrigalismo» sobre la palabra *cantando*, con sucesiones melódicas ascendentes y descendentes. En

el c. 52 aparece el motivo rítmico de siempre tratado verticalmente: primero en dos voces, y, después, a distancia de negra en las tres restantes. Los compases siguientes destacan por sus imitaciones sincopadas, cuya progresiva tensión encuentra su reposo en la cadencia del c. 60. Flecha ya no abandonará, prácticamente, el estilo vertical y homorrítmico hasta el final de la pieza.

Observaciones. Es el primer madrigal de la colección escrito con el signo del tiempo imperfecto partido ϕ . Sin embargo, en la *Prima parte* del *Tenore* figura el signo sin partir C.

Tenore c. 3₁: La sostenido en el original; el accidental corresponde, sin duda, a la nota siguiente, Si (becuadro).

11. VOI CH'ASCOLTATE

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Fa3-Sol4. Quinto: Re3-Sol4. Alto: La2-Do4. Tenore: Fa2-La3. Basso: Sib1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Sol, tónica; su dominante es Re.

b) *Semitonía añadida.* Canto c. 23₄: Mi \flat . Quinto c. 36₁: Mi \flat ; c. 42₃: Si b. Alto c. 22₄: Fa (#); c. 32₃: Fa (#). La semitonía se indica claramente en el original; de ahí la escasez de alteraciones añadidas.

c) *Proceso cadencial.* Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 25 y 40; V: cc. 4, 11, 30 y 34. La cadencia final es perfecta, enlace V(#)-I(\flat), y figura precedida por un reposo cadencial sobre el V grado (c. 43), asimilado a nuestra semicadencia; el proceso cadencial es de carácter contrapuntístico, sin coda ni nota pedal.

Estilo. A pesar de su corta duración el madrigal ofrece rasgos estilísticos de interés. En líneas generales, se observa un predominio del estilo contrapuntístico-imitativo sobre el armónico; sin embargo, su inicio, con acordes compactos en valores de larga duración, subraya las funciones tonales sobre los grados I(\flat)-IV(b)-I-V(#) del Protus.

Rápidamente hace uso del estilo fugado (cc. 4 y ss.) hasta la cadencia del c. 25; en este fragmento se desarrollan progresiones e imitaciones a diversos intervalos. Flecha resalta el sentido de la palabra *sospir* (que aparece varias veces en todas las voces), anteponiéndole una pausa de semicorchea. A partir de este c. 25 se inicia, con un hermoso tema tratado en estilo fugado, otro fragmento imitativo que finaliza en la cadencia del c. 34; aparece, aislada en la voz del Alto, su fórmula rítmica preferida (c. 32) y, verticalmente, en otras voces (c. 33).

El episodio que va desde el c. 34 hasta el final de la pieza es, sin duda, el más rico en matices expresivos: introducido mediante un tema en notas sincopadas y con distintos valores, alcanza su plenitud en los cc. 37 y ss., donde se subraya el sentido del texto con figuraciones y artificios contrapuntísticos de diversa índole, destacando algunas sucesiones en terceras paralelas entre las voces. En el c. 40 unos breves acordes sobre la palabra *pietà* arropan la melodía del Alto que, en el compás siguiente, es recogida por las voces restantes.

Observaciones. Alto c. 26₁: la segunda corchea es un Fa en el original. C. 37: la última nota del compás es un Si en el original.

12. CHI PENSA QUANTO IL BEL

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Fa3-Sol4. Alto: Sib2-Do4. Tenore: Fa2-Sol3. Quinto: Fa2-La3. Basso: Sib1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio en Re, dominante, y final en Sol, tónica.

b) *Semitonía añadida:* Canto c. 36₂: Do #; c. 38₂: Mi b; c. 54₃: Mi b; c. 55₂: Mi b. Alto c. 38₁: Mi b. Tenore c. 20₂: Do (#); c. 40₁: Mi b; c. 53₄: Si b; c. 55₂: Mi b. Quinto c. 5₂: Fa (#); c. 54₁: Mi b.

c) *Proceso cadencial.* Cláusulas intermedias sobre los grados I: c. 39; V: cc. 7, 28 y 43. El proceso cadencial de los compases 54 y ss. está estructurado con funciones tonales claras y precisas; su esquema armónico es: IV(b)-V-VI[>](6)-V(#)-I(b) culminado, como puede apreciarse, en cadencia perfecta; no existe coda ni nota pedal.

Estilo. A pesar de su estilo netamente imitativo, este madrigal destaca por su sobriedad y parquedad en el empleo de artificios contrapuntísticos.

La voz intermedia expone un tema inicial que es recogido, con algunas modificaciones rítmicas, en el c. 3 por las dos voces inferiores, con imitaciones al unísono y a la quinta baja; simultáneamente, las dos voces superiores cantan un contrapunto imitativo a guisa de contrasujeto. Este procedimiento expresivo se mantiene con más o menos variantes a lo largo del madrigal.

Hay pequeños episodios a tres voces (cc. 26-27, 40-42 y 44-45) que son aprovechados por Flecha para exponer las imitaciones con mayor soltura.

La composición se presenta como un todo uniforme y continuo con un único punto de reposo intermedio, en el c. 39, claramente delimitado por pausas.

13. CHIARE, FRESCH'ET DOLCI ACQUE

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Fa3-Mib4. Quinto: Do3-Re4. Alto: Fa2-Sol3. Tenore: Do2-Mib3. Basso: Sol1-La2.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, transportado a Sol, con Si bemol en la armadura y con inicio en Re, dominante, y final en Sol, tónica.

b) *Semitonía añadida.* Canto c. 23₁: Si b; c. 47_{1,4}: Si (b) y Si b; c. 50₂: Si b; c. 59₁: Si (b). Quinto c. 23₄: Fa #; c. 65₄: Mi b; c. 71₁: Fa #. Alto c. 17_{2,3}: Si b; c. 23₂: Si b; c. 51₃: Si (b); c. 53₁: Mi b; c. 74₂: Mi b; c. 75₁: Mi b. Tenore c. 23₂: Si b; c. 41₁: Mi b. Basso c. 19₁: Mi (b); c. 20_{1,4}: Mi b y Mi b; c. 50₁: Fa #; c. 56₁: Mi b; c. 69₂: Mi b; c. 73₄: Mi b; c. 74₄: Si b.

c) *Proceso cadencial.* Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 14, 37, 42, 49, 53 y 59; III: cc. 22, 25 y 45; V: cc. 8, 33 y 66. La cadencia final está en el c. 71; es una cadencia perfecta con la sucesión armónica IV-VI[>](6)-V-III-IV(b)-V(#)-I(b). A continuación se desarrolla una coda de cinco compases, con

doble pedal de tónica en las voces segunda y cuarta, que remarca las funciones tonales de los grados I(b) y IV(b), finalizando la pieza en cadencia plagal.

Estilo. A pesar de estar estructurado en una sola sección, el madrigal es extenso (76 cc.) y contiene buena parte de los rasgos estilísticos de Flecha observados hasta el presente. Iniciado en estilo fugado, las tres voces inferiores exponen el tema con imitaciones a la cuarta alta y a la quinta baja; tras un breve paréntesis en contrapunto de nota contra nota, dicho tema es retomado por las dos voces superiores, pero con la particularidad de ofrecer algunas variaciones en el aspecto de la semitonía (son válidos, pues, los comentarios que hice sobre esta circunstancia en el madrigal nº 6). Ya con todas las voces en juego (c. 14) se desarrolla un episodio en contrapunto libre a cinco partes, hasta la cadencia del c. 22; aquí, un breve motivo en semicorcheas y con terceras paralelas prepara las imitaciones con notas sincopadas de los cc. 26 y ss., donde la palabra *sospir* figura, en ocasiones, precedida de una pausa de corchea.

A partir del c. 41 y ss. aparece un nuevo tema con imitaciones equidistantes y a diversos intervalos en todas las voces, cuya característica esencial es la nota repetida en su diseño melódico inicial; el estilo homófono en acordes verticales de larga duración hace su aparición en el c. 54 y ss., hasta la cadencia del c. 59; desde este punto y hasta el final de la obra se alterna el estilo contrapuntístico con el puramente armónico.

Observaciones. Quinto c. 53₃: mínima en el original.

14. SENTO L'AURA SOAVE

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Sol3-La4. Alto: Do3-Re4. Tenore: Sol2-La3. Quinto: Sol2-Sib3. Basso: La1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) Modalidad. El madrigal está elaborado según el I modo gregoriano, Protus auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio en La, dominante, y final en Re, tónica.

b) Semitonía añadida. Canto c. 35₃: Fa #; c. 74₃: Fa #; c. 132₃: Fa (#). Alto c. 17₁: Si b; c. 56₁: Si b; c. 63₁: Sol #; c. 93₄: Fa #; c. 117₄: Fa #; c. 130₁: Si b; c. 132₄: Fa (#). Tenore c. 25₁: Do #; c. 64₁: Do #; c. 85₂: Fa (#); c. 99₄: Si (b). Quinto c. 12₁: Si b; c. 102₃: Si b; c. 103₁: Si b; c. 121₃: Si b; c. 133₁: Si (b). Basso c. 29₄: Do #; c. 68₄: Do #.

c) Proceso cadencial. Único madrigal de la colección dividido en tres partes; la correlación entre las partes primera y segunda viene dada por la afinidad tonal I-V grados, mientras que en las partes segunda y tercera sucede a la inversa, V-I grados. La cadencia final de la primera parte (cc. 37 y 38) es perfecta, y clásica en su estructura: sucesión armónica IV(b)-V(#)-I(#). La de la segunda parte (cc. 77 y 78) representa una modulación al tono de la dominante, enlace V-II(#)-V(#) grados. La cadencia final de la pieza es perfecta (c. 132), con el esquema armónico: III-V-VI[>]-V(#)-I. La coda, sencilla y corta, utiliza sólo las funciones tonales de los grados IV(b) y I(#), con cuyo enlace acaba el madrigal; la nota pedal es de tónica y se halla en la voz intermedia.

La música de las partes primera y segunda es idéntica, salvo en sus cadencias finales; por consiguiente, las cláusulas intermedias serán las mismas sobre los grados I: c. 15, en la primera parte y c. 54, en la segunda; V: c. 13, en la primera parte y c. 52, en la segunda. Cláusulas intermedias de la tercera parte sobre los grados I: cc. 98 y 108; IV: c. 90.

Estilo. La tercera parte es sensiblemente más extensa que las dos primeras (58 cc. por 39 cada una); éstas se consideran como una sola, pues contienen la misma música. Contrapuntístico en esencia, como así lo demuestra la escasez de cadencias intermedias claras y definidas, el madrigal destaca por la sobriedad de su contrapunto (imitativo, en unos casos y de nota contra nota, en otros), con pocos artificios técnicos.

Principiado en estilo fugado, el tema se expone en las dos voces superiores con imitación a la quinta inferior; en el c. 4 y ss. lo retoman la voz intermedia y la inferior a la misma distancia interválica. Por su parte, el Quinto canta dicho tema a la sexta inferior, siendo esta característica poco usual en Flecha, por lo menos al principio de sus madrigales. Entre los cc. 21 y 26 se da un episodio a cuatro voces con imitaciones a la octava y a la quinta.

El inicio de la tercera parte contrasta con los de las anteriores por su estilo acordal; sin embargo, Flecha retorna rápidamente al estilo contrapuntístico-imitativo y a los cortos episodios a cuatro voces. Poco más que añadir en este madrigal de expresión contenida y gran economía de medios.

Observaciones. La *Seconda parte* del *Tenore* está escrita con el signo del tiempo imperfecto partido ϕ .

Alto c. 96₃: Mi en el original; si atendemos a la imitación de la melodía del Bajo (c. 94), puede escribirse, indistintamente, Mi o La; es preferible esta última nota para evitar la disonancia con el Fa del Tenor.

15. DAL SUPERBO FUROR

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Re3-Mi4. Alto: Sol2-La3. Quinto: Sol2-Do4. Tenore: Do2-Fa3. Basso: Fa1-La2.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el IX modo gregoriano, Eolio auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio en el IV grado, Re, y final en la dominante, Mi; su tónica es La. Este modo no hace uso de la alteración Mi bemol, pues ello representaría enarmonía con el IV[<]. Por otra parte, y aunque el acorde final en Mi induzca a pensar en el Deuterus plagal, la ausencia de cadencias con movimiento de segunda menor en el Bajo (tan características de ese modo, con el enlace II[>] -I), nos decide a incluir la pieza en el Eolio.

b) *Semitonía añadida.* Canto c. 12₂: Sol #. Quinto c. 7₄: Sol (#); c. 33_{1,2}: Fa (#) y Sol (#).

c) *Proceso cadencial.* Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 4, 12, 16 y 27; V: cc. 7, 19 y 23; VII: c. 29. Cadencia final perfecta (c. 32) que, analizada desde el c. 29 nos da el siguiente esquema armónico: VII-III-VI-IV-V(#)-I-V(#)-I; la brevísima coda final destaca las funciones tonales de tónica y dominante, con nota pedal de esta última en el Alto.

Estilo. Es uno de los madrigales más breves de la colección (34 cc.). Elaborado principalmente en estilo acordal, y en contrapunto libre a cinco partes, su rasgo estilístico más peculiar es la separación de bastantes frases del texto mediante las correspondientes pausas. No obstante, se observa un fragmento en estilo contrapuntístico-imitativo (cc. 16 y ss.), con descensos melódicos por grados conjuntos y en valores breves. Aquella célula rítmica tan del gusto de Flecha y que parecía olvidada ya, resurge, aunque esporádicamente y en sólo dos voces (cc. 9 y 10).

Hay que señalar la ausencia de episodios a menos voces que la plantilla inicial.

Observaciones. Únicamente constatar que en el Tenor (cc. 29-31) hay un error de imprenta en el texto original, ya que no repite la frase anterior como las restantes voces, sino la siguiente.

16. ¡AY DE MI QUE'N TIERRA AGENA!

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Sol3-La4. Quinto: Re3-Fa4. Alto: Si \flat 2-Do4. Tenore: Fa2-La3. Basso: Re2-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) Modalidad: El villancico está elaborado según el IV modo gregoriano, Deuterus plagal, transportado a La, con Si bemol en la armadura y con inicio en Re, dominante, y final en La, tónica. Flecha no hace uso de la alteración Sol sostenido (VII[<]) en esta composición.

b) Semitonía añadida. Canto c. 38₃: Fa \flat ; c. 60₃: Fa \flat ; c. 64₄: Mi \flat . Quinto c. 22₁: Mi \flat . Tenore c. 18₄: Do # y Si \flat ; c. 40₄: Do #.

c) Proceso cadencial. El villancico está dividido en dos secciones: *Prima parte* y *buelta*; la correlación entre ambas viene dada por la afinidad tonal I-IV grados, y la correspondiente al final de la *Buelta* y al *Da capo* es uniforme, IV-IV grados. La cadencia final de la primera parte podemos situarla en el c. 36, sobre la dominante y con la sucesión armónica II[>](6)-I(#)-IV; este proceso cadencial también acepta un análisis con desviación al Protus. La extensa coda final de diez compases que se desarrolla a continuación, está estructurada con continuos enlaces de dominante y tónica, IV-I (#) grados, con pedal de tónica en el Alto y acorde final de tónica.

Los procesos cadenciales y la coda de la *Buelta* son más ricos que los de la primera parte. La cadencia final (c. 66) es también sobre la dominante y, asimismo, acepta una derivación al Protus; considerándolo así se obtiene un proceso cadencial con el siguiente esquema: IV(b)-V(#)-I y la coda, sin nota pedal, recorre prácticamente todos los grados de la escala.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre el grado IV: cc. 8, 14, 19 y 23. Cláusulas intermedias de la *Buelta* sobre los grados I: c. 50; IV: cc. 53, 56 y 59; estas continuas cadencias intermedias sobre el IV grado manifiestan, una vez más, la conexión del modo Deuterus con el Protus en esta pieza.

Estilo. Es la única composición de la colección con texto en castellano y la indicación *Villancico spagnuolo*; dividida en dos secciones, la primera es doblemente extensa que la segunda (45 cc. frente a 29) denominada *Buelta*, y que remite a aquélla.

En la primera parte pueden observarse dos episodios netamente diferenciados por la cadencia del c. 23; ambos se abren en estilo fugado con imitaciones libres que contienen algunas modificaciones melódicas y rítmicas, en razón de la armonía imperante en el conjunto.

La *Buelta*, aunque ofrece también una clara escisión en el c. 59, alcanza un efecto contrastado en relación con la primera parte del villancico, debido a su carácter preferentemente vertical; en efecto, iniciada a cuatro voces en estilo acordal, la abundancia de notas en valores de larga duración muestra un predominio del elemento armónico sobre el imitativo, reducido éste a apariciones muy puntuales.

Observaciones. La *Buelta* del Canto está escrita con el signo del tiempo imperfecto partido ϕ .

17. ANIMO INVITTO

Voces y ámbitos melódicos. Cinco. Canto: Fa3-Sol4. Quinto: Do3-Re4. Alto: Sol2-Sib3. Tenore: Fa2-La3. Basso: Sib1-Re3.

Estructura modal-tonal.

a) Modalidad. El madrigal está elaborado según el V modo gregoriano, Tritus auténtico, sin transportar, con Si bemol en la armadura y con inicio y final en Fa, tónica; su dominante es Do. Flecha hace uso de la alteración Sol sostenido (II^{\lessgtr}) en esta composición.

b) Semitonía añadida. Canto c. 13₂: Si \flat ; c. 32₃: Do #; c. 84₁: Do #. Quinto c. 11₂: Si \flat ; c. 49₃: Si \flat ; c. 65₄: Si \flat ; c. 69₁: Si (\flat); c. 85₄: Do \flat . Tenore c. 9₃: Si \flat ; c. 10₁: Si \flat ; c. 17₃: Si \flat ; c. 42₁: Si \flat ; c. 92₁: Si \flat . Basso c. 48₃: Si \flat ; c. 58_{2,4}: Si (\flat) y Si b; c. 85₄: Si (\flat).

c) Proceso cadencial. El madrigal está dividido en dos partes, cuya correlación tonal es uniforme, V-V grados. La cadencia final de la primera parte puede situarse en el c. 46, sobre el V grado y con la sucesión armónica I-VI(\flat 6)-V; la coda que se desarrolla a continuación reafirma la tonalidad del V grado, y considerando a éste como tónica pasajera se obtiene, al final de la coda, el siguiente esquema armónico: I-IV-V(\flat)-I-V(\flat)-I; hay nota pedal, articulada y ornamentada, sobre la dominante de Do en el Alto. La cadencia anterior se halla de nuevo en la segunda parte (cc. 92 y 93), como asimilada a nuestra semicadencia; la cadencia final de la pieza (cc. 93 y 94) es sencilla y clásica en su estructura: I-IV-V-I grados, y la coda final, brevísima, se limita a coronar la pieza en cadencia plagal, enlace IV-I grados; la nota pedal es sobre la tónica y está, asimismo, en el Alto.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre el grado V: cc. 10, 18, 27 y 36. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: cc. 60, 71 y 78; III: c. 84; IV: c. 75; V: c. 86.

Estilo. En este madrigal hallamos buena parte de los procedimientos expresivos habituales en nuestro autor; quizás el rasgo estilístico más peculiar de la pieza sea el contraste tonal entre sus partes, pues se observa una fluctuación sobre la dominante, en la primera de ellas, y una definitiva estabilidad sobre la tónica, en la segunda.

El madrigal se inicia en estilo contrapuntístico-imitativo con la participación de un contratema a distancia de negra del tema principal, el cual está elaborado, únicamente, con los tres sonidos correspondientes al acorde de tónica; este tema se oirá en la voz intermedia (cc. 3 y 4) en el tono de la dominante. Tras la cadencia del c. 10 se abre un episodio, también en contrapunto imitativo, en el que las líneas melódicas se fraccionan, mediante pausas de corchea, en pequeñas células temáticas que confieren gran expresividad al fragmento. A partir del c. 16 y hasta el final de la primera parte, Flecha combinará, con eficaz soltura, el contrapunto de nota contra nota con el puramente imitativo, logrando así bellos efectos contrastados.

La segunda parte comienza también en contrapunto imitativo, aunque en valores más largos y apareciendo el contratema en terceras paralelas; destaca la elegancia melódica de las imitaciones de los cc. 56 y ss. Por otra parte, las síncopas de los cc. 63 y ss. parecen ambientar, en cierta medida, el pasaje estático, con acordes compactos de larga duración sobre la tónica y la dominante, de los cc. 66 y 67. Desde este punto y hasta el final de la pieza, Flecha adoptará los mismos métodos expresivos que los utilizados en los últimos fragmentos de la segunda parte.

Observaciones. Las indicaciones *Prima parte* y *Seconda parte* sólo figuran en la particella del Quinto. Quinto c. 62₄: Si b en el original.

18. DEH PORGI MANO

Voces y ámbitos melódicos. Seis. Canto: Re3-Mi4. Quinto: Si2-Mi4. Alto: Mi2-La3. Tenore: Do2-Mi3. Sesto: Re2-Fa3. Basso: Mi1-La2.

Estructura modal-tonal

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el IV modo gregoriano, Deuterus plagal, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio y final en Mi, tónica; su dominante es La. No hace uso de los accidentales Si bemol y Mi bemol.

b) *Semitonía añadida.* Canto c. 31₁: Do ♭ (obsérvese el Sesto, c. 29); c. 63₁: Do #. Alto c. 41₃: Do #. Tenore c. 32₃: Do #; c. 85₄: Sol ♭. Sesto c. 80₁: Fa (#) y Sol (#); c. 82₄: Sol #.

c) *Proceso cadencial.* El madrigal está dividido en dos partes, cuya correlación viene dada por la afinidad tonal IV(#)-I(#) grados. La cadencia final de la primera parte (c. 66) es sobre el IV grado; no obstante, su esquema armónico expresa una modulación al modo Eolio, con la sucesión armónica IV-V(#)-I; posteriormente, el episodio codal, en este IX modo y con pedal de tónica en el Quinto, finaliza en cadencia plagal, enlace IV-I(#). Lo mismo sucede en la cadencia final de la pieza (cc. 102 y 103), pero aquí la coda que sigue reafirma la tonalidad de Mi, con nota pedal de tónica en el Alto y enlace cadencial entre los grados IV-I(#) coronando el madrigal.

Cláusulas intermedias de la primera parte sobre los grados I: c. 61; IV: cc. 8, 29, 41 y 51; VI: c. 13. Cláusulas intermedias de la segunda parte sobre los grados I: c. 92; IV: cc. 88, 96 y 99.

Estilo. Es el único madrigal de la colección a seis voces; está dividido en dos partes, siendo la primera doblemente extensa que la segunda (70 cc. por 37). Flecha lo inicia en contrapunto de nota contra nota, dividiendo el conjunto interpretativo en dos bloques sonoros claramente diferenciados; este procedimiento antifonal lo utilizará de nuevo en los cc. 40 y ss. y, aunque en forma más libre, en los cc. 50 y ss.

El estilo contrapuntístico-imitativo se observa a partir del c. 7, con imitaciones más rítmicas que melódicas. Debido al número de voces y a la complejidad del tejido polifónico resultante, algunos episodios se dilatan considerablemente (obsérvese el comprendido entre los cc. 14 y 29).

Un tema, expuesto en la voz del Sesto (c. 29), es recogido después por las restantes voces, alterando su segunda nota cuando es preciso, por razones semitoniales. A partir del c. 40 y hasta el final de la primera parte, Flecha alterna los fragmentos imitativos con los armónicos en valores largos.

La segunda parte se abre en estilo acordal subrayando el sentido del texto: en efecto, a la exhortación del sexteto vocal en pleno corresponde Flecha con la mitad de sus recursos, logrando así efectos de contraste entre diferentes bloques sonoros. El tema del Bajo (cc. 73 y ss.) es retomado por las restantes voces con continuas modificaciones en el ritmo y la melodía.

A partir del c. 88 y hasta el 95 se observa otro episodio de carácter antifonal que, en cierta medida, prepara el tramo final de la obra: primero en contrapunto imitativo y, posteriormente (c. 100), en estilo armónico con funciones tonales claras y precisas.

Observaciones. La *particella* del *Sesto* figura en el apartado del *Quinto* en el original, pero con la indicación *Sesta parte* sobre el incipit.

Quinto c. 61: Si semibrevis y pausa de semibrevis en el original.

Tenore c. 7₃: Sol natural, mínima, en el original; se añade Mi, corchea, para evitar la disonancia cromática con el Sol sostenido del Canto. C. 79₄: Do mínima en el original; de mantener este Do habría que alterarlo en virtud del Bajo; por otra parte, el La añadido es el sonido que le falta al acorde.

19. AMOR, OND'È

Voces y ámbitos melódicos. Ocho. Canto I: Mi3-Sol4. Canto III: Re3-Mi4. Alto I: La2-Do4. Tenore I: Do2-Mi3.

Canto II: Sol3-La4. Alto II: Sol2-Do4. Tenore II: Sol2-Sol3. Basso: Sib1-Do3.

Estructura modal-tonal.

a) *Modalidad.* El madrigal está elaborado según el XI modo gregoriano, Jonio auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura; inicio en Sol, dominante, y final en Do, tónica.

b) *Semitonía.* Canto I c. 7₁: Do #; c. 30₃: Fa #; c. 56₁: Fa #. Canto III c. 2₄: Do (\flat). Alto II c. 14₁: Sol #; c. 45₁: Fa #.

c) *Proceso cadencial.* Cláusulas intermedias sobre los grados I: cc. 9, 24, 29, 41 y 43; II: c. 7; V: cc. 11, 17, 31, 36, 45 y 57; VI: c. 48.

La cadencia final de la pieza (c. 75) es perfecta, enlace V-I; Flecha elabora un proceso armónico sólido con notas de larga duración en la voz inferior y, a la vez, simple con funciones tonales claras y concisas, sobre los grados V-II-IV-I.

A partir del c. 76 y hasta el final se repite, rigurosamente y a guisa de coda, el fragmento comprendido entre los cc. 58 y 75; esta repetición desplaza dicho fragmento medio compás, en razón de la soldadura de los cc. 75 y 76.

Estilo. Flecha cierra su colección de madrigales con esta obra a ocho voces en forma dialogada (con indicación expresa en el original: *Dialogo a 8*); como es fácil suponer, su rasgo estilístico más notable es la contraposición sonora entre bloques dialogantes, claramente diferenciados por su carácter policoral; en virtud de ello me ha parecido oportuno disponer las voces en dos grupos alternos, para facilitar así la lectura y el análisis de la pieza.

El madrigal principia en contrapunto de nota contra nota a cuatro voces; en el c. 7 el Alto I expone un ágil y conocido motivo imitado por las restantes voces al unísono, octava inferior y quinta superior, respectivamente; más tarde (cc. 9 y ss.), dicho tema aparecerá por movimiento contrario (procedimiento inusual en Flecha) y más ornamentado melódicamente. En el c. 12, ataca el segundo grupo del conjunto interpretativo imitando el ritmo del inicio de la obra; a partir del c. 24 se alternan las sucesivas entradas de los dos bloques sonoros, predominando el contrapunto de nota contra nota en estos cortos episodios.

Hasta el c. 37 no intervienen las ocho voces a la vez; tras un breve pasaje alternado, Flecha remarca el sentido dialogante del texto mediante acordes compactos en notas de larga duración tratados, alternati-

vamente, en progresión de quintas descendentes y cuartas ascendentes; dicha progresión armónica (cc. 48-52) se efectúa sobre los grados VI(#)-II(#)-V-I-IV.

A partir del c. 51 se sucede un episodio a seis voces hasta el c. 57, donde Flecha utilizará ya la totalidad de los elementos disponibles del conjunto. Como hemos observado con anterioridad, los dos últimos episodios de la pieza se repiten íntegramente, con intención de ofrecer un mayor carácter conclusivo al madrigal.

Observaciones. Atendiendo al orden establecido en la transcripción, la denominación de las voces en el original es la siguiente: *Canto, Tenore, Alto secondo, Tenore, Canto secondo, Alto, Basso y Basso*.

Alto I. c. 24_{1,2}: Sol semibrevis en el original. C. 72₂ y 90₄: Re en el original, respectivamente.

Canto II c. 43_{1,2}: La pausa de semibrevis no figura en el original.

TEXTOS*

1.

Alza doglioso canto
il suon di miei sospiri disuguali,
tanto aspri ed immortali
che muova il tuo stridor diretto pianto,
e senza far dimora
lamentarai te ogni ora
d'amor ingratitudine e fortuna
di colei che mi vinse e sol una.

2.

S'una sincera fe', s'un puro cuore,
un ben servir, un adorar non finto
spesso han l'irato ciel placato e vinto
e fatto acquisto poi del suo favore;
dunque celeste sol, gloria e splendore
de l'alma mia dove'l celeste cinto.
Già non dev'esser di tua grazia spinto
un fedel servo il qual languisce e more.

Seconda parte

Languisce e more il tormentato amante
e sol cagione è di sua pena oscura;
il viso altier, l'angelico semblante
ascolta il vivo dire e pon ben cura
che chi vuol morto un servo suo costante
offende il cielo e ingiuria la natura.

3.

Si breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce
che mi rendon Madonna così morta,
ch'al gran dolor la medicina è corta;
pur, mentr'io veggio lei, nulla mi noce.
Amor, che m'ha legato e tienmi in croce,
trema quando la vede in su la porta
de l'alma, ove m'ancide, ancor sì scorta,
sì dolce in vista e sì soave in voce.

Seconda parte

Come donna in suo albergo altera vene,
scacciando de l'oscuro e grave core
co la fronte serena i pensier' tristi.
L'alma, che tanta luce non sostiene,
sospira e dice: «O benedette l'ore
del dí che questa via con gli occhi apristi!»

4.

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura e'n su la neve ondeggi e vole;
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura;
riso ch'acqueta ogni aspra pena e dura;
rubini e perle ond'escon le parole
sì dolci ch'altro ben l'alma non vuole;
man d'avorio che i cor dstringe e fura.

*El Dr. O. Musso ha realizado la revisión y puntuación.

Seconda parte

Cantar che sembra d'armonia divina;
senno maturo alla più verde etade;
leggiadria non veduta unqua fra noi,
giunta a somma beltà somma onestade;
fur l'esca del mio fuoco e sono in voi
grazie ch'a pochi il ciel largo destina.

5.

Sacro a Cibele e d'alta gloria carco,
bosco, dove'l ben pin verdeggia e dove
Adria sovente freme, grata a Giove,
cara al suo sen di nulla grazia parco;
e tu monton, che vai soave e scarco
d'ogni malvagio pondo e sempre nove
l'acque rapporti, in cui dolcezza piove
d'ogni ben, d'ogni buon ricetta e varco.

Seconda parte

Spiagge, lidi e campagne, selve e prati,
erbe fior frondi e frutti arbori, e voi,
aure, voi onde vaghe e fuggitive,
quando fia mai che i miei desii frenati
vosco solingo io viva e non m'annoi
lasciar quest'empie folli cose e schive.

6.

Vago augelletto che cantando vai,
o ver piangendo, il tuo tempo passato
vedendoti la notte e'l verno a lato
e'l dì dopo le spalle e i mesi gai,
se, come i tuoi gravosi affanni sai,
così sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconsolato
a partir seco i dolorosi guai.

Seconda parte

I' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e'l ciel son tanto avari;
ma la stagion e l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni e de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita.

7.

Ite, caldi sospiri, al freddo core,
rompete il ghiaccio che pietà contende,
e se prego mortale al ciel s'intende
morte o mercé sia fine al mio dolore.
Ite, dolci penser', parlando fore
di quello ove'l bel guardo non s'estende:
se pur sua asprezza o mia stella n'offende
sarem fuor di speranza e fuor d'errore.

8.

O qual corona d'odorati fiori,
vermigli, bianchi e gialli,
e in testa de' coralli
con cui le chiome t'orni,
Zefiro ti don'io se a me ritorni.

[Seconda parte]

Vieni, Zefiro lieto;
fammi sentir de le tue vaghe piume
il mover dolce e queto,
ch'or sopra questo fiume
ardo, oimé, non al sol, ma al vivo lume
de la mia bella Flori.

9.

Di dì in dì vo cangiando il viso e'l pelo,
nè però smorso i dolce inescati ami,
nè sbranco i verdi ed invescati rami
de l'arbor che né sol cura né gielo.
Senz'acqua il mare e senza stelle il cielo
fia inanzi ch'io non sempre tema e brami
la sua bell'ombra, e ch'i' non odi' ed ami
l'alta piaga amorosa che mal celo.

Seconda parte

Non spero del mio affanno aver mai posa,
infin ch'i' mi disosso e snervo e spolpo,
o la nemica mia pietà n'avesse.
Esser pò in prima ogni impossibil cosa,
ch'altri che morte od ella sani'l colpo
ch'Amor co' suoi begli occhi al cor m'impresse.

10.

Lauro gentil, ch'alle fiorite sponde
del Bacchiglion translato
da gli orti d'Adria hai da le verdi fronde
sì dolce aura spirato,
ch'ognun lieto e beato
si tenne in tempo più turbato e rio.

Seconda parte

Tardi, se l'ombra tua goder anch'io
cerco cantando le mie basse note;
pur sì ardente desio
dentro al mio cor percuote,
che se ben sieno sparti
gli alti tuoi rami in più gradite parti;
adoreroti, o sacro arbor lontano,
co'l chiarissimo nome Lauredano.

11.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di miei nuovi sospir ch'escon dal core,
per la memoria di quel cieco errore
che mi fe' in parte altr'uom da quel ch'i' sono,
poi che del vario stil più non ragiono,
ma piange il fallo mio pien di dolore,
il van desire e'l fugitivo amore,
pietà prego vi muova al mio perdono.

12.

Chi pensa quanto il bel disio d'amore
un spirto pellegrin tenga sublime,
non vorria non averne acceso il core,
se pensa poi che quel tanto n'opprime
che l'util proprio e'l vero ben s'oblia,
piange invan del suo error le cagion prime.

13.

Chiare, fresche e dolci acque
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque

(con sospir mi rimembra)

a lei di fare al bel fianco colonna;
erba e fior che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro e sereno
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

14.

Sento l'aura soave, e i dolci colli
veggo apparire onde'l bel lume nacque,
che tenne gli occhi miei mentr'al ciel piacque
bramosi e lieti, or li ten tristi e molli.

Seconda parte

O caduche speranze, o penser folli!
Vedove l'erbe e torbide son l'acque,
e voto e freddo'l nido in ch'ella giacque,
nel qual io vivo e morto giacer volli,

Terza parte

sperando al fin da le soavi piante
e da' belli occhi suoi, che'l cor m'hann'arso,
riposo alcun da le fatiche tante.
Ho servito a signor crudele e scarso:
Ch'arsi quanto'l mio foco ebbi davante,
or vo piangendo il suo cenere sparso.

15.

Dal superbo furor de l'onde audaci
e da l'orrendo minacciar del cielo,
l'un ch'affondo, noi quasi coi seguaci
e l'altro anchor ci ingombro il cor di gelo;
col re cacciati dal confin de' Traci
veniamo a voi, che d'amoroso zelo
di gentilezza e di valor il grido
sparso d'Europa avete in ogni lido.

16.

¡Ay de mí qué'n tierra agena (oscura)

me veo y sin alegría!
¿Quándo me veré'n la mía?

Buelta

¡Ay qué bivo en tierra estraña
vida triste y sin ventura,
adonde la vida engaña
y la muerte me asegura!

17.

Animo invitto, generoso e santo
d'un cavalier di Christo, che gli inganni,
gli sdegni e l'empie forze de' tiranni
vinse e de' vincitori porta'l vanto;
o cor forte e viril, che, rotto e franto
dal duol, predea valor e da gli affanni
respiro al fin sperando dai suoi danni
mieter di gloria mille volte tanto.

Seconda parte

Vincenzo che al gran nome'l degno effetto
giungesti e'n carne frale'l ferro e'l fuoco
domasti. Per noi vinci l'hoste antico;
fa che quell'amoroso unico oggetto
che d'ogni aspro martir ti fe' sì amico,
rendi al nostro partir celeste gioco.

18.

Deh porgi mano a l'affannato ingegno,
Amor, ed a lo stile stanco e frale,
per dir di quella ch'è fatta immortale
e cittadina del celeste regno;
dammi, Signor, che'l mio dir giunga al segno
de le sue lodi, ove per sé non sale,
se virtù, se beltà non ebbe eguale
il mondo, che d'aver lei non fu degno.

Seconda parte

Responde: «Quanto'l ciel ed io possiamo,
e i buon consigli e'l conversar onesto,
tutto fu in lei, di che noi Morte ha privi;
forma par non fu mai dal dì ch'Adamo

aperse li occhi in prima, e basti or questo:
piangendo i'l dico, e tu piangendo scrivi».

19.

Amor, ond'è che tutto disarmato
lasciando Pafo e Çnido
d'Adria volaste in questo picciol nido,
per far il mio bel regno
con la ricca beltà di questo lido;
grande è più ch'ancor mai di gloria degno,
quai fian le fiamme, i lacci e dardi e l'arco,
di ch'or ti veggio scarco,
ambro in avorio, perle con rubini,
rose fra gigli ed oro
con che natura in modi alti e divini
fe' questo suo tesoro
queste dunque son armi
sì, ben d'arder il giaccio
e romper i marmi
e per far dal suo choro
scender qui Giove e transformarsi'n toro.

PARTE MUSICAL

1. Alza doglioso canto

Canto

Al- za do- glio- so can-

Alto

Al- za do- glio- so can-

Tenore

Al- za do- glio- so can-

Basso

Al- za do- glio- so can-

to il suon di miei so- spi- ri di-

to il suon di miei so- spi- ri di-

to il suon di miei so- spi- ri di-

to il suon di miei so- spi- ri di-

su- gua- li, tan- t'a-spiet im- mor

su- gua- li, tan-

su- gua- li, tan- t'aspiet im- mor-ta-

su- gua- li, tan- t'a-spiet

10

ta- li, tan- t'a-spriet im-morta- li che muo-v'il
 t'a-spriet im- mor-ta- - li che muo- v'il
 8 li, tan- t'a-spriet im-mor- ta- li che muo-v'il
 im- mor-ta- li, tan- t'a-spriet im-mor- ta- li che muo-v'il

tuo stri- dor di- rot- to pian- to,
 tuo stri- dor di- rot- to pian-
 8 tuo stri- dor di- rot- to pian-

15

di- rot- to pian- to,
 to, di- rot- to pian- to, et sen- za far di-
 8 to, di- rot- to pian- -

to, che muo- v'il tuo stri- dor di- rot- to pian-

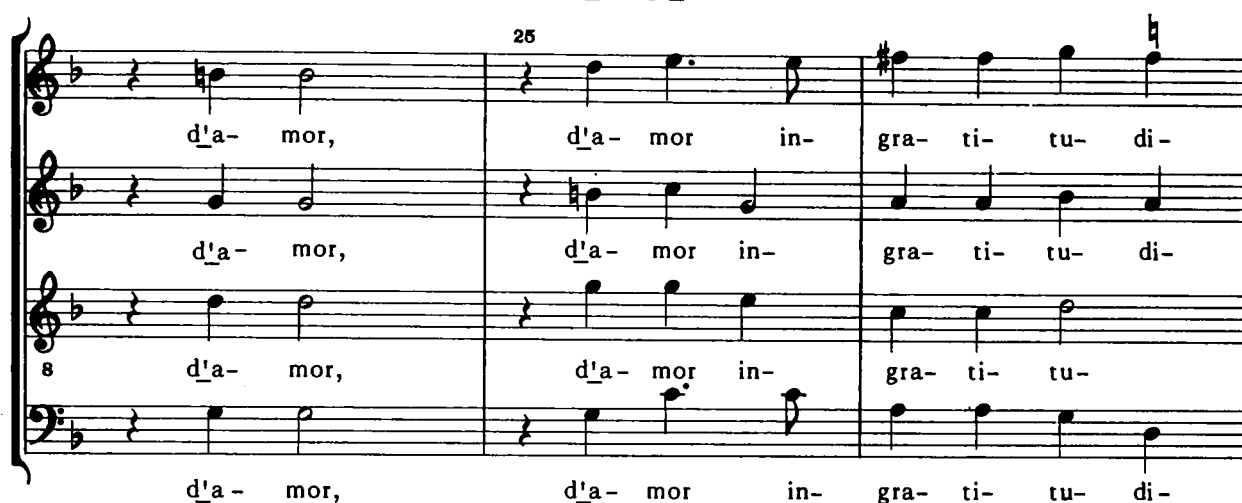
20

et sen-za far di- mo- ra la- men- ta- rai teo- gn'ho-
 mo- ra la- men- ta- rai teo- gn'ho- ra, la- men-
 8 to et sen-za far di- mo- ra la- men- ta- rai teo-

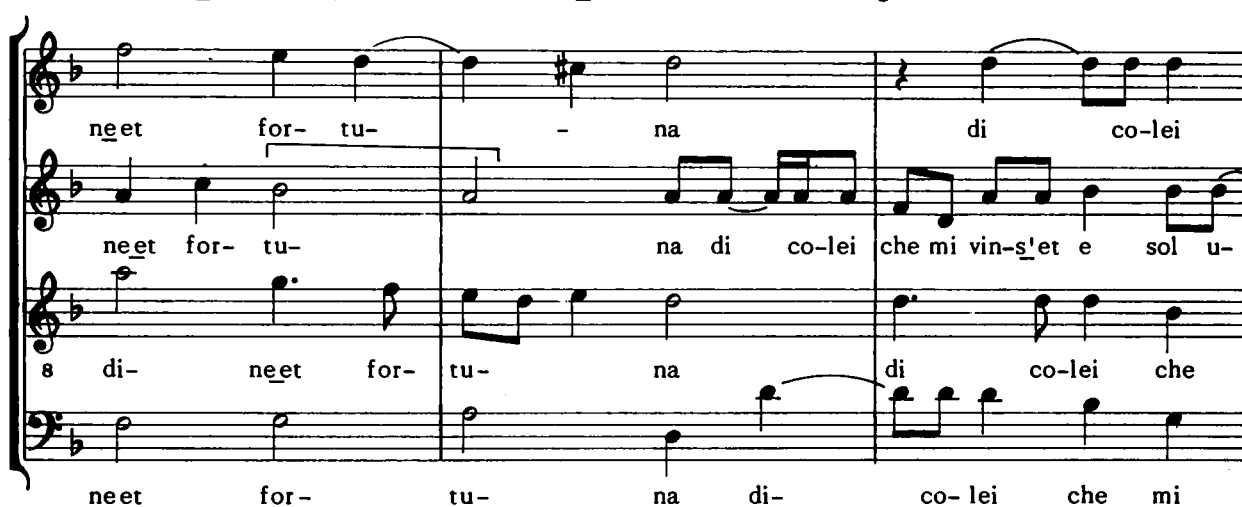
to, di- rot- to pian- - to, et sen-za far di- mo-



ra, la- men- ta- rai te o-gn'ho- - ra
 - ta- rai teo gn'ho- - ra
 8 gn'ho- ra, la- men- ta- rai teo- gn'ho- ra
 ra la- men- ta- rai teo- gn'ho- - ra



25
 d'a- mor, d'a- mor in- gra- ti- tu- di-
 d'a- mor, d'a- mor in- gra- ti- tu- di-
 8 d'a- mor, d'a- mor in- gra- ti- tu-
 d'a- mor, d'a- mor in- gra- ti- tu- di-



neet for- tu- - na di co-lei
 neet for- tu- na di co-lei che mi vin-s'et e sol u-
 8 di- neet for- tu- na di co-lei che
 neet for- tu- na di- co-lei che mi



30
 che mi vin- se et e sol u- na, et e sol u-
 na, di co-lei che mi vin- s'et e sol u-
 8 mi vin- s'et e sol u- na, et e sol u-
 vin- s'et e sol u- na, et e sol u-

na, di co-lei che mi vin-s'et e sol u- na.

na, et e sol u- na.

na, di co-lei che mi vin-s'et e sol u- na.

na, di co-lei che mi vin-s'et e sol u- na.

2. S'una sincera fe'

Prima parte

Canto S'u - na sin- ce- ra fe, s'un pu- ro

Alto S'u - na sin- ce- ra

Tenore

Basso

cuo- re, s'u-na sin- ce- ra fe, s'un pu- ro, s'un

fe, s'un pu- ro cuo- re, s'un pu- ro cuo- re, s'u- na sin-

S'u- na sin- ce- ra fe, s'un pu- ro

S'u- na sin- ce- ra

pu- ro cuo- re,

ce- ra fe, s'un pu- ro cuo- re,

cuo- re, s'un pu- ro cuo- re, un ben ser-vir, un a-

fe, s'un pu- ro cuo- re, un ben ser-vir, un a-

10

un ben ser-vir, un a- do- rar non fin-
do- rar non fin - to, un a- do- rar non
8 un a- do- rar non fin- - to, un ben ser-
do- rar non fin- to, un a- do- rar non

15

- to, un a- do- rar non fin- to spe- s'han l'i-ra- to
fin- to, un a- do- rar non fin- to spe- s'han l'i-ra- to
8 vir, un a- do- rar non fin- to spe- s'han l'i-ra- to
fin- to, un a- do- rar non fin- to spe- s'han l'i-ra- to

ciel pla-ca-toet vin- to et fat- to, et fat- toac-qui- sto
ciel pla-catoet vin- to et fat- to, et fat- toac-qui- sto poi del
8 ciel pla-catoel vin- to et fat- to, et fat- toacqui- sto poi del suo fa-
ciel pla-catoel vin- to et fat- to, et fat- toacqui- sto poi del

20

poi del suo fa- vo- re; dun- que ce-le- ste
suo fa-vor, fa- vo- re; dun-que ce- le- ste sol, dun-
8 vor, fa- vo- re; dun-que ce- le- ste sol, dun-
suo fa-vo- re; dun- que ce-

sol, glo-ria et splen-do-re, glo-ria et splen-do-re

que ce-le-ste sol, glo-ria et splen-do-re de l'al-

que ce-le-ste sol, glo-ria et splen-do-re de l'al-ma mia

le-ste sol, glo-ria et splen-do-re de l'al-

25 de l'al-ma mia do-ve'l ce-le-ste cin-to. Già

ma mia do-ve'l ce-le-ste cin-to, do-ve'l ce-le-ste cin-to.

do-ve'l ce-le-ste cin-to, do-ve'l ce-le-ste cin-to. Già non

ma mia do-ve'l ce-le-ste cin-to, do-ve'l ce-le-ste cin-to.

30 non de-b'esser di tua gra-tia spin-to, es-ser di tua gra-

Già non de-b'es-ser di tua gratia spin-to, di tua gratia spin-

de-b'esser di tua gratia spin-to, es-ser di tua gratia spin-

Già non de-b'esser di tua gra-tia spin-to, di tua gratia spin-

tia spin-to un fe-del ser-v'il qual lan-gui-sceet mo-

to un fe-del ser-v'il qual languis-ce et mo-re, lan-gui-sceet mo-

to un fe-del ser-v'il qual lan-guisceet mo-re il qual lan-guisceet mo-

to un fe-del ser-v'il qual lan-guisceet mo-re il qual lan-guisceet mo-

35

re.
re, il qual languisce et more, il qual languisce et more, et more. re.
8 re, il qual languisce et more, il qual languisce et more. re.
re, un fe-del ser-v'il qual lan- gui- sceet mo- re.

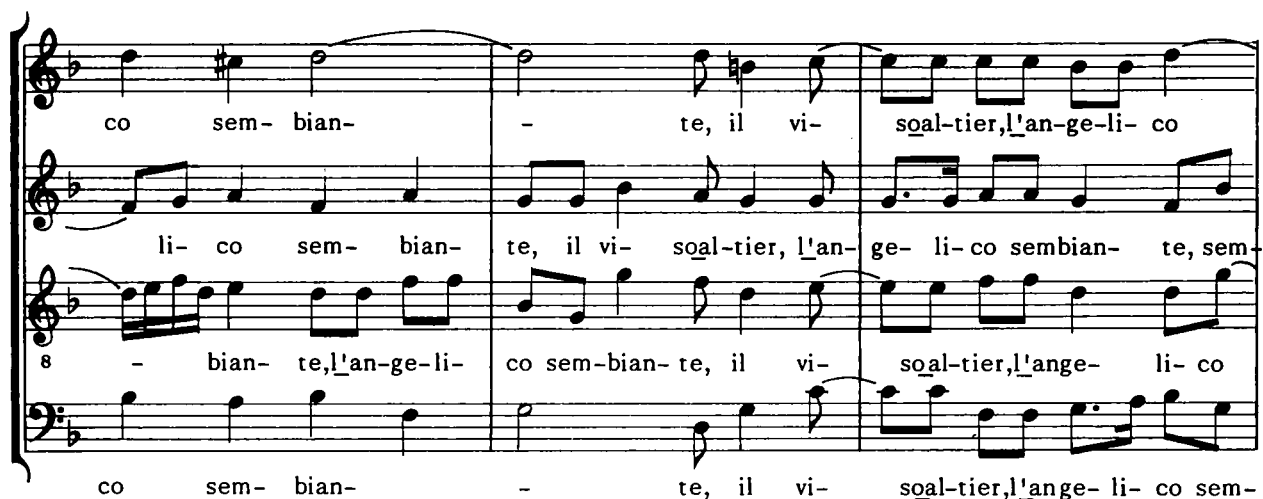
Seconda parte 40

Lan- gui -sceet mo- re il tor- men- ta- toa-
Lan- gui -sceet mo- re il tor- men- ta- toa-
8 Lan- gui - sceet mo- re il tor- men- ta- toa-
Lan- gui- sceet mo- re il tor- men- ta- toa-

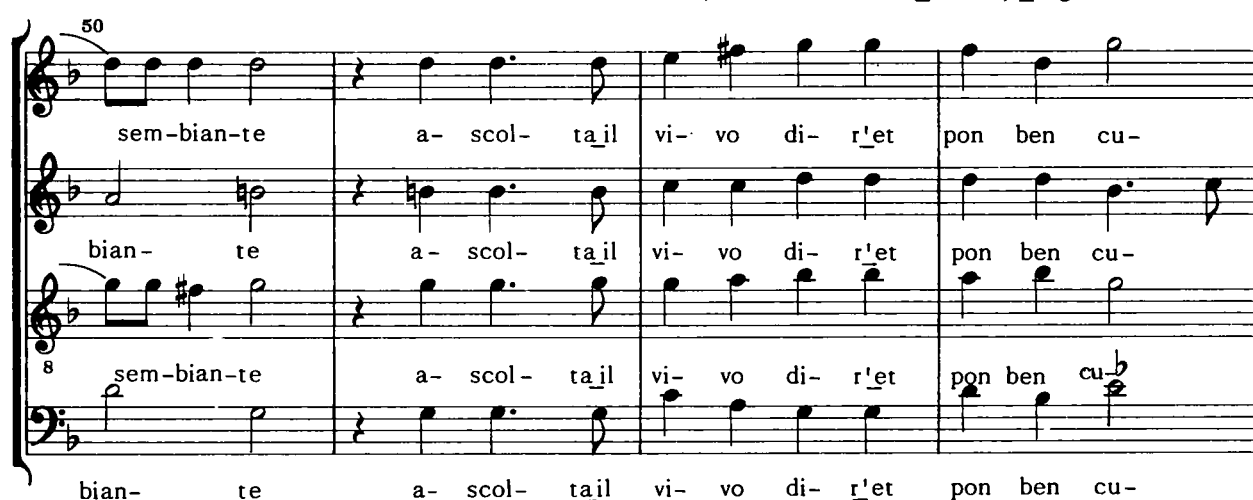
man- te et sol ca- gio- ne è di sua pe-nao-
man- te et sol ca- gio- ne è di sua
8 man- te et sol ca- gio- ne è di sua pe- nao-scu- ra, o-
man- te et sol ca- gio- ne è di sua pe-nao-scu-

45

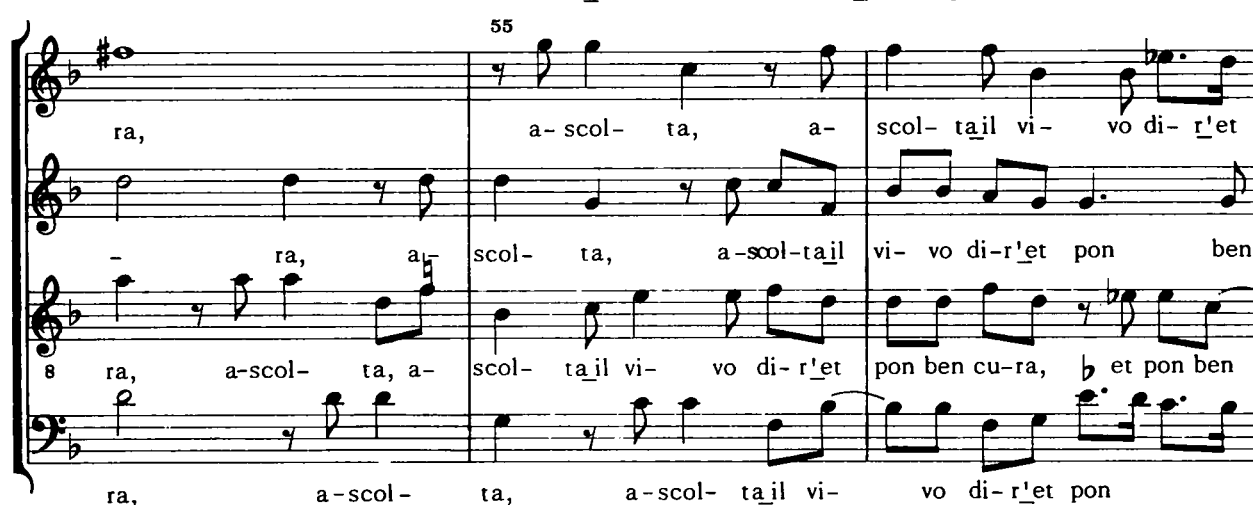
scu- ra; il vi- soal- tier, l'an- ge- li-
pe- nao- scu- ra; il vi- soal- tier, l'an- ge-
8 scu- ra; il vi-soaltier, l'an- ge- li- co sem- bian- te, sem-
ra; il vi- soal- tier, l'an- ge- li-



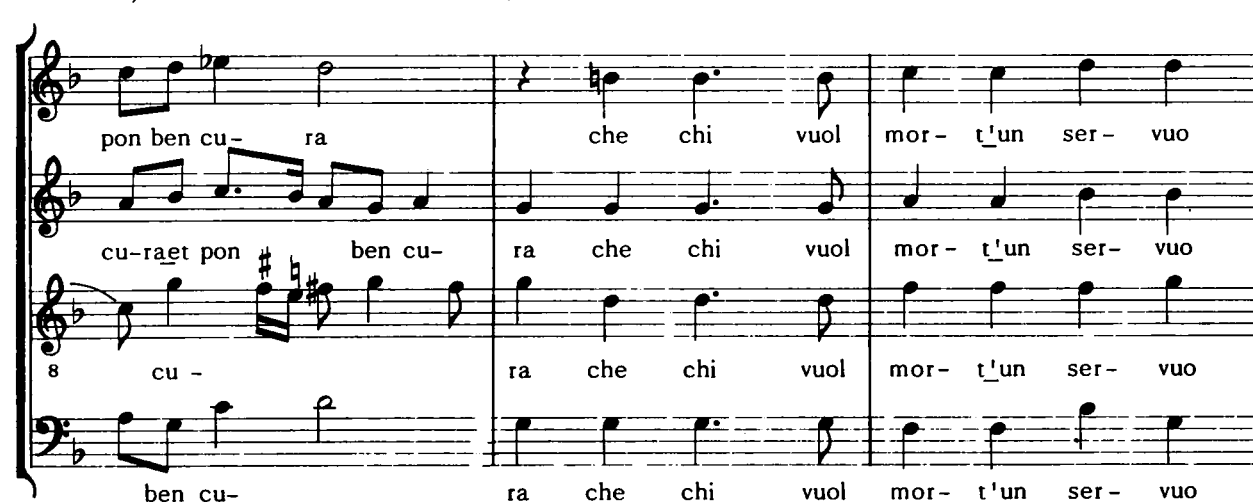
co sem- bian- te, il vi- soal-tier, l'an-ge-li- co
 li- co sem- bian- te, il vi- soal-tier, l'an-ge- li- co sembian- te, sem-
 8 - bian- te, l'an-ge-li- co sem-bian- te, il vi- soal-tier, l'ange- li- co
 co sem- bian- te, il vi- soal-tier, l'ange- li- co sem-



50 sem-bian-te a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben cu-
 bian- te a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben cu-
 8 sem-bian-te a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben cu-
 bian- te a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben cu-



55 ra, a- scol- ta, a- scol- tai il vi- vo di- r'et
 - ra, a- scol- ta, a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben
 8 ra, a- scol- ta, a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon ben cu-ra, et pon ben
 ra, a- scol- ta, a- scol- tai il vi- vo di- r'et pon



pon ben cu- ra che chi vuol mor- t'un ser- vuo
 cu-raet pon ben cu- ra che chi vuol mor- t'un ser- vuo
 8 cu - ra che chi vuol mor- t'un ser- vuo
 ben cu- ra che chi vuol mor- t'un ser- vuo

60

suo con- stan- te of-fen-d'il
suo con- stan- te of-fen-d'il ciel e'ingiu-ria la na-
suo con- stan- te of-fend'il ciel
suo con- stan- te of-fen-d'il ciel e'in- giu- ria

65

ciel e'ingiuria la na- tu- ra,
tu- ra, of-fen- d'il ciel e'in- giuria la na- tu- ra, of-fen-d'il ciel e'ingiu- ria
e'in- giu-ria la na- tu- ra, of-fen-d'il
la na- tu- ra, e'in- giu-ria la na- tu- ra, ra,

b

of-fen-d'il ciel e'ingiu- ria la na- tu- ra, of-fen-d'il ciel e'ingiuria
la na- tu- ra, of-fen-d'il ciel e'ingiu- ria la na- tu- ra, of-fen-d'il ciel e'ingiu-
ciel e'ingiu-ria la na- tu- ra, e'ingiu- ria la na- tu- ra, e'ingiu- ria la na- tu-
of- fend'il ciel e'in- giuria la na-

70

la na- tu- ra, e'in- giu-ria la na- tu- ra.
- ria la na- tu- ra.
ra, of- fen-d'il ciel e'in- giu- ria la na- tu- ra.
tu- ra, e'in- giu- ria la na- tu- ra.

3. Si brev'el tempo

Prima parte

Canto Si brev'el tempoel pen- sier sì ve-lo-

Alto Si brev'el tempoel pen- sier sì ve-

Tenore 8 Si brev'el tempoel pen- sier sì ve-

Basso Si brev'el tempoel

ce, el pen-sier sì velo-

lo- ce, si bre- v'el tempoel pensier sì ve-lo-

8 lo- ce, si bre-v'el tempoel pen-sier sì ve- lo-

pen- sier sì ve-lo- ce, si bre-v'el tempoel pen-sier sì ve- lo -

ce che mi rendon Ma-don- na co- sì mor- ta, che mi ren-

ce che mi rendon Madon- na co- sì mor- ta, che mi ren-

8 ce che mi rendon Ma-don- na co- sì mor- ta, che mi ren-

ce che mi rendon Ma-don- na co- sì mor- ta, che mi ren-

don Ma-don- na co- sì mor- ta, ch'al gran do- lor la

don Ma-don- na co- sì mor- ta, ch'al gran do- lor la

8 don Ma-don- na co- sì mor- ta, ch'al gran do- lor la

don Ma-don- na co- sì mor- ta, ch'al gran do- lor la

me-di-ci-na è cor-ta; pur, men-tr'io

15

pur, men-tr'io veg-gio lei, nul-la mi no-ce, pur, men-tr'io veg-gio lei, pur, men-tr'io veg-gio lei, nul-la mi no-ce, nul-la mi no-ce

20

ce, nul-la mi no-ce, nul-la mi no-ce, nul-la mi no-ce, nul-la mi no-ce

A-mor, a-mor, che m'ha le-ga-to et

ma quando la ve- de in su la por- ta, in su la por- ta de

ve- de in su la por- ta, in su la por- ta de

trema quando la vede in su la por - ta de

de in su la por- ta, in su la por- ta,

30

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "L'al- ma, o-ve m'an-ci- de, an-chor si e-scor- ta, si dol- ce in". The Soprano and Alto parts have identical lyrics and melodic lines. The Tenor and Bass parts have identical lyrics and melodic lines. The score is divided into three measures. The first measure contains the first two lines of the lyrics. The second measure contains the third and fourth lines. The third measure contains the fifth and sixth lines. The Soprano and Alto parts end with a fermata on the final note of the third measure. The Tenor and Bass parts end with a fermata on the final note of the third measure.

L'al- ma, o-ve m'an-ci- de, an-chor si e-scor- ta, si dol- ce in

L'al- ma, o-ve m'an-ci- de, an-chor si e-scor- ta, si dol- ce in

8 L'al- ma, o-ve m'an-ci- de, an-chor si e-scor- ta, si dol- ce in

si dol- ce in

vi-sta et sì so- a- vein vo- ce, et sì so- avein vo- ce.

vi-sta et sì so- a- vein vo- ce, et sì so- avein vo- ce.

8 vi-sta et sì so- a- vein vo- ce.

vi-sta et sì so- a- vein vo- ce, et sì so- avein vo- ce.

Seconda parte

Co- me donnain suoal-ber- go al- te- ra ven-
 Co- me don- nain suoal-ber- go al-

ne, al- te- ra ven- ne, al- te- ra ven- ne, al- te- ra ve-neal
 te- ra ven- ne, co- me don- nain suoal-ber- go al- te- ra ven-
 Co- me don- nain suoal-ber- go al- te- ra ven- ne, co-
 Co- me don- nain suoal-ber- go al- te- ra ven-

te- ra ven-ne, al-te- ra ven- ne, ne, ven- ne, scac- ciando del l'o-scu-roet gra-ve
 -me donna in suoalber- goal te- ra ven- ne, scaccian-do del l'o-scu-roet
 ne, al-te- ra ven- ne, scacciando del l'o- scuroet gra-ve co- re, scac-

scacciando del l'o- scuroet gra-ve co- re con la fron-
 co- re, scaccian- do del l'o-scu- roet gra- ve co- re con
 ciando del l'oscuroet gra-ve co- re, et gra- ve co- re

50

te se- re- na, con la fron- te se- re-
 con la fron- te se- re- na, con la fron-
 la fron- te se- re- na, con la fron- te se-
 con la fron- te se- re- na, con la fron-

na, se- re- nai pensier tri-
 la fron- te se- re- na i pen- sier
 re- na i pensier tri-
 te se- re- na i pen- sier

55

- sti, i pensier tri- sti. L'al-
 tri- sti, i pensier tri- sti, i pensier tri- sti. L'al-
 - sti, i pensier tri- sti. L'al-
 tri- sti, i pensier tri- sti. L'al-

- ma, che tan- ta lu- ce non so- sten- ne, so-spi-
 - ma, che tan- ta lu- ce non so- sten- ne, so-
 - ma, che tan- ta lu- ce non sosten- ne,
 - ma, che tan- ta lu- ce non so- sten- ne,

60

ra, sospi- ra, so-spi-raet di- ce, so-spi- ra, so- spi-raet di- ce: "O

spi- ra, sospi- ra, so-spi-raet di- ce, et di- ce: "O

sospi- ra, so- spi-raet di- ce, so-spi-raet di- ce: "O

sospi- ra, so-spi- ra, so- spi-raet di- ce: "O

65

be- ne- det- te l'ho- re, o be- ne- det-te l'ho-

be- ne- det- te l'ho- re, o be- ne- det-te l'ho- re del

be- ne- det- te l'ho- re, o be- ne- det-te l'ho- re del

be- ne- det- te l'ho- re, o be- ne- det-te l'ho- re del

re del d' che questa vi- a con glioc- chia-

d' che que- sta vi- a con gliocchia pri- sti, con glioc- chia-

d' che que- sta vi- a con gliocchia pri- sti, con gliocchia- pri-

d' che que- sta vi- a con gliocchia- pri- sti, con glioc- chia-

70

pri- sti, con gliocchia- pri- sti!"

pri- sti!"

pri- sti, con gliocchia- pri- sti!"

pri- sti, con gliocchia- pri- sti!"

4. Crin d'oro cresco

Prima parte

Canto

Alto

Tenore

Basso

8

5

8

10

le; oc- chi so- a- vi et più chia- ri ch'el so- le, da

le; oc- chi so- a- vi et più chia- ri ch'el so- le, da

8 le; oc- chi so- a- vi et più chia- ri ch'el so- le, da

le; oc- chi so- a- vi et più chia- ri ch'el so- le, da

Crin d'o- ro cre- spoe d'am- bra ter-saet

Crin d'o- ro cre- spoe d'am- bra ter-saet

Crin d'o- ro cre- spoe d'am- bra ter-saet

Crin d'o- ro cre- spoe d'am- bra ter-saet

pu- ra, ch'a l'au-r'ensu la ne- ve, ch'a l'aur'ensu la ne-

pu- ra, ch'a l'aur'ensu la ne- ve, ch'a l'aur'ensu la ne-

8 pu- ra, ch'a l'aur'ensu la ne- ve, ch'a l'aur'ensu la ne-

pu- ra, ch'a l'aur'ensu la ne-

ve on-deggiet vo- le, on-deg- giet vo- le, on-deggiet vo-

ve on-deg- giet vo- le, ch'a l'aur'ensu la ne- ve on-deggiet vo-

8 ve on-deggiet vo- le, ch'a l'aur'ensu la ne- ve on-deggiet vo-

- ve ondeggi et vo- le, ch'a l'aur'ensu la ne- ve on-deggi et vo-

far giorno se-ren la not-teo-scu-ra, la not-teo-scu-ra;
 far giorno se-ren la not-teo-scu-ra, la not-teo-scu-ra; ri-
 far giorno se-ren la not-teo-scu-ra, la not-teo-scu-ra;
 far giorno se-ren la not-teo-scu-ra, la not-teo-scu-ra;

15
 ri-so ch'acque-ta, ri-so ch'acque-ta o-
 -so ch'acque-ta o-gni-aspra pe-naet du-ra, ri-so ch'ac-
 ri-so ch'acque-ta, ri-so ch'acque-
 ri-so ch'acque-ta, ri-so ch'acque-

20
 gni-aspra pe-naet du-ra, o-gni-aspra pe-naet du-ra; ru-
 que-ta o-gni-aspra pe-naet du-ra; ru-
 ta o-gni-aspra pe-naet du-ra; ru-
 ta o-gni-aspra pe-naet du-ra, o-gni-aspra pe-naet du-ra; ru-

bi-niet per-le on-d'escon le pa-ro-le sì dol-ci
 bi-niet per-le on-d'escon le pa-ro-le sì dol-ci
 bi-niet per-le on-d'escon le pa-ro-le sì dol-ci
 bi-niet per-le on-d'escon le pa-ro-le

25

ch'al- tro ben l'al- ma non vuo- le; man d'a-
 ch'al- tro ben l'al- ma non vuo- le; man d'a-vo- rio chei
 8 ch'al- tro ben l'al- ma non vuo- le; man
 l'al- ma non vuo- le; man d'a-vo- rio chei

vo- rio chei cor, man d'a- vo- rio chei cor distrin-g'et fu- ra,
 cor, man d'a-vo- rio chei cor di-strin- g'et fu- ra,
 8 d'a-vo- rio chei cor di- string'et fu- ra, et fu- ra, man d'a-
 cor di- strin-g'et fu- ra, di-string'et fu- ra, et fu- ra, man d'a-

30

man d'a-vo- rio chei cor, man d'a- vo- rio chei cor di-
 man d'a-vo- rio chei cor di- strin- g'et fu- ra, man
 8 vo- rio chei cor, man d'a-vo- rio chei cor,
 vo- rio chei cor di- strin- g'et fu- ra, man d'a-vo-

35

strin-g'et fu-ra, man d'a- vo- rio chei cor di-strin- g'et fu- ra,
 d'a- vo- rio chei cor, man d'a- vo- rio chei cor di- string'et fu- ra,
 8 man d'a-vo- rio chei cor di-string'et fu- ra, di-string'et fu- ra,
 rio chei cor di- strin-g'et fu- ra, di-strin-g'et fu- ra, di-strin-g'et fu- ra,

di-string'et fu- ra.

di-string'et fu- ra.

8 di-string'et fu- ra.

di-string'et fu- ra.

Seconda parte 40

Can- tar che

Can- tar che sem- bra d'ar- mo-

8 Can- tar che sem-

Can- tar

sem- bra d'ar- mo- nia di- vi-

nia di- vi- na, d'ar- mo- nia di- vi-

8 - bra d'ar- mo- nia di- vi-

che sem- bra d'ar- mo- nia di- vi-

45

na; sen- no ma- tu- ro al- la più ver-d'e-ta- de, al-

na; sen- no ma- tu- ro al- la più ver-d'e-ta- de, al-

8 na; sen- no ma- tu- ro al- la più ver-d'e-

na; sen- no ma- tu- ro al- la più ver-d'e-ta- de,

50

la più ver-d'e-ta- de, al- la più ver-d'e-ta- de, al- la più ver-d'e-ta- de, al- la più ver-d'e-ta- de;
 ta- de, al-la più ver-d'e-ta-deal-la più ver-d'e-ta- de, al- la più ver-d'e- al-la più ver-d'e- ta- de, al- la più ver- d'e- ta-

de, al-la più ver-d'e-ta- de; leg- gia-dri- a non ve-du-taun- leg- gia-dri- a non ve- dutaunqua fra no- i, un- qua fra
 ta- de; leg- gia dri- a non ve-du-taunqua fra de; leg- gia- dri- a non ve-du- ta un- qua fra

55

qua fra no- i, giun- t'a som- ma bel- tà sommahone- no- i, giun- t'a som- ma bel- tà sommahone- no- i, giun- t'a som- ma bel- tà sommahone-

sta- de; fur l'e- sca del mio fuo- co, fur l'e- sca del mio sta- de; fur l'e- sca del mio fuo- co, fur l'e- sca del mio sta- de; fur l'e- sca del mio fuo- co, fur l'e- sca del sta- de; fur l'e- sca del mio

60

fuo- co et so- noin vo- i gra- tie ch'a

fuo- co et so- noin vo- i gra- tie ch'a

8 mio fuo- co et so- noin vo- i gra- tie ch'a poc-

fuo- co et so- noin vo- i gra- tie ch'a

65

poc-ch'il ciel lar- go de- sti- na, gra- tie ch'a pocch'il

poc ch'il ciel lar- go de- sti- na, gra- tie ch'a pocch'il

8 ch'il ciel lar- go de- sti- na, gra- tie ch'a poc-ch'il ciel

poc- ch'il ciel lar- go de- sti- na, gra- tie ch'a poc-ch'il ciel

ciel lar- go de- sti- na, lar- go de- sti- na.

ciel lar- go de- sti- na, lar- go de- sti- na.

8 lar- go de- sti- na, lar- go de- sti- na.

lar- go de- sti- na, lar- go de- sti- na.

5. Sacro a Cibebe

Prima parte

Canto

Alto

Tenore

Basso

Sa- croa Ci- be- le

Sa- croa Ci- be- le

8 Sa- croa Ci- be- le e

Sa- croa Ci- be- le

5

e d'al- ta glo- ria car- co,
e d'al- ta glo- ria car- coe
8 d'al- ta glo- ria car- co, e d'al- ta glo- ria,
e d'al- ta glo- ria car- co, e d'al- ta

10

e d'al- ta glo- ria car- co, e d'al- ta glo- ria car-
d'al- ta glo- ria car- co, e d'al- ta glo- ria car-
8 e d'al- ta glo- ria car-
glo- ria car- co, e d'al- ta glo- ria car-

15

co, bo- sco, do- ve'l bel pin, bo- sco do- ve'l bel pin ver- deg- gia e
co, bo- sco, do- ve'l bel pi- no, bo- sco do- ve'l bel
8 co, bo- sco, do- ve'l bel pin ver- deg- gia e
co, bo- sco, do- ve'l bel pi- no ver- deg- gia e do- ve,

do- ve, bo- sco, do- ve'l bel pin ver- deg- gia e do- ve, e do-
pin ver- deg- gia, ver- deg- gia e do-
8 do- ve, bo- sco, do- ve'l bel pin ver- deg- gia e do-
bo- sco, do- ve'l bel pin ver- deg- gia e do-

20

ve A- dria so-ven-te fre- me, A- dria so-

ve A- dria so-ven- te fre- me, A- dria so-

8 ve A- dria so-ven-te fre- me, gra- t'a Gio- ve, A- dria so-

ve A- dria so-ven-te fre- me, gra-t'a Gio- ve, A- dria so-

25

ven-te fre- me, gra- - t'a Gio- ve, ca- r'al suo sen di

ven-te fre- me, gra- - t'a Gio- ve, ca- - r'al suo sen di

8 ven-te fre- me, gra- - t'a Gio- ve, ca- - r'al suo sen di

ven-te fre- me, gra- - t'a Gio- ve, ca- - r'al suo sen di

nul- la gra- - tia par- co; et tu mon-

nul- la gra- - tia par- co; et

8 nul- la gra- - tia par- co; et tu mon- ton, che vai

nul- la gra- - tia par- co; et tu mon- ton, che

30

ton, che vai so- a- veet scar- - co

tu monton, che vai so- a- veet scar- co

8 so- a- veet scar- co, so- a- veet scar- - co d'o-

vai so- a- veet scar- - co

35

d'o- gni mal- vag- gio pon-
 d'o- gni mal- vag- gio pon- do
 8 - gni mal- vag- gio pon- do e sem- pre no- ve, e
 d'o- gni mal- vag- gio pon- doe sem- pre no- ve,

- doe sem- pre no- ve, e sem- pre no- ve
 e sem- pre no- ve, e sem- pre no- ve
 8 sem- pre no- ve, e sem- pre no- ve
 e sem- pre no- ve, e sem- pre no- ve

40

l'ac- que rap- por- ti, in cui dol- cez- za pio-
 l'ac- que rap- por- ti, in cui dol- cez- za pio- ve, in
 8 l'ac- que rap- por- ti, in cui dol- cez- za
 l'ac- que rap- por- ti, in cui dol- cez- za pio- ve, in

45

ve, in cui dol- cez- za pio- ve, d'o- gni ben, d'o- gni
 cui dol- cez- za pio- ve, d'o- gni ben, d'ogni
 8 pio- ve, in cui dol- cez- za pio- ve, d'o-
 cui dol- cez- za pio- ve, d'o- gni

50

buon ri- cet- toe var-co, e var- co, d'o- gni ben, d'o-gni

buon ri- cet- toe var- co, e var- co, d'o- - gni ben, d'o- gni

8 - gni ben, d'o-gni buon ri- cet- toe var- co, d'o- gni ben, d'o-gni buon, d'o-

ben, d'o-gni buon ri- cet- toe var- co, d'o- gni

buon ri- cet- toe var- co, e var- co, ri- cet- toe var- co.

buon ri- cet- toe var- co, ri- cet- toe var- co.

8 - gni ben, d'o-gni buon ri- cet- toe var- co, ri- cet- toe var- co.

ben, d'o-gni buon ri- cet- toe var- co, ri- cet- toe var- co.

55 Seconda parte

Spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li- die cam-

Spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li-

8 Spiag- ge, li- die cam- pa- gne,

Spiag- ge, li- die cam- pa- gne,

60

pa- gne, spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li-

die cam- pa- gne, spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li-

8 spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li- die cam-

spiag- ge, li- die cam- pa- gne, spiag- ge, li- die cam-

die cam-pa- gne, sel- v'e pra- ti, her- -be fior fron- die frut- ti ar-
 die cam-pa- gne, sel- v'e pra- ti, her- be fior fron- die frut-
 8 gne, sel- v'e pra- ti, her- be fior fron- die frut- ti ar- bor-i,e
 pa- gne, sel- v'e pra- ti, her- be fior frondie

65
 bo-rie voi, ar-bor-i,e vo- i, au- re, au- re, au- re,
 ti ar-bo-rie vo- i, au- re, au- re, au- re, au-
 8 vo- i, ar-bo-rie vo- i, au- re, au- re, au- re, au-
 frut- ti ar-bo-rie vo- i, au- re, au- re, au- re, au-

voi on-de vagh'et fug-gi-ti- ve, voi on-de vagh'et fuggi-ti-
 re, voi on-de vagh'et fuggi- ti- ve, voi onde vagh'et
 8 re, voi on-de vagh'et fuggi-ti- ve, et
 re, voi on-de vagh'et fuggi-ti- ve,

70
 ve, e fug- gi- ti- - ve, quan- - do fia mai chei
 fug-gi-ti-ve, et fug-gi- ti- . ve, quan- - do fia mai chei
 8 fug- gi- ti- ve, quan- - do fia mai chei
 voi on-de va-gh'et fug- gi- ti- ve, quan- - do fia mai chei

75

miei de-sii fre-na- - ti vo- -sco so-lin-gojo vi- va

et non m'an- ho- i la- sciar, la- sciar que-st'empie fol- li

co-s'e schi- ve, la- sciar que-st'empie fol- li co- s'e schi- ve.

6. Vago augelletto

Prima parte

Canto

Alto

Tenore

Basso

Va-goaugel-let-to che can-tan-do va- i,

Va- goaugel-

5

va-go_angel-let- to che can- tan-do va- i, va-go_angel-let-to che can-
 tan-do va- i, che can- tan-do va- i,
 8 i, che cantando va- i, che can- tan-do va- i, va-go_angel-
 let-to che can- tan-do va- i, che can- tan-do va- i,

tan-do va- i, va-go_angel-let- to che can- tan-do va- i,
 va- go_angel-let-to che can- tan-do va- i, che can- tan-do va-
 8 let-to che can- tan-do va- i, che cantando va- i, che can- tan-do va-
 va- go_angel- let-to che can- tan-do va- i, che cantan-do va-

10

o ver pian- gen- do, il tuo tem- po pas- sa- to, o ver pian- gen-
 i, o ver pian- gen- do, il tuo tem- po pas- sa- to, o ver pian- gen-
 8 i, o ver pian- gen- do, il tuo tem- po pas- sa- to, o ver pian- gen-
 i, o ver pian- gen- do, il tuo tem- po pas- sa- to, o ver pian- gen-

15

do, il tuo tempo pas- sa- to ve- den- - do- ti la not- te
 do, il tuo tempo pas- sa- to ve- den- - do- ti la not- te
 8 do, il tuo tempo pas- sa- to ve- den- - do- ti la not- te
 do, il tuo tempo pas- sa- to ve- den- - do- ti la not- te

e'l ver-noa la- to e'l di do- po le spal- le ei me- si

e'l ver- noa la- to e'l di do-po le spal-

e'l ver- noa la- to e'l di do-po le spal- le

e'l ver- noa la- to e'l di do-po le

20

ga- i, ei me- si ga- i se, co- mei toi gra- vo-

le ei me- si ga- i se, co- mei toi gra- vo-

ei me- si ga- i se, co- mei toi gra- vo-

spal- le ei me- si ga- i

siaf- fan- ni sa- i, co- - sì sa- pes-s'il mio si-

siaf- fan- ni sa- i, co- sì sa- pes- s'il

siaf- fan- ni sa- i,

25

mi-le sta- to, co-sì sa- pes-s'il mio si-mi- le sta- to, co- sì sa- pes-s'il

mio si-mi-le sta- to, sa- pes-s'il mio si- mi- le sta- to, co- sì sa- pes-s'il

co- sì sa- pes-s'il mio si-mi- le sta- to, co- sì sa- pes-s'il

co- sì sa- pes- - s'il mio si-mi- le sta- to, co- sì sa- pes-s'il

30

mio si-mi-le sta-to, ver-re-st'in grem-bo_a que- sto scon- so-

mio si-mi-le sta-to, ver-re-st'in grem-bo_a que- sto scon- so-

8 mio si-mi-le sta-to, ver-re-st'in grem-bo_a que- sto scon- so-

mio si-mi-le sta-to, ver-re-st'in grem-bo_a que- sto scon- so-

la-to a par-tir se-co, a par-tir se-coj do-lo-ro-si

la-to a par-tir se-co, a par-tir se-coj do-lo-ro-si

8 la-to a par-tir se-co, a par-tir se-coj do-lo-ro-si

la-to a par-tir se-co, a par-tir se-coj do-lo-ro-si

35

gua-i, i do-lo-ro-si gua-i.

gua-i, i do-lo-ro-si gua-i.

8 gua-i, i do-lo-ro-si gua-i.

gua-i, i do-lo-ro-si gua-i.

Seconda parte

40

I' non so, i' non so se le par-ti sa-rian pa-ri, se

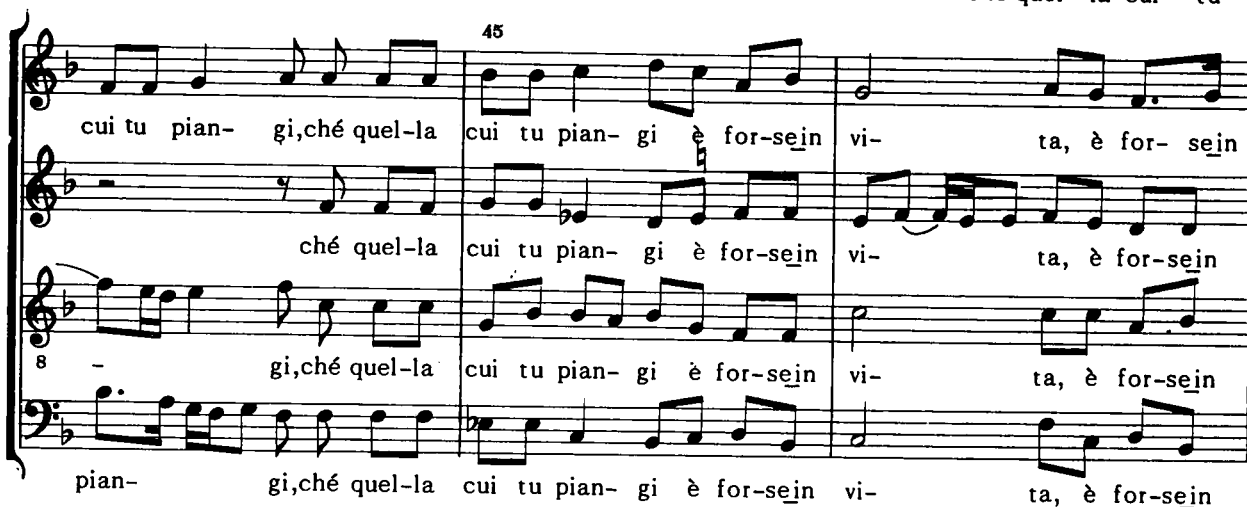
I' non so, i' non so se le par-ti sa-rian

8 I' non so, i' non so se le par-ti

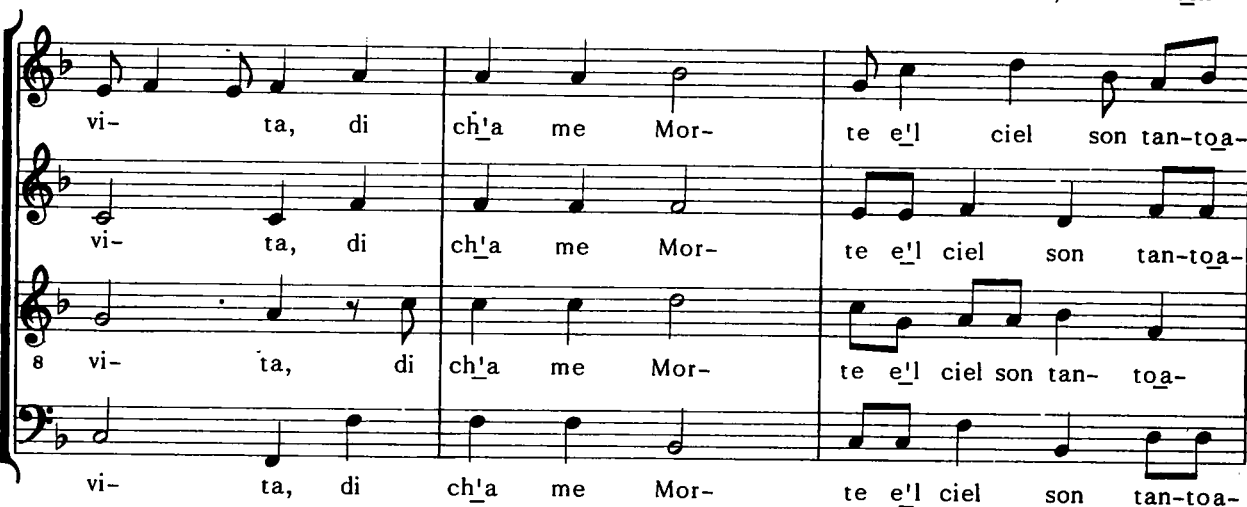
I' non so, i' non so se le par-ti sa-rian pa-ri,



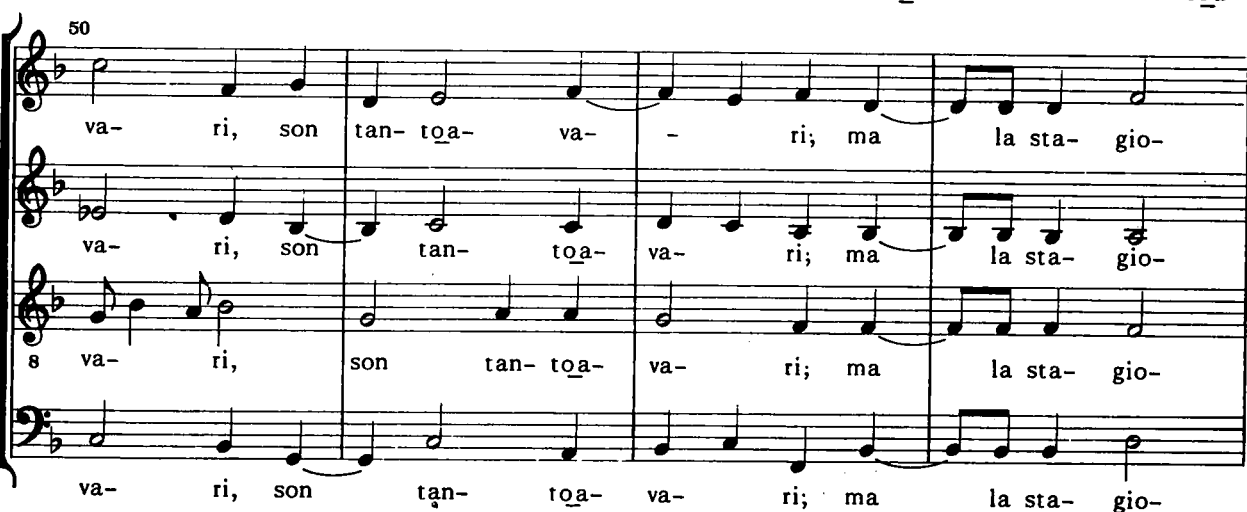
le par-ti sa-rian pa- ri, ché quel-la cui tu pian- gi, ché quel- la
 pa- ri, sa- rian pa- ri,
 8 sa-rian pa- ri, sa- rian pa- ri, ché quel- la cui tu pian -
 se le par-ti sa-rian pa- ri, ché quel- la cui tu



45
 cui tu pian- gi, ché quel-la cui tu pian- gi è for-sein vi- ta, è for- sein
 ché quel-la cui tu pian- gi è for-sein vi- ta, è for- sein
 8 - gi, ché quel-la cui tu pian- gi è for-sein vi- ta, è for- sein
 pian- gi, ché quel-la cui tu pian- gi è for-sein vi- ta, è for- sein



vi- ta, di ch'a me Mor- te e'l ciel son tan-toa-
 vi- ta, di ch'a me Mor- te e'l ciel son tan-toa-
 8 vi- ta, di ch'a me Mor- te e'l ciel son tan- toa-
 vi- ta, di ch'a me Mor- te e'l ciel son tan-toa-



50
 va- ri, son tan- toa- va- ri, ma la sta- gio-
 va- ri, son tan- toa- va- ri, ma la sta- gio-
 8 va- ri, son tan- toa- va- ri, ma la sta- gio-
 va- ri, son tan- toa- va- ri, ma la sta- gio-

55

ne et l'ho-ra men gra-di-ta, col membrar de dol-cian-

ne et l'ho-ra men gra-di-ta, col membrar

8 ne et l'ho-ra men gra-di-ta, col membrar de dol-cian- ni, col membrar

ne et l'ho-ra men gra-di-ta, col membrar de dol-cian-

ni, col membrar de dol-cian- ni, col membrar de dol-cian- ni, col membrar

de dol-cian- ni, col membrar de dol-cian- ni, col membrar

8 de dol-cian- ni, col membrar de dol-cian- ni, col membrar de dol-

ni, col membrar de dol-cian- ni, col membrar

60

de dol-cian- ni e de lia-ma-ri, a par-lar te-co

de dol-cian- ni e de lia-ma-ri, a par-lar te-co

8 cian- ni e de lia-ma-ri, a par-lar te-co

de dol-cian- ni e de lia-ma-ri, a par-lar te-co

65

con pie-tà m'in-vi-ta, con pie-tà m'in-vi-

con pie-tà m'in-vi-ta, con pie-tà m'in-

8 con pie-tà m'in-vi-ta, con pie-tà

con pie-tà m'in-vi-ta, con pie-tà m'in-vi-

70

ta, con pie- tà m'in- vi- ta.

vi- ta, m'in- vi- ta.

8 m'in- vi- ta.

ta, con pie- tà m'in- vi- ta.

7. Ite, caldi sospiri

Canto

Alto

Tenore

Basso

I- te, cal-di so- spi- ri, al fred- do

I- te, cal-di so- spi- ri, al fred- do

8 I- te, cal-di so- spi- ri, al fred- do co-

I- te, cal-di so- spi- ri, al fred- do

5

co- re, rom- pe- te il ghiac- cio che pie- tà con-

co- re, rom- pe- te il ghiac- cio che pie- tà con-

8 - re, rom- pe- te il ghiac- cio che pie- tà con-

co- re, rom- pe- te il ghiac- cio che pie- tà con-

ten- de, et se pre- go mor- ta- leal

ten- de, et se pre- go mor- ta- leal

8 ten- de, et se pre- - go mor- ta- leal

ten- de, et se pre- go mor- ta- leal

ciel s'in- ten- de, et se pre-go mor- ta-leal ciel s'in-
 ciel s'in- ten- de, et se pre-go mor- ta- leal ciel s'in-
 8 ciel s'in- ten- de, et se pre-go mor-ta-leal ciel s'in- ten-
 ciel s'in- ten- de, et se pre-go mor- ta- leal ciel s'in-
 ten- de mor-teo mer- cé sia fi- neal mio
 ten- de mor-teo mer- cé sia fi- neal
 8 - de mor- teo mer- cé sia fi- neal mio do-
 ten- de mor-teo mer- cé sia fi- neal
 15 do-lo- re. I- - te, dol- ci pen-
 mio do-lo- re. I- - te, dol- ci pen-
 8 lo- re, al mio do- lo- re. I- - te, dol- ci pen-
 mio do- lo- re. I- - te, dol- ci pen-
 20 ser', par- lan- do fo- re di quel- loo- ve'l bel
 ser', par- lan- do fo- re di quel- loo- ve'l bel
 8 ser', par- lan- do fo- re di quel- loo- ve'l bel guar-
 ser', par- lan- do fo- re di quel- loo- ve'l

25

guar- do non s'esten- de, non s'e-sten- de: se pur su'a-

guar- do non s'e- sten- de: se pur su'a-

8 - do non s'esten- de, non s'e- sten- de: se pur su'a-

bel guar- do non s'e- sten- de: se pur su'a-

sprez- za_o mia stel- la n'of-fen- - de, se

sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- - de, se

8 sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- - de, se

sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- - de, se pur su'a-

30

pur su'a- sprez-za_o mia stel- la n'of- fen- de sa-

pur su'a- sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- de sa-

8 pur su'a-sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- de sa-

sprez- za_o mia stel- la n'of- fen- - de sa-

35

rem fuor di spe- ran-za_e fuor d'er- ro-

rem fuor di spe- ran- za_e fuor d'er- ro- re, sa- rem fuor

8 rem fuor di spe- ran- za_e fuor d'er- ro- re, sa- rem fuor

rem fuor di spe- ran- za_e fuor d'er- ro- re, sa- rem fuor

re, e fuor d'er-ro- re, sa-rem fuor
 di spe-ran-za e fuor d'er-ro- re, e
 di spe-ran-za e fuor d'er-ro- re, sa-rem fuor
 di spe-ran-za e fuor d'er-ro- re, sa-rem fuor

di spe-ran-za e fuor d'er-ro- re.
 fuor d'er-ro- re.
 di-spe-ran-za e fuor d'er-ro- re.
 di spe-ran-za e fuor d'er-ro- re.

8. O qual corona

[Prima parte]

Canto O qual co-ro-na d'o-do-ra-ti
 Alto O qual co-ro-na d'o-do-ra-ti
 Tenore O qual co-ro-na d'o-do-ra-ti
 Basso O qual co-ro-na d'o-do-ra-ti

fio-ri, ver-mi-gli, bianchi e gial-li,
 fio-ri, ver-migli, bianchi e gial-li, ver-mi-gli, bianchi e
 fio-ri, ver-mi-gli, bianchi e gial-li, ver-mi-gli, bianchi e gial
 fio-ri, ver-mi-gli, bianchi e gial-li,

ein te- sta de co- ral- li, de co- ral- li con
 gial- li, ein te- sta de co- ral- li con
 li, ein te- sta de co- ral- li
 ein te- sta de co- ral- li con cui,

10

cui le chio- me t'or- ni, Ze- phiro ti do- n'i-
 cui le chio- me t'or- ni, Ze- phiro ti do- n'i-
 con cui le chio- me t'or- ni, Ze- phiro ti do- n'i-
 con cui le chio- me t'or- ni, Ze- phiro ti do- n'i-

15

o sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni.
 o sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni.
 o sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni.
 o sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni, sea me ri- tor- ni.

[Seconda parte]

Vie- ni, Ze- phi- ro lie- to; fam- mi sen- tir de le tue va- ghe
 Vie- ni, Ze- phi- ro lie- to;
 Vie- ni, Ze- phi- ro lie- to; fam- mi sen- tir de le tue
 Vie- ni, Ze- phi- ro lie- to; fam- mi

20

piu- me, de le tue va-ghe piu- me il

fam- mi sen- tir de le tue va- ghe piu- me il

va- ghe piu- me, de le tue va- ghe piu- me il

sen- tir de le tue va-ghe piu- me il

25

mo- ver dol- c'e quet- to, ch'or

mo- ver dol- c'e quet- to, ch'or

mo- ver dol- c'e quet- to, e quet- to, ch'or

mo- ver dol- c'e quet- to, ch'or

mo- ver dol- c'e quet- to, ch'or

so- pra que-sto fiu- me ar- do, oi- mé, non

so- pra que-sto fiu- me ar- do, ar- do, oi- mé,

so- pra que-sto fiu- me ar- do, oi- mé,

so- pra que-sto fiu- me ar- do, oi- mé,

so- pra que-sto fiu- me ar- do, oi- mé,

30

al sol, m'al vi- vo lu- me de la mia bel- la Flo-

non al sol, m'al vi- vo lu- me de la mia bel- la Flo-

non al sol, m'al vi- vo lu- me de la mia bel- la Flo-

non al sol, m'al vi- vo lu- me de la mia bel- la Flo-

non al sol, m'al vi- vo lu- me de la mia bel- la Flo-

ri, de la mia bel-la Flo-ri, Flo-ri, Flo-ri.

ri, de la mia bel-la Flo-ri.

ri, de la mia bel-la Flo-ri, de la mia bel-la Flo-ri.

ri, de la mia bel-la Flo-ri.

9. Di dî in dî vo cangiando

Prima parte

Canto Di dî in dî vo can-gian-doil vi- soe'l pe-

Alto Di dî in dî vo can- gian- doil

Tenore Di dî in dî vo cangian-doil

8 Di dî in dî vo cangian-doil

5

lo, nè pe-rò smorzoj dol- ce i- ne-

vi- soe'l pe- lo, nè pe-rò smorzoj dol- ce i- ne- scati ha-

8 vi- soe'l pe- lo, nè però smor-zoij dol- ce i- ne-sca-ti ha-mi, i- ne- sca-

sca-ti ha- mi, nè sbran-coj ver- di et in- ve- sca- ti

mi, nè sbran-coj ver- di et in- ve- sca- ti ra-

8 ti ha- mi, nè sbran-coj ver- di et in- ve- sca-

10

ra- mi de l'ar- bor che né sol cu-

mi de l'ar- bor che né sol cu-

8 ti ra- mi de l'ar- bor che né sol cu-

15

ra né gie- lo. Sen- z'ac- quail ma- re et sen-za

ra né gie- lo. Sen- z'ac- quail ma- re et

8 - ra né gie- lo. Sen- z'ac- quail

stel-leil cie- lo, et sen- za stel- leil cie- lo fia i-

sen-za stel-leil cie- lo, et sen- za stel-leil cie- lo fia i-nan-

8 ma- re et sen-za stel-leil cie- lo, et sen-za stel-leil cie- lo fia i-

20

nan-zi ch'io non sem- pre te- ma et bra- mi, et bra-

zi ch'io non sem- pre te- ma et bra- mi, et bra-mi la sua bel-

8 nan-zi ch'io non sem- pre te- ma et bra- mi, et bra- mi la

25

mi la sua bel- l'om- bra, et ch'ei' non o- di et a-

l'om- bra, la sua bel- l'om- bra, et ch'ei' non o- di et a-

8 sua bel- l'om- bra, la sua bel- l'om- bra, et ch'ei' non o- di et a-

mi l'al- ta pia- g'a-mo-ro- sa che mal ce-

mi l'al- ta pia- g'a-mo-ro- sa che mal ce-

8 - mi l'al- ta pia- g'a-mo-ro- sa che mal ce-

30

lo, l'al- ta pia- g'a- mo-ro- (b) sa che mal ce- lo.

lo, l'al- ta pia- g'a- mo-ro- sa che mal ce- lo.

8 lo, l'al- ta pia- g'a- mo-ro- sa che mal ce- lo.

Seconda parte 35

Non spe- ro del mioaf-fanno-ha-ver mai po- sa,

Non spe- ro del mioaf-fanno-ha-ver mai po- sa, in-

8 Non spe- ro del mioaf-fanno-ha-ver mai po- sa, in-fin ch'i'

in- fin ch'i' mi di- sos- so et snervoet spol- po, o la ne-mi- ca mia pie-

fin ch'i' mi di- sos-soet sner- voet spol- po, o la ne-mi- ca mia pie-

8 mi di- sos- soet snervoet spol- po, et snervoet spol- po, o la ne-mi- ca mia pie-

40

tà n'ha ves- se. Es- ser pò in pri- ma o- gn'im- pos- si- bil

tà n'ha ves- se. Es- ser pò in pri- ma o- gn'im- pos- si- bil co-

8 tà n'ha ves- se. Es- ser pò in pri- ma o- gn'im- pos- si- bil

45

co- sa, ch'al-tri che mor- te, ch'al- tri che mor-

sa, ch'al- tri che mor- te od el- la, ch'al-tri che mor-te od el- la

8 co- sa, ch'al- tri che mor- te, ch'al-tri che mor-te od el-la sa-n'il

te od el-la sa-n'il col- po, od el-la sa- n'il col- po ch'A -

sa-n'il col- po, od el- la sa- n'il col- - po

8 col- po, od el- la sa-n'il col- po ch'A- mor co'

mor co' suoi be- gli oc- chial cor m'im- pres-

ch'A- mor co' suoi be- gli oc- chial cor m'im- pres-

8 suoi be-gli oc- chial cor m'im- pres- se, al cor m'im-

- se, al cor m'im- pres- - se.

- se, al cor m'im- pres- se.

8 pres- se, al cor m'im- pres- se.

10. Lauro gentil

Prima parte

Canto Lau- ro gen- til, Lau-

Alto Lau- ro gen- til, Lau- ro gen-

Tenore Lau- ro gen-

Quinto Lau- ro gen-

Basso Lau- ro gen-

ro gen- til, ch'al- le fio- ri- te spon - de, til, ch'al- le fio- ri- te spon- de, ch'al- le fio- ri- til, Lau- ro gen- til, gen- - til, ch'al- Lau- ro gen- til, ch'al- le fio- ri- te til, Lau- ro gen- til, ch'al- le fio- ri-

ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de,

te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de,

8 le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de,

8 spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de,

te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de, ch'al-le fio-ri-te spon-de,

10

te spon- de del Bac- chi- glion trans- la-
ch'al- le fio- ri- te spon- de del Bac- chi- glion trans- la-
8 del Bac- chi- glion trans- la- to, trans- la-
8 le fio- ri- te spon- de del Bac- chi- glion trans- la-
de del Bac- chi- glion trans- la- to

to da gli hor ti d'A - dria, da gli hor - ti

to da gli hor - ti d'A - dria, da gli hor - ti

8 to da gli hor - ti d'A - dria, da gli hor - ti

8 to da gli hor - ti d'A - dria, da gli hor - ti

da gli hor - ti d'A - dria, da gli hor - ti d'A -

15 d'A - dria, da gli hor - ti d'A - dria hai da

d'A - dria, da gli hor - ti d'A - dria hai da

8 dria, da gli hor - ti d'A - dria

8 dria, da gli hor - ti d'A - dria hai da

dria, da gli hor - ti d'A - dria

20 le ver-di fron- de si dol- ceau-ra spi- ra- to, ch'o-

le ver-di fron- de si dol- ceau-ra spi- ra- to, ch'o- gnu

8 le ver-di fron- de si dol- ceau-ra spi- ra- to, ch'o-

8 le ver-di fron- de si dol- ceau-ra spi- ra- to, ch'o-

si dol- ceau-ra spi- ra- to, ch'o-

gnun lie- toe be- a- to, lie- - to, lie-
 gnun lie- - to, lie-
 8 lie- to, lie- to, ch'o- gnun
 8 gnun lie- to, lie- - toe be-
 gnun lie- - to, lie- -

25
 toe be- a- - to, lie- toe be- a-
 - toe be- a- to, lie- toe be- a-
 8 lie- toe be- a-
 8 a- to, lie- toe be- a- to, lie- toe be- a-
 - toe be- a- to, lie- toe be- a-

(#)
 to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o, si
 to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o, si ten-nein
 8 to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o,
 8 to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o,
 to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o,

30

ten-nein tempo più tur-ba- to e ri- o.
 tem- po più tur- ba- toe ri- o.
 8 si ten-nein tempo più turba-toe ri- o.
 8 si ten-nein tempo più turba- toe ri- o.
 si ten-nein tempo più tur-ba-toe ri- o.

Seconda parte 35

Tar- di, se l'om- bra tua go- der an-
 Tar- di, se l'om- bra tua go- der an- ch'i-
 8 Tar- di, se l'om- bra tua go- der an-
 8 Tar- di, se l'om- bra tua go- der an- ch'i- (b)
 Tar- di, se l'om- bra tua go- der an-

40

ch'i- o cer- co can-tan- do, can- tan-
 o cer- co can-tan- do le mie bas-
 8 ch'i- o cer- co can-tan- do, can- tan- do
 8 - o , cer-co can- tan- do, can- tan-
 ch'i- o cer- co can-tan- do le

45

- do le mie bas- se no- te; pur siar-den-
se no- te; pur siar-den- te de- si-
le mie bas- se no- te; pur siar- den- te de-
- do le mie bas- se no- te; pur siar- den- te de-
mie bas- se no- te; pur siar-den- te de- si-

te de- si- o, pur siar-den- te de- si- - o den-
o, pur siar-den- te de- si- o den- troal mio
si- o, pur siar-den- te de- si- o
si- o, pur siar- den- te de- si- o den- troal mio cor,
o, pur siar-den- te de- si- o den-

50

troal mio cor per- cuo- te, che se ben sie- no
cor per- cuo- te, che se ben sie- no spar-
den- troal mio cor per- cuo- te, che se ben sie- no
den- troal mio cor per- cuo- te, che se ben sie- no
troal mio cor per- cuo- te, che se ben sie- no

55

spar-ti glial- ti tuoi ra- mi,
 ti glial- ti tuoi ra- mi, glial- ti tuoi ra-
 8 spar- ti glial- ti tuoi ra- mi, glial- ti tuoi
 8 - ti glial- ti tuoi ra- mi, glial- ti tuoi ra- mi,
 spar- ti glial- ti tuoi ra- mi in più gra- di- te par- ti, glial-

glial- ti tuoi ra- m'in più gra-di- te par- ti, in più gra-
 mi, glial- ti tuoi ra- mi, glial- ti tuoi ra- m'in più gra-di-
 8 ra- mi, glial- ti tuoi ra- m'in più gra- di-
 8 glial- ti tuoi ra- m'in più gra-di- te par- ti, in
 ti tuoi ra- mi in più gra-di- te par- ti, in più gra-di-

60

di- te par- ti; a- do- re- ro- ti, o sa- cro ar-
 te par- ti; a- do- re- ro- ti, o sa- cro ar-
 8 te par- ti; a- do- re- ro- ti, o sa- cro ar- bor
 8 più gra-di- te par- ti; a- do- re- ro- ti, o sa- cro ar-
 te par- ti; a- do- re- ro- ti, o sa- cro ar-

65

bor lon- ta- no, co'l chia- ris- si- mo no-

bor lon- ta- no, co'l chia- ris- si- mo no-

8 lon- ta- no, co'l chia- ris- si- mo no-

8 bor lon- ta- no, co'l chia- ris- si- mo no-

bor lon- ta- no, co'l chia- ris- si- mo no-

me Lau- re- da- no, co'l chia- ris- si- mo (h)

me Lau- re- da- no, co'l chia- ris- si- mo

8 me Lau- re- da- no, co'l chia- ris- si- mo

8 me Lau- re- da- no, co'l chia- ris- si- mo

me Lau- re- da- no, co'l chia- ris- si- mo

70

no- me Lau- re- da- no.

no- me Lau- re- da- no.

8 no- me Lau- re- da- no.

8 no- me Lau- re- da- no.

no- me Lau- re- da- no.

11. Voi ch'ascoltate

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Voi ch'a- scol- ta -

Voi ch'a- scol- ta -

Voi ch'a- scol- ta -

Voi ch'a- scol- ta -

Voi ch'a- scol- ta -

Voi ch'a- scol- ta -

5

te in ri- me spar- seil suo- no,

te in ri- me spar- seil

te in ri- me spar- seil suo- no, in

8 te in ri- me spar- seil suo- no, in ri-

te in ri- me

in ri- me spar- seil suo-no, in ri- me spar- seil suo-

suo- no, in ri- me spar- seil suo- no, in ri- me

ri- me spar- seil suo- no, in ri- me spar- seil suo-

8 me spar- seil suo-no, in ri- me sparse il suono, in ri- me spar-se il

spar- se il suo- no, in ri- me spar- seil suo- no in

10

no, in ri-me sparse il suo- no di miei nuo- vi so-spir, di
 spar-seil suo- no di miei nuo-vi so-spir, di miei nuo-vi so-spir ch'escon dal
 no, in ri- me spar-seil suo- no di miei nuo-vi so-spir
 8 suo- no di miei nuo-vi so-spir, di miei nuo-vi so- spir ch'e- scon dal co-
 ri- me spar-seil suo- no di miei nuo-vi so- spir, di miei nuo-vi so-

15

miei nuo-vi so-spir ch'escon dal co- re, ch'e- scon dal co- re,
 co- re, di miei nuo-vi so-spir ch'escon dal co- re, ch'escon dal co-
 ch'e-scon dal co- re, di miei nuo-vi so- spir ch'escon dal
 8 re, di miei nuo-vi so- spir ch'escon dal co- re, di miei nuo-vi so-
 spir ch'e- scon dal co- re, di miei nuo-vi so-spir, di

di miei nuo- vi so-spir ch'e- scon dal co- re, per
 re, di miei nuo-vi so- spir ch'escon dal co- re, per la me- mo-ria
 co- re, per la me- mo- ria di quel cie-coer-
 8 spir ch'e- scon dal co- re, per la me-mo- ria
 miei nuo-vi so-spir ch'e- scon dal co- re, per la me-mo-ria di

20

la me-moria di quel cie-coer-ro-re che mi fe'in parteal-tr'huom da quel ch'io
 di quel ciecoer-ro-re che mi fe'in par-teal-tr'huom da quel ch'io so-no,
 ro-re, di quel cie-coer-ro-re che
 8 di quel cie-co che mi fe'in par-teal-tr'huom da quel ch'io so-no, che mi fe'in parteal-
 quel cie-coerro-re che mi fe'in par-teal-tr'huom, che mi fe'in par-teal-

so-no, che mi fe'in par-teal-tr'huom da quel ch'io so-
 che mi fe'in par-teal-tr'huom da quel ch'io so-no, da quel ch'io so-
 mi fe'in par-teal-tr'huom da quel ch'io so-no, da quel ch'io so-
 8 tr'huom da quel ch'io so-no, che mi fe'in parteal-tr'huom da quel ch'io so-
 tr'huom da quel ch'io so-no, che mi fe'in parteal-tr'huom da quel ch'io so-

25

no, poi che del va-rio stil più
 no, poi che del va-rio stil più non ra-gio-
 no, poi che del va-rio stil più non ra-gio-no, poi
 8 no, poi che del va-rio stil più non ra-gio-no, poi
 no, poi che del va-rio stil più non ra-gio-no, poi

30

non ra- gio- no, poi che del va- rio stil più non ra-gio- no, ma pian-
 no, poi che del va- rio stil più non ra-gio- no, ma pian- geil fal-
 che del va- rio stil più non ra-gio- no, più non ra-gio- no, ma pian-
 8 che del va-rio stil più non ra- gio- no, più non ra- gio- no, ma
 che del va-rio stil, poi che del va- rio stil più non ra-gio-no, ma

geil fal-lo mi- o pien di do-lo- re, pien di do-lo- re, pien di do-
 lo mi- o (#) pien di do-lo- re, pien di do-
 geil fal-lo mi- o pien di do- lo- re, pian di do-
 8 pian- geil fal- lo mi- o pien di do-lor, pian di do-lo- re, pien di do-
 pian- geil fal- lo mi- o pien di do-lo- re, pien di do-lo-

35

lo- re, il van de- si- re e'l fu-gi-ti-voa-mo-
 lo- re, il van de-si- ree'l fu- gi- ti- voa-mo- re, e'l
 lo- re, il van de- si-ree'l fu- gi-ti voa-mo - re,
 8 lo- re, il van de-si- re
 re, il van de- sir e'l

re, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fugi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voa-mor, e'l fu-gi-ti-voa-e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fugi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-

mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà, mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà pre-gho vi mor, e'l fu-gi-ti-voa-mor, a-mo-re, pie-tà, pie-tà, mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà,

pie-tà pre-gho vi muo-va al mio per-do- pie-gho vi muo-va al mio per-do-no, pie-tà pre-gho vi muo-va al mio per-do-no, al pie-tà pre-gho vi muo-va al mio per-do-no, al

no, al mio per- do- no.

al mio per- do- no al mio per- do- no.

mio per- do- no, al mio per- do- no.

8 mio per- do- no.

mio per- do- no, al mio per- do- no.

12. Chi pensa quanto il bel

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Chi pen- sa quan- to il

Chi pen- sa quan- to il

Chi pen- sa quan- to il

Chi pen- sa quan- to il

Chi pen- sa quan- to il

bel di- sio d'a- mo-

bel di- sio d'a - mo- re,

8 bel, (#) chi pen-

8 Di- sio d'a - mo-

Di- sio d'a - mo- re,

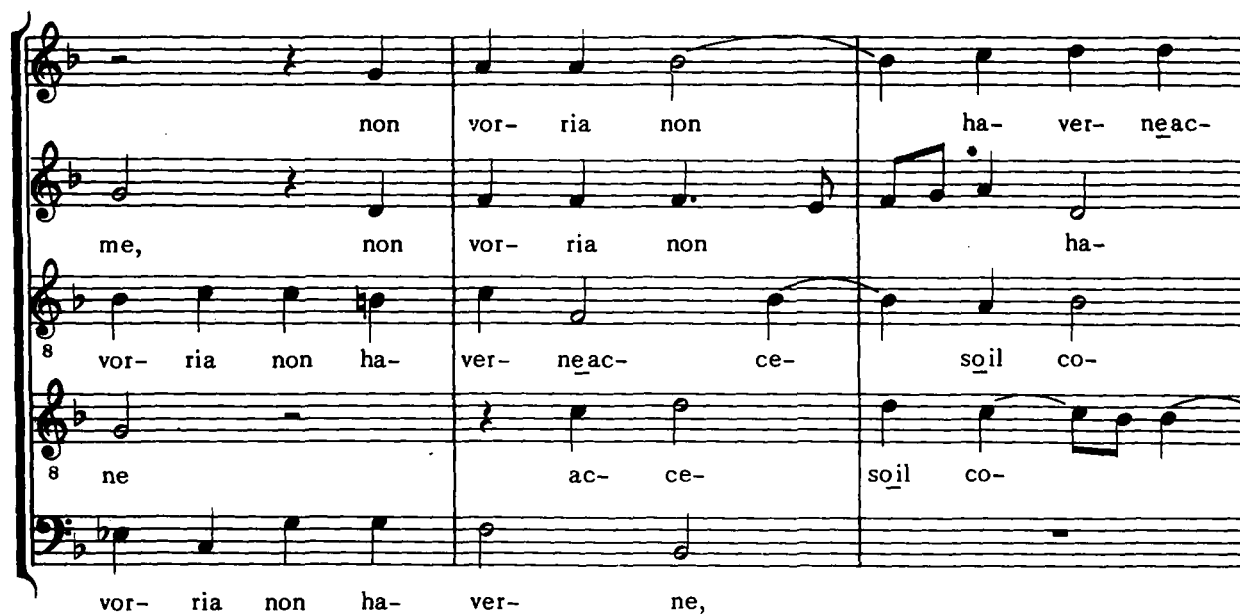
re, di- sio d'a- mo-
 chi pen- sa quan- to il bel di- sio d'a-
 8 sa quan- to il bel di- sio d'a- mo- re
 8 re, chi pen- sa quan- to il bel di- sio d'a-
 di- sio d'a- mo-

10

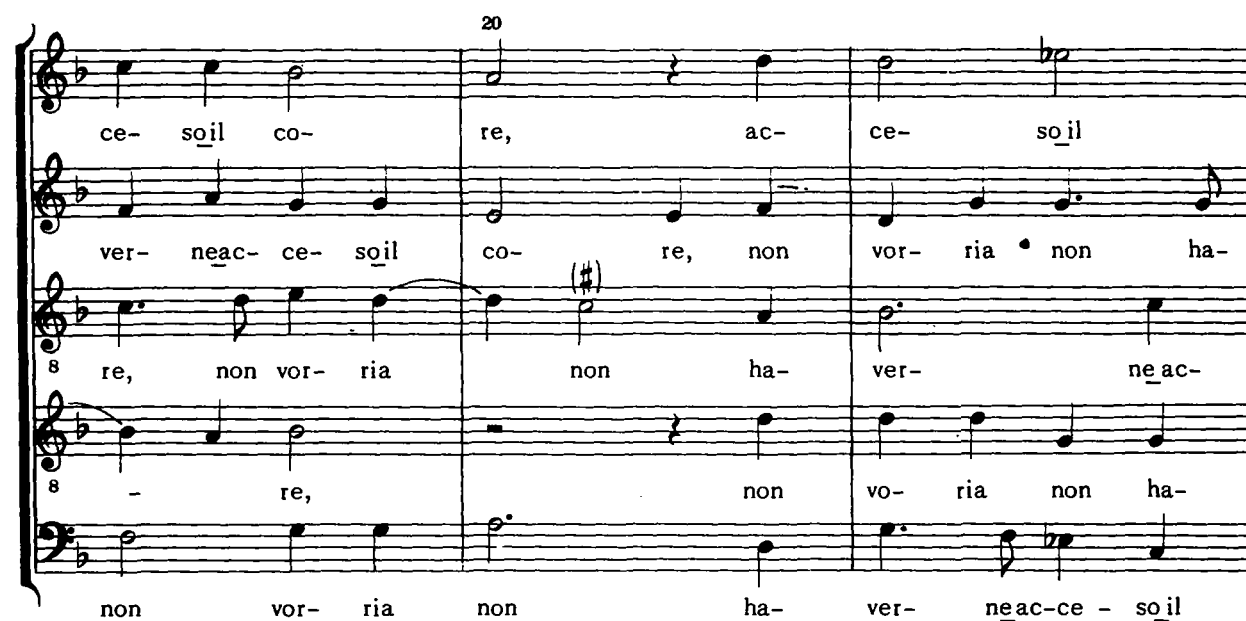
re un spir- to pel- le- grin, un
 mo- re un un spir- to pel- le- grin ten- gha su- bli- me, un
 8 un spir- to pel- le- grin ten- gha su- bli- me, un
 8 mo- re un spir- to pel- le- grin ten- gha su-
 re un spir- to pel- le- grin

15

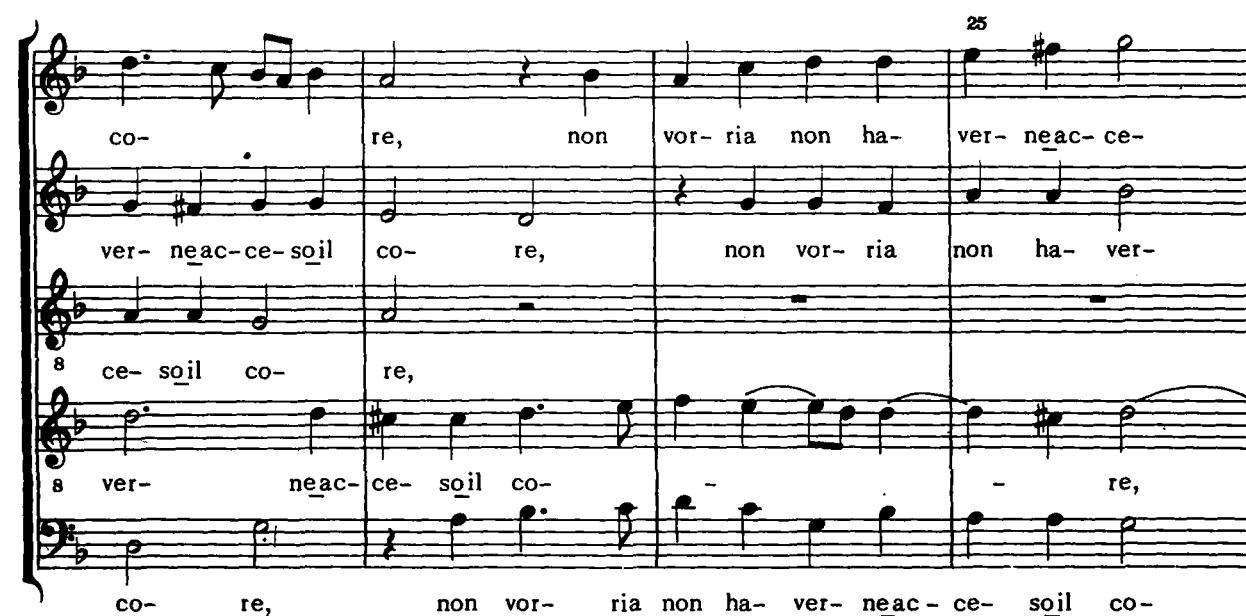
spir- to pel- le- grin ten- gha su- bli- me,
 spir- to pel- le- grin ten- gha su- bli-
 8 spir- to pel- le- grin ten- gha su- bli- me, non
 8 bli- me, non vor- ria non ha- ver-
 ten- gha su- bli- me, non



non vor- ria non ha- ver- neac-
 me, non vor- ria non ha-
 8 vor- ria non ha- ver- neac- ce- soil co-
 8 ne ac- ce- soil co-
 vor- ria non ha- ver- ne,



20
 ce- soil co- re, ac- ce- soil
 ver- neac- ce- soil co- re, non vor- ria non ha-
 8 re, non vor- ria non ha- ver- neac-
 8 - re, non vo- ria non ha-
 non vor- ria non ha- ver- neac- ce - soil



25
 co- re, non vor- ria non ha- ver- neac- ce-
 ver- neac- ce- soil co- re, non vor- ria non ha- ver-
 8 ce- soil co- re,
 8 ver- neac- ce- soil co- - re,
 co- re, non vor- ria non ha- ver- neac- ce- soil co-

soil co- re,
neac-ce- soil co- re, se pen- sa poi che
8 ha- ver-neac- ce- soil co- re, se pensa poi
8 se pen- sa po- i che
re, se pen- sa poi che

30
se pen- sa poi che quel, se
quel,
8 che quel, se pen- sa poi che
8 quel, se pen- sa poi che
quel tan- to o'oppri- me, tan-

35
pen- sa poi che quel tan-
se pen- sa poi che quel tan- to n'op-
8 quel tan- to n'oppri- me, che quel tan- to n'op-
8 quel tan- to n'op- pri-
to n'op- pri- me,

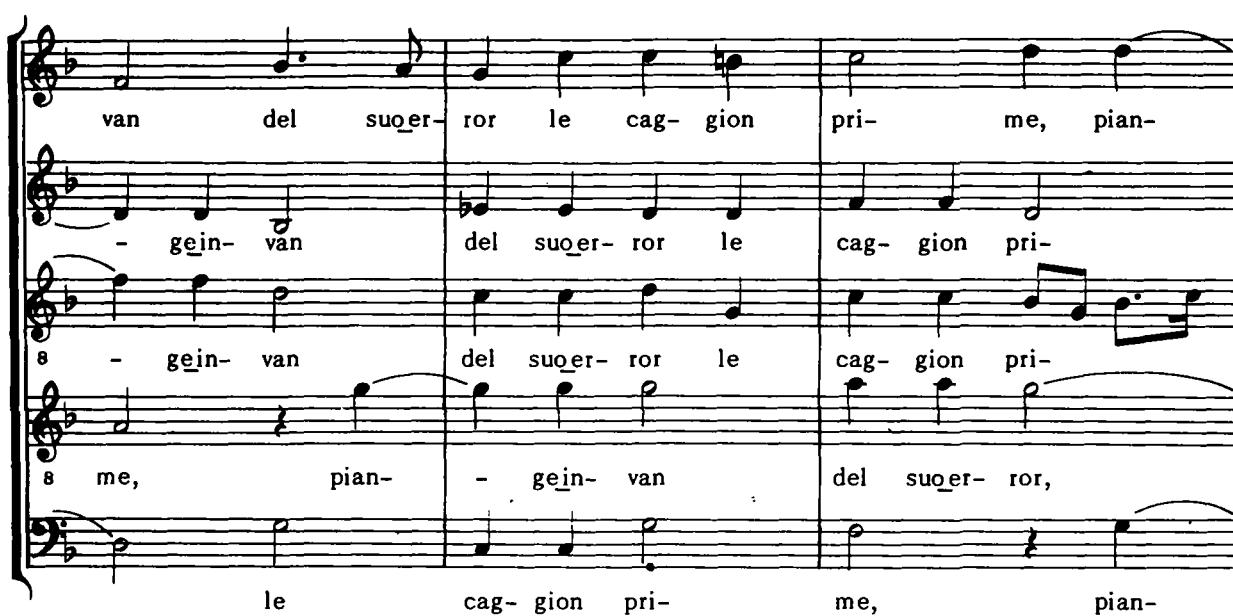
to n'op- pri- me, tan- to n'op- pri-
 pri- me, che quel tan- to n'op- pri-
 8 pri- me, che quel tan- to n'op- pri-
 8 me, tan- to n'op- pri-
 che quel tan- to n'op- pri-

40

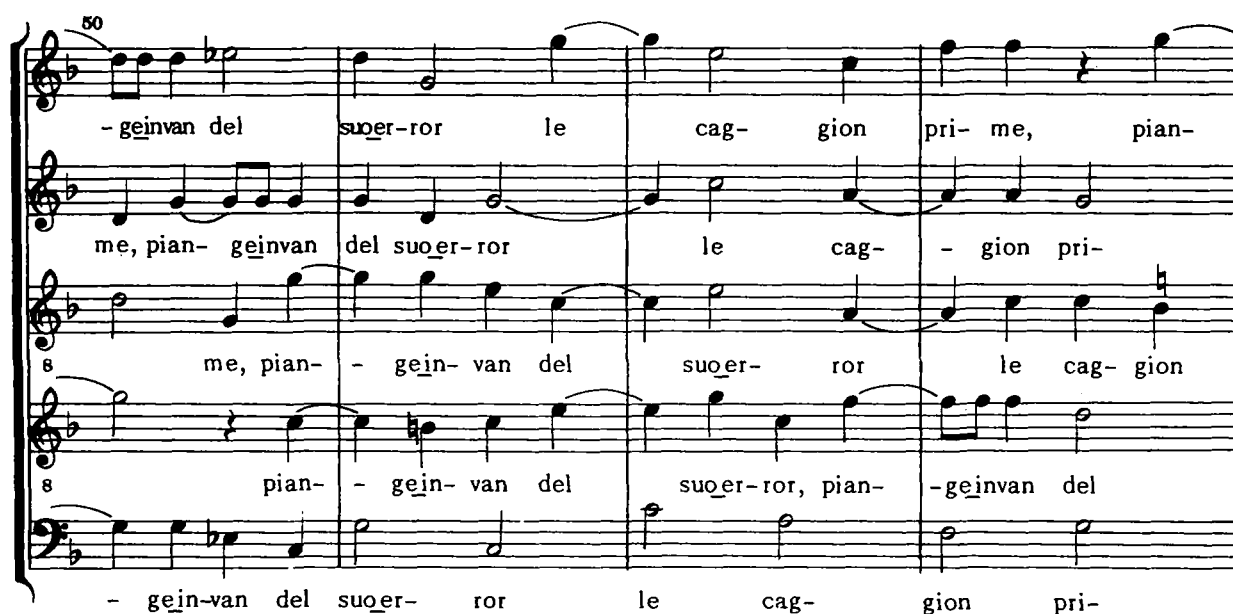
me che l'u- til pro- prio'e'l ve- ro ben s'o- bli-
 me che l'u- til pro- prio'e'l ve- ro ben s'o- bli-
 8 che l'u- til pro- prio'e'l ve- ro ben s'o-
 8 me
 me

45

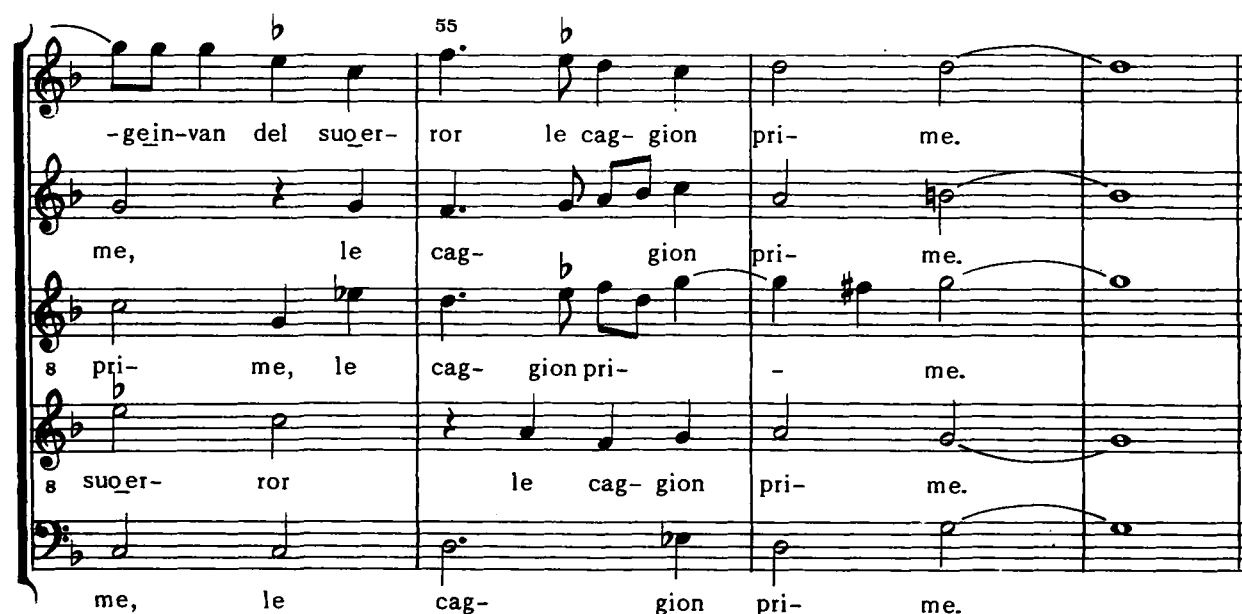
- a, pian- gein-
 - a, pian-
 8 bli- a, pian- gein- van del suoer- ror, pian-
 8 pian- gein- van del suoer- ror le cag- gion pri-
 pian- gein- van del suoer- ror



van del suoer-ror le cag- gion pri- me, pian-
 - gein- van del suoer-ror le cag- gion pri-
 8 - gein- van del suoer-ror le cag- gion pri-
 8 me, pian- - gein- van del suoer-ror,
 le cag- gion pri- me, pian-



50
 - geinvan del suoer-ror le cag- gion pri- me, pian-
 me, pian- geinvan del suoer-ror le cag- - gion pri-
 8 me, pian- - gein- van del suoer-ror le cag- gion
 8 pian- - gein- van del suoer-ror, pian- - geinvan del
 - gein- van del suoer-ror le cag- gion pri-



55
 - gein- van del suoer-ror le cag- gion pri- me.
 me, le cag- gion pri- me.
 8 pri- me, le cag- gion pri- - me.
 8 suoer-ror le cag- gion pri- me.
 me, le cag- gion pri- me.

13. Chiare, fresch'et dolci acque

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

8 Chia- re, fre-sch'et dol-

5

Chia- re, fre- sch'et dol- ciac- que, chia- re, fre-

8 ciac- - que, chia- re, fre- sch'et dol-

Chia- re, fre-

10

sch'et dol-ciac- que o- ve le bel- le mem- bra

8 ciac- que o- ve le bel- le mem-bra po-

sch'et dol-ciac- que o- ve le bel- le mem- bra

Po- se

co- lei che so- la a me par don- na,
 po- se co- lei che so- l'a me par don- na,
 8 se co- lei che so- l'a me par don- na,
 po- se co- lei che so- l'a me par don- na, po-

- se co- lei che so- l'a me
 po- se co- lei che so- l'a me par
 po- se co- lei che so- l'a me
 8 po- se co- lei che so- l'a me par
 se co- lei che so- l'a me

par don- na, par don- na,
 don- na, po- se co- lei che so- l'a me par don-
 par don- na, par don- na;
 8 don- na, che so- l'a me par don-
 par don- na, che so- l'a me par don-

na; gen- til ra- m'ove piac- que, gen-

na; gen-til ra-m'ove piac- que, gen-til ra-m'ove

gen-til ra-m'ove piac- que, gen-til ra-m'ove piac- que, gen-

8 na; gen-til ra-m'ove piac- que

na; gen-til ram'o-ve piac- que, gen-

25

til ra- m'o- ve piac- que (con so-spir

piac- - que (con so- spir mi

til ra- m'o- ve piac- qu',o- ve piac- que

(con, con so-

til ra- m'o- ve piac- que

mi ri-mem-bra, con so-spir

ri-mem-bra,

(con so-spir mi ri-

s spir mi ri-mem-bra, con so-

(con, con so-spir

30

mi ri- membra, mi ri-mem-
con so- spir mi ri- mem-
mem- bra, con so-spir mi ri-
- spir mi ri- mem- bra, mi ri-
mi ri- mem-

35

- bra) a lei di fa- real bel fian-
- bra) a lei di fa- real bel fian-
mem- bra) a lei di fa- real bel fian-
8 mem- bra) a lei di fa- real bel fian-
- bra) a lei di fa- real bel fian-

co co- lon- na,
co co- lon- na, di fa- real
co co- lon- na, a lei di fa- real
8 co co- lon- na, a
co co- lon- na, a lei di

40

al bel fian- co co- lon- na; her-bae fior che la

bel fian- co co- lon- na;

bel fian- co co- lon-

s lei di fa- real bel fian- co co- lon-

fa- real bel fian- co co- lon-

gon- na, herbae fior che la gon- na, her-bae fior che la

herbae fior che la gon- na, her-bae fior che la gon-

na; her-bae fior che la gon- na

s na; her-bae fior che la gon- na, che

na; her-bae fior

45

(h) b

gon- na leg- gia- dra ri- co- ver- se, ri-

na leg- gia- dra ri- co- ver-se, leg- gia- dra, leg-

leg- gia- dra ri- co- ver- se, leg- gia- dra

s la gon- na

che la gon- na leg- gia- dra

50

co- ver- se con l'an-ge- li- co se- no;
 gia- dra ri- co- ver- se con l'an-ge-
 ri- co- ver- se con l'an-ge- li- co se- no;
 ri- co- ver- se con l'an-ge- li- co se- no; ae-

ae- re sa- croe se- re- no o-
 li- co se- no; ae- re, ae- re sa noe se- re- no o-
 ge- li- co se- no; ae- re sa- croe se- re- no o-
 re sa- croe se- re- no, ae- re sa- croe se- re- no o-

55

veA- mor co' be- gli oc- ch'il cor m'a-
 veA- mor co' be- gli oc- ch'il cor m'a-
 veA- mor co' be- gli oc- chi il cor m'a-
 veA- mor co' be- gli oc- ch'il cor m'a-per-
 veA- mor co' be- gli oc- ch'il cor m'a-

(b) 60

per- se: da- te u- dien- zain- sie- me

dien- zain- sie- me a le do- len- ti mie,
da- te u- dien- zain- sie- mea le do- len- ti
a le do- len- ti mie pa- ro- l'e- stre-
da- te u- dien- zain-

65


mie pa- ro- l'e- stre- a me, e-
da- te u- dien- zain- sie- mea le do-
mee- stre- me,
sie- mein- sie- me a



le do- len- ti mie pa- ro- l'e- stre- me, pa-
 stre- me, a le do- len- ti mie pa-
 len- ti mie pa- ro- l'e- stre- me, a
 8 a le do-len- ti
 le do- len- ti mie pa- ro- l'e- stre- me, pa-




70
 ro- l'e- stre- me, a le do-
 ro-l'e- stre- me.
 le do- len- ti mie pa- ro-
 8 mie pa- ro- le e- stre- me.
 ro- l'e- stre- me, a le do-




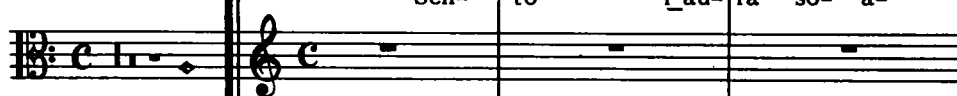
75
 len- ti mie pa- ro- l'e- stre- me.
 l'e- stre- me- stre- me.
 8 len- ti mie pa- ro- l'e- stre- me.


14. Sento l'aura soave

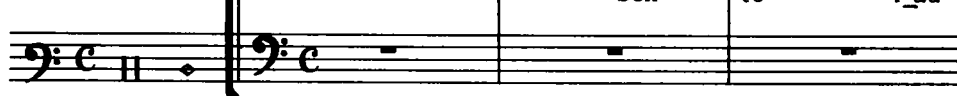
Prima parte

Canto  Sen- to l'au-ra so- a- ve,


Alto  Sen- to l'au-ra so- a-

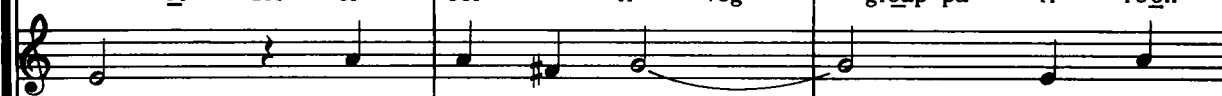
Tenore  Sen- to l'au-ra so- a-

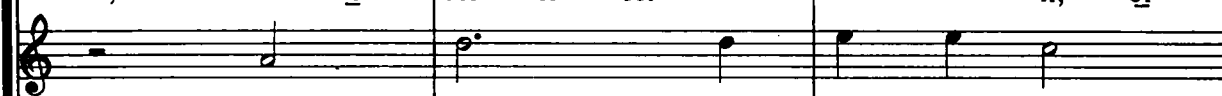
Quinto  Sen- to l'au-


Basso 


5


 ei dol- ci col- li veg- - gioap-pa- ri- reon-


 ve, ei dol- ci col- - li, ei

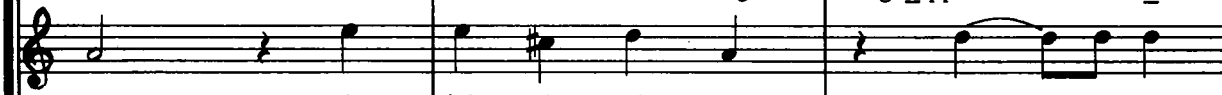
 Sen- to l'au- ra so- a-


 ra so- a- ve, ei dol- ci col-

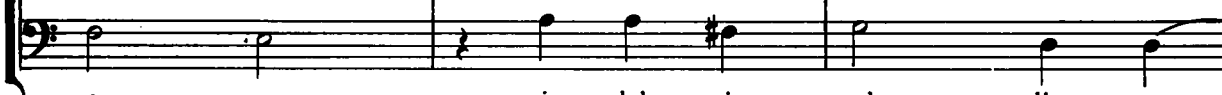
 Sen- to l'au- ra so-

 de'l bel lu- - me nac- - que,

 dol- ci col- li veg- - gioappa- ri- reon-

 ve, ei dol- ci col- li veg- gioap-pa-

 - li veg- gioap-pa- ri- reon- de'l

 a- ve, ei dol- ci col- li veg-

10

on- de'l bel lu- me nac-

de'l bel lu- - me nac- que,

8 ri- reon- de'l bel lu- me nac-

8 bel lu- me nac-

- gioappa- ri- reon- de'l bel lu- me nac-

15

que, on- de'l bel lu- me nac- que, on- de'l bel lu- me nac- que, che ten- que, on- de'l bel lu- me nac- que, che ten- ne glioc- que, on- de'l bel lu- me nac- que, che

Musical score for the opera *Gli ugonotti* by Giuseppe Verdi, specifically the scene "Ghiaccio" (The Ice). The score is for a vocal soloist and piano accompaniment. The vocal part is written in a single system with five staves, and the piano part is written in a single system with two staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian.

Vocal Part (Soprano/Alto):
 ne, che ten- ne glioc- chi
 - tr'al ciel piac- que,
 che ten- ne glioc- chi miei
 - chi miei men- tr'al ciel piac- que

Piano Part:
 ten- ne glioc- - chi miei men-

20

miei men- tr'al ciel piac- que

che ten- ne glioc- chi miei mentr'al ciel piac-

men- tr'al ciel piac- que bra-

tr'al ciel piac- que

25

que bra- mo- siet lie- ti, bra-

mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet

ti, hor li ten tri- siet mol- li, bra- mo- siet

bra- mo- siet lie- ti, hor li ten, bra-

bra- mo- siet lie- ti, hor li ten

mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet

mol- li, ten tri- siet mol- li, lie- ti, hor li ten tri- sti, hor li ten tri- siet

mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet

30

tri- stiet mol-li, bra- mo- siet lie- ti, hor li ten tri-
 mol- li, bra- mo- siet lie- ti, hor li
 bra- mo- siet lie- ti, hor li ten tri-
 mol- li, bra- mo- siet lie-
 mol- li, bra- mo- siet lie- ti,

35

- stiet mol- li, bra- mo- siet lie- ti, hor
 ten tri- sti et mol- li,
 - stiet mol- li, hor li
 ti, hor li ten tri- sti et mol-
 hor li ten tri- sti et mol-

li ten tri-stiet mol- li.
 hor li ten tri- stiet mol- li.
 ten tri- sti et mol- li, mol- li.
 li, et mol- li.
 li, hor li ten tri- stiet mol- li.

40 Seconda parte

O ca- - du- che spe- ran- ze,
 O ca- du- che spe- ran-
 O ca- du-
 O ca- du-

45

o pen- ser fol- li! Ve- - do-ve l'her-b'et tor- bi- de
 ze, o pen- ser fol- - li, o pen- ser fol-
 O ca- du- che spe- ran- ze, o
 che spe- ran- ze, o pen- ser fol- - li!
 O ca- - du- che spe- ran- ze,

son l'ac- - que, et tor- bi-
 li! Ve- - do-ve l'her- b'et tor- bi- de
 pen- ser fol- li! Ve- do-ve l'her- be et
 Ve- do- ve l'her- b'et tor- - bi- de, et tor-
 o pen- ser fol- li! Ve- - do- ve l'her-

50

de son l'ac- que, et tor- bi- de son
son l'ac- que, et tor- bi- de son l'ac-
tor- bi- de son l'ac- que, et tor- bi- de son l'ac-
bi- de son l'ac- que, et
be et tor- bi- de son l'ac- que, et tor- bi- de son

55

l'ac- que, et vo- toet fred- doel
que, et vo- to, et vo- toet fred-doel ni- doin ch'el- la,
que, et vo- toet fred- doel ni-
vo- toet fred- doel ni- doin ch'el-la giac- que,
l'ac- que, et vo- toet fred- doel ni- do in

60

ni- doin ch'el- la giac- que,
et vo-toet fred- doel ni- doin ch'el- la giac-
doin ch'el- la giac- que, nel
nel qual io vi- voet mor-
ch'el- la giac- que,

[illegible][illegible]

70

vol- li, nel qual io vi- voet mor- to gia- cer li, nel qual io vi-

75

mor- to gia-cer vol- - li,

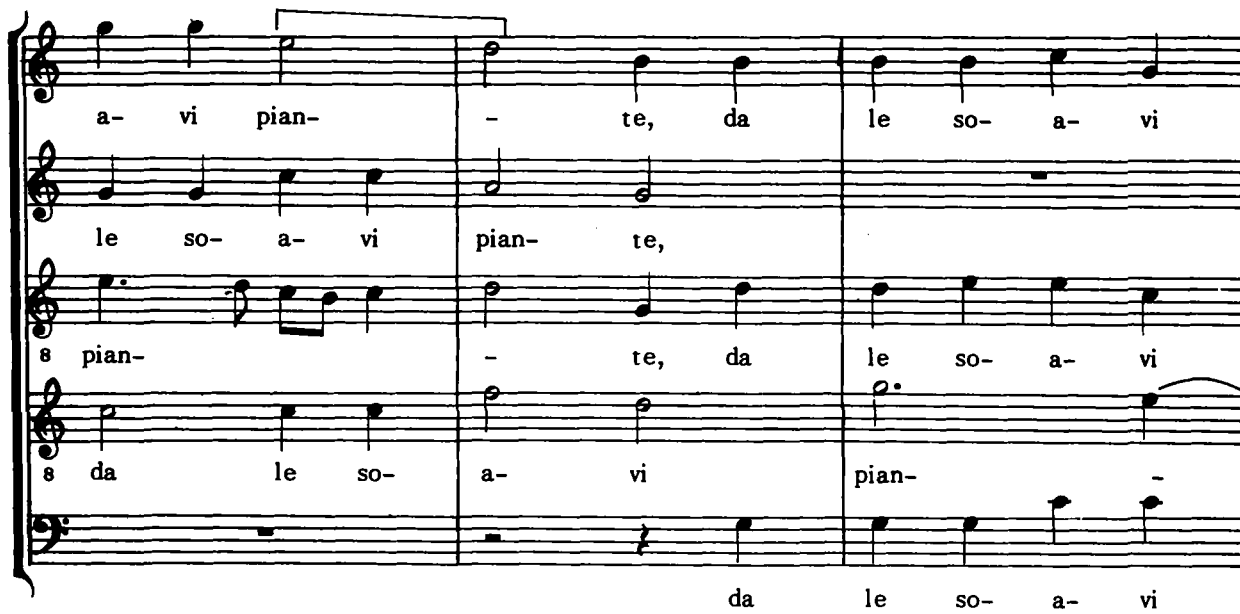
nel qual io vi-vo et mor- to gia-cer vol- li,

8 io vi-vo et mor- to gia- - cer vol- li,

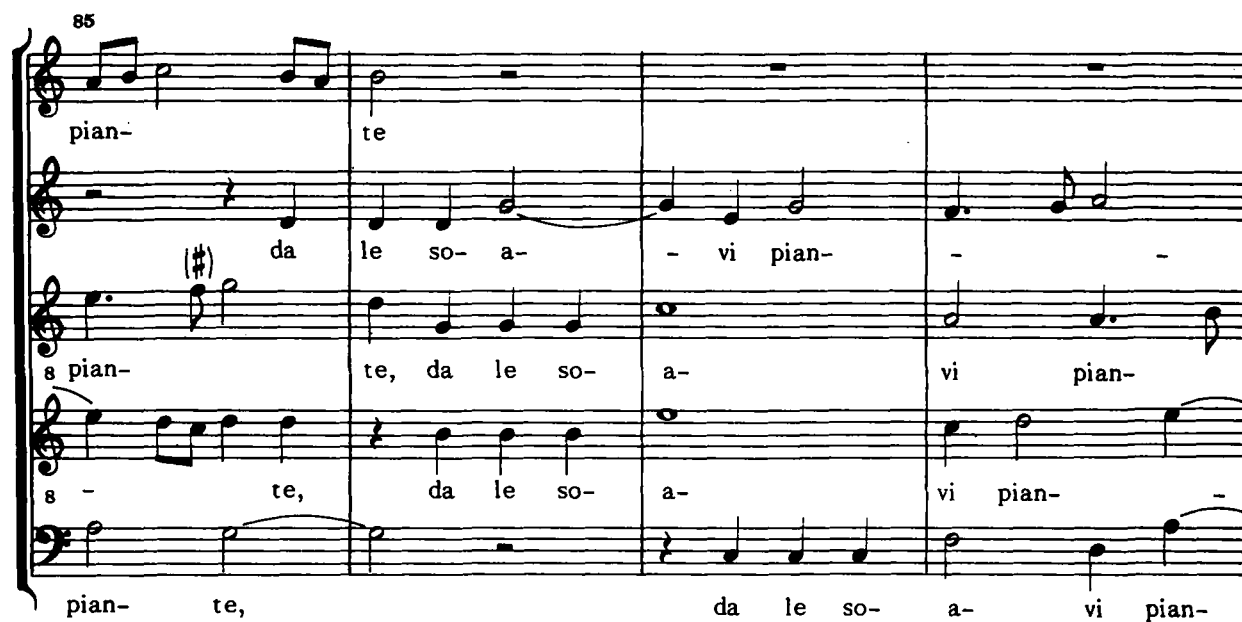
8 li, gia- - cer vol- li,

li, io vi-vo et mor- to gia- cer vol- li,

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados



a- vi pian- - te, da le so- a- vi
 le so- a- vi pian- te,
 8 pian- - te, da le so- a- vi
 8 da le so- a- vi pian-
 da le so- a- vi



85
 pian- te
 da le so- a- - vi pian- -
 8 pian- te, da le so- a- vi pian-
 8 - te, da le so- a- vi pian-
 pian- te, da le so- a- vi pian-



90
 te, pian- et da' be- llioc- chi
 - te et da' be- llioc- chi
 8 - te,
 8 - te et da' be- llioc- chi
 te

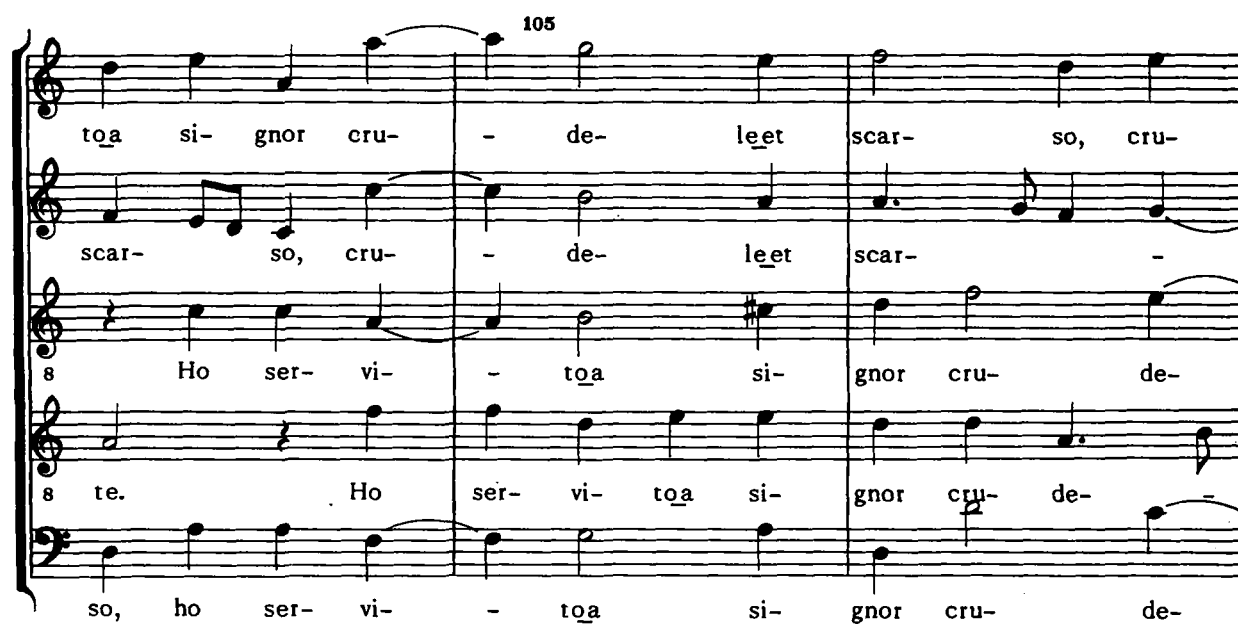
suoi, ch'el cor m'hann' ar- so, ri- po-

ri- po- - soal- cun da le fa- ti- che tan-

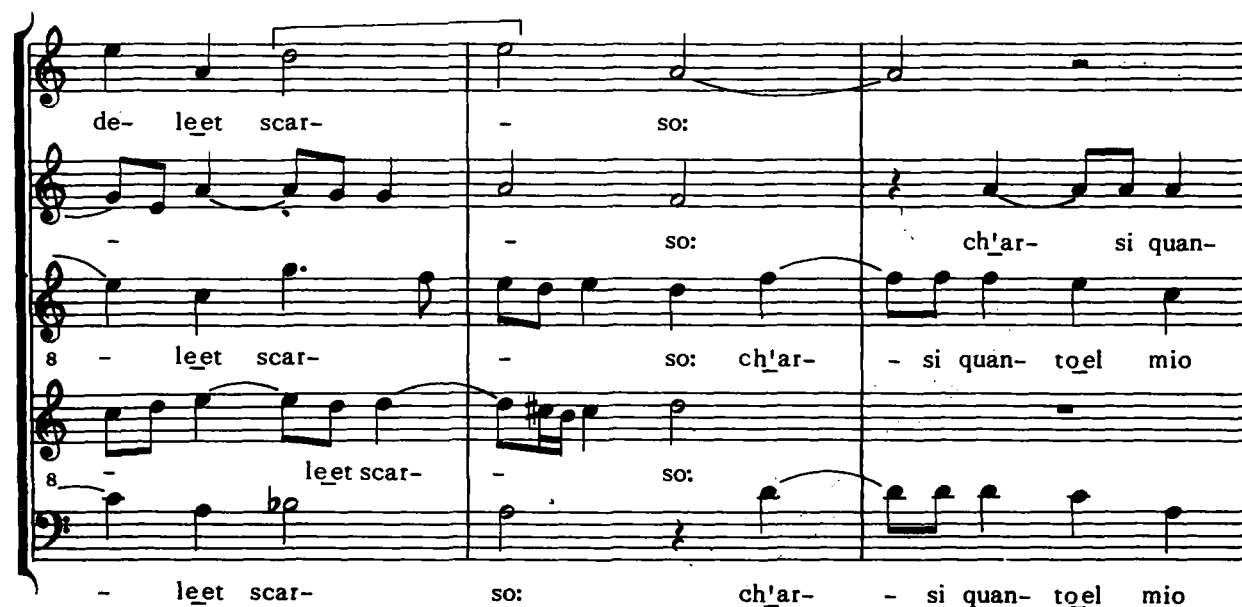
le fa- ti- che tan- te, da le fa- ti- che tan- ri- po- - soal- cun da le fa- ti- che tan- te. Ho ser- vi- to a si-



te. Ho ser- vi-
 te. Ho ser- vi- toa si- gnor cru- de- leet
 8 - te. b b
 8 tan- te, da le fa- ti- che tan-
 gnor cru- de- leet scar- -



105
 toa si- gnor cru- - de- leet scar- so, cru-
 scar- so, cru- - de- leet scar- -
 8 Ho ser- vi- - toa si- gnor cru- de-
 8 te. Ho ser- vi- toa si- gnor cru- de-
 so, ho ser- vi- - toa si- gnor cru- de-



de- leet scar- - so:
 - so:
 8 - leet scar- - so: ch'ar- - si quan- toel mio
 8 - leet scar- - so:
 - leet scar- so: ch'ar- - si quan- toel mio

110

ch'ar- si quan- toel mio fo- co,
 toel mio fo- co heb- bi da-
 fo- co, ch'ar- - si quan- toel mio
 ch'ar- si quan- toel mio fo-
 fo- co, ch'ar-

115

ch'ar- - si quan- toel mio fo- co
 van- te, heb- bi da- van- - te,
 fo- co heb- - bi da-
 co heb- bi da- van- - te, heb-
 - si quan- toel mio fo- co heb- bi da- van-

heb- bi da- van- # te, hor vo pian-
 heb- bi da- - van- - te,
 van- te, hor vo pian- gen- doil
 bi da- van- te, hor vo pian-
 te,

120

gen- doil suo ce- ne- re spar-
 su- o ce- ne- re spar-
 gen- doil suo ce- ne- re
 hor vo pian- gen- do

so, hor hor vo pian- gen-
 so, hor vo pian- gen-
 spar- so, il su- o ce-
 il suo ce- ne- re spar-

125

vo pian- gen- doil suo ce- ne- re spar-
 doil suo ce- ne- re spar-
 do il suo ce- ne- re spar- so, hor
 ne- re spar- so, ce- ne- re spar- so, hor vo pian-
 so, hor vo pian-

130

so,
ce- ne- re spar- so,
vo pian- gen- do il su- o ce- ne-
hor vo pian- gen- do il su- o
gen- do il su- o ce- ne- re

il suo ce- ne- re
ce- ne- re spar- so, il suo ce-
re spar- so. ce- ne- re
spar- so, il su- o ce-
spar- so, il su- o ce-

135

spar- so, spar- so.
ne- re spar- so.
ne- re spar- so.
ne- re spar- so.

15. Dal superbo furor

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Dal su-per-bo fu-

Dal su-per-bo fu-

Dal su-per-bo fu-

Dal su-per-bo fu-

Dal su-per-bo fu-

5

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

8 ror de l'on-deau-da-ci, e da l'horren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

8 mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'af-fon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

10

qua- si coi se- gua-
 qua- si, l'un ch'affon- do, noi qua- si coi se- gua-
 qua- si, l'un ch'affon- do, noi qua- si coi se-
 8 qua- si coi se-gua- ci, noi qua- si
 qua- si, l'un ch'affondo, noi qua- si coi se-

- ci e l'al-tro anchor c'in-
 ci e l'altro anchor, e l'altro anchor c'in-
 gua- ci e l'altro ancho- ra c'in-
 8 coi se-gua- ci e l'altro anchor, e l'altro anchor c'in-
 gua- ci e l'altro anchor c'in-

15

gom- broil cor di ge- lo; col re cac-
 gom- broil cor di ge- lo; col re caccia-ti
 gom- broil cor di ge- lo; col
 8 gom- broil cor di ge- lo;
 gom- broil cor di ge- lo;

cia-ti dal con- fin, col re cacciati dal con- fin de
 dal con- fin, col re cacciati dal con- fin, col re cacciati dal con- fin de
 re caccia-ti dal con- fin, col re caccia-ti dal con- fin de Tra-
 8 col re caccia-ti dal con- fin de Tra- ci, dal con- fin de
 col re cacciati dal con- fin de

20

Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-
 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-
 ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-
 8 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-
 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-

ro- so ze- lo di gen- ti- lez- zae
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- zae di va-
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- zae
 8 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- zae di va-
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- zae

25

di va- lor il gri- do spar-
 lor il gri- do spar-
 di va- lor il gri- do spar-
 8 lor il gri- do spar-
 di va- lor il gri- do spar-

30

- so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-
 8 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-

ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.
 ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.
 ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.
 8 te in o- gni li- do, in o- gni li- do.
 ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.

16. ¡Ay de mí qué'n tierra agena!

Prima parte. Villancico spagnolo

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

5

[illegible]

A musical score for a song titled "Canta la canción de mi tierra". The score is written for five voices, indicated by five staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below each staff, with syllables aligned under the corresponding notes. The lyrics are: "de mí qué'n tie- rra-a- ge- na, ay de ra, os- cu- me - ra ge- ná, ay de mí qué'n tie- rra-a- os- ge- na, ay de mí qué'n tie- rra-a- os- de mí qué'n tie- rra-a- os- ge- na, ay". The music features various note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests. There are some markings above the notes, possibly indicating breath or phrasing. The overall style is that of a traditional folk or regional song.

[illegible]

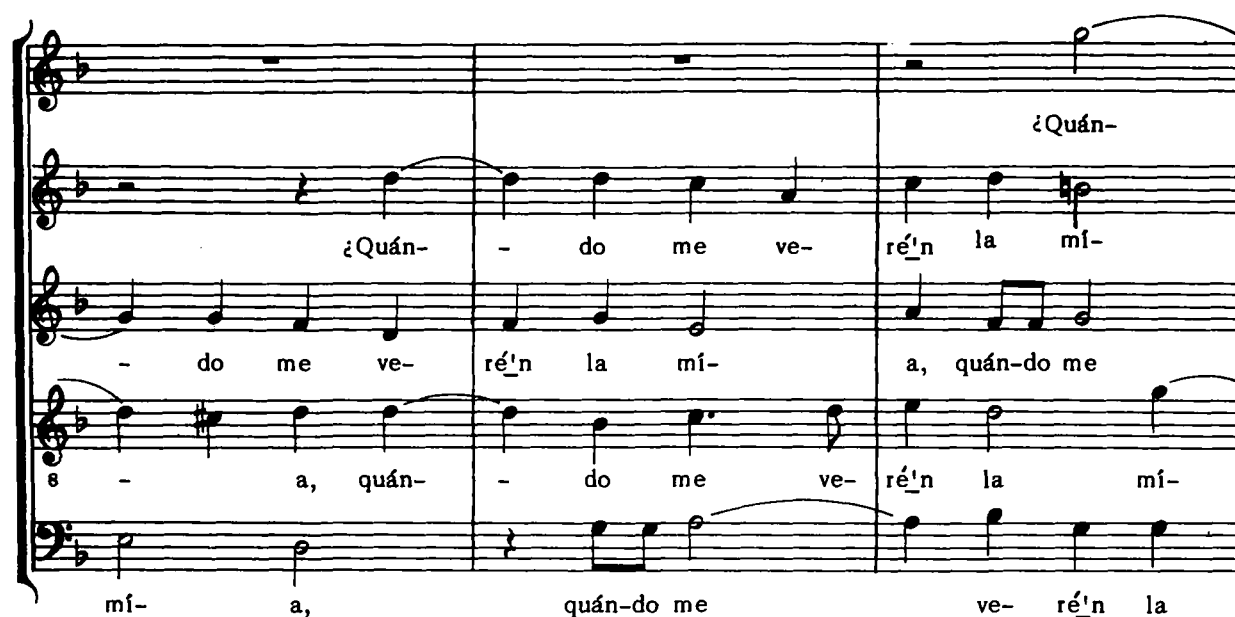
20

ge-cu-ra - na me ve-
 ge-cu-ra na me ve-oy
 na, a-qs-ge-na me ve-oy sin
 ra, - cu-ra me ve-oy sin
 8 ge-cu-ra me ve-oy sin
 ge-cu-ra me ve-oy sin

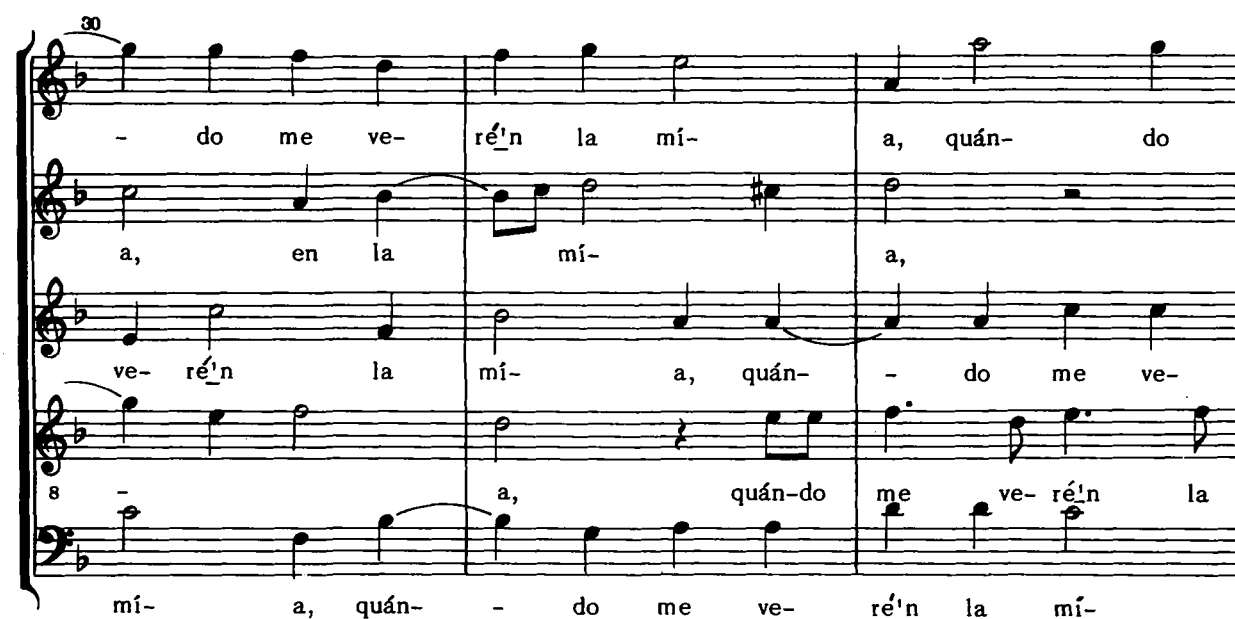
oy sin a-le-grí-a!
 sin a-le-grí-a!
 a-le-grí-a!
 8 sin a-le-grí-a, sin a-le-grí-a!
 a-le-grí-a!

25


¿Quán-do me ve-ré'n la mí-
 8 ¿Quán-do me ve-ré'n la
 ¿Quán-do me ve-ré'n la



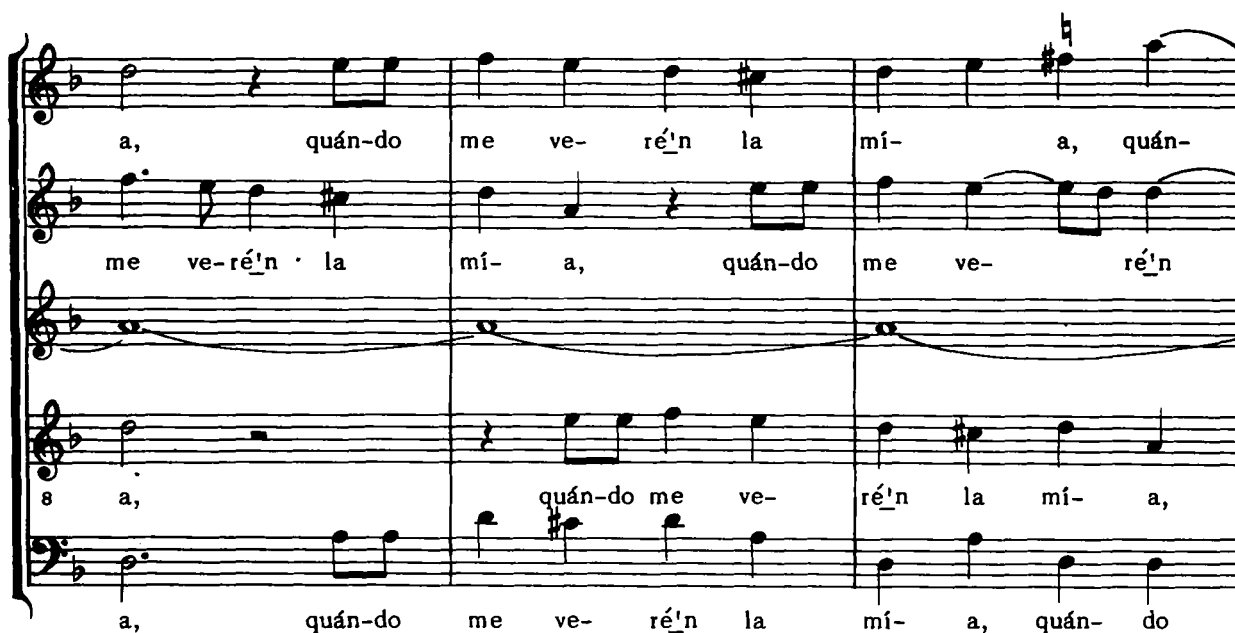
¿Quán-
do me ve- ré'n la mí-
do me ve- ré'n la mí- a, quán-do me
a, quán- do me ve- ré'n la mí-
mí- a, quán-do me ve- ré'n la




do me ve- ré'n la mí- a, quán- do
a, en la mí- a,
ve- ré'n la mí- a, quán- do me ve-
a, quán-do me ve- ré'n la
mí- a, quán- do me ve- ré'n la mí-



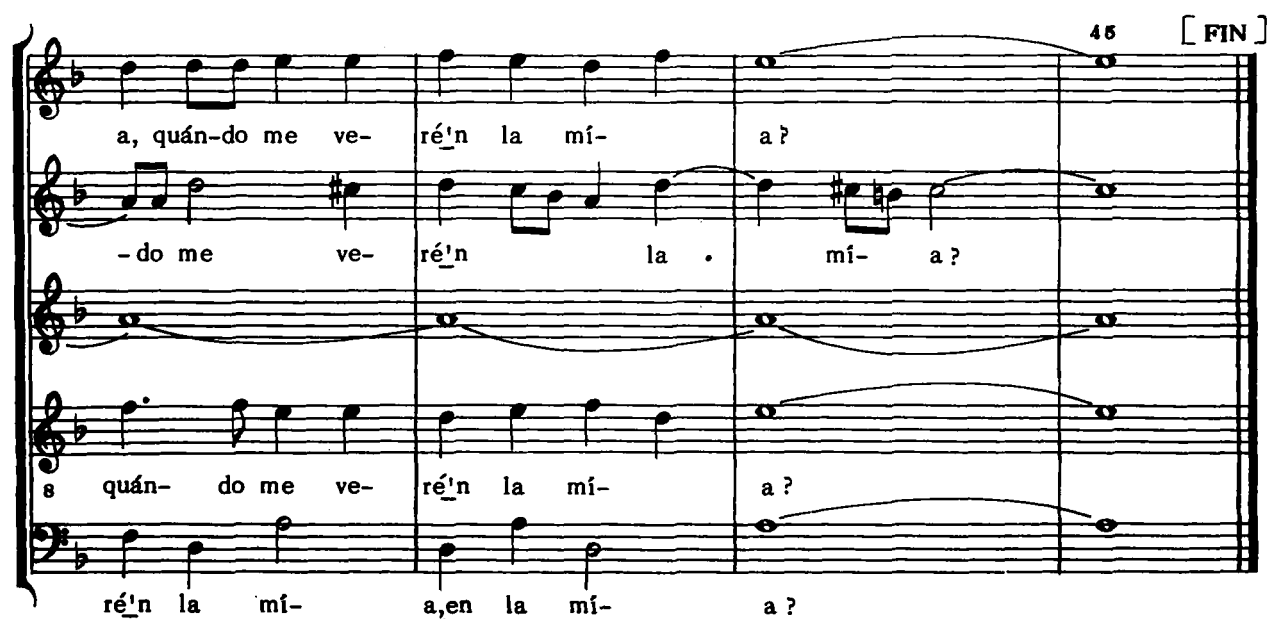
me ve- ré'n la mí-
quán- do me ve- ré'n la mí- a, quán-do
ré'n la mí- a?
mí- a, quán- do me ve- ré'n la mí-
a, quán-do me ve- ré'n la mí-



First system of musical notation (measures 1-3). It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: a, quán-do me ve- ré'n la mí- a, quán- me ve-ré'n la mí- a, quán-do me ve- ré'n



Second system of musical notation (measures 4-6). The lyrics continue: a, quán-do me ve- ré'n la mí- a, quán- do me ve- ré'n la mí- a, en la mí- a, quán- quán-do me ve- ré'n la mí- a, quán-do me ve-



Third system of musical notation (measures 7-9). The lyrics conclude: a, quán-do me ve- ré'n la mí- a? -do me ve- ré'n la mí- a? quán- do me ve- ré'n la mí- a? ré'n la mí- a, en la mí- a?

Buelta

¡Ay qué bi- - voen tie- rra

¡Ay qué bi- - voen tie- rraes-

¡Ay qué bi- - voen tie- rraes-

8 ¡Ay qué bi- - voen tie- rraes-

50

es-tra- ña

tra- ña vi- da tris- tey

- tra- ña vi- da tris- tey sin

8 tra- ña vi- da tris- -

Vi- da tris- tey

vi- - da tris- - tey sin ven-

sin ven-tu- - ra, vi- - da tris- tey

ven-tu- - ra,

8 - tey sin ven-tu- ra, vi- - da tris- tey

sin ven-tu- - ra, vi- - da tris- tey

55

tu- ra, vi- da tris- te y sin
sin ven-tu- ra, vi- da tris- tey sin
vi- da tris- tey sin ven- tu-
8 sin ven- tu- ra, vi- da tris- tey
sin ven- tu- ra, vi- da tris- tey sin ven-

60

ven- tu- ra, a- don- de la vi-da en- ga-
ven- tu- ra, a- don- de la vi-da en- ga-
ra, a- don- de la vi- da en- ga-
8 sin ven-tu- ra, a- don- de la vi-da en- ga-
tu- ra, a- don- de la vi-da en- ga-

ña y la muer- te me a- se- gu-
ña y la muer- te mea- se-
ña y la muer- te mea- se- gu-
8 ña y la muer- te mea- se- gu-
ña y la muer- te mea- se- gu-

65

ra, y la muer- te mea- se- gu-
gu- ra, y la muer- te
ra, y
ra, y la muer-
gu- ra, y la muer-

70

ra, y la muer- te mea- se- gu- mea- se- gu- -
mea- se- gu- ra, y la
la muer- te mea- se- gu- -
te mea- se- gu- ra,
te mea- se- gu- ra, y

[D. C. y FIN]

ra, mea- se- gu- ra!
muer- te mea- se- gu- ra!
ra, mea- se- gu- ra!
y la muer- te mea- se- gu- ra!
la muer- te mea- se- gu- ra!

17. Animo invitto

Prima parte

Canto A- ni-moin-vit- to, ge- ne-

Quinto A- ni-moin- vit- to,

Alto

Tenore A- ni-moin- vit-

Basso A- ni-moin-

ro- soet san- to, a- ni-moin- vit- to,

a- ni-moin- vit- to, a- ni-moin- vit-

A- ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- soet san-

8 - to, a- ni-moin- vit- to, a-

vit- to, a- ni-moin- vit- to, a- ni-

ge- ne- ro- soet san- to, ge- ne-

to, ge- ne- ro- soet san- to, ge- ne-

to, a- ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- soet

8 - ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- so

moin- vit- to, a- ni-moin- vit- to, ge-

[illegible][illegible]

15

lier di Chri- sto, che

gl'in- gan-

che gl'in-gan- ni, che gl'in-

ca-va-lier di Chri- sto, che gl'in-

ca- va-lier di Chri- sto, che gl'in- gan-

ca- va-lier di Chri- sto, che gl'in-

20

ni, gli sde- gnet l'empie for- ze de
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni, de
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni, de
 8 ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni,
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de

ti- ran- ni vin- s'et de
 ti- ran- ni vin- - s'et de vin- ci-
 ti- ran- ni vin- s'et de vin- ci- to- ri
 8 de ti- ran- ni vin- s'et
 ti- ran- ni vin- s'et de vin- ci- to-

25

vin- ci- to- ri por- ta'l van-
 to- ri por- - t'al van- to, por- t'al van-
 por- t'al van-
 8 de vin- ci- to- ri por- t'al van- to, por- t'al van-
 ri por- t'al van- to, por- t'al van-

to; o cor for- te, ril, o cor

30

o cor for- te, o cor for- ril, o cor for- t'e vi- ril, o cor for-

35

t'e vi- ril, che, rot- toet o cor for- t'e vi- ril, che, rot- toet cor for- t'e vi- ril, che, rot- toet fran- to, che, rot- toet t'e vi- ril, che, rot- toet fran- to, che, rot- toet

fran- to dal duol, predea va- lor et da gliaf-

fran- to dal duol, predea va- lor et da gliaf-

fran- to dal duol, predea va- lor et da gliaf-

8 fran- to et da gliaf-

fran- to et da gliaf-

40

da gliaf-fan- ni re- spi- ro, re- spi- ro, re-spi- roal fin spe- ran- do dai suoi

fan- ni re- spi- roal fin spe- ran- do dai suoi

fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do dai suoi

8 fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do dai suoi

fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do dai suoi

ran- do dai suoi dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

8 suoi dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

dai suoi dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

45

mil- le vol- - te tan- - - - -

vol- te tan- - to, mie- - ter di glo-

vol- te tan- - to, mie- - ter di glo-

8 vol- te tan- to, mie- - ter di glo-ria mil-

vol- te tan- - to, mie- - ter di glo- ria

50

to, mie- ter di glo-ria mil-le vol- te tan- to.

ria mil- le vol- te tan- - to.

ria mil- le vol- te tan- - to.

8 - le vol- te tan- to, tan- - to.

mil- - le vol- te tan- to.

Seconda parte

Vin- cen- zo, Vin- - cen- zo

Vin- cen- zo, Vin- cen-

Vin- cen- zo, Vin- cen-

8 Vin- cen-

Vin- cen- zo, Vin-

55

cheal gran no-m'el de- gnoef-fet- to, cheal

zo, Vin- cen- zo cheal gran no- m'el

zo cheal gran no- m'el de- gnoeffet-

8 zo, Vin- cen- zo cheal gran

cen- zo, Vin- cen-

gran no- m'el de- gnoeffet- to, cheal gran no-

de- gnoeffet- to, cheal gran no- m'el de- gnoef-fet-

to, cheal gran no- m'el de- gnoef-fet-

8 no- m'el de- gnoef-fet- to, (h) cheal

zo cheal gran no- m'el de- gnoef- fet-

60

- m'el de- gnoef-fet- to fet- to

to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet- to

to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet-

8 gran, no- m'el de- gnoef-fet- to giun- ge- sti,

to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet- to

giun- ge- - sti, giun- ge- stie'n car- ne
 giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun-ge- stie'n
 to giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun- - ge- stie'n car- ne
 8 giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun-
 giun- ge- sti, giun- ge- stie'n

65

fra- le, e'n car- ne fra-le'l fer-roel fuo- co do-
 car- ne fra- le'l fer- roel fuo- co do-
 fra- le'l fer- roel fuo- co do-
 8 ge-stie'n car- ne fra-le'l fer- roel fuo- co do-
 car- ne fra- le'l fer- roel fuo- co do-

ma- sti. (h)
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-
 8 ma- sti. Per noi vin-ci l'ho- stean-ti-
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-

70

Per noi vin-ci l'hostean-ti- co; fa che quel a-
 co, per noi vin-ci l'hostean-ti- co; fa che
 co; fa che quel a- mo-
 8 co, per noi vin-ci l'hostean-ti- co;
 co, per noi vin-ci l'hostean-ti- co; fa che quel

75

- mo-ro- sou- ni- coog- get- tou- ni- coog- get- to,
 quel a- mo- ro- sou- ni- coogget- to,
 ro- sou- ni- coog- get- tou- ni- coogget- to,
 8 a- mo- ro- sou- ni- coog- get- to, fa che quel

fa che quel a- mo-ro- sou-ni-coog- get- to
 fa che quel a- mo-ro-sou- ni- coog- get- to,
 fa
 8 a- mo-ro- sou- ni- coogget- to,
 che quel a- - mo-ro-sou-ni-coogget- to, fa

80

fa che quel a-mo-ro-sou-ni- coog- get-
 che quel a-mo-ro-sou-ni- coogget- to, a-mo-ro- sou-
 8 fa che quel a-mo-ro- sou-ni-
 che quel a-mo-ro-sou- ni-coogget- to, che quel a-mo-ro- sou-

che d'o- gnia-spro mar- tir
 to che d'o- gnia-
 ni-coogget- to che d'o- gnia-spro mar- tir, che d'o- gnia-
 8 coogget- to che d'o- - gnia- spro mar- tir, che d'o- gnia-
 ni-coogget- to che d'o- gnia-spro mar- tir, che d'o- gnia-

85

ti fe sja- mi- co, ren-
 spro mar- tir ti fe sja- mi- co, ti fe sja- mi- co,
 spro mar- tir ti fe sja- mi- co, ti fe sja- mi- co,
 8 spro mar- tir ti fe sja- mi- co, ti fe sja- - mi- co, ren- dial
 spro mar- tir ti fe sja- mi- co, ti fe sja- mi- co, ren- dial

90

- dial no- stro par- tir ce-le-ste gio- co, ren- dial

ren- dial no- stro par- tir ce- le- ste

ren- dial no- stro par- tir ce-le-ste gio- co, ren-

no- stro par- tir ce- le-ste gio- co, ren- - dial no- stro par-tir

no- stro par- tir ce- le-ste gio- co, ren- dial no-

no- stro par- tir ce- le- ste gio- co, ce- le- ste

gio- co, ren- - dial no- stro par- tir ce- le- ste

- dial no- stro par-tir ce- le-ste gio- co, ce-le-ste gio-

ce- le- ste gio- co, ce- le- ste

stro par- tir ce- le- ste gio- co, ce- le- ste

95

gio- co, ce- le- ste gio- co.

gio- co, ce- le- ste gio- co.

co.

gio- co, ce- le- ste gio- co.

gio- co, ce- le- ste gio- co.

18. Deh porgi mano

Prima parte

Canto

Quinto

Alto

Tenore

[Sesto]

Basso

Deh por- gi ma-

Deh por- gi ma-

Deh por- gi ma-

Deh por- gi ma-

Deh por- gi ma-

Deh por- gi ma-

5

A l'af- fan- nat- toin- ge-

A l'af- fan- nat- toin- ge-

no a

no a

A l'af- fan- nat- toin- ge-

no a

gno, in-ge- gno, gno, in-ge- gno, A-
 l'af- fan- nat- toin- ge- gno, A- mor, et
 l'af- fan- nat- toin- ge- gno, A- mor, et
 gno, A- mor, et a lo
 l'af- fan- nat- toin- ge- gno, A-

10
 A- mor, et a lo sti- mor, et a lo sti-
 mor, et a lo sti- le stan- co e fra-
 a lo sti- le stan- co e fra- le, stan-
 a lo sti- le stan- co e fra- le, A-
 sti- le stan- co e fra-
 mor, et a lo sti- le stan- co e fra-

15

le stan-co e fra-le, per dir

le, stan-co e fra-le, stan-

co e fra-le, per

8 - mor, et a lo sti-le stan-co e fra-le, stan-co e

8 le, per dir di quel-la,

le, stan-co e fra-le, per dir di quel-

di quel-la,

- co e fra-le, per dir di quel-la che

dir di quel-la che è fat-tajm-mor-

8 fra-le, per dir di

8 per dir di quel-la

la, per dir.

20

per dir di quel- la che è fat- taim- mor-
 è fat- taim- - mor- ta- le, che è fat- taim-
 ta- le, per dir di quel- la che è fat-
 8 quel- la che è fat- taim-mor- ta- - le, per
 8 che è fat- taim- mor- ta- le, che è fat- taim-mor-
 di quel- - la che è fat- taim-mor- ta- le,

25

ta- le, per dir di quel- la che
 mor- ta- le, per dir di quel- la che è fat-
 taimmor-ta- le, per dir di quel- - la che
 8 dir, per dir di quel- la che è
 8 ta- le
 per dir di quel- la che è

30

è fat- taim- mor- ta- le et

taim- mor- ta-

è fat- taim- mor- ta- le et cit- ta- di-

fat- taim- mor- ta- le

et cit- ta- di- na

fat- taim- mor- ta- le

cit- ta- di- na del ce- le- ste re- gno,

le et cit- ta- di- na del ce-

na del ce- le- ste re- gno, et

et cit- ta- di- na del ce- le- ste

del ce- le- ste re- gno, et cit- ta-

et cit- ta- di-

35

del ce- le- ste re- gno;

cit- ta- di- na del ce- le- ste re- gno,

8 re- gno, et cit- ta- di- na del ce- le-

8 - di- na del ce- le- ste re- gno, del

na del ce- le- ste re- gno, del ce- le- ste

40

gno; dam- mi, Si-

dam- mi,

et cit- ta- di- na del ce- le- ste re-

8 - ste re- gno;

8 ce- le- ste re- gno;

re- gno;

45

gnor, ch'el mio dir giun- g'al se- gno, ch'el mio dir

Si- gnor, ch'el mio dir giun- g'al se- - -

gnor;

⁸ dam- mi, Si- gnor, ch'el mio dir giun- g'al

⁸ dam- - mi, Si- gnor, ch'el mio dir

dam- mi, Si-

50

giun- g'al se- gno, ch'el mio dir giun- g'al se- gno

gno, ch'el mio dir giun- g'al se- gno, al se-

ch'el mio dir giun- g'al se- gno

⁸ se- gno, Si- gnor, ch'el mio dir giun- g'al se- gno

⁸ giun- g'al se- - gno

gnor; ch'el mio dir giun- g'al se- gno

de le sue lo- de, gno, o- ve per sé de le sue lo- de, o- ve per sé non de le sue lo- de, o- ve per

55 se ver- tù, se bel- tà non heb- non sa- le, se ver- tù, se bel- tà se ver- tù, se bel- tà, se sé non sa- le, se ver- tù, se

60

- b'e- gua- - le il mon- do,
 non heb- b'e- gua- le il mon-
 bel- tà non heb- b'e- gua- le il mon- do,
 8 il mon- do,
 8 se bel- tà non heb- b'e- gua- le il mon- do,
 bel- tà non heb- b'e- gua- le il mon- do,

65

che d'ha- ver lei non fu de- gno, non
 - do, che d'ha- ver lei non fu de- gno,
 che d'ha- ver lei non fu de- gno,
 8 che d'ha- ver lei non fu de- gno, non
 8 che d'ha- ver lei non fu de- gno, non fu de-
 che d'ha- ver lei non fu de- gno,

70

fu de- gno, de- gno.

non fu de- gno.

non fu de- gno.

8 fu de- gno.

8 - gno, non fu de- gno.

non fu de- gno.

Seconda parte

Re- spon- de: "Quan- to el

Re- spon- de:

Re- spon- de: "Quan- to el

8 Re- spon- de:

8 Re- spon- de:

Re- spon- de: "Quan- to el ciel et

75

ciel et io pos- sia- mo, e'i

"Qua- toel ciel et io pos-

ciel et io pos- sia- mo,

8 "Qua- - toel ciel et io pos- sia- mo,

8 "E'i buon con-

io pos- sia- mo,

80

buon con- si- glie'l con- ver- sar ho- ne- -

sia- mo, e'i

e'i buon con- si- glie'l con- ver-

8 e'i buon con- si- glie'l con- ver- sar ho- ne- sto, (#) (#)

8 si- glie'l con- ver- sar ho- ne-

e'i buon con- si- glie'l con- ver- sar ho-

sto, tut- - to fuin lei, di

buon con- si- glie'l con- ver- sar ho- - ne- -

sar ho- ne- sto, tut- to fuin

8 e'l con- ver- sar ho- ne- - sto,

8 sto, e'l con- ver- sar ho- ne- -

ne- sto,

85

che noi Mor- teha pri- vi, di che noi

sto, tut- - to fuin lei, di che noi Mor- teha

lei, di che noi Mor- teha pri- -

8 tut- to fuin lei, di che noi Mor- teha

8 sto, tut- to fuin lei, di che noi Mor- teha

tut- to fuin lei, di che noi

Mor- te ha pri- vi;

pri- vi;

- vi, ha pri- vi; for- ma

⁸ pri- vi;

⁸ pri- vi; for- ma par non fu mai dal dì ch'A-

Mor- te ha pri- vi; for- ma par

90

a- per- se

a- per- se

par non fu mai dal dì ch'A- da- mo

⁸ a- per- se

⁸ da- mo, dal dì ch'A- da- mo

non fu mai dal dì che A- da- mo

glioc- ch'in pri- ma: Pian- gen- doi'l

glioc- ch'in pri- ma: Pian-

et ba- stihor que- sto:

⁸ glioc- ch'in pri- ma: Pian-

⁸ et ba- stihor que- sto:

et ba- stihor que- sto:

di- co, pian- gen- doi'l di- co,

- gen- doi'l di- co,

⁸ gen- doi'l di- co, et tu pian- gen- do,

⁸ Pian- gen- doi'l di- co,

Pian- gen- doi'l di- co,

100

et tu pian- gen- do scri- vi, et tu

et tu pian- gen- do scri- vi, et tu

et tu pian- gen- do scri- vi, scri-

8 et tu pian- gen- do scri- vi, et tu

8 et tu pian- gen- do scri- vi, pian- gen- do

et tu pian- gen- do scri- vi, et tu

105

pian- gen- do scri- vi''

pian- gen- do scri- vi''

vi''

8 pian- gen- do scri- vi''

8 scri- vi''

pian- gen- do scri- vi''

19. Amor, ond'è

Dialogo

Canto [I] A- mor, on- d'è che tut- to

[Canto III] A- mor, on d'è che tut- to

Alto [I] A- mor, on d'è che tut- to

Tenore [I] A- mor, on d'è che tut- to

Canto II

Alto [II]

[Tenore II]

Basso

di- sar- ma- to la- scian- do Pa- phoe Gni- do,

di- sar- ma- to la- scian- do Pa- phoe Gni- do,

di- sar- ma- to la- scian- do Pa- phoe Gni- do,

di- sar- ma- to la- scian- do Pa- phoe Gni- do,

la- scian- do Pa- phoe Gni- do
la- scian- do Pa- phoe Gni- do d'A-
la- scian- do Pa- phoe Gni- do d'A- dria vo- la- st'in
la- scian- do Pa- phoe Gni- do

8

d'A- dria vo- la- st'in questo pic- ciol ni- do, d'A- dria vo- la- st'in
dria vo- la- st'in que- sto pic- ciol ni- do,
que- sto pic- - ciol ni- do, d'A- dria vo-
d'A- dria vo- la- st'in que- sto pic- ciol ni- do, d'A-

8

10

que- sto pic- ciol ni- do, in que- sto pic- ciol ni- do,
d'A- dria vo- la- st' in que- sto pic- ciol ni- do,
la st' in que- sto pic- ciol ni- do,
8 dria vo- la- st' in que- sto pic- ciol ni- do,

per far il mio bel re- gno con la ric- ca
per far il mio bel re- gno con la ric- ca
8 per far il mio bel re- gno con la ric- ca
per far il mio bel re- gno con la ric- ca

15

bel- tà di que- sto li- do; gran-

20

do; gran- d'è più ch'an- cor mai di glo-

gran- d'è più ch'an- cor mai di glo-

do; gran- d'è più ch'an- cor mai di glo-

- d'è più ch'an- cor mai di glo-

ria de-
ria de-
gno,
ria de- gno, di glo- ria de-
ria de-

25
quai fian le fiam- me, i lac- cie dar-
quai fian le fiam- me, i lac- cie
quai fian le fiam- me, i lac- cie
quai fian le fiam- me, i lac- cie
gno,
gno,
gno,

di e l'ar-co, di ch'or ti veg-

dar-di e l'ar-co, di ch'or ti veg-gio

di e l'ar-co, di ch'or ti veg-

dar-di e l'ar-co, di ch'or ti veg-gio

30

- gio scar-co,

scar-co,

gio scar-co,

scar-co,

am-broin a-vo-rio,

am-broin a-vo-rio, per-

am-broin a-vo-rio, per-

am-broin a-vo-rio, per-

35

per- le con ru- bi- ni, ro- - se fra gi- gliet o-
 - le con ru- bi- ni, ro- - se fra gi- gliet o-
 - le con ru- bi- ni, ro- - se fra gi- gliet o-
 - le con ru- bi- ni, ro- - se fra gi- gliet o-

con che na- tu- ra in mo-
 con che na- tu- ra in
 con che na- tu- ra in
 con che na- tu- ra in mo- dial-
 ro con che na- tu- ra in
 ro con che na- tu- ra in
 ro con che na- tu- ra in

40

- dial- tie di- vi- ni fe'

mo- dial- tie di- vi- ni fe'

mo- dial- tie di- vi- ni fe'

tie di- vi- ni, al- tie di- vi- ni fe'

mo- dial- tie di- vi- ni

mo- dial- tie di- vi- ni

mo- dial- tie di- vi- ni

mo- dial- tie di- vi- ni

mo- dial- tie di- vi- ni

que- sto suo the- so- ro

que- sto suo the- so- ro

que- sto suo the- so- ro

que- sto suo the- so- ro

que- sto suo the- so- ro

fe' que- sto suo the-

fe' que- sto suo the-

fe' que- sto suo the-

fe' que- sto suo the-

45

que- - ste dun- que son ar-
que- - ste dun- que son ar-
que- - ste dun- que son ar-
que- - ste dun- que son ar-
que- - ste dun- que son ar-
8
so- ro
so- ro
8
so- ro
so- ro

50

mi si, si
mi si, si
mi si, si
mi si, si
mi si, si
8
si, si
si, si
si, si
si, si
si, si
8
si, si
si, si

ben d'ar- der il giac- cio e rom-
 ben d'ar- der il giac- cio e rom-
 8
 ben d'ar- der il giac- cio e rom-
 ben d'ar- der il giac- cio e
 8 ben d'ar- der il giac- cio e rom- prei
 ben d'ar- der il giac- cio e rom-

55
 - pre i mar- - mi e'
 - prei mar- - mi e
 - - - e
 8
 - prei mar- - mi
 - rom- - prei mar- - mi
 8 mar- mi, i mar- mi
 - prei mar- - mi

per far, e per far

per far dal

per far dal suo cho-

8 per far dal suo cho- ro, e

e per far dal

e per far dal

8 e per far dal suo

e per far dal

dal suo cho- ro scen- der qui Gio- -

suo cho- ro

per far dal suo cho- ro

suo cho- ro scen-

suo cho- ro scen- der qui

8 cho- ro, suo cho- ro

suo cho-

85

ve, scen- der qui Gio- ve, scen-

scen- der qui Gio- ve, scen-

scen- der qui Gio- ve,

8

- der qui Gio- - ve, scen- der qui

Gio- ve, scen- der qui Gio- ve, scen- der

8

scen- der qui Gio- ve,

ro scen-

der qui Gio- ve, scen- der qui Gio- -

- der qui Gio- - ve, scen- der qui

- scen- der qui Gio-

scen- der qui Gio- ve, scen- der qui

Gio- ve, scen- - der qui Gio- -

qui Gio- - vee trans- for- mar- si'n

scen- der qui Gio- ve, scen- der qui

der qui Gio- - ve e

70

ve e trans- for- mar- si'n to- ro,
 Gio- ve e trans- for- mar-
 ve e trans- for- mar- si'n
 8 Gio- ve e trans- for- mar- si'n
 - ve e trans- for- mar- si'n
 to- ro, e trans- for-mar- si'n to-
 8 Gio- vee trans- for- mar-
 trans- for- mar-

75

e trans- for- mar- si'n to- ro,
 - si'n to- ro,
 to- ro,
 8 to- ro, in to- ro,
 to- ro, e per
 - ro, in to- ro, e per
 8 - si'n to- ro, e per
 si'n to- ro, e per

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has four staves. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are in Italian and describe the process of making espresso.

System 1:

- Staff 1 (Voice): e per far,
- Staff 2 (Piano): e per far
- Staff 3 (Piano): e per far dal
- Staff 4 (Piano): e per far dal suo
- Staff 5 (Piano): e per far dal suo cho-

System 2:

- Staff 6 (Voice): far,
- Staff 7 (Piano): far,
- Staff 8 (Piano): far,
- Staff 9 (Piano): far,

Lyrics:

e per far, e per far dal suo cho-
far, e per far dal suo cho-
far, e per far dal suo cho-
far, e per far dal suo cho-

80

far dal suo cho- ro scen- der qui

suo cho- ro

cho-

ro, e per far dal suo cho-

suo cho- ro

dal suo cho- ro, scen-

per far dal suo cho- ro

dal suo cho-

Gio- ve, scen- der qui Gio- ve,
 scen- der qui Gio- ve, scen-
 ro scen- - der qui Gio- -
 8 ro
 scen- der qui Gio- - ve, scen-
 - der qui Gio- - ve, scen-
 8 - der qui Gio- -
 ro scen- - der qui Gio- -

85

scen- der qui Gio- ve, scen- - der qui Gio- -

- der qui Gio- - ve, scen-

ve, scen- - der qui Gio-

scen- der qui Gio- - ve, scen-

- der qui Gio- - ve, scen- der qui

ve, scen- der qui Gio- - ve e trans- for-mar -

- ve e trans- for-mar- si, scen-

- der qui Gio- - ve

90

ve e trans- for- mar- si'n to- ro,
 - der qui Gio- ve e trans- for- mar-
 ve e trans- for-
 8 - der qui Gio- ve e trans- for-
 Gio- ve e trans- for-
 - si'n to- ro, e trans- for- mar- si'n
 8 - der qui Gio- ve e trans- for-
 e trans- for- mar-

e trans- for- mar- si'n to- ro.
 - si'n to- ro.
 mar- si'n to- ro, in to- ro.
 8 mar- si'n to- ro, in to- ro.
 mar- si'n to- ro.
 to- ro, in to- ro.
 8 mar- si'n to- ro.
 - si'n to- ro.

