

Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi"

Testi

9



GASPARE TORELLI

AMOROSE FAVILLE
IL QUARTO LIBRO DELLE CANZONETTE
A TRE VOCI

Introduzione, edizione dei testi e della musica, commenti e note
a cura di Carolina Calabresi

Contributi di Biancamaria Brumana e Claudio Santori

Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi"

EDIZIONI NUOVA PRHOMOS

In copertina
Frontespizio dell'edizione del 1608 delle *Amorose faville*

In quarta di copertina
Luca Pacioli, *Tractato de l'architettura*, La porta speciosa, in *De Divina Proportione*,
Venezia, 1509

In redazione: Matteo Martelli, Gabriella Rossi

Biblioteca Centro Studi “Mario Pancrazi”

S/19

www.centrostudimariopancrazi.it

facebook /centrostudimariopancrazi

I Edizione ottobre 2018

Edizioni Nuova Prhomos

ISBN | 978-88-6853-463-9

Per le riproduzioni fotografiche inserite in quest'opera, l'editore è a disposizione degli aventi diritti non potuti reperire.

È vietata la riproduzione anche parziale e ad uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzato.

«Sono la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte
che ben può dirsi ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso»

(Luzzasco Luzzaschi)*

*Cfr. L. Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, vol. 6 della *Letteratura italiana* a c. di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1986, p. 319.

INDICE

<i>Prefazione</i>	
Biancamaria Brumana	
<i>Sansepolcro: un crocevia della musica tra Cinque e Seicento</i>	11
<i>Introduzione</i>	15
Carolina Calabresi	

PARTE PRIMA

<i>Amorose faville</i>	41
<i>Il Quarto Libro delle Canzonette</i>	
<i>(1608)</i>	
(I TESTI)	
<i>Note, analisi e confronti a cura di Carolina Calabresi</i>	65

PARTE SECONDA

<i>Amorose faville</i>	95
<i>Il Quarto Libro delle Canzonette</i>	
<i>(1608)</i>	
(LA MUSICA)	
<i>Osservazioni sulla MUSICA a cura di Carolina Calabresi</i>	159
<i>Postfazione</i>	165
Claudio Santori	
<i>Sulla Musica di Gaspare Torelli</i>	

Bibliografia	167
APPENDICE	171
Dagli Archivi e dalle Biblioteche	
Indice dei capoversi	193
INDICE DEI NOMI	195

CAROLINA CALABRESI

Nata a Città di Castello il 13 dicembre 1993, dopo aver frequentato il Liceo Scientifico “Città di Piero” di Sansepolcro (AR), si è iscritta all’Università degli Studi di Perugia e il 2 novembre 2015 si è laureata in Lettere moderne discutendo la tesi “Istanze di realtà in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di I. Calvino”, relatore Prof. Massimiliano Tortora.

Presso la stessa Università il 2 novembre 2017 ha conseguito, con il massimo dei voti e lode, la laurea magistrale in Italianistica e Storia europea con una tesi di ricerca dal titolo “*Amorose faville* (1608). Il quarto libro delle canzonette di Gaspare Torelli dal Borgo”, relatrici Prof.sse Silvia Chessa e Biancamaria Brumana.

Ha ottenuto il Premio di laurea “*Donatello Andreini*”: “I migliori laureati del 2017” istituito dal Rotary Club “Piero della Francesca” di Sansepolcro.

Nell’anno scolastico 2017-2018 ha insegnato Propedeutica musicale presso l’Istituto Comprensivo Statale di Sansepolcro. Attualmente è iscritta al Master di I livello “Le scienze letterarie: nuovi modelli didattici e strategie innovative nell’insegnamento”.

Dopo aver superato l’esame di conclusione del 2° periodo Pre-academico presso il Conservatorio “Bruno Maderna” di Cesena, nel 2015 è stata ammessa al Conservatorio “Francesco Morlacchi” di Perugia, dove attualmente frequenta, sotto la guida del M° Mauro Nadir Matteucci, il Triennio accademico di Pianoforte. Sotto la guida del Maestro Matteucci ha preso parte a vari corsi di perfezionamento musicale organizzati dall’Accademia Musicale della Romagna Toscana, a Bagno di Romagna, negli anni 2013, 2014, 2015, 2016 e a Sansepolcro nel 2018. Nel 2014 ha seguito la masterclass tenuta dai docenti Silvia Moretti ed Andrea Trevisan organizzata dal Centro Studi Musicali della Valtiberina. Nel 2018 ha seguito la masterclass di pianoforte “Primavera pianistica” tenuta dai Maestri Aquiles delle Vigne, Michael Wladkowsky e Mauro Nadir Matteucci presso il Kasteel d’Ursel a Hingene, in Belgio e la masterclass di pianoforte a quattro mani tenuta dal M° Gabriella Rivelli a San Gemini. Dal 2013 si esibisce in duo pianistico con Nicolò Biccheri (Arezzo, Kasteel d’Ursel, Perugia, San Gemini, Sansepolcro, Spoleto presso Casa Menotti nell’ambito del Festival dei Due Mondi).

BIANCAMARIA BRUMANA

È professore ordinario di Musicologia e Storia della Musica, in servizio fino all’ottobre 2017 all’Università degli Studi di Perugia e all’Università degli Studi di Firenze come membro del collegio docente del dottorato internazionale di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo. All’Università di Perugia è stata responsabile di un curriculum Musicologico (2001-2011), coordinatore di scambi Erasmus con le Università di Paris-Sorbonne, Nancy e Dresda, direttore di un master musicale (2003-4), nonché coordinatore del Comitato di valutazione in materia di ricerca scientifica e di terza missione per l’area 10 (Scienze dell’antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) del Consiglio Nazionale Universitario e, precedentemente, membro della Commissione scientifica della stessa area. È stata valutatore del Cineca per Progetti di Rilevante Interesse Nazionale e ha collaborato alla Valutazione Quinquennale della Ricerca. È stata membro di giurie di concorsi e di commissioni giudicatrici per la copertura di posti di professore ordinario, di professore associato e di ricercatore universitario.

Laureata in Lettere e diplomata in Pianoforte, ha successivamente condotto studi di specializzazione presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell’Università di Pavia ed ha fruito di borse di studio a Parigi e a Londra. È stata docente di ruolo nei Conservatori e ha insegnato in varie università, in Italia, in Francia, in Germania, in Polonia e in Australia. Ha pubblicato numerosi volumi e studi in sedi specializzate in Italia e all’estero (se ne veda l’elenco in <https://academia.edu>). Essi riguardano vari aspetti della storia della musica dal Medioevo agli inizi del Novecento, con particolare riferimento: alla musica italiana e francese, all’oratorio

musicale, alla storia di istituzioni (cappelle e teatri), ai rapporti tra letteratura e musica, all'iconografia musicale. Ha redatto cataloghi di fondi musicali e di singoli autori in collegamento con il Répertoire International des Sources Musicales. È direttore della rivista "Esercizi. Musica e Spettacolo", della acclusa collana di quaderni monografici nella quale sono stati pubblicati 21 volumi e della collana di edizioni musicali «Note di passaggio». Ha organizzato convegni, seminari, cicli di conferenze, corsi, conferenze-concerto, tavole rotonde, presentazioni di volumi, mostre; ha promosso la prima ripresa moderna di musiche inedite; ha partecipato in qualità di relatrice a convegni in Italia e all'estero. È stata direttore di ricerche finanziate dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, dal Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica, dall'Ateneo di Perugia e dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale) e da Fondazioni bancarie. Altri incarichi e affiliazioni: Funzioni di segretariato artistico presso l'Associazione "Amici della Musica" di Perugia (1974-75). Fondatrice e presidente del Centro di Studi Musicali in Umbria. Responsabile del settore musicologico della Sagra Musicale Umbra (1993-94). Socio ordinario e membro del Consiglio direttivo della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Membro del Comitato scientifico della Società Bibliografica Toscana. Membro della Society for Seventeenth-Century Music e del Saggiatore Musicale.

CLAUDIO SANTORI

È nato a Viterbo nel 1944. Dopo la maturità classica si è laureato in lettere antiche a Firenze col massimo dei voti e lode. È stato docente di lettere latine e greche presso il Liceo Classico "F. Petrarca" di Arezzo, nonché di Storia ed Estetica della Musica presso l'annesso Liceo Musicale di cui è stato fondatore. È stato Preside del Liceo scientifico "F. Redi" fino al collocamento a riposo. Docente in numerosi corsi abilitanti, è stato Presidente di Commissioni di concorso (Regione Toscana e Regione Emilia Romagna). Protagonista da oltre un trentennio della vita culturale aretina, è stato fra i fondatori della «Società Storica Aretina», della «Società Filarmonica Guido Monaco» di «Tagete» e dell'«Università dell' Età Libera» nel cui ambito è direttore del percorso a carattere estetico. È Vice Presidente dell'«Accademia Petrarca» e Presidente dell'«Accademia Casentinese» (Castello del Landino), nonché della Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti. Da più di un trentennio è critico musicale de "La Nazione" di Arezzo. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni scientifiche e numerose composizioni musicali per vari organici, tutte eseguite pubblicamente. Per il teatro ha pubblicato due atti unici (*La Congiura di Catilina* e *La scelta di Unamuno*) e fatto rappresentare una sua traduzione delle Trachinie di Sofocle (Teatro Petrarca di Arezzo, regia di A. Bandecchi). Un suo carne in esametri è stato premiato con il *Catullus Argentatus* al Concorso di Poesia Latina dell'«Accademia Catulliana» di Verona. Per l'opera in vernacolo «Eptamerone chianaiolo» (Calosci, 2002) ha ricevuto nel 2004 il «Premio Tagete». Ha collaborato con la cattedra di Storia della Musica dell'Università di Siena, dietro invito di Fiamma Nicolodi. Cavaliere Ufficiale della Repubblica Italiana, nel 2008 è stato creato da N. Sarkozy Cavaliere dell'ordine francese delle «Palme Académiques».

Prefazione

Biancamaria Brumana

Sansepolcro: un crocevia della musica tra Cinque e Seicento

Sansepolcro, che oggi si trova all'incrocio di ben quattro regioni (la Toscana, l'Umbria, le Marche e l'Emilia-Romagna), ha costituito anche in passato un luogo di incontro di varie tradizioni culturali, una vera *civitas* come già nel 1520 aveva decretato papa Leone X Medici.

La vivacità artistica di Sansepolcro tra la seconda metà del Cinquecento e gli inizi del Seicento è testimoniata in ambito musicale dall'aver essa dato i natali a due compositori coetanei (erano nati a distanza di un anno l'uno dall'altro) ed amici, immaginiamo quasi fraterni. Il primo, Pompeo Signorucci (1571-1608), era pressoché sconosciuto fintanto che Catuscia Marionni non ne ha fatto oggetto della sua tesi di laurea e della successiva pubblicazione che ha portato anche alla prima ripresa moderna di alcuni dei madrigali del 1602 da lei messi in partitura.¹ Il secondo, Gaspare Torelli (1572-1613c.), era noto fin dagli inizi del Novecento per la favola pastorale *I fidi amanti* (della quale esiste una registrazione parziale realizzata nell'ambito del Concorso Polifonico «Guido d'Arezzo» del 1969) e, in tempi più recenti, per un *Capitolo in lode della musica*, ma si devono a Carolina Calabresi indagini originali sulla vita e sull'opera del personaggio che hanno evidenziato aspetti della sua produzione poetica e musicale forse più significativi di quelli fino ad oggi esaminati. Anche in questo caso il punto di partenza è stata la preparazione della tesi di laurea che ora vede la luce grazie al Centro Studi «Mario Pancrazi» di Sansepolcro. Ed anche in questa occasione c'è stata (e ci sarà) una ripresa esecutiva delle canzonette edite, a dimostrazione dell'importante legame tra ricerca musicologica e prassi esecutiva.

Ci sembra interessante approfondire il confronto fra questi due personaggi, il cui percorso evidenzia analogie e diversità, quasi come se si trattasse di piante nate nello stesso giardino o, fuor di metafora, di due musicisti usciti dallo stesso fertile contesto in cui ebbero la loro prima formazione. Entrambi ecclesiastici, entrambi cercarono una collocazione al di fuori di Sansepolcro, ma mentre Torelli si trasferì giovanissimo a Padova che divenne la sua seconda patria; Signorucci, che fu organista e maestro di

¹ Catuscia Marionni, «O che felice incontro». *Il primo libro dei "Madrigali a cinque voci" di Pompeo Signorucci (1602)*, Perugia, Morlacchi, 2004 (Quaderni di «Esercizi. Musica e Spettacolo», 11); Biancamaria Brumana, *Signorucci, Pompeo Giovanmaria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso di stampa.

cappella della cattedrale biturgense, dopo aver cercato inutilmente protezione e incarichi a Roma (sotto l'egida del cardinale Pietro Aldobrandini) e a Firenze (presso Ventura Venturi, priore di S. Lorenzo), passò alla cattedrale di Pisa nel 1606, due anni prima della morte avvenuta nel 1608. Egli aveva allora 37 anni e anche Torelli doveva essere poco più che quarantenne quando scomparve.

Torelli dette alle stampe la sua prima opera musicale, un libro di canzonette, nel 1593 e proseguì con un'altra raccolta di questo tipo l'anno successivo, includendo nella pubblicazione un componimento di Signorucci.² Essendo Torelli ancora "minorenne" dal punto di vista musicale (di solito i compositori editavano la loro opera prima verso 25 anni), i due volumi furono curati dal libraio padovano Pietro Paolo Tozzi che redasse anche le dediche. Il primo libro di madrigali a 5 voci del 1598, invece, è firmato da Torelli in prima persona e la presenza di testi del dott. Giovanni Battista Moroni di Sansepolcro nonché dello zio Gaspare Torelli, suo omonimo, indicano il perdurare del legame con la città di origine.

La produzione musicale di Torelli è esclusivamente profana e non sembra richiedere una grande conoscenza del contrappunto. Le composizioni di Signorucci,³ invece, sono in massima parte sacre (la canzonetta e i madrigali si collocano all'inizio della sua attività editoriale) e comprendono messe e mottetti a otto voci. In sostanza Signorucci, che esordisce più tardi e su invito di Torelli che già si trovava nella prestigiosa città di Padova, sviluppa in seguito una professionalità più specifica che va di pari passo con gli incarichi di organista e maestro di cappella. Questo, però, non significa sminuire le doti di Torelli che vive in una città di antiche tradizioni musicali teoriche e universitarie (si pensi a Marchetto da Padova o a Prosdocimo de Beldemandis). Torelli si mostra appieno un uomo del Rinascimento, a conoscenza, beninteso, della musica pratica e delle sue regole (da *I fidi amanti* sappiamo che insegnava musica ai figli di Francesco Rosini, dedicatario dell'opera), ma altrettanto esperto di poesia e di lettere classiche, tanto da scrivere in latino un trattato per l'apprendimento dell'italiano. L'ambiente in cui si muove Torelli è quello delle numerose accademie padovane della seconda metà del XVI secolo, delle quali, come ricordano Petrobelli e Durante,⁴ fece parte prima di fondare egli stesso l'Accademia degli Avveduti e alle quali sono verosimilmente destinate le sue

² Per l'elenco delle opere superstiti di Torelli, si veda l'elenco pubblicato in questo volume a p. 40.

³ Le opere superstiti di Signorucci, oltre alla canzonetta pubblicata ne *Il secondo libro delle canzonette a tre et a quattro voci di Torelli* (Venezia, Amadino, 1594) sono le seguenti, tutte editate a Venezia da Vincenti: *Madrigali a cinque voci con un ecco a otto... libro primo*, 1602; *Concerti ecclesiastici a otto voci... libro primo*, 1602; *Salmi, falsi bordini e motetti a tre voci... con due Magnificat... opera sesta*, 1603; *Messe a otto voci... con un Magnificat... libro primo, opera settima*, 1603; *Il secondo libro de concerti ecclesiastici a otto voci...*, 1608.

⁴ Pierluigi Petrobelli-Sergio Durante, *Padua*, in *Grove Music Online*, accesso 18 agosto 2018.

composizioni musicali. In tale ottica si spiegano anche le caratteristiche del *Capitolo in lode della musica*, recitato in una seduta della suddetta accademia, che non contiene alcun riferimento alla prassi musicale dell'epoca e alle rivoluzioni in atto nell'organizzazione del mondo dei suoni. Esso intende semplicemente difendere la musica dai possibili detrattori, da coloro che la consideravano un'arte imperfetta, facendo appello alla teoria dell'armonia delle sfere di derivazione platonica e a tutto il patrimonio teorico occidentale con numerosi riferimenti mitologici che sfoggiano la sapienza del loro autore.

Un'altra importante testimonianza musicale biturgense del periodo preso in considerazione è costituita dagli intermedi per la commedia *Honesta schiava*, pubblicati nel 1601,⁵ i cui testi furono scritti dai fratelli Girolamo e Francesco Pico, autori, rispettivamente, della commedia e degli intermedi. Appartenente ad una delle più illustri ed antiche famiglie di Sansepolcro (coinvolta anche nella committenza del *Polittico della Misericordia* di Piero della Francesca e dell'*Ascensione* del Perugino), Girolamo Pico, dottore in legge, ci fa sapere dalla dedica e dal prologo del volumetto che lo spettacolo fu rappresentato alcuni anni prima (probabilmente intorno al 1595) nelle sale dell'Accademia dei Risentiti e che il fratello Giovanni Francesco, «medico fisico e filosofo» nel frattempo, «nel fior dell'età sua» era stato «dal Creatore a miglior vita tirato».

La commedia narra la storia di una nobile fanciulla pisana che, a seguito di un naufragio, viene fatta schiava e venduta, ma che si mantiene fedele al suo promesso sposo. Costui, credendola morta e in procinto di contrarre altre nozze, non crede alle parole della giovane tornata a Firenze dopo molte peripezie, fintanto che una provvidenziale agnizione conduce al lieto fine con le nozze della coppia ricomposta. Gli intermedi contrappuntano la vicenda della commedia mettendo in scena personaggi mitologici. Amore, triste e negletto, è consolato dagli dei che gli assicurano la loro protezione. Si ingaggia una lotta tra le divinità celesti e quelle infernali evocata dal contrasto di sentimenti che albergano in Medea. Alla fine, Amore e Imeneo trionfano.

La musica degli intermedi non ci è pervenuta, come nella maggior parte degli spettacoli di questo tipo, ma il testo contiene importanti riferimenti scenici e musicali che permettono di stabilire una analogia con gli intermedi della *Cofanaria* di Francesco D'Ambra, rappresentati nel 1565 in occasione delle nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria. Alle musiche per gli intermedi di Sansepolcro collaborarono, verisimilmente, musicisti attivi nella città o ad essa legati e, pertanto, potrebbero essere stati utilizzati anche componimenti di Torelli e di Signorucci.

⁵ *Honesta schiava, comedia del signor Girolamo Pico dottore di legge dalla città del Borgo S. Sepolcro con gli intermedi del sig. Gio. Francesco Pico suo fratello medico fisico e filosofo*, Venezia, Altobello Salicato, 1601.

Il dedicatario della *Honesta schiava* è il marchese Ascanio II Della Corgna (1571-1606), titolare del feudo di Castiglione del Lago, del quale Girolamo Pico esalta le virtù militari e al tempo stesso l'amore per le lettere coltivate fin da fanciullo. Costui fu principe dell'Accademia degli Insensati di Perugia, le cui riunioni si tenevano nel palazzo di Castiglione del Lago, in grado dunque di apprezzare (e magari riproporre) lo spettacolo il cui testo veniva messo sotto la sua protezione.⁶

In conclusione, dagli esempi presi in considerazione si evince una funzione di crocevia svolta da Sansepolcro nella vita musicale tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento. E se il centro gravitazionale sembra essere, inevitabilmente, il Granducato di Toscana con Signorucci attivo tra Sansepolcro e Pisa e con gli intermedi di Giovanni Francesco Pico esemplati sulla omonima ricca tradizione fiorentina, non mancarono le aperture verso la Repubblica di Venezia (Padova dove Torelli portò il suo proficuo contributo culturale e la stessa Serenissima che fu il centro dell'editoria musicale del Cinquecento), o, con la dedica degli intermedi a Della Corgna, verso Perugia e Castiglione del lago, zona di confine tra il Granducato di Toscana e lo Stato pontificio. Ci furono anche forti tensioni in direzione di Roma con l'intitolazione dei *Concerti ecclesiastici* di Signorucci al cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII e il più importante mecenate della musica nella Roma di quegli anni. Meno significativa dal punto di vista musicale fu la partecipazione di Torelli ad una raccolta poetica in occasione della morte di un altro cardinale della famiglia, Cinzio Passeri Aldobrandini, figlio di una sorella del papa che si era addottorato in legge all'Università di Padova.

⁶ La sottoscritta ha redatto uno studio approfondito della *Honesta schiava* nel volume *Mecenatismo musicale dei Della Corgna e dintorni* (in preparazione) ed ha promosso una ripresa esecutiva in forma parzialmente scenica degli intermedi, nell'ambito del festival di Corciano del 2016, dedicato alla famiglia perugina dei Della Corgna.

Carolina Calabresi

Introduzione

“Cominciare è un momento cruciale [...]. E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare”.

Italo Calvino, *Lezioni americane*

1. Questo lavoro sulle *Amorose faville* di Gaspare Torelli nasce dal desiderio di unire alcune passioni (quella per la musica, quella per la filologia) e l'affetto per la mia città, Sansepolcro o più semplicemente, il Borgo.

Da ciò è nato l'interesse per Gaspare o Guasparri Torelli, un musicista e poeta nato a Sansepolcro nel 1572, ma attivo principalmente a Padova. Nonostante la lontananza, egli rimase sempre legato alla sua città natale. Infatti in ogni frontespizio, accanto al nome, si può leggere: «dalla Città di Borgo à San Sepolcro».

Le sue opere musicali, tutte a carattere profano, sono conservate in pochissime pubblicazioni a stampa sparse per l'Europa. La più conosciuta è la favola pastorale *I fidi amanti*, che ha avuto delle edizioni moderne, ma sono interessanti anche le opere considerate “minori” e meno conosciute. Si tratta di libri di canzonette a tre o quattro voci e di un libro di madrigali collocabili nella produzione di musiche d'intrattenimento, a carattere amoroso-pastorale, genere che visse un momento di grande splendore tra fine '500 e inizi '600.

L'obiettivo di questa ricerca è stato ricostruire il profilo biografico dell'autore, riportando alla luce dati e notizie trascurate, e realizzare l'edizione del quarto libro delle sue canzonette: le *Amorose faville*.

L'*Introduzione* è articolata in due parti. Nella prima viene delineata la biografia di Torelli e viene fornita una descrizione delle opere sia musicali che poetiche. Egli, infatti, aveva molteplici interessi e durante la sua vita pubblicò sia opere musicali che poesie. Per quanto riguarda il reperimento di informazioni biografiche sono state confrontate le notizie ricavabili dai frontespizi e dalle dediche delle opere con i documenti d'archivio. In

particolare ha trovato una giustificazione ed un'attestazione documentaria l'ipotesi che voleva il Torelli, poeta di componimenti amorosi, anche sacerdote.

La sua fu una personalità ricca di interessi e molto curiosa: maestro di musica, compositore, poeta, scrittore di un piccolo trattato per insegnare la grammatica italiana, membro e principe dell'Accademia degli Avveduti di Padova con due nomi accademici: Il Confidato e L'Impotente, scrittore di un *Capitolo* in difesa ed elogio della musica, ma allo stesso tempo Monsignore.

Purtroppo non è stato possibile individuare la data della morte di Torelli, ma si registra il fatto che le sue pubblicazioni si arrestano improvvisamente nel 1613.

Il nucleo del lavoro è costituito dall'edizione delle *Amorose faville*, il quarto libro delle canzonette a tre voci, pubblicato a Venezia nel 1608. I testi e la musica delle canzonette sono stati presentati e corredati dai relativi criteri ed apparati critici. Inizialmente è stata descritta l'opera nel suo complesso: i tre libri-parte che la compongono (ognuno dedicato ad una voce diversa: Canto, Tenore e Basso) e successivamente ogni componimento è stato analizzato dal punto di vista letterario e da quello musicale. Interessante è la presenza di due canzonette scritte in dialetto veneto che creano un gruppo a parte all'interno della raccolta, differenziandosi per la lingua e lo stile. Nell'originale non vengono riportati gli autori dei testi, ma grazie alla banca dati *RePIM (Repertorio della Poesia Italiana in Musica 1500-1700)* è stato possibile individuare i poeti di due delle 22 canzonette. Il confronto con le *Rime* di Torelli, pubblicate nel 1613, ha permesso di attribuire anche un'altra canzonetta a Torelli stesso. Secondo una prassi piuttosto comune a quel tempo, gli autori del testo e della musica potevano coincidere e ciò potrebbe essere avvenuto anche per altri brani dell'opera.

Un breve paragrafo, infine, è dedicato ad un parallelo con uno dei più importanti musicisti della stessa epoca di Torelli: Claudio Monteverdi (1567-1643). Anche Monteverdi si dedicò alla composizione di canzonette pubblicando un libro, nel 1584, all'età di diciassette anni. Si possono notare dei punti di contatto tra le composizioni di questi due autori: la scelta dello stesso editore, che comporta un'impaginazione molto simile, le stesse tematiche e l'utilizzo di madrigalismi ed espedienti vari che hanno lo scopo di muovere i sentimenti di chi ascolta.

Le *Amorose faville* rivedono la luce in questa veste nuova e con loro viene presentato Gaspare Torelli dal Borgo, oggi poco conosciuto, ma molto amato dai suoi contemporanei. Egli dovette essere un personaggio di rilievo nell'ambiente padovano perché nelle *Rime* del 1613 si possono leggere numerose poesie in sua lode, come per esempio quella scritta da Francesco Valloni:

S'io pur discerno il vero,
 Non di Torello è 'l canto,
 E i Musici concenti;
 Ma de' più dolci Cigni, e più canori;
 Che mai spiegaser l'ali
 In Pindo, o in Erimanto:
 Dunque Torel non sei; ma Cigno altero:
 Che ne' fieri tormenti
 Ne gli infiniti mali
 De' tuoi passati, e giovenili amori,
 Cangiasi sì 'l mugito in dir faondo,
 Che Orfeo novello hor ti dimostri al mondo.¹

2. Gaspare Torelli (o Guasparri, Gasparo, Guasparre, Guaspar o Gaspar) nacque a Borgo Sansepolcro nel 1572, da una famiglia di funzionari ed intellettuali.² Suo zio Guasparri, nel *Grove*, risulta essere stato dottore in legge a Pisa. Nel 1561 pubblicò un proprio libro di rime; un suo sonetto compare nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei. Il padre del nostro Gaspare, invece, Francesco Torelli, è documentato nel *Registro delle entrate e delle uscite* di Sansepolcro, conservato presso l'Archivio storico comunale, come conduttore della gabella della carne nel 1585.³

Il nome del padre si ricava dai libri dei battesimi dai quali si apprende che il piccolo Gaspare fu battezzato nella cattedrale di Sansepolcro il 7 giugno 1572.⁴ Si può parlare proprio di libri dei battesimi, in quanto la data di questo atto è presente in ben tre registri. Come scrive Catuscia Marionni nel suo libro dedicato a Pompeo Signorucci, un contemporaneo di Torelli, anch'egli biturgense, musicista e compositore, nonché autore di un brano inserito nel *Secondo libro delle Canzonette* di Gaspare Torelli, per il periodo preso in esame sono conservati nell'Archivio storico di Sansepolcro tre libri dei battezzati. «Ognuno di essi - scrive l'autrice - è organizzato in maniera diversa: il libro n° 4

¹ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, Vicenza, presso Francesco Grassi, 1613, p. 10.

² L. BIANCONI, *Torelli Gasparo [Guasparri]*, in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, www.grovemusic.com.

³ Sansepolcro, Archivio storico comunale, *Registro delle entrate e delle uscite*, serie XVIII n. 8, cc. 200r, 211v, 212v, 213v, 214r e v.

⁴ Cfr. *Appendice*. CATIUSCIA MARIONNI nel libro «*O che felice incontro*». *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci di Pompeo Signorucci (1602)*, Perugia, Morlacchi, 2004, cita Gaspare Torelli e ne delinea una sintetica biografia leggendo dai libri dei battesimi, come data, il 2 giugno, ma un'analisi paleografica comparativa fa propendere per leggere 7 giugno.

della serie XXVI è in ordine alfabetico e all'interno di ogni lettera è organizzato per anni, il n° 5 è in forma di rubrica, mentre il n° 6 è in ordine cronologico».⁵

Alcuni importanti dizionari ed enciclopedie musicali parlano di Torelli come membro del clero, ma senza dare ulteriori informazioni o citare le fonti. Nel *Grove* Lorenzo Bianconi afferma: «He was a member of the clergy»⁶ e in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sabine Ehrmann-Herrfort scrive «Torelli, der Priester war».⁷

Una ricerca presso l'Archivio storico diocesano di Sansepolcro ha permesso di recuperare ulteriori notizie. Il registro delle ordinazioni⁸ documenta la tonsura di Gaspare, con la variante Gaspar, avvenuta il 18 marzo 1589 e successivamente, il 23 dicembre dello stesso anno, Guaspar riporta l'acquisizione dell'esorcistato e dell'accollitato: i primi ordini minori di un aspirante sacerdote. Gaspare, quindi, aveva intrapreso la carriera ecclesiastica.

Non si hanno altre notizie di Torelli fino al 1593, anno della sua prima pubblicazione musicale, avvenuta a Venezia: le *Canzonette a tre voci*.⁹ Si tratta del primo libro di canzonette di «Gasparo Torelli Della città del Borgo à San Sepolcro, Nuovamente poste in luce, [stampate a Venezia], appresso Giacomo Vincenti, ad instantia di Pietro Paolo Tozzi». Ogni voce (Canto, Tenore, Basso) occupa un fascicolo diverso, dotato di frontespizio e dedica contenente 21 canzonette, tutte piuttosto brevi. Nel verso del frontespizio si trova la dedica, scritta non da Torelli, ma da Pietro Paolo Tozzi, un «libraio attivo in Padova alla fine del secolo XVI» che promosse «alcune edizioni musicali veneziane».¹⁰

Il libro viene dedicato, in data 7 dicembre 1592, a Padova, da Tozzi al Signor Girolomo Moli, come segno di ringraziamento per le grazie ed i favori ricevuti. Ogni fascicolo contiene 21 canzonette, tutte piuttosto brevi e con tematiche amorose: la donna crudele, il cuore addolorato, le lodi dell'amata. Gli

⁵ C. MARIONNI, «O che felice incontro». *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci di Pompeo Signorucci* (1602), cit., p. 11.

⁶ L. BIANCONI, *Torelli Gasparo*, in *Grove*, cit.

⁷ S. EHRMANN-HERRFORT, *Torelli Gaspare, Gasparo, Guasparri*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di L. Finscher, Personenteil 16, Kassel, Bärenreiter, 2006, p. 934.

⁸ Sansepolcro, Archivio storico diocesano, *Registro delle ordinazioni dal 1566 al 1677*, Tomo I, *Promotiones ad sacros ordines 1566 a 1597*, cc. 60r e 62v.

⁹ G. TORELLI, *Canzonette a tre voci di Gasparo Torelli della città del Borgo à San Sepolcro*, Venezia, Giacomo Vincenti ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1593.

¹⁰ C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958, p. 159.

Va precisato che nel *Dizionario* si afferma anche che Tozzi «fece stampare al Vincenti le *Canzonette a 3 v.* del Torelli, e l'anno dopo il 2° lib. di *Canzonette* dello stesso Torelli presso l'Amadino di Venezia, che le rist. nel 1608». Effettivamente sia la pubblicazione del 1593 che quella del 1594 avvennero "ad instantia" di Tozzi, ma non quella del 1608. Non si hanno notizie di una ristampa del secondo libro avvenuta nel 1608, anno in cui, invece, furono pubblicate le *Amorose faville*, nelle quali non si fa riferimento a Tozzi.

ultimi quattro componimenti risultano legati tra loro: leggendo il testo si può osservare un filo narrativo che li collega, anche se ognuno ha un proprio incipit riportato nella tavola finale.

Nel 1594 viene pubblicato *Il secondo libro delle Canzonette a tre et a quattro voci*,¹¹ anche questo «ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, ma appresso Ricciardo Amadino».¹² Ancora una volta la dedica che riporta la data del 15 giugno 1594 è scritta da Pietro Paolo Tozzi a Padova ed è rivolta al Sig. Riccardo Benedetti Riccardi, un illustre amico di Tozzi. Il libro contiene 20 canzonette di cui le prime 15 sono a tre voci, mentre le ultime 5 sono a quattro voci. Benché il frontespizio riporti come autore delle canzonette solo Torelli, egli non è l'unico compositore, come si può notare nell'ultima pagina, nella Tavola¹³ dove vengono riportate «le Canzonette del Torelli» e successivamente tre canzonette «De diversi». La canzonetta n° 6 *Crudel se'l mio mal vedi* è stata scritta da Pompeo Signorucci dal Borgo S. Sepolcro (il compaesano di Gaspare, organista presso la cattedrale, di cui si è già parlato); la n° 17 *Se voi bramate amore* è di Francesco Sole Padovano; e quella successiva, *S'hai desio di vendetta*, è opera di Luigi Pace Padovano.

Nella *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*¹⁴ il testo dell'ultima canzonetta, *Nei vostri dolci baci*, viene attribuito a Tasso, mentre gli altri rimangono anonimi.

Le canzonette 4 e 5 sono strettamente legate da un filo narrativo e sono indicate rispettivamente come prima e seconda parte. Gli argomenti sono, come sempre, amorosi e la lunghezza è simile a quella delle canzonette del primo libro.

Il libro successivo risale al 1598 e con questo si ha una svolta: Torelli si apre al genere dei madrigali, come aveva fatto Monteverdi pochi anni prima. Dopo aver sperimentato la tipologia più semplice delle canzonette, si dedica alla scrittura di quello che era considerato al momento il genere più alto e complesso.

¹¹ G. TORELLI, *Il secondo libro delle canzonette a tre, et a quattro voci di Guasparri Torelli dalla città del Borgo à San Sepolcro*, Venezia, Ricciardo Amadino ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1594.

¹² Ricciardo Amadino, secondo quanto risulta nel *Dizionario degli editori musicali italiani* di Sartori, «dal 1583 in società con G. Vincenzi, nella ditta Vincenzi G. e Amadino R., se ne distacca nel 1586 e incomincia l'attività indipendente».

¹³ Si fa riferimento alla copia del Canto conservata presso il Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

¹⁴ E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977, p. 1700.

I *Brevi concetti d'amore - Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci*,¹⁵ vengono pubblicati a Venezia, di nuovo «appresso Giacomo Vincenti», ma questa volta a scrivere la dedica è Torelli in persona. Ciò risulta importante perché spesso si possono ricavare dalle dediche delle informazioni biografiche. Questa, scritta a Padova il 9 maggio 1598, è rivolta a Cesare Ottati. Essendo madrigali a 5 voci, i fascicoli sono cinque, ognuno dedicato ad una voce (C, A, T, B, 5) e conservano 20 componimenti, di cui stranamente, ma per fortuna, sono riportati anche gli autori dei testi. Alcuni sono dello stesso Gaspare (n° 1, 9, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20), altri di Guarino Guarini (n° 2, 11), di Cesare Rinaldi, di Marino Marini veneziano, di Marco Stecchini da Bassano e uno d'incerto. Interessante è notare che ben tre testi sono stati scritti da Giovanni Battista Moroni da Borgo San Sepolcro, un compaesano di Torelli che dovette restare in contatto con lui dal momento che una poesia in sua lode compare nelle *Rime* del 1613.¹⁶

Infine, la quarta poesia *Porgimi, Lidia mia, con la tua mano* ha un'annotazione: «Parole di Guaspari Torrelli [...] Zio dell'Autore». ¹⁷ Questo Guaspari zio del nostro Gaspare è stato spesso confuso con lui a causa del nome, ma l'annotazione permette di sapere con certezza che non si trattava della stessa persona. Gaspare riprese e musicò la poesia dello zio che era stata pubblicata nel 1561 a Lucca nelle *Rime*¹⁸ e la inserì nella raccolta dei madrigali. Un solo madrigale non è stato musicato da Torelli: il n° 14 *Sembr' il ciel ne l'aspetto*, che Vogel riporta come «Parole di Torquato Tasso. Musica di Luigi Pace».¹⁹

Si può notare che, anche in questo caso, le tematiche sono tutte amorose. Nei testi fanno la loro apparizione Clori, Filli, i pastori e gli augelli che si ritroveranno spesso nelle *Amorose faville*, così come l'«acerbo martire» che affligge l'amato non corrisposto.

¹⁵ G. TORELLI, *Brevi concetti d'amore, Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci di Guaspari Torrelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro co'l nome de gl'Auttori delle parole*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598.

¹⁶ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, cit., p. 86.

«Dell'Eccell. Sig. Gio. Battista Moroni da Borgo San Sepolcro. Al Sign. Guasparri Torelli dalla sudetta Città. Hor, che l'aere benigno, | E con rose, e ligustri, | Zefir n'invita à cantar vaghi amori, | Canta soave Cigno, | Ne solo i verdi allori | De l'Afra, e 'l Tebro, che cantando illustri, | Arridan' a' tuoi accenti; | Ma, il cielo ancora, e tutti gli elementi.»

¹⁷ G. TORELLI, *Brevi concetti d'amore, Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci di Guaspari Torrelli dalla città di Borgo a S. Sepolcro co'l nome de gl'Auttori delle parole*, cit., p. 4.

¹⁸ G. TORELLI, *Rime di M. Guasparri Torelli dalla città del Borgo a San Sepolcro*, Lucca, Vincentio Busdragho, 1561, p. 72. Cfr. *infra*, Fig. 21, p. 191.

¹⁹ E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, cit., p. 1700.

I madrigali 15-19, tutti di Gaspare Torelli, costituiscono una “corona”, un ciclo di madrigali in cui l’unità poetico-musicale di un brano acquisisce valore in un contesto più ampio: la storia di Filli e del suo amore. Purtroppo da quanto risulta nel *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)*²⁰ sono andati perduti tutti i fascicoli con le varie voci eccetto quello del Tenore²¹ che resta comunque utilissimo per sapere almeno i componimenti che facevano parte di questa opera.

3. Secondo Gian Paolo Minardi, Torelli forse fu attivo, prima nel suo paese natale e poi a Padova, come insegnante di musica. Se della prima affermazione non abbiamo certezza, sappiamo però, dalla dedica del 16 dicembre 1599 de *I Fidi Amanti*,²² una favola pastorale musicata e pubblicata nel 1600, che Gaspare si trovava già da tempo a Padova, città in cui insegnava musica ai figli di Francesco Rosini, il dedicatario dell’opera.

Al molto Magnifico et illustre mio signor osservandissimo il signor Francesco Rosini.

Non si maravigli, V. Sig. Molto magnifica, e illustre, se non havendo io di Lei maggior conoscenza di quella, che mi da un Ritratto di essa, postomi avanti gl’occhi da suoi figliuoli, à quali già da dui anni sono fui eletto per Maestro di Musica [...].²³

Probabilmente questa è l’opera più conosciuta di Torelli, l’unica che ha avuto ben due edizioni moderne: una nel 1908 e l’altra nel 1967.²⁴ Si tratta di una favola pastorale, scritta sul modello di Orazio Vecchi, in cui sono inseriti due intermedii in dialetto. L’intreccio «è [...] una debole imitazione dell’Aminta [di Tasso] e del Pastor fido [di Guarini], con intermedii per il Magnifico

²⁰ <http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>.

²¹ Il fascicolo contenente la parte del Tenore è conservato a Venezia presso la Biblioteca Nazionale Marciana.

²² G. TORELLI, *I Fidi amanti, favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli dalla città di Borgo à S. Sansepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600.

²³ *Ibidem*

²⁴ L. TORCHI, *I fidi amanti del Sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli della città di Borgo a S. Sepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci*, in *L’arte musicale in Italia*, vol. 4, Milano, Ricordi, 1908. L. BIANCHI (a cura di), *Guasparri Torelli: I fidi amanti. Favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese con varij e piacevoli intermedij a quattro voci miste*, in *Capolavori polifonici del secolo XVI “Bonaventura Somma”*, vol. VII, Roma, De Santis, 1967. Dal *RISM* risulta che tutte le parti delle quattro voci sono conservate a Bologna presso l’Archivio biblioteca dell’Accademia Filarmonica.

(Pantalone) e il Dottore [Graziano], e una ninfa che ricorda Ortensia»²⁵. Non mancano, da parte degli studiosi, giudizi negativi su quest'opera considerata a tratti tediosa e monotona nelle parti serie ed in quelle comiche. Torelli rispetta la divisione in scene voluta da Ordei (di origini milanesi, ma studente all'università di Padova) e ogni scena è preceduta da un breve ed esplicativo argomento che non viene musicato. La musica è prevalentemente omofonica e con ritmi semplici mentre lo stile rispecchia le caratteristiche delle contemporanee storie messe in musica da Orazio Vecchi ed Adriano Banchieri come per esempio *L'Amfiparnaso*. Lorenzo Bianconi nel *Grove*²⁶ afferma che lavori di questo genere, eseguiti più volte a Venezia e in Veneto intorno al 1600, erano allegorie di un'«età dell'oro» che, dalla prospettiva della crisi veneziana, sembrava raggiungibile solo con un ritorno alla natura e ad una vita semplice. Il forte legame con gli spettacoli contemporanei si può notare anche negli intermedi che hanno per protagonisti le maschere Graziano e il Magnifico, una rievocazione dei lazzi e degli scherzi della commedia dell'arte il cui lo scopo è divertire ed allietare il pubblico mescolando temi seri e mitologici a intermedi più leggeri.²⁷

Subito dopo la dedica si trova l'argomento della favola: un breve riassunto di tutta la vicenda;²⁸ più sotto sono presentati gli Interlocutori ed i tre Intermedi. Nel primo troviamo il *Magnifico* e *Gratiano Dottore*; nel secondo una *Ninfa Messaggiera* e *Gratiano Dottore*; infine nel terzo un *Balletto fatto dal Choro di*

²⁵ G. ABRAHAM (a cura di), *L'età del rinascimento 1540-1630*, in *Storia della musica*, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1969, tomo I, pp. 85-86.

²⁶ L. BIANCONI, *Torelli Gasparo [Guasparri]*, in *Grove*, cit.

²⁷ A. SOLERTI, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte* in «*Rivista musicale italiana*», IX, 1902, pp. 503-558.

²⁸ «Silvano, nobile Pastore d'Archadia, aveva una figlia unica, molto leggiadra e gratiosa, nominata Amarilli, della quale si era fieramente innamorato Aminta figliuolo di Selvaggio; ed ella amava altresì lui. Ma era ancor chiuso, & celato in ambo i cuori l'ardore: Quando Tirinto, figlio (si come egli credea) di Elpino si fattamente si invaghì di lei che, vinto ogni ritegno, indusse il putativo suo Padre a chiederla a Silvano; dal quale gli fu solennemente in matrimonio promessa. S'haveano intanto l'innamorata Amarilli & l'amante Aminta data la fede di più tosto morire che di consentir giamai ad altre Nozze; per la qual cosa, come prima dal Padre il tutto intese, mostrandosi alle novelle Nozze & al novello sposo retrosa, narrò il tutto ad Aminta, il quale con essa lei ramaricandosi, se ne andò in una folta e solitaria Valle, & quivi dal dolor vinto, essangue & quasi morto cadde fra l'herba. S'era in questo mentre scoperto Tirinto esser figliuolo di Silvano; & perciò non potendo egli esser sposo d'Amarilli, s'era conchiuso di dargli invece sua per marito Aminta. Quando sopraggiunto Tirsi, narra la di lui morte (però che morto il credette) e conturba ogni gioia. Ma mentre Selvaggio, l'infelice Padre, si lagna e duole, da Damone vien fatto chiaro che 'l suo figlio si vive, & che da' baci e dalle lagrime d'Amarilli è stato rinvocato da morte a vita. Et perché Tirinto poco innanzi, mosso a pietà di Clori, s'era quasi di lei innamorato; perché già d'Amarilli era divenuto sposo Aminta, sposa anch'esso Clori. Laonde i Fidi Amanti vanno felicemente, oltre ad ogni lor credenza, dalla Tomba alle Nozze».

Ninfe Festeggianti. Il terzo intermedio, però, viene indicato solamente all'inizio del fascicolo. Probabilmente il balletto veniva eseguito mentre le varie voci cantavano nell'ultima scena la parte del *Choro di Ninfe*. Va sottolineato che una voce non corrisponde ad un personaggio: tutti i cantanti cantano il testo della persona che parla in quel momento. Non c'è una relazione biunivoca che lega voce-personaggio come accade invece nel Melodramma. Al contrario, come nei madrigali, tutti concorrono a narrare una storia. Alla fine si trova la *Tavola della Pastorale* in cui sono indicati gli atti, le scene e gli incipit con le rispettive pagine per rendere più agevole la loro individuazione.

4. Nel 1601 Torelli divenne Principe dell'Accademia degli Avveduti di Padova con il nome de "Il Confidato". Riguardo a questa Accademia si sa che fu fondata nel 1601, data che si ricava dal *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova* recitato da «Gio. Battista Arigoni Fondatore e Principe della medesima Academia». ²⁹ Il Discorso «preceduto da tre bislacchi Sonetti dell'Arigoni» ³⁰ ci dà alcune importanti notizie storiche riguardo a questa associazione, nascoste tra «un ammasso di lodi dell'Impresa degli Avveduti». ³¹ All'interno del libro pubblicato per volere dell'Arigoni si può vedere lo stemma dell'Accademia: «una palma [con una corona sulla sommità] piantata sopra una nuda e scoscesa rupe, col motto "Non sine studio"». ³² La spiegazione della scelta della palma e del motto viene data dallo stesso Arigoni alla fine del suo discorso:

Nella più sublime parte di questo Colle (Signori Aveduti) nasce, frà le piante nodrida, circondata di sterpi, una feconda pianta, il cui frutto soave rende leggiera ogni passata fatica. Pianta feconda sì, poiché sei madre di parto così glorioso. Rassembra quest'arbore (ed è proporzionato simbolo) l'istessa virtù: ha le radici, che da l'humore d'un vivo sasso cavano sufficiente nutrimento, per significare, che le virtuose attioni nostre nella ragione virile, & non nel sesso molle, & effeminato deono esser fondati. S'inanzano i rami all'aria: perché intendiamo esser proprietà dell'intelletto nostro, per mezzo della contemplazione elevarsi sopra tutte le cose mortali. Nasce finalmente da questo il frutto dell'humana felicità, alla quale solo col mezzo della virtù, ò contemplando, ò operando l'huomo doppio gran studio, & fatica è lecito d'arrivare. Questo è il fine, al quale per propria natura siamo tutti inclinati. A

²⁹ G. B. ARIGONI, *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova*, di Gio. Battista Arigoni Fondatore e Principe della medesima Academia, Padova, Pietro Bertelli nella stamperia di Lorenzo Pasquati, 1602.

³⁰ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. 1, pp. 422-423.

³¹ *Ibidem*.

³² G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832, p. 63.

questa natural inclinazione voi, Signori Aveduti aggiungete lo sprone della propria volontà: onde non dovete diffidare con lo studio, & con la fatica, asceso il Monte, salito l'Albero, dato di mano alla Corona, di non esser per premio delle vostre onorate operazioni dalla Fama, conservatrice di tutte le cose, con eterna memoria coronati.³³

Il monte della fatica, la pianta-simbolo, la corona della virtù, il percorso in salita spinti da virtù e volontà non sono certo tematiche nuove (ne parla anche Dante nel *Convivio*) e il discorso dell'Arigoni non brilla per originalità, ma la chiosa risulta interessantissima:

Recitato pubblicamente dall'Autore nell'Accademia Aveduta l'anno del Signore 1601, di Maggio; sotto il Principato del Reverend. Mons. Guasparri Torelli.³⁴

Torelli, dunque, non aveva solo ottenuto la tonsura, l'accollitato e l'esorcistato, ma era diventato anche sacerdote e monsignore.

Subito dopo il discorso, nel libricino pubblicato nel 1602, si trovano diverse poesie scritte dai membri dell'Accademia³⁵ in lode di Arigoni. Interessante è, per l'intestazione che porta, la prima: «Del Molto Rever. Monsignor Guasparri Torelli, Dalla Città di Borg. À San Sepol. Academico Aveduto, detto il Confidato».³⁶

Secondo Maylender l'Accademia era ancora attiva nel 1610 e di conseguenza il *Capitolo in lode della musica*³⁷ del 1607, frutto del lavoro di Torelli non come compositore, ma come poeta, è da ricollegarsi all'ambito accademico. Non è una novità che Gaspare amasse dilettarsi anche nel campo

³³ G. B. ARIGONI, *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova*, cit.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Grazie a queste poesie e ad altri testi pubblicati sempre da Arigoni, relativi alla vita dell'Accademia, si può ricostruire un'immagine verosimile dei suoi membri. Girolamo Donato o Donà detto l'Annodato, Giacomo Cicolla il Maganimo, Gasparo Trivisan il Coraggioso, suo fratello Alvise che fu Principe dell'accademia, il Ponderato che rimane nascosto dietro delle semplici iniziali così come il Voto, Antonio Gregorii il Tenebroso, Gierolamo Viadana il Peregrino, il Signor Diotesalvi il Contemplativo, Mons. Giovan Battista Arigoni "patricio mantovano fondatore dell'Accademia" e Principe nel 1601 infine Guasparri, il nostro Torelli, detto il Confidato ed anche lui Principe nel 1601, al momento della fondazione. Per questa ricostruzione è stato consultato anche il volume: *Rime de diversi nobili & Eccel. Ingegni. Raccolte da Mons. Gio. Battista Arigoni, patricio mantovano & fondator di essa Accademia*, Padova, Pietro Bertelli. Il libro non ha la data della pubblicazione, ma la dedica riporta l'anno 1602.

³⁶ G. B. ARIGONI, *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova*, cit.

³⁷ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica di Gnasparri Torelli da Borgo à San Sepolcro*, Padova, Pietro Marinelli, 1607.

della poesia: nel 1602 assieme al *Discorso* tenuto per la fondazione dell'Accademia degli Avveduti erano stati pubblicati due componimenti in lode di Arigoni che portano il nome di Torelli e sappiamo che alcuni testi dei madrigali pubblicati nel 1598 erano di sua mano.

Il *Capitolo in lode della musica*, un trattato-poema dedicato al Sig. Giovanni Gherardini e composto in terzine incatenate, abbonda «di riferimenti mitologici e metaforici»³⁸ e, basandosi sul prestigio delle *auctoritates*, si pone l'obiettivo di «confutare chiunque ritenga la musica un'arte meno che perfetta» raccogliendo «una sorta di summa delle presunte “verità evidenti” ancor maggiormente garantite dal sostegno della classicità».³⁹ Il *Capitolo* si presenta non tanto come una vera apologia della musica con argomenti esposti criticamente, ma come «un'elencazione di immagini, aneddoti, dottrine»⁴⁰ in cui vengono esposte «metafore illustrative dell'armonia cosmica» e «la relazione tra metafora e mito [...] risulta complessivamente sbilanciata a favore di quella fantastica e mitologica».⁴¹ In ogni caso questo breve trattato risulta molto utile perché testimonia una produzione teorica legata alla musica, nata nelle Accademie che hanno sempre avuto un ruolo importante per l'elaborazione della vita culturale, musicale e teatrale. Le due arti che Torelli tanto amava potevano essere usate l'una al servizio dell'altra: la poesia poteva diventare strumento di difesa per la musica.

Come afferma Andrea Luppi nel suo saggio dedicato al *Capitolo*:

viene adottata una riproposizione sostanzialmente acritica dei luoghi comuni elaborati dal patrimonio teorico occidentale, la cui forza appare sufficiente, secondo il punto di vista dell'autore, a confutare tutte le pretese critiche dei detrattori.⁴²

Effettivamente Torelli non rivolge le sue critiche contro qualcuno in particolare e non vengono fatti nomi propri: essi rimangono «certe persone».⁴³ Secondo Luppi dietro a questa genericità «si cela il rifiuto pregiudiziale di prendere in seria considerazione le opinioni contrastanti».⁴⁴ Torelli quindi

³⁸ A. LUPPI, *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli (Padova 1607)*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia 13-15 dicembre 1993, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, p. 123.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 129.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica*, cit., p. 11.

⁴⁴ A. LUPPI, *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli*, cit., p. 129.

sfrutterebbe il genere dell'apologia per lodare la Musica perché «[essa] vuol cose perfette| Con proportion congiunte, e con misura| Sian le sue parti veramente elette».⁴⁵

La realtà e il mondo sono interamente basati sull'armonia; e non è vero che la musica riveste «una bassa condizione sul piano sociologico»⁴⁶ poiché personaggi nobili, re (come Davide) e persino gli spiriti celesti cantano. La musica diventa mezzo di lode divina, ma non viene fatto alcun riferimento preciso alla funzione liturgica che essa potrebbe avere.

Considerato che Torelli alla data della pubblicazione del *Capitolo* risultava già essere sacerdote e monsignore, sembra strano che si sia lasciato sfuggire un'occasione del genere; tuttavia, le stranezze di Monsignor Torelli non finiscono qua. I suoi lavori musicali e poetici sono tutti di carattere profano: canzonette e madrigali con tematiche amorose in cui spesso il protagonista “canta” il proprio amore e tormento per una donna amata.

Tornando al *Capitolo* si può notare che tutto viene visto come conseguenza del modello musicale, le concordanze numeriche che regolano l'armonia in musica stanno anche alla base dell'universo: «quattro sono gli elementi, nonché le stagioni dell'anno, e così per mirabile concordanza, il canto più soave sarebbe quello a quattro voci».⁴⁷

Sette sono i Pianeti, e sette [...] le chiavi, che sostentan l'armonia[...]
Dodeci sono i Mesi,[...] Va per dodeci tuon questa armonia.⁴⁸

Tutto, proprio tutto, deriva dall'armonia, perché «la musica su tutto posa i piedi»;⁴⁹ ma la metafora più curiosa riguarda la disarmonia: è il caso della malattia. Questa è «intesa come disaccordo fra le parti corporee [e i medici] come sapienti maestri di cappella, riportano all'equilibrio le parti discordanti».⁵⁰

Nel *Capitolo*, però, sembrerebbe mancare qualcosa; manca del tutto il riferimento ad una novità: la *seconda prattica* di Monteverdi. Proprio in quegli anni in ambito musicale stava avvenendo una rivoluzione. Stava nascendo il genere del melodramma e stava cambiando il modo di comporre musica.

Allo stile antico Monteverdi contrappose la *seconda prattica*, che consisteva nel comporre in maniera più libera, svincolandosi dalle rigide regole armoniche pur di rendere i sentimenti e smuovere gli animi degli ascoltatori tramite la musica. Considerando la portata di questa novità e le turbolenze

⁴⁵ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica*, cit., p. 13.

⁴⁶ A. LUPPI, *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli*, cit., p. 131.

⁴⁷ *Ivi*, p. 132.

⁴⁸ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica*, cit., p. 15.

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁰ A. LUPPI, *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli*, cit., p. 132.

create pochi anni prima da Giovanni Maria Artusi nel suo *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della musica moderna* (1600), è singolare che Torelli non ne faccia alcuna menzione. Forse questa mancanza è dovuta alla volontà di elogiare la musica in generale, difendendola da presunti critici, ma senza inserirsi in un territorio così bollente.

Torelli, dunque, non desidera intervenire nella polemica tra antica e nuova pratica. Egli vuole elogiare la sua amata musica adornandola in tutti i modi possibili: grazie al mito, alle metafore ed ai *topoi* classici. La destinazione accademica del trattato, che si può ipotizzare dalle varie argomentazioni, è ribadita alla fine del libretto, dove si legge: «Recitato da esso Auttore Academico Aveduto detto l'Impotente, essendo all'ora Principe». ⁵¹ Da ciò si deduce che nel 1607 Torelli era ancora Principe dell'Accademia, ma stavolta con un soprannome meno benevolo.

Può essere interessante riportare una curiosa nota manoscritta (già analizzata da Luppi nel saggio citato) che è apposta sull'antiporta dell'esemplare del *Capitolo* conservato a Bologna presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica. L'autore della noticella, probabilmente Gaetano Gaspari, il bibliotecario che a metà Ottocento ricatalogò l'immenso patrimonio musicale di Padre Martini, riporta un giudizio molto critico relativo all'opera in questione: «Malgrado le lodi prodigate al Torelli come poeta ne' componimenti impressi in principio e in fine di quest'opuscolo, ei nondimeno fu pessimo verseggiatore, e 'l presente Capitolo lo dimostra chiaramente. Il Torelli fu prete, e Accad.^o Avveduto col nome d'Infecondo, come si legge quivi nell'ultima pagina». Andrea Luppi rileva acutamente che «a proposito di quest'ultima osservazione, va tuttavia osservato che si tratta di una palese svista (legata evidentemente al negativo giudizio sul poeta), giacché nella pagina in questione si legge correttamente il soprannome - non certo più lusinghiero - di Impotente». ⁵²

5. Riepilogando, Torelli fu membro, anzi Principe, dell'Accademia degli Avveduti di Padova nel 1601 con il soprannome de *Il Confidato* e nel 1607 come *L'Impotente*. Nel 1608 viene pubblicato il quarto libro delle canzonette a tre voci: le *Amorose Faville* in cui, però, non si fa alcuna menzione dell'Accademia, così come non se ne fa cenno nelle opere successive. Nel frontespizio si legge *Il quarto libro di canzonette, opera settima*, ma ad oggi risultano reperibili soltanto tre libri (e sei opere): il primo pubblicato nel 1593, il secondo nel 1594 ed infine questo del 1608. Dell'effettivo terzo libro non si hanno notizie.

⁵¹ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica*, cit., p. 23.

⁵² A. LUPPI, *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli*, cit., p. 125.

Le *Amorose faville* sono l'ultimo lavoro musicale pubblicato da Torelli. Delle attività degli anni successivi ci restano soltanto opere poetiche o legate all'istruzione. Risale a questo periodo anche la *Corona di varie compositioni poetiche, fatte nella morte dell'Illustrissimo & Reverendissimo Cardinale Cintio Aldobrandino*⁵³ in cui è conservata una poesia di Torelli. La raccolta, pur non essendo datata, è collocabile nell'anno 1610, anno della morte del cardinale.

Gaspare Torelli, essendo sacerdote, aveva sicuramente un'ottima conoscenza del latino e di questo sapere è prova il libretto pubblicato a Padova nel 1612 dal titolo: *Observationes Italice lingue brevissimae, atque facilimae ad usum eorum, qui cupiunt hanc acquirere linguam & praecipue cum non sint Itali*.⁵⁴ Scritto in latino, questo opuscolo di piccole dimensioni è una sorta di grammatica, un compendio di tutte quelle informazioni che possono essere utili agli stranieri per apprendere l'italiano: le coniugazioni dei verbi, i sostantivi, le congiunzioni, gli avverbi...

La struttura dei vari capitoli è piuttosto singolare: ci sono le definizioni in latino con la relativa spiegazione e la traduzione in italiano, come in un manuale bilingue; è evidente che lo scopo principale è far apprendere in maniera rapida e semplice la lingua italiana. Negli ultimi capitoli, invece, Torelli affronta gli argomenti «De usu accentus gravis, & apostropho [et] De Italicis Carminibus, seu Rhithmis».⁵⁵

Per quanto riguarda l'utilizzo dell'apostrofo si legge che spesso viene usato co' pe' de' me' al posto di meglio, doe ecc. «Sed hodierna die saepe solent scriptores integram scribere dictionem, qua de re observandus est usus honorum scriptorum».⁵⁶ I bravi scrittori dunque non dovrebbero troncare le parole, ma lasciarle in forma estesa.

Nella parte dedicata ai tipi di verso si possono notare tra gli esempi presentati versi illustri come *Voi, che ascoltate in Rime spars'il suono*, ma anche emistichi che possono essere ricondotti ad alcuni testi di Torelli.

Infine, viene affrontata la descrizione dei componimenti poetici: il madrigale, l'ottava, la sestina, la canzone, il sonetto ed il capitolo. Può essere interessante leggere ciò che si dice a proposito del capitolo, dato che era stato pubblicato pochi anni prima il *Capitolo in lode della musica*: «hoc genus compositionis constat multis carminibus, ut compositori placet [secondo lo

⁵³ B. GUIDONI (raccolte da), *Corona di Varie compositioni poetiche fatte nella morte dell'Illustrissimo & Reverendissimo Cardinale Cintio Aldobrandino*, Padova, Pasquati, [post 1610].

⁵⁴ G. TORELLI, *Observationes Italice lingue brevissimae, Gasparis Taurelli ex urbe Burgo Sancti Sepulchri, Patavij, apud Orlandum Zaram, ex typogr. Laurentij Pasquati, 1612.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 109.

⁵⁶ *Ivi*, p. 99.

schema metrico] ABABCBCDC. Et carmina erunt vel decem, vel undecim, vel duodecim syllabarum, ut apud Poetas cognosci potest». ⁵⁷

Nel 1613 viene pubblicata la *Fama poetica ovvero lodi dell'illustrissimo Sig. Il Sig. Giovanni de Lazara*,⁵⁸ una raccolta di poesie scritte da vari autori per elogiare Giovanni de Lazara, cavaliere del gran Collare di San Michele e conte del priorato di San Giovanni Battista del Palù. Tra gli autori che composero queste lodi compare un certo Avviticchiato, ma soprattutto il nostro Torelli.

6. L'ultima opera di Torelli data alle stampe risale sempre al 1613: le *Rime*, dedicate agli «Illustriss. Signori, li Signori Corrado, Ascanio, & Hennigo Filippo Mahrenholtz»,⁵⁹ assieme alle quali viene pubblicato nuovamente il *Capitolo in lode della Musica*. Il libro si apre, subito dopo la dedica, con tre poesie-elogi rivolte ai dedicatari dell'opera ed una del signor Francesco Valloni per Torelli "Orfeo novello". Ogni componimento è anticipato da una breve intestazione che anticipa l'argomento successivo. Le poesie che compongono il libro trattano tematiche amorose, pastorali e mitologiche. Si ritrovano gli stessi personaggi delle canzonette e dei madrigali: Clori, Filli, Damone, Cupido. Si hanno anche componimenti scritti in occasione di nozze o a carattere celebrativo per personaggi importanti: insegnanti, maestri di cappella oppure poesie scritte in occasione della morte di cardinali e musicisti. Nell'insieme si possono individuare poesie d'occasione, encomiastiche, epitalami, ma anche risposte di altri autori. Una sezione è dedicata a poesie scritte in lode di Torelli, alcune in latino, ma la maggior parte in italiano e tra gli autori si può notare Gio. Battista Moroni da Borgo San Sepolcro, un compaesano di Torelli che era rimasto in contatto con lui.⁶⁰ L'intento celebrativo è palese: «Torelli è torre di Virtute ardente»,⁶¹ viene paragonato ad un cigno ed è un novello Orfeo la cui musica è cantata dalle sirene.

⁵⁷ *Ivi*, p. 107.

⁵⁸ *Fama poetica ovvero lodi dell'illustrissimo Sig. Il Sig. Giovanni de Lazara*, Padova, Gasparo Crivellari, [1613]

⁵⁹ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, cit.

⁶⁰ Alla fine del Capitolo comincia una nuova sezione che non è preannunciata da niente, si legge semplicemente «Dell'Avviticchiato». Sembra abbastanza strano trovare queste poesie, che formano un gruppo a parte con diversa numerazione ed impaginazione, alla fine di un'opera costituita da componimenti di Torelli. Va notato che la numerazione delle pagine prosegue quella delle *Rime* e l'Avviticchiato non è un personaggio che ci risulta nuovo. Una sua poesia compare anche nella *Fama poetica* del 1613, ma non vengono date ulteriori informazioni che permettano di chiarire la situazione.

⁶¹ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, cit., p. 88. Il madrigale da cui è stata tratta la citazione appartiene al signor Marco Stecchini.

I suoi componimenti musicali e poetici sono l'esempio del potere della musica: «Canoro, e gentil Cigno, | Che con il tuo sonoro, e dolce canto, | Orfeo, con Anfione agguagli tanto: | Talché, con tue parole, | fermar puoi quasi nel suo corso il Sole, | Qual vedrassi nel Cielo, | Riguardar te, nuovo signor di Delo». ⁶² Torelli dunque sarebbe anche un novello dio del sole, un novello Apollo.

Tutte queste lodi, scritte da persone che evidentemente conoscevano Torelli e lo consideravano una persona illustre e dagli innumerevoli pregi, non spiegano perché dopo quest'opera si siano perse le tracce del nostro autore. Gli elogi e le poesie in suo onore sono l'ultima testimonianza del lavoro che svolse sia come poeta che come compositore per toccare i sentimenti di chi lo ascoltava o di chi lo leggeva.

Questi, che, in dolce, e lieta
Musica Poesia,
Confonde l'armonia
TORRE 'l corso a' torrenti,
E può frenare i venti,
Qual hor compone, al canto,
E Musico, e Poeta,
De la Musica il vanto;
Scrive, Musico; canta,
Poeta, qui, con meraviglia tanta;
Che Poeta, e Cantore,
Rubba, a chi l'ode, il core. ⁶³

Le *Rime* risultano molto importanti perché testimoniano l'imponente lavoro di Torelli come poeta. Egli non scrisse poesie solo in maniera occasionale e questo lavoro, come si vedrà, rivela diversi punti di contatto con l'attività musicale dello stesso. Nel 1613 si perdono le tracce di Gaspare Torelli, non si hanno più pubblicazioni né notizie di alcun genere. Tutte le fonti ritengono che sia morto in quell'anno o poco dopo, ma al momento non sono stati trovati documenti che attestino la sua morte. ⁶⁴

⁶² *Ivi*, p. 92. Il componimento è opera del signor Tomaso Ferraguto.

⁶³ *Ivi*, p. 94. Il componimento è stato composto dal «molto Illustre Sig. Paolo Emilio Mosto».

⁶⁴ Nei libri dei morti della città di Padova, per gli anni in questione, è registrato un «Gasparo Torelli» (Archivio di Stato di Padova, Ufficio sanità, *Indice alfabetico dei morti dal 1598 al 1626*, c. 121v) morto il 24 aprile 1618, ma probabilmente si tratta di un omonimo, ed in particolare di un bambino, come si deduce dal testo dell'atto: «Adi 24 Aprile 1618 Gasparo figliolo di m. Madalin Torrelli de gior|ni 4 e morto hoggi di spasemo [...]» (Archivio di Stato di Padova, Ufficio sanità, *Registro dei morti 1612-1618*).

7. Il quarto libro delle canzonette: *Amorose Faville* di Gaspare Torelli, di cui si conserva una copia completa presso la biblioteca di Kassel, si compone di tre libri-parte, ognuno dei quali riporta nel frontespizio l'indicazione della parte (Canto, Tenore o Basso)⁶⁵ e l'intestazione:

AMOROSE FAVILLE
IL QUARTO LIBRO
DELLE CANZONETTE
A TRE VOCI
DI GUASPARRI TORELLI
dalla Città di Borgo à S. Sepolcro.
OPERA SETTIMA
AL MOLTO ILL.S. E PATRON MIO COLEND.mo
Il Signor Mario Gusella.

Al di sotto si trova la marca tipografica Amadino:⁶⁶ «un organo, contornato da un fregio [...], recante sulle canne la scritta “Magis corde quam organum”»⁶⁷ e la sottoscrizione dello stampatore

In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino.

M D C VIII

Nel verso del frontespizio è collocata la dedica:

AL MOLTO ILLUSTRE
Signor, e Patrone mio colendissimo.
IL SIG. MARIO GUSELLA

Con queste mie poche Canzonette vengo non solo à far riverenza à V. S. Molto illustre: ma ancora à mostrarle in parte, che grandissima stima hò sempre fatto, e sempre farò della benevolenza sua verso me, e cortesia non piccola: accetti adunque il

⁶⁵ È importante sottolineare che i termini Canto, Tenore e Basso probabilmente sono impiegati da Torelli solo per indicare i tre libri-parte, anche se le estensioni non corrispondono a quelle delle voci moderne. Nelle canzonette di Monteverdi si possono trovare situazioni simili (es. Tenore che arriva al Sol 4 superando il Canto in alcuni passaggi, Basso che raggiunge il Sol 3 ecc.). Inoltre alcune canzonette sembrerebbero richiedere l'utilizzo di due voci femminili e una maschile, altre una femminile e due maschili ecc.

⁶⁶ Amadino Riccardo (o Ricciardo) fu uno stampatore e editore di musica, operò a Venezia tra fine del XVI e inizio XVII secolo. Claudio Monteverdi nel 1584 gli affidò (assieme a Vincenti) la pubblicazione delle sue *Canzonette a tre voci* e successivamente il terzo libro dei madrigali a cinque voci (1592), l'*Orfeo* (1609) e la *Missa in illo tempore*.

⁶⁷ G. PIAMONTE, *Amadino, Riccardo*, in *DBI*, 2, 1960, p. 609.

presente dono, che le dedico, e dono per un picciol segno del molto, che le devo, e sono obligato: si come io co'l fine le prego da Dio aumento d'ogni suo bene.

Di Padoa il di 13 di settembre. 1608.

Di V. S. Molto Illustre

Affetionatissimo servitore

Guasparri Torelli.

Per quanto riguarda il dedicatario dell'opera, il signor Mario Gusella, ci sono note poche informazioni. Giulio Cattin afferma che nel 1621 Gusella era «professore di diritto nello Studio padovano»⁶⁸ e Angelo Portenari nel suo libro dedicato alla commemorazione dei cittadini illustri di Padova lo cita tra i «Dottori Padovani del Collegio dei Leggisti di Padova»⁶⁹ nell'anno 1617. Infine, sotto alla dedica si trova la *Tavola delle Canzonette*, in cui sono riportati gli incipit dei 22 componimenti dell'opera.

Ogni fascicolo consta di 24 pagine, tutte numerate eccetto il frontespizio, la pagina con la dedica e la tavola degli incipit. Solo in due canzonette (n° 3 e n° 7) compare in fondo alla pagina la scritta: «Amorose Faville di Guasp. Torr. A 3 Lib. 4 A 3».

Le canzonette furono stampate con il procedimento a impressione unica; basato, cioè, sull'uso di caratteri comprendenti sia la nota, sia piccole porzioni di pentagramma laterali, permettendo di stampare con un unico passaggio sotto il torchio.

Ogni canzonetta occupa lo spazio di una pagina e comincia con un'iniziale maiuscola decorata. Non tutte le composizioni, però, hanno la stessa struttura: alcune presentano la prima strofa musicata e per le successive viene riportato esclusivamente il testo (canzonette n° 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16). Una delle caratteristiche del genere canzonetta è, infatti, la stroficità: più strofe vengono musicate allo stesso modo. Altre, invece, sono completamente musicate (canzonette n° 4, 17, 18, 19, 20, 21, 22), con le strofe segnalate lungo la melodia. La fine di ogni libro-parte è indicata semplicemente da "il fine", apposto in fondo alla pagina dell'ultima canzonetta.

In nessun libro-parte vengono nominati gli autori dei testi delle canzonette, che, seguendo una consuetudine dell'epoca, rimangono anonimi. Nella *Bibliografia della musica italiana vocale profana*⁷⁰ vengono catalogate tutte le opere musicali di Torelli e per ciascuna viene dato un elenco degli incipit dei componimenti e i relativi autori dei testi, se sono stati segnalati nell'originale oppure se sono stati trovati.

⁶⁸ G. CATTIN, *Galileo e la vita musicale padovana tra i secoli XVI-XVII*, in *Occasioni galileiane*, Trieste, LINT, 1995, p. 144.

⁶⁹ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova di Angelo Portenari Padovano*, 9 voll., Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1623, pp. 285, 290.

⁷⁰ E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977.

Per quanto riguarda le *Amorose faville* si può notare che diversi incipit non corrispondono al testo riportato nella pubblicazione del 1608: per esempio l'incipit della Canzonetta n° 1 sarebbe *Chi può mirarvi e non lodarvi, fonti del mio martire*, ma in realtà è *Chi può mirarvi | e non arder d'amore*.⁷¹ Questa canzonetta è anche l'unica che secondo Vogel ha una paternità: Chiabrera.⁷² Andando a reperire il testo della poesia scritta da Chiabrera si può notare che il primo verso è *Chi può mirarvi* ed il secondo: *E non lodarvi*, in sostanza il primo verso è uguale, ma il resto del componimento è completamente diverso da quello musicato.⁷³ Probabilmente Vogel nella compilazione della sua *Bibliografia* riportò l'incipit effettivo della poesia scritta da Chiabrera, ma che non corrisponde alla canzonetta, per una svista dovuta alla somiglianza dei primi versi. Per precisione va fatto notare che anche per altri componimenti il Vogel è caduto nello stesso tipo di svista: la canzonetta n° 7 che comincia con *Mentre la bella Clori al suo pastore* viene catalogata come *Mentre la bella Clori di vagh'e fresch'herbette tessava ghirlandette*; la n° 16 *Ridon i prati e dei più bei colori* diventa *Ridon i prati e i fiori. Eco ch'a pastor risponde*; la n° 17 *Di Medea cruda è quella statua dov'hai tuo nido* è riportata come *Di Medea cruda è quella statua, dov'hai tu'l nido*; la n° 18 è ancora più problematica perché nell'indice è *Moro per voi mio sole*, sotto le note *Morrò per voi mio sole*, da Vogel è catalogata come *Moro per voi, mio ben*.

Anche la canzonetta n° 19 presenta una variante: *Donna tu sei più bella | d'ogni stella* diventa *Donna, tu sei sì bella che pari proprio un sol, non ch'una stella*. Infine, la n° 20 *Chasi ch'a se te branco* (indice) o *Chasi cha se te branco* (sotto le note) è riportata da Vogel come *Cha sì, che se te branco*.

Smentita l'autorialità di Chiabrera per la prima canzonetta; secondo quanto segnalato dalla *Bibliografia della musica italiana vocale profana*, saremmo costretti ad indicare tutti gli altri testi come anonimi; tuttavia una banca dati dell'Università di Bologna, il *RePIM*,⁷⁴ permette di attribuire altre due canzonette.

Come fonti per la canzonetta n° 17 *Di Medea crud'è quella* vengono citati i *Madrigali*⁷⁵ di Valerio Belli pubblicati nel 1599 a Venezia, le *Rime*⁷⁶ di Celio Magno

⁷¹ G. TORELLI, *Amorose faville: Il quarto libro delle canzonette a tre voci di Guasparri Torelli dalla città di Borgo a S. Sepolcro*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608.

⁷² Gabriello Chiabrera (Savona 1552-ivi 1638).

⁷³ Nelle *Rime varie del Chiabrera raccolte da Giuseppe Pavoni*, stampate a Venezia presso Sebastiano Combi nel 1605, pp. 181-182 viene riportato questo testo: «Chi può mirarvi? | E non lodarvi? | Fonti del mio martiro, | Begli occhi chiari | A me più cari, | Che gli occhi, onde io vi miro? | Qual per l'estate | Api dorate | Spiegano al Sol le piume, | Tal mille Amori | Vaghi d'ardori | Volano al vostro lume, | Et altri gira, | Altri rigira | La luce peregrina, | Questi il bel guardo, | Onde io tutto ardo | Solleva, e quei l'inchina. | Vaghe faville, | Da le pupille | Vibra lo Scherzo, e'l Gioco, | Ne mai diviso | Mirasi il Riso | Dal vostro dolce foco. | Quanti diletto | Venere eletti | S'hà mai per sua famiglia, | Tutti d'intorno | Stan notte, e giorno | A così care ciglia».

⁷⁴ www.repim.muspe.unibo.it.

⁷⁵ V. BELLÌ, *Madrigali dell'eccellentissimo Sig. Valerio Belli nobile vicentino*, Venetia, Gio. Bat. Ciotti, 1599.

⁷⁶ C. MAGNO, O. GIUSTINIANO, *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venetia, Andrea Muschio, 1600.

pubblicate sempre a Venezia nel 1600 ed *Il gareggiamento del Confuso Accademico*⁷⁷ pubblicato ancora a Venezia nel 1611.

Valerio Belli, definito «nobile vicentino» nel frontespizio dei suoi *Madrigali*, apparteneva ad una famiglia molto rinomata di Vicenza: i Belli. Il personaggio più importante della famiglia era stato Valerio Belli “senior” (1468-1546), un famoso intagliatore di cristalli e pietre dure, orefice per papa Leone X, nonché amico di Michelangelo e Raffaello⁷⁸ che in segno di amicizia lo ritrassero in alcune loro opere. Papa Clemente VII affidò a Belli senior dei lavori per la realizzazione di alcuni gioielli: una croce, dei candelabri ecc. Si trattava, quindi, di una persona molto stimata e conosciuta. Anche Bembo, secondo le fonti, elogiò alcune sue opere.

Il figlio di Valerio senior, Elio, fu letterato e medico, ma soprattutto «fu uno dei fondatori dell'Accademia Olimpica di Vicenza (1555), di cui fu principe nel 1559 e tra i promotori, più tardi, del glorioso Teatro Olimpico».⁷⁹ Era un mondo culturale molto rigoglioso quello in cui vivevano i Belli e fu questo il clima che respirò il nostro Valerio Belli, figlio di Elio, quindi nipote dell'orefice Valerio.

All'elenco degli illustri amici della famiglia Belli si aggiunge anche Andrea Palladio che nel Proemio dei *Quattro Libri* ricorda Elio Belli, colto dilettante di architettura, e suo padre Valerio «celebre per l'artificio de' camei, et dello scolpire in cristallo».⁸⁰ Alla morte di Palladio, avvenuta nel 1580, egli fu sepolto a Santa Corona e «in quella circostanza sarà Valerio Belli, figlio di Elio, a tenere l'orazione»:⁸¹ si tratta proprio del “nostro” Valerio.

Tra i documenti citati da Manuela Barausse nel suo saggio contenuto nella monografia dedicata a Valerio Belli senior,⁸² ce n'è uno datato 22 gennaio 1599: «Suor Lucilla del monastero di San Francesco in Vicenza, figlia del quondam Elio Belli, dichiara di aver ricevuto i beni mobili del defunto Valerio, suo fratello, come da inventario redatto il 18 dicembre 1598, dopo la morte di questi».⁸³

Da ciò possiamo ricavare due dati importanti: che Valerio Belli junior aveva una sorella, suor Lucilla, ma soprattutto che egli era morto nel dicembre 1598. I *Madrigali* che vengono citati nel *RePIM* come fonte della canzonetta n° 17 furono pubblicati nel 1599, dopo la morte di Valerio; infatti nella dedica scritta da Gio. Battista Ciotti il 20 agosto 1599 si legge: «Essendomi capitati alle mani questi leggiadrissimi Madrigali dell'Eccellentissimo Signor Valerio Belli dianzi, con dolore non picciolo di molti letterati, passato à più felice vita, ho voluto dedicarli...».⁸⁴ A pagina 41 troviamo la poesia in questione e sopra un'indicazione: «Sopra una Rondine

⁷⁷ C. FIAMMA, *Il gareggiamento poetico del Confuso accademico Ordito*, Venetia, Barezzi Barezzi, 1611.

⁷⁸ F. BARBIERI, *Belli Valerio* in *DBI*, 7, 1965, pp. 682-684.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ H. BURNS, M. COLLARETA, D. GASPAROTTO, *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza, 2000, p. 447.

⁸¹ *Ivi*, p. 448.

⁸² H. BURNS, M. COLLARETA, D. GASPAROTTO, *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, cit.

⁸³ *Ivi*, p. 448.

⁸⁴ V. BELLI, *Madrigali dell'eccellentissimo Sig. Valerio Belli nobile vicentino*, cit., 1599.

c'havea fatto nido nella Statua di Medea, come riferisce il Pontano». ⁸⁵ Nell'impossibilità di reperire il riferimento di Pontano, mi limito ad aggiungere che questa poesia non si presenta da sola, ma è seguita da due risposte e da un ulteriore testo in cui parla Medea.⁸⁶ Si tratta di una serie di poesie, che trattano uno stesso argomento e lette di seguito ampliano e fanno procedere un racconto: il racconto di una rondine che ha fatto il nido nella statua di Medea.

Un'altra fonte citata sempre per la canzonetta di Medea è *Il gareggiamento del Confuso Accademico Ordito*, un libricino che si divide in nove sezioni e contiene un gran numero di poesie scritte da vari autori, divise per argomento. Il curatore dell'opera è Carlo Fiamma, colui che apparteneva all'Accademia degli Orditi con il soprannome de *Il Confuso*.⁸⁷ Dell'Accademia degli Orditi si hanno poche notizie: era «una di quelle Accademie, delle quali, tranne il nome, poco più se ne sa. Abbiamo, però, di quegli Accademici, varie composizioni poetiche»⁸⁸ tra cui, appunto, *Il gareggiamento poetico*. Nella terza parte di questo libello: *Le imagini overo madrigali morali & heroici de' più illustri, e celebri poeti italiani* si trovano diverse poesie che hanno come argomento la rondine che ha fatto il nido nella statua di Medea.⁸⁹ Sono riportati i testi di Cesare Simonetti, di Agostino Nardi, di un certo M.M., dello stesso Carlo Fiamma, di Pietro Petracchi ed il piccolo insieme di poesie di Valerio Belli, già pubblicate nei *Madrigali*.

Da ciò si può dedurre che in quel periodo questa tematica era particolarmente amata e vari poeti si cimentarono nella rielaborazione di testi a lei ispirati. Non si spiega, però, la presenza nel *RePIM* di un'ulteriore fonte: le *Rime di Celio Magno* stampate nel 1600. Celio Magno nacque il 12 maggio 1536 forse a Napoli, dato che il padre Marcantonio, cittadino originario veneziano era stato bandito nel 1502 per decreto del Senato con l'accusa di crimini contro la religione e la quiete pubblica «mentre era coadiutore ad officium consulum mercatorum».⁹⁰ A Napoli Marcantonio ottenne la protezione dei Carafa e poté rientrare a Venezia soltanto nel 1526, ma tornò

⁸⁵ *Ivi*, p. 41.

⁸⁶ Il primo componimento, quello che viene citato dal *RePIM* come fonte per la canzonetta è: «Di Medea cruda è quella | Statua, dov'hai tu'l nido | Misera Rondinella: | O' consiglio mal fido, | Credere i figli tuoi | A lei, ch'uccise i suoi». Si trova poi la «Risposta»: «Uccise il figlio anch'ella | Quest'empia Rondinella, | Se già mostrossi ignuda | D'amor, sie sempre cruda: | Li stà ben, che s'annide | Son due madri Homicide». La risposta è seguita da un'«Altra risposta»: «Progne il suo figlio uccise, | Né humanità, né affetto | Materno raffrenò l'irato petto: | Con meraviglia sie, | Ch'ora, ch'è fatto uccello, i figli oblie?» Infine «Parla Medea»: «Qual empia, qual rubella | Lingua di me favella? | Qual destra scrive, ch'io | Mort'habbia il sangue mio? | Morto ah, fin nel mio petto | Annido uccelli, à fiere do ricetto: | Pio cor giudice sei, | Se tengo altrui, spent'habbia i figli miei?»

⁸⁷ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. 4, pp. 141-142. Si tratta della prima Accademia degli Orditi, non la seconda (risorta sempre a Padova nel 1740 in casa di un nobile padovano di nome Cortesi), come si può leggere in G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832, pp. 292-294.

⁸⁸ G. GENNARI, *Annali della città di Padova, opera postuma dell'Ab. Dott. Giuseppe Gennari*, Bassano, Tipografia Remondini, 1804, p. XX.

⁸⁹ C. FIAMMA, *Il gareggiamento poetico del Confuso accademico Ordito*, cit., cc. 40-41.

⁹⁰ D. GHIRLANDA, *Magno, Celio* in *DBI*, 67, 2006, p. 496.

a Napoli diverse volte per completare degli affari legati alla famiglia dei Carafa. Sappiamo anche che fu amico e corrispondente di Ludovico Ariosto.

Rimasto orfano a 13 anni, Celio ricevette una formazione giuridica, ma poi si dedicò alla poesia: nel 1555 venne pubblicato il suo primo sonetto e poco dopo aderì all'Accademia Veneziana. Mentre numerose sue opere venivano pubblicate in varie raccolte miscellanee, egli divenne notaio della Cancelleria ducale e cominciò il *cursus honorum* della burocrazia veneziana. Ebbe un solo figlio, illegittimo, Marcantonio, che frequentò lo studio padovano e che viene nominato nel testamento. Celio morì nel 1602, a Venezia, mentre era segretario del Consiglio dei Dieci, un incarico importantissimo che lo rese molto conosciuto in tutta Venezia.⁹¹

Durante la sua vita intraprese più volte il tentativo di sistemare in maniera organica, per la pubblicazione, le sue liriche. Nel «1600 il canzoniere del M. vide la luce insieme con quello del suo amico più caro nel volume [...] pubblicato dal tipografo A. Muschio al termine di un processo di revisione e selezione durato a lungo, cui furono associati alcuni amici e confidenti letterari, come B. Guarini...».⁹² Proprio in questo libro si trova un testo che è praticamente identico a quello musicato da Torelli nelle *Amorose faville*.⁹³

Di seguito si possono leggere e mettere a confronto i testi di questa poesia come si trovano: nelle *Amorose faville*, nelle *Rime* di Celio Magno, nei *Madrigali* Valerio Belli.

1-*Amorose faville* 1608

Di Medea *crud'è* quella
Statua dov'hai *tuo nido*
Incauta Rondinella
Abi consiglio mal fido
Creder i figli tuoi
A lei ch'uccise i suoi.

2-*Rime* di Celio Magno
1600

Di Medea *cruda è* quella
Statua, dov'hai *tuo nido*
Incauta rondinella.
Abi consiglio mal fido,
Creder i figli tuoi
A lei, ch'uccise i suoi.

3-*Madrigali* di Valerio Belli
1599 (postumi)

Di Medea *cruda è* quella
Statua, dov'hai *tu'l nido*
Misera Rondinella:
O' consiglio mal fido,
Creder e i figli tuoi
A lei, ch'uccise i suoi

In corsivo si notano le varianti che interessano alcune parole. Si può osservare che non ci sono varianti sostanziali tra il testo musicato da Torelli e quello di Celio Magno. C'è solamente una variante grafica nel primo verso: l'elisione di «cruda è», che però potrebbe essere ricollegata a motivi puramente musicali. Quando il testo veniva cantato era naturale elidere la parola dato che la successiva iniziava per vocale. Al contrario, il testo di Valerio Belli presenta diverse varianti: «tu'l nido, Misera, O'».

Si potrebbe concludere che più probabilmente Torelli ebbe tra le mani il testo di Celio Magno e musicò quello, tuttavia restano dei dubbi riguardo a chi fu il primo scrittore di questa breve poesia. Valerio Belli dovette scrivere il suo componimento

⁹¹ Le informazioni biografiche relative a Celio Magno derivano dalla voce Magno Celio del *DBI* e da A. PILOT, *Notizie biografiche di Celio Magno lirico veneziano del Cinquecento*, Treviso, Turazza, 1908.

⁹² D. GHIRLANDA, *Magno, Celio*, cit., p. 497.

⁹³ C. MAGNO, O. GIUSTINIANO, *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, cit., p. 95.

prima del 1598, anno in cui morì; sappiamo invece che Celio Magno pubblicò il suo testo nel 1600. Osservando soltanto le date si potrebbe pensare alla mala fede del Magno, dato che il suo componimento risulterebbe successivo e fin troppo simile a quello del Belli ormai morto. Ad attenuare il giudizio negativo su Celio Magno, però, viene in suo soccorso un'annotazione riportata nella *Tavola delle Rime del Magno*:⁹⁴ «Di Medea cruda è quella. Tradotto dal Greco antico».

La poesia sarebbe stata tradotta dal greco, secondo Celio, e come si è detto sopra, secondo Valerio Belli, il tema della rondine e della statua era stato riferito da Pontano; quindi è probabile che dietro a questi testi ce ne sia uno molto più antico che aveva dato vita ad una serie di elaborazioni. Certo è che la somiglianza del testo del Magno a quello del Belli è evidente e non tutti i dubbi su una sua possibile non completa autorialità possono essere fugati con lo specificare semplicemente che è una “traduzione”.

Il *RePIM* segnala le fonti anche per un'altra canzonetta: la n° 18, cioè quella successiva a *Di Medea crud'è quella*. La canzonetta in questione risulta essere presente nei *Madrigali* di Agostino Nardi. Di Agostino Nardi si hanno poche notizie: nella dedica si dice che è «fanese» e probabilmente è la stessa persona che viene citata da Francesco Saverio Quadrio nel suo libro dedicato alla «narrativa o melica»: «Agostino Nardi, Gentiluomo da Fano, essendo avanzato negli anni si fece Religioso de' minori conventuali di S. Francesco. Aveva egli dato alla luce nell'anno 1613 un volume di Rime. Altre se ne leggono nel tempio di Cinthio Aldobrandini».⁹⁵

Egli compare anche come autore di alcuni testi contenuti nel *Gareggiamento poetico del Confuso Accademico*; in particolare è sua una delle poesie che trattano il tema di Medea e del nido della rondine. In questo libretto, nell'indice dei nomi degli autori, egli risulta come «Agostin Nardi Romagnuolo».⁹⁶

Nardi viene citato anche tra gli scrittori francescani conventuali che hanno scritto dopo il 1585, nella raccolta compilata intorno al 1693 da G. Franchini.⁹⁷ Dovette fare parte degli Accademici Filarmonici di Verona perché Maylender afferma che, contrariamente al principio secondo cui non si ammettevano a far parte del sodalizio persone di ordini religiosi, «nel 1598 Frate Agostino Nardi da Fano, soggetto di grande dottrina, venne aggregato a persuasione d'uno dei Gravissimi Padri, per compiacere in ciò un porporato grande, e fu il primo di Ordine Regolare che ascritto fosse nel Catalogo Filarmonico: del che fu molto da fare, perché sentiva la Compagnia grandissima renitenza in accomodarvisi».⁹⁸ Sempre Maylender ci informa della morte di

⁹⁴ *Ivi*.

⁹⁵ F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, volume secondo, Milano, Francesco Agnelli, 1741, p. 293.

⁹⁶ C. FIAMMA, *Il gareggiamento poetico del Confuso accademico Ordito*, cit., cc. 40-41.

⁹⁷ F. G. FRANCHINI, *Bibliosophia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585*, Modena, Eredi Soliani Stampatori, 1693, p. 14.

⁹⁸ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. 2, p. 393.

frate Agostino: egli fu «ucciso nel 1614 da altro frate e scrisse in punto di morte al dott. Andrea Chiocco, offerendosi di pregare in cielo per la prosperità dei Filarmonici». ⁹⁹

Sotto viene riportato il testo della poesia di Nardi ed accanto, per un confronto più immediato, il testo musicato da Torelli.

Madrigali di Agostino Nardi 1598

Morrò per voi mio *Sole*;
Poiche veggio, c'ogni ora
Solo *bramate empio* destin, ch'io mora:
Ma se vi par che sia
Tardi la morte mia;
A che non *m'ancidete*
Col *tosco omai*, che su le labra *avete*?

Amorose faville 1608

Morrò per voi mio *sole*
Poiche veggio *ch'ognora*
Solo *bramat'empio* destin ch'io mora
Ma se vi par che sia
Tardi la morte mia
A che non *m'occidete*
Col *tosc'omai* che su le labra *bavete*

Si può osservare che non sono presenti varianti sostanziali, l'unica è «ancidete» che nelle canzonette diventa «occidete». Per il resto, il testo della canzonetta rivela la sua inequivocabile derivazione dal madrigale di Nardi.

La canzonetta n° 19 *Donna tu sei più bella* sembrava essere una delle tante poesie anonime della raccolta (né Vogel, né il *RePIM* citano l'autore), ma una ricerca sulle *Rime* di Gaspare Torelli ha permesso di individuare un componimento il cui testo, a parte il primo verso, è lo stesso di quello messo in musica.

In basso si può mettere a confronto il testo delle *Rime* (a sinistra) e quello delle canzonette (a destra).

Rime 1613

Sete, Filli, più bella
D'ogni stella;
E più ardente
Del *Sole à l'hor*, quando egli è più cocente.

Amorose Faville 1608

Donna tu sei più bella
D'ogni stella
E più ardente
Del *sol all'hor* quand'egli è più cocente.

Sallo bene il mio core,
Che, in ardore
Di tal foco,
Si *strugge*, e si consuma à poco, à poco.

Sallo ben il mio core
Ch'in ardore
Di tal foco
Si *strugg'e* si consuma à poco à poco.

⁹⁹ *Ibidem*.

Deh dunque per pietate,
Homai date
 A mia vita
 Afflitta sì, qualche pietosa aita.¹⁰⁰

Deh dunque per pietate
Omai date
 A mia vita
 Afflitta sì qualche pietosa aita.

Si può concludere che il testo della canzonetta pubblicata nel 1608 nelle *Amorose faville* probabilmente è opera dello stesso autore della musica: Gaspare Torelli, che la ripubblicò nel 1613 tra le sue *Rime*. Nel 1613, però, Torelli apportò una variante: la donna amata più bella delle stelle acquistò un nome, ancora una volta il suo nome è Filli.

Per riassumere, delle ventidue canzonette della raccolta, solo tre escono con certezza dall'anonimato. Le altre potrebbero essere di autori a noi sconosciuti oppure potrebbero essere state scritte da Torelli. Non era infatti cosa eccezionale trovare compositori che fossero anche autori del testo che poi musicavano; lo stesso Torelli lo fece nei *Brevi concetti d'amore*, il primo libro dei madrigali (1598).

Nel Cinque e Seicento era piuttosto comune trovare figure di intellettuali esperti in vari ambiti: la poesia e la musica per esempio. Sappiamo inoltre che Torelli aveva dimestichezza con entrambe queste arti: componeva musica, ma pubblicava anche rime ed è suo il *Capitolo in lode della musica*,¹⁰¹ un trattato in terza rima dove si elogia la musica e la si difende da chi la crede un'arte di poco valore.

La figura di Torelli si presenta come quella di un personaggio dai molti e vari interessi; e non è disdicevole ipotizzare che anche altre canzonette possano essere state scritte e successivamente musicate da lui.

¹⁰⁰ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, Vicenza, presso Francesco Grassi, 1613, p. 52.

¹⁰¹ G. TORELLI, *Capitolo in lode della musica di Guasparri Torelli da Borgo à San Sepolcro*, Padova, Pietro Marinelli, 1607.

Le Opere di Gaspare Torelli

TORELLI G., *Canzonette a tre voci di Gasparo Torelli della città del Borgo à San Sepolcro*, Venezia, Giacomo Vincenti ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1593.

TORELLI G., *Il secondo libro delle canzonette a tre, et a quattro voci di Guasparri Torelli dalla città del Borgo à San Sepolcro*, Venezia, Ricciardo Amadino ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1594.

TORELLI G., *Brevi concetti d'amore, Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci di Guaspari Torrelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro co'l nome de gl'Auttori delle parole*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598.

TORELLI G., *I Fidi amanti, favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli dalla città di Borgo à S. Sansepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600.

TORELLI G., *Capitolo in lode della musica di Guasparri Torelli da Borgo à San Sepolcro*, Padova, Pietro Marinelli, 1607.

TORELLI G., *Amorose faville: Il quarto libro delle canzonette a tre voci di Guasparri Torelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608. 4° Mus 58 [C,T,B], Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.

TORELLI G., *Observationes Italice lingue brevissimae, atque facilimae ad usum eorum, qui cupiunt banc acquirere linguam & praecipue cum non sint Itali. Gasparis Taurelli ex urbe Burgo Sancti Sepulchri, Patavij, apud Orlandum Zaram ex typogr. Laurentij Pasquati*, 1612.

TORELLI G., *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, Vicenza, presso Francesco Grassi, 1613.

PARTE PRIMA

Amorose faville

Il Quarto Libro delle Canzonette

(1608)

(I TESTI)

Edizione a cura di Carolina Calabresi¹

¹ Per la trascrizione del testo poetico, ci si è basati sul confronto delle lezioni dei libri-parte ed in caso di variante è stata scelta quella prevalente. La maggior parte delle varianti si trova nell'utilizzo di apostrofi e forme elise. In caso di variante tra forma estesa e forma elisa è stata scelta la forma non elisa. Sono state mantenute tutte le maiuscole che nell'originale si trovano all'inizio di ogni verso, ma sono state normalizzate quelle interne al verso. L'*b* etimologica è stata sempre mantenuta. Sono stati inseriti gli accenti e gli apostrofi secondo l'uso corrente; minimi gli interventi sulla punteggiatura. Sono stati sciolti tutti i compendi. Nella trascrizione dei componimenti i ritornelli sono stati evidenziati in corsivo.

1

CHI PUÒ MIRARVI

Chi può mirarvi e non arder d'amore
Donna se'l vostro viso
Accend'e'infiamma ogni gelato core.

Chi può mirar, e non restar conquiso
S'i vostri ardenti sguardi
Vibran ne'i cori altrui fiammelle e dardi.

Chi può mirare, e non sentir a un punto
Dal cieco alato Arciero
Di fiamme acceso e in un ferito, e punto.

Ben è di selce, o di macigno intiero
Ben ha'l cor di diamante
Chi può mirarvi, e non esser amante.

2

FILLI MIA, DOLCE MIO AMORE

Filli mia, dolce mio amore
Non più dolore
Ch'a volermi veder trafitto e morto
Havete il torto.

Filli mia, caro tesoro
Per voi mi moro
Deh porgete mio ben a questa vita
Pietos'aita.

Filli mia, lucent'e bella
D'ogn'altra stella
Deh togliete oggi mai tanto dolore
A questo core.

3

NON PARTIR NON FUGGIR

Non partir non fuggir mira mio bene
Le mie gran pene
Ma poi che parti e fuggi
Sol ti dirò crudel il cor mi struggi.

Non partir non fuggir mira del core
Il grand'ardore:
Ah pur ti parti, e fuggi;
E fuggendo crudel il cor mi struggi.

Non partir non fuggir, ma chi sospira
Per te rimira
Che per fuggir non dai
Remedio al fin crudel a tanti guai.

4

IO SON GIÀ MORTO AHI LASSO

Io son già morto ahi lasso
Dicea Damon'a la sua bella Clori
E tu perché non mori.

Deh porget'homai pietosa aita.
Donna anzi Dea d'Amore
A questo miser core.

5

TRA FIORI E FRESCHE ERBETTE

Tra fiori e fresche erbette
A mirar lasso chi mi dava morte
A cas'un giorno mi guidò la sorte.

Fra gigli, rose e fiori
A mirar lasso chi mi dava morte
A cas'un giorno mi guidò la sorte.

Fra vermiglie viole
A mirar lasso chi mi dava morte
A cas'un giorno mi guidò la sorte.

6

TU NON CESSI DONARE

Tu non cessi donare
Ben mio a chi non t'ama mille baci
E me sdegni mirar e fuggi e taci.

Sai pur per prova certa
Ch'il mio amor non è finto, e che te stesso
Hai visto nel mio cor mai sempre impresso.

7

MENTRE LA BELLA CLORI

Mentre la bella Clori al suo pastore
Scopria la fiamma che sentia nel core

S'udia d'intorno dire o mio tesoro

Se tu m'ami io t'adoro.

Mentre gli due amanti i grand'ardori

Scoprian tra loro e le pen'e dolori

S'udia d'intorno dire o mio tesoro

Se tu m'ami io t'adoro.

Mentre il pastor con dolc'alme parole

Dicea per te mi strugg' o mio bel sole

S'udia d'intorno dire o mio tesoro

Se tu m'ami io t'adoro.

8

DA VOI MIA CHIARA E BELLA

Da voi mia chiara e bella
Lucidissima stella
Hor con mio gran martire
Deggio dunque partire.

Da voi stelle d'amore
Che mi toglieste il core
Hor con mio gran martire
Deggio dunque partire.

Da voi mio ben mia vita
Da voi beltà infinita
Hor con mio gran martire
Deggio dunque partire.

9

POI CH'IL SPERAR M'È TOLTO

Poi ch'il sperar mi è tolto
Di mirar quel bel volto
Sento sì gran martire
Ch'io non lo posso dire.

Poi che mirar tue stelle
D'amor lucente, e belle
Non posso, ho tal martire:
Che non lo posso dire.

Poi ch'or lungi son io
Da te dolce ben mio
Sento sì gran martire:
E pur no'l posso dire.

10

MI RID'E PRENDO GIOCO

Mi rid'e prendo gioco
Ch'ancor donna credete
Darmi martell'o quant'in error sete
V'amai a sé
Mentre voi amaste me
Ed hor che ad altri havete dato il core
Non sento più dolore.

Prendo spasso, e diletto
Ch'ancor donna pensate
Darmi martell'o quanto v'ingannate
Credete a sé,
Che mentre amaste me
V'amai: ed or che d'altri è'l vostro core
Non sento più dolore.

11

CHIUDE NEL VAGO VISO

Chiude nel vago viso
Filli quant'ha di bello il paradiso
E nella vaga fronte
Splendon divine alme fatezze con te.

Sempre da suoi belli occhi
Par che l'alato Arcier l'arco suo scocchi
E nella bocca poi
Ha le perle, e rubin de liti coi.

Nelle guancie amoroze
Miste pur son bianche, e vermiglie rose
E nel candido seno
D'avorio ogni candor perd'e vien meno.

Ma ch'abbia il suo bel volto
Di beltate il bel fregio a l'altre tolto.
E come chiara fede
Che l'istessa beltate anco gli cede.

12

DIVIN'ALTA BELTATE

Divin'alta beltate
Amor benigno mi scoprì quel giorno
Che prima vi mirai mio viso adorno.

Maniere illustre, e grate
Vidi in real magnanimo semiante:
Ond'io tutt'arsi, e ne diveni amante.

Angelici costumi
In sangue illustre mersi onde il mio core
Tutto avampò di glorioso amore.

Pasca pur gli alti numi
Dissi il nettar divin Clori mia dea
M'e'l cibo de tuoi lumi e pasce, e bea.

13

ASPRO DESIR

Aspro desir che bolli entr'al mio core
Non mi dar più dolore
Escimi pur ardito e vanne homai
In parte più sicura
S'a te brami riposo a me ventura.

E ben che cieco sii fors'anco sia
Ch'aprendoti la via
Pietoso amor de nostri lunghi affanni
Ti scorgi a miglior porto
Dandomi insieme al fin qualche conforto.

Vanne risolto adunque e non temere
Ch'ogni audace volere
Fortuna ancor gradisce assai benigna
E per contrario segno
Timido cor, e vil hà sempre a sdegno.

14

PERCHÉ SEMPRE MI FUGGI

Perché sempre mi fuggi
Se fuggendo crudel il cor mi struggi
E poi altro pastore
Cerchi seguir ch'ad altra ha dato il core.

Perch'ingrata t'en vai
E me lasci in accerbi, e duri guai?
E pur cerchi ad ogni hora
Seguir Damon che brama altra signora.

Vanne via pur crudele
A seguir lui che ti sarà fedele;
Se Filli e'l suo amore
A cui diede la vita, l'alma , e'l core.

15

CHIARE CHRISTALLIN' ONDE

Chiare christallin' onde
E voi fiorite sponde
Del Tebro deh mirat'in cortesia
L'accerba pena mia.

Chiari limpidi fonti,
E voi alpestri monti,
Deh vi sia aperto, e chiaro
Il mio duol tanto amaro.

Poi che mia donna ingrata
Da me cotanto amata
Mirar, udir non vole il mio dolore,
Che mi consuma il core.

16

RIDON I PRATI

Ridon i prat'e dei più bei colori
Si vestono di fiori
Cantan gli augelli in questa part'e in quella
Hor ch'a noi torna la stagion novella.

Di fronde, e fiori le campagne, e prati
Restano tutti ornati
Scherzan gli Augelli in questa parte e'n quella
Hor ch'a noi torna la stagion novella.

17

DI MEDEA CRUD'È QUELLA

Di Medea crud'è quella
Statua dov'hai tuo nido
Incauta Rondinella
Ahi consiglio mal fido
Creder i figli tuoi
A lei ch'uccise i suoi.

18

MORRÒ PER VOI MIO SOLE

Morrò per voi mio sole
Poiché veggio ch'ognora
Solo bramat'empio destin ch'io mora
Ma se vi par che sia
Tardi la morte mia
A che non m'occidete
Col tosc' omai che su le labra havete.

19

DONNA TU SEI PIÙ BELLA

Donna tu sei più bella
D'ogni stella
E più ardente
Del sol all'hor quand'egli è più cocente.

Sallo ben il mio core
Ch'in ardore
Di tal foco
Si strugg'e si consuma a poco a poco.

Deh dunque per pietate
Omai date
A mia vita
Afflitta sì qualche pietosa aita.

20

CHASI CHA SE TE BRANCO

Chasi cha se te branco orbo sguerzo monzuo
Che t'insegno di trazer sbolzonae
Va' magn'el pan imbruo
e zioga co'l pandol per le contrae
Frasca co disno o co ceno
Non mi romper la camara del seno.

21

AN MISIER CUCULIN

An misier Cuculin aveu sentio
E vù misier Matio
Pamfilo con mia sia
Base basem anima mia
Cha ve darò de giongari
Mo cape/ Mo capuci/ Mo cogombari
Ah ah ah laro de mocina
Voio mandarte in brazo a una berlina.

22

DIMMI CRUDEL AMORE

Dimmi crudel Amore
Chi ti diè l'arco i strali e tanto ardore
Queste signore belle
Che paiano del ciel lucenti stelle.

Perché non vedi lume
E di gir nudo hai sempre per costume
Perché con fiamme e fuoco
Veggio più d'argo e volo in ogni luoco.

Note, analisi e confronti a cura di Carolina Calabresi

a. Apparato critico

Canzonetta n° 1

A v. 7 il solo Basso si discosta dalle altre voci riportando *sentirse* al posto di *sentir*.

Canzonetta n° 4

A v. 4 Canto e Basso riportano *homai* (che è messo a testo), mentre il basso ha *hoggi mai*.

Canzonetta n° 5

A v. 3 nell'originale si trova *Accas'un*, che è stato corretto in *A cas'un*.

Canzonetta n° 9

A v. 2 il Tenore riporta per tre volte *quel* (messo a testo perché spesso si trova all'unisono), il Basso riporta *il*, il Canto prima *quel* poi *il*.

Canzonetta n° 13

A v. 3 Canto e Basso hanno *pur* (messo a testo) mentre il Tenore presenta *fuor*.

Canzonetta n° 14

A v. 1 Canto e Tenore presentano *fuggi*, ma il Basso ha *fugga*; a v. 2 Canto e Tenore presentano *struggi*, mentre il Basso ha *strugge*; a v. 3 Canto e Tenore hanno *poi*, mentre il Basso ha *pur* e *poi*. Si è scelto di riportare, in tutti tre i casi, la variante del Canto e del Tenore.

Alla fine del v. 6 il Canto presenta il punto esclamativo, mentre Tenore e Basso quello interrogativo. Si è ritenuto opportuno scegliere il punto interrogativo, considerando il senso del discorso.

Canzonetta n° 16

A v. 7 tutte le voci riportano *screrzazan* che è stato corretto in *scherzan*.

Canzonetta n° 18

Nella tavola degli incipit compare *Moro per voi mio sole*, ma sotto le note si ha sempre *Morrò per voi mio sole* (che è stato messo a testo).

Canzonetta n° 20

A v. 2 Canto e Basso hanno *Che* (messo a testo), mentre il Tenore ha *Cha*.

I vv. 1, 4, 6 presentano delle ripetizioni di alcune sillabe (*nu* in *monzuo*, *na* in *contrae*, *ne* in *seno*) che hanno la funzione di “riempimento musicale”. Queste sillabe non fanno parte effettiva della parola perciò sono state eliminate nella trascrizione dei componimenti, ma sono state inserite tra parentesi tonde nell’edizione della musica.

Canzonetta n° 21

Anche in questo caso si hanno ai vv. 2, 4, 5, 8 delle ripetizioni di alcune sillabe a scopo puramente musicale (*ni* in *Matio*, *ni* in *mia*, *no* in *giogari*, *ni* in *berlina*).

Il v. 6 non viene cantato, ma recitato dalle tre voci, ognuna presenta un testo diverso: il Canto ha *Mo capuci*, il Tenore ha *Mo cape* ed il Basso ha *Mo cogombari*.

Nella tavola degli incipit si legge *An misier Coculin*, ma sotto le note si trova sempre *An misier Cuculin* (che è stato messo a testo).

b. Analisi poetico-musicale delle canzonette

La forma della canzonetta appartiene al genere della musica polifonica profana e si sviluppò tra la seconda metà del XVI e i primi decenni del XVII secolo. Differenziandosi per vari aspetti dal madrigale, la canzonetta è considerata una forma poetico-musicale minore.² Queste forme nel corso del tempo hanno acquisito una grande quantità di denominazioni. Per esempio: canzoni, canzonette, villanelle, fioretti musicali ecc., ma spesso non è facile trovare degli elementi che definiscano in maniera inequivocabile un tipo di composizione rispetto ad un altro. Concetta Assenza afferma che questa «terminologia così ricca [...] di fatto riguarda un repertorio unitario, quello che in origine si riconosceva nella denominazione unica di canzon villanesca».³

Il termine canzonetta apparve per la prima volta nel 1580 nel frontespizio della ristampa del *Primo libro di canzonette a quattro voci* di Orazio Vecchi: non è nota la prima edizione, ma si pensa che il termine sia stato usato da Vecchi anche negli anni precedenti.⁴ La canzonetta è un tipo di componimento quasi sempre in forma strofica a cui corrisponde «una composizione musicale adatta alla prima strofa del testo e ugualmente utile per le successive; il discorso musicale è segmentato in sezioni giustapposte e ripetute [...]; i rapporti tra le parti vocali, generalmente tre, sono regolati da un contrappunto di melodie sillabiche e compattate in un'omioritmia animata da rapidi schemi ritmici»;⁵ a volte si hanno passaggi in stile imitativo.

Lo schema musicale di questo componimento può essere AA B CC oppure AA BB; è evidente la forte presenza di segmenti melodici ripetuti a *refrains* a cui corrispondono nel testo frasi importanti dal punto di vista del significato, che acquistano valore grazie alla ripetizione. Ogni strofa è composta da tre a sei versi, le rime sono spesso bacciate e a volte si ha l'isolamento del primo verso.

Nel 1540, quando la canzonetta, o per meglio dire la *canzon villanesca*, era un genere appena nato, si poteva osservare una netta differenza tra questa ed il madrigale. Il madrigale rispetta fedelmente le norme contrappuntistiche, «è frutto di un lavoro costante di ricerca espressiva»⁶ ed utilizza testi poetici con concetti ricercati. Al contrario l'antenata della canzonetta era «semplicemente aggiustata in un trio vocale di passo sbrigativo e dominato dalla dizione

² C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ R. I. DEFORD, *Canzonetta*, in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, www.grovemusic.com.

⁵ C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., p. 12.

⁶ *Ivi*, p. 16.

melodica della voce superiore»,⁷ ma soprattutto si serviva di testi spesso in dialetto e di argomento quotidiano. Negli anni successivi, invece, il netto confine tra madrigale e canzone si assottigliò e non mancarono elementi di influenza reciproca. Negli ultimi anni del '500, gli anni in cui operò Torelli, la canzonetta si affiancava alla «forma evoluta del madrigale e a quella più popolare della villanella»,⁸ era una breve composizione polifonica, ma senza elaborazioni ricercate e «man mano che il madrigale si accostava sempre più allo stile monodico, la canzonetta ne assorbì alcune caratteristiche, quali la tecnica più raffinata, le imitazioni e, talvolta, il declamato sillabico».⁹

È evidente che l'influsso di Claudio Monteverdi, con le sue innovazioni, portò cambiamenti importanti sia al genere del madrigale che a quello della canzonetta: essa per un verso si avvicinava al tipo di composizione più elaborato, ma dall'altro la sua influenza faceva ampliare gli stretti e ferrei limiti delle regole del madrigale.

Gli argomenti dei testi delle canzonette che all'inizio erano esclusivamente amorosi (trattati in modo semplice e a volte rustico), in seguito «si [portarono] dentro il pieno della corrente petrarchista; [...] ed [accolsero] gli argomenti bucolici e pastorali cari alla poesia madrigalistica [...] [acquisendo] seppur in misura contenuta, il gusto per i motivi amorosi espressi con stile arguto, sentenzioso».¹⁰

Si noterà che le *Amorose faville* di Torelli trattano proprio questi argomenti: sono preponderanti le tematiche amorose, ma non mancano scenari bucolici-pastorali con pastori, uccellini cinguettanti e prati fioriti. Lo stile arguto e sentenzioso compare a tratti nei componimenti in cui il poeta è arrabbiato perché la sua signora non lo ama più, ma soprattutto si può ritrovare nelle canzonette n° 20 e 21, quelle in dialetto, in cui non mancano neanche gli scherni. In effetti queste due composizioni si avvicinano, più che alla canzonetta, a forme quali la villotta o la mascherata: forme, cioè, caratterizzate da precisi connotati linguistici e morfologici legati ai testi dialettali.

Per concludere, va osservato che nel *DEUMM* tra gli autori ricordati come compositori di canzonette, accanto a nomi celebri come quelli di Monteverdi oppure Vecchi e Banchieri, è citato anche il meno noto Gaspare Torelli da Borgo Sansepolcro.

La raccolta delle *Amorose faville* comprende una serie di componimenti il cui tema principale è, come dice il titolo, l'amore.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Canzonetta*, in *DEUMM (Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti)*, diretto da A. Basso, 12 voll., Torino, UTET, 1983-2005, p. 496.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, cit., p. 15.

Torelli musica le faville che fanno ardere colui che ama (rese musicalmente con melismi di crome e semicrome), l'amore crudele (accompagnato da inaspettati innalzamenti cromatici) e le invocazioni amorose «declamate velocemente, su serie di crome, col trio vocale precedente per accordi ripercossi».¹¹ La poesia e la musica, pur essendo in forma strofica, risultano legate; non mancano madrigalismi ed espedienti che hanno lo scopo di smuovere i sentimenti dell'ascoltatore.

1 - CHI PUÒ MIRARVI

La canzonetta che apre la raccolta delle Amoroze Faville è composta da quattro terzine di endecasillabi e settenari (AbA BcC DeD Eff), raggruppati in due unità: le strofe 1-2 e le strofe 3-4. Le due unità ricalcano lo schema metrico della sestina o sesta rima (ABABCC) in cui si ha una rima alternata ed una baciata.

Vogel nella *Bibliografia della musica italiana vocale profana*¹² attribuiva il testo di questo componimento a Gabriello Chiabrera, ma solo il primo verso risulta essere uguale.

Il poeta si chiede chi possa guardare la donna che egli ama senza innamorarsi; infatti, il viso di lei, e più in particolare i suoi sguardi, accendono nel cuore di chi la vede il sentimento dell'amore. Lo sguardo, tanto presente anche in altre canzonette della raccolta, è ciò che fa innamorare, come una freccia scagliata da Cupido. Nell'ultima strofa la domanda iniziale trova una risposta: nessuno può resistere alla vista di quella donna, a meno che non sia duro e resistente come la selce o la pietra. Tutti gli altri, invece, colpiti nel cuore, s'innamoreranno.

Le voci hanno un'estensione che va da una settima per il Canto, all'ottava per il Tenore, ad una nona per il Basso.

La canzonetta si apre con una sezione imitativa (bb. 1-7) in cui Canto e Basso procedono in maniera omoritmica. Dopo la conclusione della prima sezione sulla triade minore di Re, affermando il Protus (l'armatura di chiave presenta il Sib), comincia una seconda sezione (bb. 7-25) che praticamente prevede la duplice ripetizione di un blocco di misure (bb. 7-16 e 16-25, ritornello scritto per esteso). Dopo un passaggio omoritmico (bb. 7-8) di collegamento si continua con una zona imitativa (fino a b. 13) in cui "accend'e infiamma" viene ripetuto per sottolineare la passione del poeta (bb. 9-13), infine si trova la zona cadenzale non più imitativa (bb. 13-16). La conclusione del brano ribadisce il Protus e presenta

¹¹ *Ivi*, p. 204.

¹² E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, cit., pp. 1699-1702.

la triade maggiore di Re, infatti, nella letteratura a tre voci, l'accordo conclusivo prevedeva che tutte le voci cantassero la finalis e nel caso in cui fosse presente la 3^a, si optava per quella maggiore, ritenuta più stabile della minore (espediente che in seguito verrà definito, da J. J. Rousseau, terza di Piccardia).

2 - FILLI MIA, DOLCE MIO AMORE

La seconda canzonetta consta di tre quartine composte da un ottonario, un quinario, un endecasillabo ed un altro quinario che formano rime bacciate (aaBb ccDd eeAa).

Ogni strofa inizia con l'invocazione a Filli, la donna amata che ha lo stesso nome dell'eroina mitologica Fillide. Secondo il mito, Fillide era figlia del re della Tracia e fu amata da Demofonte,¹³ figlio di Teseo, che però l'abbandonò per ritornare in patria; Fillide si uccise e fu trasformata in mandorlo.¹⁴ Essa incarna il topos della "relicta" o donna abbandonata dal proprio amato, come era successo ad Arianna, abbandonata da Teseo.¹⁵ Si può notare la ricorrenza di questi personaggi mitologici in molti madrigali e canzoni di fine '500 - inizi '600, ma anche nei primi melodrammi: celebre è l'*Arianna* di Monteverdi del 1608 di cui purtroppo ci resta soltanto il lamento.

Tornando alla storia di Fillide, si può aggiungere che oltre a Virgilio, Servio (*ad Buc.* 5,10) ed Ovidio (*Heroid.* 2,98 ss.) anche Igino (*Fab.* 59) parla di lei e ricollegandosi all'etimologia del nome dell'eroina (dal greco *Phylla* = foglie) afferma che il mandorlo in cui fu trasformata fiorì quando Demofonte lo abbracciò.¹⁶

La Filli della canzonetta, però, non sembra essere la "relicta" del mito. In questo caso non è lei a chiedere qualcosa all'amato, ma il contrario. È l'amato a chiedere a Filli di non volerlo vedere morto, le chiede aiuto, infine si augura che lei possa alleviare il dolore che lo affligge.

¹³ Una certa ambiguità e confusione relativa alla storia di questa eroina è dovuta al fatto che alcune fonti la citano in relazione al suo amore per Demofonte, altre invece in relazione al fratello di lui, Acamante.

¹⁴ Servio nel commento alle egloghe virgiliane fa un resoconto della storia di Fillide: Serv. *Ad ecl.* 5,10 «Phyllis, Sithonis filia, regina Thracum fuit. Haec Demofontem, Thesei filium, regem Atheniensium, redeuntem de Troiano proelio dilexit et in coniugium suum rogavit. Ille ait, ante se ordinaturum rem suam et sic ad eius nuptias reversurum. Profectus itaque cum tardaret, Phyllis et amoris impatientia et doloris impulsu, quod se spretam esse credebat, laqueo vitam finivit».

¹⁵ Secondo un'idea della tragedia greca le colpe dei padri si trasmettono ai figli, quindi è naturale che Demofonte si comporti come il padre Teseo.

¹⁶ Hyg. *Fab.* 59 «Phyllis autem ob desiderium Demophoontis spiritum emisit et conversa est in arborem amygdalum sine foliis. Postea reversus Demophoon, cognita re, eius amplexus est truncum, qui, velut sponsi sentiret adventum, folia emisit».

Dal punto di vista musicale si può notare che tutte e tre le voci hanno l'estensione di una decima.

L'inizio ha carattere imitativo con l'incipit proposto dal Canto a cui fa seguito l'entrata del Tenore (all'unisono) ed infine quella del Basso (all'8^a grave). Va sottolineato che si tratta di un'imitazione di testa, in cui le ripetizioni sono letterali, ma solo relativamente a un motivo di due battute, poi tutto procede senza rigore muovendosi nell'ambito del Tritus (in Fa) e cadenzando in Do (Ionico) a fine ritornello (b. 9).

La seconda parte della canzonetta si apre con un passo in cui le voci procedono omoritmicamente fino a b. 13, poi comincia una sezione imitativa ("*havete il torto*") che modula nel Protus (in Sol) per cadenzare, però, sul Do a b. 21. Questa zona ha una struttura interna divisibile in tre parti: I (bb.13-15) con imitazione del soggetto "Do Mib Mib Re Do" alla 4^a inferiore e all' 8^a; II con soggetto al Tenore, imitato alla 4^a inferiore dal Canto e all' 8^a inferiore dal Basso, III (bb. 19-21) cadenzale. Successivamente si può osservare la replica della zona imitativa (da b. 13 a 21) della seconda parte della canzonetta. Due elementi possono risultare interessanti: la conclusione della seconda parte che ribadisce (seppur in diverso "modo") la cadenza in Do del primo ritornello e l'oscillazione tra il Tritus (all'inizio) e il Protus (conclusivo).

3 - NON PARTIR NON FUGGIR

Il terzo componimento della raccolta è composto da tre quartine i cui versi sono un endecasillabo, un quinario, un settenario ed un altro endecasillabo che formano rime bacciate (Aabb Ccaa Ddee).

Tutte le strofe cominciano con l'invito rivolto all'amata «non partir non fuggir» ed all'ascolto risulta evidente la ripetizione della consonante occlusiva velare o gutturale sonora (g) che serve a rendere l'idea dell'asprezza e del tormento.

Con questa canzonetta si ha un esempio di "lamento". Si tratta di un tipo di composizione che nel '600 ebbe una grandissima fortuna, soprattutto grazie ai celebri lamenti composti da Monteverdi: quello di Arianna e quello della ninfa. Solitamente l'eroina, abbandonata dall'amato, si lamenta, piange la perdita del suo amore e si dispera perché questo non torna. Nella canzonetta è il poeta, senza nome, a lamentarsi ed a chiedere insistentemente al suo «bene» di non partire, di non scappare. Invita l'amata ad accorgersi del grande amore che lui prova, ma nonostante ciò lei parte lasciandogli il cuore infranto. Nell'ultima strofa si trova l'estremo tentativo di convincere la donna a non andarsene: il poeta le dice ancora che soffre d'amore per lei e conclude con l'affermazione che fuggire non serve, crea soltanto ulteriori dispiaceri.

Sia il Canto che il Basso hanno l'estensione di una settima, il Tenore invece arriva fino ad una nona.

Come nella canzonetta precedente, l'inizio ha carattere imitativo: per primo comincia il Canto seguito dal Tenore e dal Basso. Anche in questo caso si può notare l'utilizzo dell'imitazione di testa nelle prime battute (imitazione all'unisono e all'8^a inferiore) seguita da un passo più dilatato che sottolinea il testo "*le mie gran pene*" e termina con cadenza conclusiva nel Tritus (con cadenza conclusiva si indica quella in cui il Basso fra gli ultimi due accordi sale di 4^a o scende di 5^a). Successivamente si trova un passo omoritmico che si movimenta nella zona cadenzale con vocalizzi sulla parola "*struggi*". Si può osservare che anche questa seconda sezione (bb. 9-19), che chiude confermando il Tritus in Fa, viene ripetuta identica (da b. 20 a 30) e da ciò si deduce che la canzonetta ha una perfetta forma bipartita (come quasi tutte le canzonette della raccolta). Interessante è la presenza di un'appoggiatura al Tenore a b. 12 e 23 (il Re in luogo del Mi, su tempo forte). Alle battute 27-28 il Canto attua un tetracordo discendente che sarà usato nel '600 da Monteverdi e da tanti altri musicisti per rendere musicalmente l'idea del lamento, anche in questo caso serve a dare maggiore intensità ed espressività, infatti si trova sulle parole "*il cor mi struggi*". Il finale del brano si presenta, come di prassi nella letteratura a tre parti, con le tre voci che eseguono la finalis (due all'unisono e una all'8^a sotto).

4 - IO SON GIÀ MORTO AHI LASSO

Questa canzonetta è interamente musicata nei libri-parte, cioè, tutto il testo delle strofe si trova direttamente sotto alle note. Un segno indica la fine della prima e l'inizio della seconda strofa, entrambe formate da settenari ed endecasillabi (aBb Cdd) che creano rime baciate.

Io son già morto si può ricondurre al filone della lirica pastorale: Damon si rivolge a Clori, la sua amata, invitandola a morire dal momento che lui è già morto. Nella seconda strofa, poi, chiede un pietoso aiuto per il suo misero cuore.

Le voci hanno un'estensione che aumenta progressivamente verso il registro grave: il Canto ha un'ottava, il Tenore una decima ed il Basso una quattordicesima.

L'inizio del brano è caratterizzato da una tessitura scura che serve a conferire maggiore aderenza al testo "*Io son già morto*" che in sostanza è un lamento in prima persona; si può inoltre notare la presenza di una serie di quinte ritardate discendenti. Le quinte parallele sono vietate nello stile rigoroso, ma va sottolineato che anche Monteverdi, nella canzonetta *Corse a la morte*, inserì una successione di quinte per moto retto. In quel caso la loro presenza venne

giustificata supponendo che Monteverdi le avesse usate volontariamente per evidenziare le caratteristiche di un genere musicale minore.¹⁷

La parte narrativa/conclusiva (bb. 8-11) del primo ritornello si pone in contrasto con quella precedente: è più vivace dal punto di vista ritmico, le voci si muovono con intervalli più ampi e cadenza affermando il Tritus (in Fa, peraltro con il Sib indicato in chiave), mentre la zona iniziale chiudeva (a b. 6 con cadenza alla dominante) con il Protus (in Sol). Successivamente, in corrispondenza con la ripresa del discorso in prima persona, il tono si fa di nuovo più rassegnato, cupo e contraddistinto dall'utilizzo di note con grandi valori di durata, proseguendo con il Tritus (in Fa), e terminando con una cadenza conclusiva in Do. Si tratta di un periodo di nove battute (da b. 12 a 20) replicato due volte, con la sola differenza che nella ripetizione si ha un Mib a bb. 22-23 al Basso, mentre la prima volta si aveva un Mi. La linea iniziale del Tenore "La La La Sol Fa Mi Fa è raddoppiata alla 3^a sotto dal Basso ed è imitata dal Canto "Do Do Do Sib La Sol La", anche se con modifiche ritmiche.

Alla battuta 30 comincia una nuova strofa che corrisponde ad una sezione omoritmica (torna al Protus in Sol evocato all'inizio della canzonetta). Questa sezione, dapprima viene movimentata con l'impiego di crome e verso la fine diventa più calma per rendere la richiesta di aiuto espressa dal testo ("*pietosa aita*"). Simmetricamente alla prima strofa, anche in questo caso si ha la ripetizione (ma del solo primo verso) a cui segue una sezione omoritmica sempre nello stesso modo (il Protus) che chiude con la triade di Sol completa di 3^a maggiore.

5 - TRA FIORI E FRESCHE ERBETTE

Il componimento è formato da tre terzine in cui i versi sono un settenario e due endecasillabi (aBB cBB dBB). Il primo verso viene isolato e cambia ogni volta mentre gli altri due sono uguali per tutte e tre le strofe e creano una rima baciata.

Il poeta racconta di essere stato portato dalla sorte in un prato fiorito, pieno di gigli, rose e viole «a mirar lasso chi [gli] dava morte». Le tre le strofe si concludono tutte con lo stesso distico, ripetuto come una sorta di ritornello. L'espedito della ripetizione degli ultimi due versi sottolinea il contrasto del mondo della natura rigogliosa e vitale con la morte e il dolore che attendono il poeta.

Per quanto riguarda la parte musicale, l'estensione delle voci, anche in questo caso, è vicino all'ottava (Basso e Tenore), il Canto ha una nona.

¹⁷ Cfr. Le canzonette di Monteverdi: un confronto, p. 91.

Tra fiori e fresche erbe si apre, secondo il modello che si è trovato già diverse volte, con l'entrata delle voci con imitazione di testa: il Canto, poi il Tenore che ripropone il motivo iniziale all'unisono, motivo ripreso infine anche dal Basso all'ottava sotto, il tutto in Tritus (in Fa con Sib indicato in chiave). I melismi sulle parole "fiori" e "fresche" rendono benissimo la sensazione di un mondo naturale e quasi idilliaco che si scontra con le emozioni del poeta rappresentate a partire da b. 7. Si può osservare una breve sezione omoritmica seguita da un episodio imitativo canonico (due voci all'unisono e una all'8^a grave) da b. 12 a 19 che si spegne e va a terminare in maniera omoritmica (bb. 20-22) con una cadenza conclusiva in Tritus in Fa (b. 22). L'episodio imitativo (bb. 12-19) è ripetuto identico da b. 23 a 33.

6 - TU NON CESSI DONARE

La struttura metrica del componimento è basata su due terzine. Un settenario rimane isolato mentre i successivi due endecasillabi formano una rima baciata (aBB cDD).

Ritorna il tema dell'amato non corrisposto che non si rassegna neanche vedendo il suo amore che dona baci «a chi non l'ama», ma sfugge e tace di fronte a lui. Egli continua a cercare di convincerla che il suo amore è puro, «non è finto», ma anche questa canzonetta si conclude senza una risposta.

Dal punto di vista musicale le voci del Canto e del Tenore hanno l'estensione di una settima, il Basso di un'ottava. Il brano, impostato nel modo Tritus (in Fa con Sib indicato in chiave), comincia con una sezione imitativa condotta liberamente (imitazioni all'unisono e all'8^a). Dopo il ritornello si ha una sezione (bb. 8-30) costituita da una parte (bb. 8-16) ripetuta con l'ampliamento della zona iniziale (da b. 17 a 30). Nel primo passo di questa sezione (tre battute costituite dalla ripetizione di uno schema di una battuta e mezza) Canto e Tenore procedono in maniera omoritmica a una terza di distanza e poi si scambiano le parti; il Basso, invece, procede con note di durata maggiore e sostiene le voci superiori. Questa breve sezione, come spesso accade, serve a collegare le parti imitative e in particolare quella che comincia al Tenore sull'ultimo movimento di b. 10 per chiudersi a b. 13 (imitazioni alla 5^a inferiore e all'unisono), seguita da una zona cadenzale bb. 14-16.

Si può notare l'utilizzo dell'espedito del madrigalismo: per rendere sia uditivamente che visivamente l'idea del "fuggire" Torelli sfrutta una scala ascendente di crome, ma quando deve descrivere il silenzio "e tac" utilizza semibreve e minime rallentando in maniera naturale l'andamento. La struttura del brano appare sostanzialmente binaria.

7 - MENTRE LA BELLA CLORI

La settima canzonetta è formata da tre quartine in cui si trovano tre endecasillabi ed un ottonario che danno, a coppie, delle rime bacciate (AABb CCBb DDBb). Gli ultimi due versi sono ripetuti alla fine di ogni strofa come un ritornello.

Nel testo di questo componimento si trova nuovamente Clori (presente anche nella canzonetta n° 4). Un narratore in terza persona descrive il momento in cui Clori rivela «al suo pastore» (Damone probabilmente) l'amore che prova. Nella seconda strofa sono entrambi gli amanti a rivelarsi i reciproci sentimenti d'amore e le pene. Nell'ultima, infine, il pastore rivolge al suo «bel sole» dolci parole. Forse le parole sono proprio quelle che si sentono dire «d'intorno»: «o mio tesoro se tu m'ami io t'adoro».

Canto e Tenore hanno l'estensione di un'ottava mentre la linea vocale del Basso è più concentrata e si limita ad una sesta.

Il ritornello iniziale del brano cadenza in Sol (Protus), con il Sib indicato nell'armatura di chiave ed è caratterizzato dalle tre voci che procedono in maniera omoritmica con un andamento piuttosto solenne che si smorza solo sulla parola “*fiamma*”, resa dal Basso con una scala ascendente. Segue una seconda parte (bb. 8-13) sostanzialmente omoritmica, con le volatine di crome su “*d'intorno*” (madrigalismo costituito dalla circolarità del disegno melodico “Sib La Sol La Sib Do Re Do Si”), cui segue la parte conclusiva da b. 14 a 22 replicata da 23 a 31, in cui si hanno sprazzi di stile imitativo. La conclusione, è basata sull' insistente ripetizione di “*io t'adoro*”, ribadendo sempre il Protus in Sol, con la triade finale comprensiva della 3^a maggiore.

8 - DA VOI MIA CHIARA E BELLA

Da voi mia chiara e bella consta di tre quartine di settenari in rima baciata (aabb cbb ddbb). Gli ultimi due versi sono ripetuti alla fine di tutte le strofe.

Questa volta è il poeta ad affermare in prima persona che deve partire ed allontanarsi dalla sua «chiara e bella lucidissima stella», anche se ciò gli provoca un grande dolore.

Per quanto riguarda la parte musicale, l'estensione più ridotta è quella del Tenore che fa una sesta, il Canto raggiunge un'ottava infine il Basso arriva ad una nona.

La canzonetta comincia con sezione omoritmica e a b. 8 presenta una cadenza conclusiva in Do; a questa segue una seconda parte (bb. 9-26) così articolata: una zona omoritmica da b. 9 a 12, quindi una parte in cui le due voci superiori

muovono parallelamente per 3^c e 6^c e quella grave in modo indipendente (bb. 13-19), infine la ripetizione di queste stesse misure che si ha da battuta 20 a 26. Quando vengono cantate le “*lucidissime stelle*” la voce del Canto esegue un intervallo ampio e si sposta un registro più acuto. La seconda parte (da b. 9) inizialmente è sempre omoritmica, poi il Basso si differenzia muovendosi più liberamente fino alla cadenza conclusiva in Do. A livello armonico questa è la prima canzonetta in cui compaiono accordi aumentati (La Do# Fa a b. 4 e 6) che all’epoca erano usati, ma risultano piuttosto arditi se visti in relazione al semplice lessico armonico dell’autore.

9 - POI CH’IL SPERAR M’È TOLTO

Lo schema metrico di questo componimento ricalca quello della precedente canzonetta: tre quartine di settenari in rima baciata (aabb ccbb ddbb) e gli ultimi due versi di ogni strofa che sono delle lievi variazioni su uno stesso tema.

La canzonetta si ricollega e prosegue quella precedente: il poeta lontano dalla sua amata sta male perché non può vederla. Un elemento di connessione tra le due poesie è la ripetizione di “*martire*” che torna ad intervalli regolari.

Le estensioni delle voci aumentano dal Canto al Basso: il primo fa una sesta, il Tenore un’ottava, infine il Basso arriva ad una decima.

La canzonetta si apre con una breve sezione omoritmica (bb. 1-3) seguita da una parte dal carattere imitativo in cui Tenore e Basso procedono per lo più parallelamente (a distanza di 3^a), salvo nelle zone cadenzali, mentre il Canto risponde imitando le altre due voci (alla 3^a superiore rispetto al Tenore) e cadenza in La a b. 6. Successivamente (dal levare di b. 7 a 9) si trova una replica della zona imitativa precedente trasportata una 3^a sotto e la chiusura in Fa. Infine, dal levare di battuta 10 a 12, vi è la replica delle battute 4-6, ma con cadenza conclusiva in La (modo Eolio, che quindi prevale nella zona iniziale). Dopo il ritornello comincia la seconda sezione: anche questa inizialmente omoritmica (bb. 12-15) e poi imitativa (bb. 16-20); queste ultime misure vengono replicate nelle successive (da b. 21 a 27). Qui sono le voci del Canto e del Tenore ad andare insieme, mentre il Basso risponde in modo più indipendente. La seconda parte chiude affermando il Tetrardus (in Sol), modo evocato anche nelle prime battute della canzonetta.

10 - MI RID'E PRENDO GIOCO

Nella raccolta questo è il brano con il maggior numero di versi per strofa. Si possono individuare due strofe di sette versi: settenari, endecasillabi e quadrisillabi (abBccDd eFccDd).

La seconda strofa ripropone ed amplia l'argomento già esposto nella prima. Si possono notare numerose assonanze e parallelismi. Alcune parole ritornano nella stessa posizione e l'ultimo verso è ripetuto identico sia nella prima che nella seconda strofa. In questa canzonetta cambiano il tono ed il carattere: il poeta è risentito perché la sua donna ama un altro. Egli, però, afferma di non essere stato colpito più di tanto, se la donna pensa di fargli un torto, di farlo stare male, di dargli «martello», si sbaglia. Il poeta ormai è indifferente, anzi ride di tutto ciò perché non l'ama più.

Questa canzonetta, benché non si conosca l'autore del testo, ha delle affinità tematiche forti con una poesia pubblicata nel 1613 nelle *Rime* di Gaspare Torelli.¹⁸ Si tratta di una poesia il cui argomento è *Amante non riamato muta pensiero* ed anche qua il poeta afferma di non amare più la sua donna che ha trovato un altro amante.

V'amai mentre m'amaste;
 E in segno del mio Amore,
 Donna, vi diedi il core.
 Ed hor, poi che m'aveggio,
 Che non m'amate, amarvi anco non deggio:
 Né perciò, mi dispero;
 Mà, prendendo il mio cor, cangio pensiero.¹⁹

Si può notare un ulteriore particolare: il “*martello*”, che nella canzonetta la donna vorrebbe dare al poeta perché ormai non lo ama più, si ritrova in un altro componimento delle *Rime* di Torelli, precisamente in quello subito dopo la poesia prima citata. L'argomento è *Donna fuggace, ed Amante irato* ed il componimento si divide in cinque parti. Proprio nell'ultima si legge: «Quanta letizia io prendo;| Pensando che tù, ch'io sia| Di que', che dan martello, e gelosia...».²⁰

L'ambito delle voci va dalla sesta del Canto, alla settima del Tenore per arrivare all'ottava del Basso.

¹⁸ G. TORELLI, *Rime di Guasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, cit.

¹⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁰ *Ivi*, p. 50

Per ciò che concerne la parte musicale si può osservare che la prima delle due sezioni che compongono la canzonetta (bb. 1-9), e che corrisponde ai versi 1-3, è caratterizzata da un movimento delle voci piuttosto uniforme e sillabico (eccetto l'iniziale melisma del Canto su "ride") e oscilla tra il modo Ionico e l'Eolio, presentando cadenza conclusiva in quest'ultimo, ma con triade maggiore di La (che oggi sarebbe definita terza di Piccardia). A battuta 10 comincia la seconda parte che inizia con una zona rigorosamente omoritmica fino a b. 16 (con cadenza alla dominante nel modo Eolio), a cui segue un'altra zona (da b. 17 a 21) che viene letteralmente replicata da b. 22 a 26. In questa sezione le voci attuano un'imitazione stretta alla 12^a inferiore e alla 8^a superiore e chiudono sulla finalis La (modo Eolio): Canto e Tenore all'unisono, Basso due ottave sotto. Si può notare che lo schema formale della canzonetta coincide con quello di altre analizzate in precedenza.

11 - CHIUDE NEL VAGO VISO

L'undicesima poesia della raccolta è composta da quattro quartine formate da settenari ed endecasillabi che si alternano e creano rime bacciate (aAbB cCdD eEfF gGhH).

Torna il personaggio di Filli che si era già trovato nel secondo componimento di quest'opera. Ora però non viene proposta un'invocazione diretta all'eroina mitologica, ma si disegna una sorta di ritratto. La descrizione comincia dal viso, detto «vago». Nell'utilizzo di questo termine si potrebbe vedere quasi un'anticipazione della poetica "dell'indeterminatezza e del vago" che troverà l'apice con Leopardi. Nel volto di Filli l'innamorato si perde, trova il paradiso, le sue fattezze sono così belle da sembrare divine. Persino Cupido, il figlio di Venere, fanciullo alato nonché dio dell'amore, scaglia le sue frecce attraverso gli occhi di Filli. Si tratta della riproposizione di una tematica tanto amata dai poeti del Dolce Stil Novo, da Petrarca e dai petrarchisti: l'amore nasce dallo sguardo. Basta guardarsi negli occhi per cadere innamorati, proprio come se fossimo colpiti da una freccia. La descrizione prosegue con l'immagine della bocca che splende come se ci fossero perle e rubini «dei liti coi», forse i coralli dei fondali dell'isola greca di Coo. Le guancie sono arrossate o pallide così da sembrare boccioli di rosa, anche l'avorio, di fronte al paragone con il seno della fanciulla, perde il proprio candore. Nulla può superare in bellezza Filli, la beltà stessa non può reggere il confronto ed è costretta ad indietreggiare.

Anche in questo caso l'estensione più ampia è quella della voce del Basso (una decima), il Tenore raggiunge una nona, il Canto si limita ad una settima.

Chiude nel vago viso «è per lunghi tratti assestata su un incedere accordale, tuttavia la tendenza a lacerare questo assetto equilibrato si vede nella tensione timbrica creata tra due parti di soprano di contro a una di basso e nella ricorrente interruzione del moto ritmico uniforme con l'inserimento dei gruppetti di tre crome sillabate e attaccate in levare, che funzionano come elementi di accelerazione del discorso musicale».²¹ Dopo le prime due battute in cui le voci eseguono le stesse cellule ritmiche si ha l'invocazione a Filli da parte del Canto e successivamente, come se fosse un'eco, dal Tenore e dal Basso insieme. Una sezione ritmicamente più vivace comincia a battuta 8 dove l'entrata delle voci in imitazione e l'utilizzo di molte crome sottolineano la bellezza della donna amata e concludono il brano con una cadenza in Fa che conferma il Tritus (caratterizzante il brano, con Sib in chiave). Per quanto riguarda la struttura del brano si possono osservare due parti. La prima presenta un passaggio omoritmico (bb. 1-3) con cadenza alla dominante del Protus in Re; una zona imitativa (dal 3° tempo di b. 3 a 7) in cui il Canto è imitato dal Tenore e dal Basso che si muovono per 3^e parallele (l'imitazione delle voci gravi a b. 5 avviene per moto contrario, infatti a "Do Do Sib La" del Canto rispondono con "Fa Fa Sol La") e una cadenza perfetta (tra b. 6 e 7) in Fa (Tritus). La seconda parte, che consiste in un ritornello trascritto per intero (le bb. 7-13 si ripetono identiche da 13 a 19), ha una zona iniziale omoritmica (bb. 7-8) che chiude con una cadenza alla dominante del Protus in Sol (simile a quella della zona iniziale del primo ritornello a b. 3) e poi, da b. 8 a 13, una zona con imitazione di testa all'unisono e alla 12^a inferiore con chiusura in Fa (Tritus).

12 - DIVIN' ALTA BELTATE

Il testo di questa canzonetta è dato da quattro terzine di settenari ed endecasillabi che possono essere raggruppati in due unità (le strofe 1-2 e le strofe 3-4), così da far notare una rima incrociata o chiusa ed una baciata (aBB aCC dEE dFF).

Al penultimo verso fa la sua comparsa Clori (presente anche in c. 4 e c. 7). Il poeta racconta il momento in cui, alla vista di Clori, si era innamorato. Il suo cuore «avampò di glorioso amore» e lui ne «divene amante». Nell'ultima strofa l'autore si rivolge direttamente a Clori, la sua dea, ed afferma di non volere il nettare divino degli dei perché gli basta come nutrimento la vista dell'amata.

L'ambito in cui si muovono le voci è circoscritto ad una nona per Canto e Tenore e ad una decima per il Basso.

²¹ C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, cit., p. 204.

Il primo verso della canzonetta, ritornellato, apre in maniera insolita la composizione: si inizia in Tritus (Fa con in chiave il Sib), con le voci che procedono insieme ritmicamente, poi si trova la cadenza in Do (Ionico) tra b. 2 e 3. In contrasto netto è la sezione successiva che torna al Tritus (in Fa) ed è caratterizzata da alternanze di imitazioni e passi omoritmici. In particolare la zona dal 3° movimento di b. 3 a b. 21 è così costituita: una zona iniziale (bb. 3-7) con cadenza alla dominante del Tritus; bb. 7-14 poi replicate identiche da 14 a 21. Le parti omoritmiche hanno spesso la funzione di conclusioni temporanee, ma anche di collegamento tra i vari passaggi imitativi. In questi passi si può notare la forte presenza di melismi che decorano ed arricchiscono ancora di più il “*viso adorno*” e portano alla cadenza perfetta in Fa (Tritus).

13 - ASPRO DESIR

La tredicesima canzonetta è formata da tre strofe di cinque versi ciascuna: endecasillabi e settenari che formano rime bacciate. Il solo endecasillabo centrale rimane isolato (AaBcC DdEeF GgHiI).

Il poeta si rivolge direttamente all’aspro desiderio che gli bolle nel cuore, gli chiede di andarsene e di non dargli più dolore. Egli invita il desiderio a partire senza indugiare perché la fortuna aiuta gli audaci mentre sdegnia i cuori timidi.

Dal punto di vista musicale si osserva che le estensioni delle voci sono di un’ottava sia per il Canto che per il Tenore mentre il Basso arriva a coprire una dodicesima.

L’invocazione “*aspro desir*” viene resa con note dai grandi valori di durata e la forte presenza del Basso che con la sua tessitura scura sottolinea il dolore del poeta. Nella prima parte, da bb. 1 a 9, impostata in Tritus (Fa, con Sib indicato in chiave), le voci procedono omoritmicamente, eccetto da b. 6 a 9 dove il Tenore si muove ritmicamente in modo indipendente. Questa parte conclude con una cadenza conclusiva in Tritus (Fa). A battuta 10 comincia la seconda parte del brano che, analogamente alle canzonette precedenti, alterna episodi omoritmici ad altri imitativi e dopo alcune ripetizioni conduce al finale sulla triade maggiore di Fa (Tritus). Andando ad analizzare più nel dettaglio si osserva una sezione accordale/omoritmica da b. 10 a 14 con cadenza alla dominante, prima del Tritus in Fa e poi del Protus di Sol (con movimento di 4^a discendente che si può ritrovare, nella stessa posizione, anche in altre canzonette). Da b. 15 a 19 si ha una sezione (che viene replicata identica da 20 a 24) con testura contrappuntistica e all’inizio un’imitazione tra Canto e Basso, impostata in Tritus (Fa). A b. 4 si può notare un accordo coincidente con quello che successivamente sarà definito “Sesta aumentata italiana” (Sib Re

Sol#), non usato in maniera funzionale, dato che risolve sulla triade minore di La, ma in un modo che potremmo dire “coloristico”.

14 - PERCHÉ SEMPRE MI FUGGI

Perché sempre mi fuggi è data da tre quartine di settenari ed endecasillabi in rima baciata (aAbB cCdD eEfF).

Per la terza volta compare Filli che si era già trovata in c. 2 e c. 11. Il poeta chiede all'amata perché scappi, sapendo che gli farà del male, cercando un pastore che però ama un'altra. Nella seconda strofa si scopre che il pastore è Damone ed è da lui che vuole andare la donna amata dal poeta. Egli però l'avverte con ironia: è libera di andarsene da Damone, ma quello non le sarà fedele. Gli ultimi due versi possono essere intesi in vario modo: secondo un'interpretazione il poeta direbbe all'amata di andarsene da Damone, ma egli non le sarà fedele perché ama Filli, a cui diede «la vita l'alma e'l core» (in questo modo la Filli della canzonetta non corrisponderebbe al personaggio del mito). Secondo un'altra interpretazione il poeta direbbe all'amata che Damone non le sarà fedele (da quanto è stato detto nelle strofe precedenti sappiamo che lui «ad altra ha dato il core») e lei farà la fine di Filli, l'eroina tragica abbandonata da Demofonte.

Il Canto si muove nell'ambito di estensione di una settima, il Tenore di una nona ed il Basso soltanto di una sesta.

Ancora una volta si trova un inizio in cui le voci procedono ritmicamente tutte insieme, ma poi si sviluppa una sezione imitativa in cui esse presentano la stessa melodia e successivamente si prendono maggiori libertà. Curiosa è la scala ascendente del Basso sulla parola “*struggi*” che sottolinea la progressiva dilatazione della sofferenza del poeta. La seconda parte comincia a battuta 8 ed è così strutturata: da b. 8 a 11 si trova una zona sostanzialmente omoritmica che conclude con cadenza alla dominante del Protus in Sol; da b. 11 a 18 si ha una zona a carattere imitativo (bb. 11-13 zona imitativa; bb. 13-15 replica un tono sopra la precedente zona imitativa; bb. 15-18 zona cadenzale).

L'imitazione si svolge attorno alle parole “*cerchi seguir*” e la ripetizione quasi ossessiva conferisce una perfetta aderenza al testo. In questo contesto viene utilizzata una nuova tecnica: il Tenore propone l'inciso che nella battuta successiva viene imitato simultaneamente dal Canto per moto contrario alla 4^a inferiore e dal Basso per moto retto all'8^a inferiore. Da battuta 19 a 29 vengono ripetute letteralmente le battute 8-18, infine l'accordo conclusivo presenta la triplicazione della finalis Sol. Dal punto di vista armonico si potrebbe dire che tutto il brano gravita attorno al Protus in Sol (in chiave c'è il Sib); infatti, le

varie cadenze che si susseguono (dal carattere conclusivo o sospeso, di bb. 10 e 21) sono tutte da ricondurre a questo modo. Va però sottolineato che a b. 7 il primo ritornello chiude con la triade di Sol, quella che in seguito sarà detta 3^a di Piccardia, mentre la seconda parte opta per una chiusura in cui tutte le voci cantano la *finalis*.

15 - CHIARE CHRISTALLIN' ONDE

La quindicesima canzonetta si compone di tre quartine di settenari ed endecasillabi. Fa eccezione il terzo verso della seconda strofa: un ottonario al posto dell'endecasillabo. Tutte le strofe presentano rime bacciate (aaBb ccdd eeFf). Nella prima strofa viene nominato il «Tebro», il Tevere. Nel caso in cui l'autore del testo fosse proprio Torelli, sarebbe facile lasciarsi trasportare in una congettura piuttosto seducente: Gaspare potrebbe aver scritto la canzonetta ricordando le sponde fiorite del suo Tevere. A Sansepolcro, la sua città natale, scorre questo fiume; sappiamo che Torelli era rimasto molto attaccato a Sansepolcro poiché, nonostante i lunghi anni di lontananza, il suo Borgo viene ricordato in tutti i frontespizi delle opere pubblicate. Il Tevere, quindi, potrebbe essere una reminiscenza malinconica che si lega bene al carattere della canzonetta. Il poeta si rivolge alle onde limpide, alle sponde fiorite, alle fonti, ai monti affinché siano partecipi del suo dolore. La donna amata, ingrata, non vuole capire e sentire il dolore che lui prova, quindi egli si augura che almeno la natura possa comprenderlo e confortarlo.

Per ciò che concerne la parte musicale le voci hanno delle estensioni che spaziano dall'intervallo di sesta assegnato al Basso fino a quello di ottava riguardante il Canto. In posizione intermedia si trova il Tenore con un intervallo di settima.

Il componimento è strutturato, come altre canzonette, in due parti. La prima di queste è ritornellata mentre la seconda è articolata in due sezioni, la seconda delle quali viene replicata due volte. La prima parte del 1° ritornello (bb. 1-5) è caratterizzata al Basso (da b. 2 a 4) da un pedale di Sol, mentre le voci superiori procedono omoritmicamente realizzando un madrigalismo per rendere il movimento delle onde: un vocalizzo di crome discendenti ed ascendenti che simula l'acqua. Alla battuta 5 si ha un episodio imitativo in cui le voci superiori procedono per 3^e parallele imitate all'8^a grave (rispetto al soprano) dal Basso (tecnica di contrappunto semplice usata anche in altre canzonette), a cui segue la zona cadenzale (bb. 8-9) che chiude in Fa (Tritus, con il Sib indicato in chiave). Da b. 10 a 33 si ha la seconda parte, articolata in una prima zona omoritmica da b. 10 a 13. È interessante la cadenza interna "evitata" a b. 12

che accosta la triade maggiore di Sol a quella di Fa con tritono caratteristico esposto tra parti estreme; nelle altre canzonette, invece, la cadenza interna della seconda parte era spesso alla dominante. Questa successione non comune nella musica tonale risulta essere tipica e caratterizzante lo stile modale.²² Da b. 14 a 23 si ha un episodio imitativo, replicato da 24 a 33. Si può notare la presenza di un canone tra Canto e Basso (il Soggetto è dato dal Basso da b. 14 a 19 “Re Re Do Sib La Sol Sol”, imitato a distanza di una battuta dal Canto all’8^a sopra con modifica della nota finale “Re Re Do Sib La Sol Fa”, mentre il Tenore procede per lo più omoritmicamente con il Basso e da b. 19 a 21 partecipa al discorso imitativo riprendendo a distanza di due battute un frammento della parte finale della Risposta del canone del Canto “Sib La Sol” procedendo verso la cadenza). La conclusione conferma il Tritus in Fa.

16 - RIDON I PRATI

Questo componimento consta di due quartine di endecasillabi e settenari in rime bacciate (AaBB CcBB).

Il carattere di questa canzonetta è completamente diverso da quella precedente: è tornata la primavera, i prati sono rigogliosi, pieni di colori e fiori. Gli uccellini cantano e scherzano, col loro cinguettio di qua e di là, annunciando a tutti l’arrivo di una stagione o forse di un periodo in cui il poeta spera di essere più felice. Si possono notare diverse simmetrie nella costruzione del testo delle due strofe: per esempio gli «augelli» compaiono sempre in posizione centrale e l’ultimo verso della prima strofa conclude anche l’intero componimento.

Relativamente alla parte musicale le estensioni delle voci sono una sesta per il Basso ed una nona per Tenore e Canto.

Il primo ritornello (bb. 1-7) che chiude cadenzando in Fa (Tritus, con il Sib riportato in chiave), ha una testura contrappuntistica con Basso e Canto che nelle prime tre battute procedono omoritmicamente; si segnala lo spunto imitativo tra Basso e Tenore alle bb. 2-4 (Fa Fa Sol La Sib Do Do” imitato da “Do Do Re Mi Fa Sol Sol”). Alla battuta 8 comincia la seconda sezione prevalentemente a carattere imitativo (con vocalizzi nella parola “*augelli*”). La seconda sezione può essere suddivisa al suo interno in due parti: I bb. 8-12 con imitazioni tra le voci superiori su pedale del Basso (da 8 a 10), con cadenza finale in Do, Ionico; II bb. 13-20 più calma della precedente con Basso e Tenore in imitazione e Canto che si muove parallelamente al Basso (da notare che il Basso propone “Fa Fa Fa Sib La Sib Do Re Sib Do Fa” e il Tenore

²² M. BOYD, *Lo stile di Palestrina (Lo studio della Polifonia del Rinascimento)*, Milano, Ricordi, 1981, p. 9.

risponde con “Fa Fa Fa La Sol La Sib Do La Sib La” modificando un intervallo). Il gioco tra le voci si conclude con la triade maggiore di Fa. Il Tritus che caratterizza la zona conclusiva corrisponde perfettamente al testo: l’apertura dell’accordo esprime lo spiraglio di felicità portato dalla «stagion novella».

17 - DI MEDEA CRUD’È QUELLA

Di Medea crud’è quella è una composizione interamente musicata, costituita da una sola strofa di settenari (ababcc).

Si tratta di una sestina o sesta rima ed è una delle poche canzonette per la quale, come si è già detto, si può individuare un autore del testo, anzi, forse due: Magno Celio o Valerio Belli. Per la questione relativa all’autorialità di questa canzonetta rimando all’analisi delle pagine precedenti. Il poeta si rivolge ad un’incauta rondinella che ha fatto il nido sulla statua di Medea (l’eroina tragica che aveva ucciso i figli Mermero e Fere per vendicarsi del marito Giasone che l’aveva ripudiata volendo sposare la giovane figlia di Creonte, Glauce). La statua di Medea secondo lo scrittore non è adatta ad accogliere un nido con dei piccolini perché l’eroina tragica non poteva considerarsi una madre protettiva in quanto non aveva avuto scrupoli ad uccidere i propri figli.

L’estensione delle voci spazia dalla nona del Canto e del Tenore fino a raggiungere l’undicesima con il Basso.

Per quanto riguarda la struttura questa canzonetta si differenzia dalle precedenti, che insistevano su pochi schemi continuamente reiterati, essendo articolata in episodi giustapposti senza indicazioni di ritornelli.

I episodio: bb. 1-11, inizia in protus in Re e alla fine cadenza alla dominante dell’Eolio. L’andamento delle tre voci è canonico, con il Basso che entra all’8^a sotto e il carattere generale è mesto, in linea con il testo. II episodio: bb. 12-19, è sostanzialmente omoritmico e presenta un incremento dell’attività ritmica di superficie (è interessante il ritmo con semiminima puntata-croma-semiminima, con figura puntata a cavallo tra 2° e 3° tempo di battuta). La cadenza conclusiva è perfetta, in Re, Protus. III episodio: bb. 19-26, presenta testura imitativa e vocalizzi di crome che incrementano ancora il ritmo di superficie rispetto agli episodi precedenti. La cadenza conclusiva è in Sol, Tetrardus. IV episodio: bb. 27-33, richiama le movenze e il carattere del primo episodio, ma senza imitazioni, conclude con cadenza alla dominante del Protus. V episodio: bb. 34-38, comincia in Re e alla fine ha una cadenza conclusiva in Do (Ionico). A livello ritmico richiama alcuni aspetti del secondo episodio. VI episodio: bb. 38 (dalla 2^a parte della battuta)-42, poi replicato da b. 42 a 46, le due voci superiori

cominciano in imitazione ed il finale con la triade minore di Re (finalis del Protus) rende bene il testo che allude alla morte dei figli di Medea.

18 - MORRÒ PER VOI MIO SOLE

Va precisato che nella tavola iniziale con l'indice si legge *Moro per voi mio sole* e Vogel²³ riporta un incipit diverso: *Moro per voi mio ben*, ma discrepanze di questo genere risultano essere molto diffuse, come si è già avuto modo di notare precedentemente.

Il componimento, opera di Agostino Nardi, consta di un'unica strofa di settenari ed endecasillabi in rime bacciate ad eccezione del primo verso che rimane isolato (abBccD).

Il poeta afferma di essere pronto a morire dal momento che la donna amata si augura che lui muoia, ma qualora lei ritenga che la morte arrivi troppo tardi, egli la inviterebbe ad ucciderlo col veleno che ha sulle labbra. Il poeta è disposto a morire, forse addirittura spera che la sua amata lo uccida con un bacio.

L'ambito in cui si muovono le voci è circoscritto ad una nona per tutte e tre. Questa canzonetta, come la precedente presenta una struttura senza ritornelli ed è articolata in episodi giustapposti. I episodio: bb. 1-10, omoritmico, inizia evocando il Tetrardus in Sol (a dispetto del Sib in chiave), abbandonato, però, già da b. 4. La chiusura, dopo un'altra modulazione, si trova a b. 10 con la cadenza perfetta in modo Eolio, con la cosiddetta 3^a di Piccardia. II episodio: bb. 11-21, comincia in Fa (Tritus) e va a cadenzare, dopo alcune modulazioni, in Do (Ionico). Sono presenti imitazioni di tipo quasi canonico (anche se le risposte presentano delle mutazioni, ma tendono a mantenere i ritmi del soggetto almeno per sei battute. Si può osservare che la terza entrata è a distanza di minima e non di semibreve). III episodio: dal levare di b. 22 a 35, comincia in Do e va a cadenzare sul Protus in Sol (chiudendo con la 3^a di Piccardia), Basso e Tenore procedono per 3^e parallele, imitati dal Canto. Nel complesso risulta interessante notare che l'inizio e la fine ribadiscono uno stesso centro tonale nel contesto di diverse modalità e di spostamenti vari nel corso degli episodi.

²³ E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, cit., p. 1701.

19 - DONNA TU SEI PIÙ BELLA

Si tratta della canzonetta per cui si è ipotizzato la paternità di Torelli sia per la musica che per le parole, essendo il testo pubblicato nelle *Rime* del 1613, anche se con un incipit diverso.

Donna tu sei più bella si compone di tre quartine di settenari, quaternari ed endecasillabi in rime bacciate (aabB ccdD eeff).

La canzonetta è completamente musicata, ma le strofe sono segnalate lungo la melodia.

Il poeta ancora una volta arde d'amore per una donna «più bella d'ogni stella» e «più ardente del sole». Per lui è come un fuoco che lo strugge e un po' per volta lo consuma. Nell'ultima strofa egli invoca un aiuto che allevii la sua vita afflitta.

Nella canzonetta in esame l'estensione delle voci oscilla da una nona per il Canto ad una decima sia per il Tenore che per il Basso.

Stranamente le tre strofe del componimento sono tutte musicate in maniera diversa e la testura degli episodi è disomogenea. La prima strofa presenta due episodi: il primo (bb. 1-6) è in Protus in Sol (in chiave c'è il Sib) con Basso e Tenore che procedono per 3° parallele e il Canto che li imita (imitazione solo di testa, del motivo iniziale di due battute, procedendo verso la cadenza il discorso imitativo decade). Il secondo episodio (bb. 7-14) è omoritmico ed evoca sempre il Protus in Sol, ma c'è un netto cambio di carattere ravvisabile, per esempio, nel largo uso dei ribattuti.

La seconda strofa inizia a b. 15 con il terzo episodio (bb. 15-22) che richiama lo stile dell'episodio n. 1, di cui riprende l'incipit del soggetto per moto contrario. Basso e Tenore procedono per 3° parallele ed il Canto li imita (l'imitazione del soggetto avviene per poco più di due battute e verso la cadenza il discorso imitativo decade come nel primo episodio). Va segnalata la resa musicale che fa il Basso della parola "foco" (bb. 18-19) con una scala di crome prima discendenti e poi ascendenti. La chiusura è, ancora una volta, nel Protus in Sol. Il quarto episodio (bb. 23-31) è sempre nello stesso modo e presenta Basso e Tenore che procedono, come prima, per 3° parallele, imitati canonicamente dal Canto fino a b. 26. È interessante notare come l'imitazione del Canto sia serrata: partendo solo dopo una semiminima comporta lo spostamento del soggetto che inizia sul movimento debole e crea una serie di sincopi. Da b. 27, quando ci si avvia verso la cadenza, resta solo il discorso contrappuntistico senza aspetti imitativi. Questo episodio, pur essendo coerente con quello precedente, si avvicina anche al n. 2 per l'utilizzo dei ribattuti.

La terza strofa, che comincia a battuta 32, è scritta tutta in maniera omoritmica e si può osservare che il ritmo di superficie viene notevolmente rallentato dalla prevalenza di minime e semiminime. Al suo interno si individuano due episodi:

l'episodio n. 5 (bb. 33-38) con cadenza nel Protus in Re e l'episodio n. 6 (bb. 39-47) con cadenza con triplicazione della finalis Sol.

20 - CHASI CHA SE TE BRANCO

Si tratta della prima delle due canzonette in dialetto. Dall'analisi linguistica è stato possibile individuare il dialetto come settentrionale, probabilmente della zona veneta, considerando anche che Torelli era attivo a Padova e pubblicava le proprie opere a Venezia. L'autore è anonimo ed il carattere è prettamente scherzoso e canzonatorio, per questo le due canzonette costituiscono un insieme a parte rispetto al resto dell'opera. La lingua, le tematiche ed il linguaggio ancora più colloquiale fanno sì che questi due "quadretti" smorzino gli argomenti più malinconici ed a tratti patetici delle canzonette precedenti.

La canzonetta è costituita da una sola strofa interamente musicata.

I versi sono dodecasillabi, endecasillabi, settenari ed ottonari disposti secondo lo schema metrico della sesta rima o sestina (aBaBcC) e formano rime alternate e bacciate.

Si può notare nella musica la presenza di diverse sillabe che hanno la funzione di "riempimento" musicale, ma che non fanno parte realmente della parola: per esempio invece di «seno» troviamo «seneneno» oppure «contrananae» per «contrae».

Un anonimo poeta si rivolge in un tono derisorio ed ironico ad un "giovane da poco", ridicolo, "orbo", sguaiato «monzuo» e gli dice di stare attento perché «se te branco» [se ti afferro] «t'insegno di trazer sbolzona» [t'insegno a trarre colpi di bolzone]. Lo sprona: «va' magn'el panimbruo» [vai a mangiare la zuppa di pane in brodo] e «zioga col pandol per le contrae» [e gioca col pandolo²⁴ per le contrade]. Il poeta lo ritiene un giovane di poco giudizio, «frasca» capace solo a giocare e dare fastidio. Gli ultimi due versi risultano di difficile comprensione, una possibile interpretazione è: "col pranzo o con la cena non mi rompere la camara del senno". In sostanza il poeta cerca di togliersi di torno il "ragazzaccio" perché gli provoca solo fastidio. Questo componimento ad una prima lettura sembra avulso dal contesto generale della raccolta non solo per l'utilizzo del dialetto, ma anche perché non sembra trattare un argomento amoroso. Tuttavia, ci sono alcuni elementi che rendono possibile una diversa interpretazione.

²⁴ Pandòlo: «gioco fanciullesco; lippa» dal *Dizionario tascabile delle voci e frasi particolari del dialetto veneziano colla corrispondente espressione italiana*, a cura di P. Contarini, Venezia, G. Passeri Bragadin, 1844. La lippa è un gioco che consiste nel percuotere e far saltare in aria, con un pezzetto di legno o con una paletta, un bastoncino affusolato per poi colpirlo nuovamente al volo e gettarlo il più lontano possibile. L'espressione risulta ironica se si considera che il giovane era cieco.

Per comprenderlo meglio è necessario anticipare il contenuto dell'ultima canzonetta della raccolta, quella in cui si svolge un vero e proprio dialogo tra il poeta e il dio dell'amore Cupido. Il poeta si rivolge al dio e lo chiama «crudel Amore» perché è lui che con le sue frecce l'ha fatto innamorare di una donna che non lo corrisponde e di conseguenza gli ha provocato dolore. Le "amorose faville" che ardono nel cuore del poeta sono frutto dell'incantesimo delle frecce magiche scagliate dal dio che nella mitologia è descritto come un fanciullo alato, dispettoso e birichino. Egli si diverte a portare scompiglio e viene presentato spesso con gli occhi bendati per sottolineare che l'amore può essere cieco ed irrazionale. A questo punto, rileggendo il testo di *Chasi cha se te branco* si possono notare molti elementi che ritornano: anche qua abbiamo un giovane "da poco", fastidioso e "orbo" cioè cieco, ma soprattutto si nota l'invettiva del poeta che lo rimprovera dicendo che gli insegnerà lui a "trarre colpi di bolzone", una sorta di dardo che veniva lanciato con la balestra. Il poeta sembrerebbe volere prendere il "ragazzaccio" per dargli una bella lezione, forse proprio con le frecce che egli è solito lanciare creando confusione e sconvolgimenti. Tenendo conto di tutti questi elementi si può vedere nel fanciullo della canzonetta in questione proprio Cupido, il giovane dio dell'Olimpo responsabile degli innamoramenti. Così facendo la canzonetta torna ad inserirsi pienamente all'interno della raccolta e con la sua veste linguistica alternativa ribadisce in modo nuovo le tematiche generali dell'opera.

Le estensioni delle voci passano dalla settima del Canto all'ottava del Tenore, fino ad arrivare alla decima del Basso, la tessitura vocale è particolarmente scura (la nota più acuta è il Fa3).

Per quanto riguarda la struttura possono essere individuati tre episodi. Il primo episodio (bb. 1-10) è omoritmico e a b. 1 e 2 le voci replicano lo stesso intervallo entrando una per volta a partire dal Canto per arrivare al Basso. La cadenza conclusiva è in Do (Ionico). Il secondo episodio (dal levare di b. 11 del Tenore a b. 26) ha carattere imitativo fino a battuta 18 poi è sostanzialmente omoritmico e chiude con cadenza alla dominante dello Ionico. Il terzo episodio va da b. 27 a 44, ma in realtà dal 3° tempo di battuta 37 a 44 vengono replicate le battute 30-37; l'unica differenza è che il Canto a b. 30 sulla sillaba "non" ha Re3 e a b. 37 ha Do3, ma il Re di b. 30 potrebbe avere la funzione di separare le 5° dirette che si sarebbero create tra Tenore e Basso "Sol Re - Fa Do". L'episodio è sostanzialmente omoritmico e da b. 33 a 36 è contrappuntistico con spunti imitativi. Nel finale si può osservare la ripetizione, da parte di tutte le voci, della sillaba "di riempimento" "ne". Armonicamente l'episodio comincia con triade maggiore di La (b. 27), ma dalla battuta 28 torna alla triade maggiore di Sol (Tetrardus) e infine cadenza in Sol.

21 - AN MISIER CUCULIN

Si tratta della seconda canzonetta in dialetto. Consta di un'unica strofa interamente musicata, composta da otto versi endecasillabi e settenari in rima baciata (AabbccD).

Il sesto verso è particolare perché non è cantato. Tutte tre le voci lo declamano o recitano in maniera consecutiva.

Va precisato che nell'indice, l'incipit è *An misier Coculin*, ma tutte le voci lungo la melodia riportano Cuculin.

La canzonetta comincia con un'esclamazione che ci pone in medias res; sembra la descrizione di una simpatica scenetta che si svolge per strada: "ah ah messer Cuculin avevo sentito e visto messer Matio, Pamfilo con mia zia" «*sia*». Il significato del seguito del testo è piuttosto oscuro, ma si è tentato di dare un'interpretazione: "baciarmi anima mia, che vi darò dei «giongari» [zenzeri?] come cappe (mantelli), come cavoli cappucci «capuci», come cocomeri «cogombari». Ah ah ah ladro da poco²⁵ voglio mandarti in castigo".

L'ambito delle voci è piuttosto ridotto, in particolare quello del Tenore che copre solamente una quinta mentre Canto e Basso raggiungono l'ottava.

La canzonetta può essere suddivisa in tre episodi: il primo (bb. 1-11) è omoritmico e chiude con cadenza alla dominante del modo Eolio. Il secondo episodio (bb. 12-21) è contrappuntistico fino a b. 17 (è imitativo solo l'inizio del Canto rispetto al Tenore), poi è omoritmico fino alla cadenza in Do Ionico. Da b. 22 a 24 c'è l'interpolazione di un episodio declamato. Il terzo episodio (bb. 25-35) comincia con una battuta simile alla n. 1 poi le due voci superiori procedono per lo più in modo parallelo e il Basso tiene un pedale di Fa da b. 29 a 33. Alle battute 36-38 si trova un ulteriore passo declamato e successivamente, le battute 39-49 replicano l'episodio n. 3. La cadenza conclusiva è in Do (Ionico).

22 - DIMMI CRUDEL AMORE

È l'ultima canzonetta della raccolta, è interamente musicata e composta da due quartine di endecasillabi e settenari in rima baciata (AABb cCdD).

Per concludere una raccolta sulle *Amorose faville* Torelli ha scelto una canzonetta in cui il poeta si rivolge al dio dell'amore Cupido e gli chiede chi gli abbia dato l'arco e le frecce.

²⁵ Laro de mocina: ladro di mocceca. Si dice di chi è dappoco e quasi non si sappia pulire i mocci. L'analisi lessicale delle canzonette 20 e 21 è stata condotta sulla base di G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, G. Cecchini, 1856.

Il dialogo si articola in due domande e relative risposte di un distico ciascuna. Il genietto risponde che gli sono state date dalle «belle signore» che sembrano lucenti stelle del cielo. Il poeta torna a domandare perché egli sia cieco e vada in giro sempre nudo; Cupido risponde che con le fiamme e con il fuoco vede lontano e vola in ogni luogo.

Questa conclusione sembra un invito a riflettere sul fatto che l'amore, con le sue "amorse faville", può arrivare ovunque e colpire chiunque.

Le voci del Canto e del Tenore si muovono nell'ambito di una tredicesima mentre quella del Basso arriva fino ad una quindicesima.

Per rendere ancora più esplicito il dialogo tra i due personaggi, Torelli li caratterizza anche dal punto di vista vocale. Il poeta parla e rivolge le sue domande con una voce scura (si può notare dall'utilizzo delle chiavi di basso e tenore nell'originale), mentre Cupido gli risponde con una voce acuta e pungente (chiavi di contralto e soprano). Nel dialogo tra l'innamorato e Amore «le voci sono ancor più abbandonate all'elasticità ritmica del parlato»²⁶ con emistichi cantati sulla stessa nota. Alla prima frase del poeta corrisponde l'inizio del primo episodio trattato omoritmicamente (bb. 1-4), a questo segue una zona contrappuntistica ed imitativa che termina a b. 9 in Fa. Cupido inizia (episodio n. 2, bb. 12-18) a sua volta con le voci che procedono omoritmicamente alle bb. 10-11; successivamente (da b. 12 a 18) procedono in maniera contrappuntistica e imitativa almeno nelle prime battute per poi cadenzare in Fa (Tritus). Alla battuta 19 comincia la seconda strofa con il terzo episodio (bb. 19-30). Vengono reiterati i ritmi di b. 10, cui segue una frase (da b. 21 a 25) che cadenza in Sol Protus ed è replicata identica da b. 26 a 30. Alle battute 21-22 e 26-27) si osserva la presenza di un declamato del poeta. Il quarto episodio (bb. 31-43), che chiude con cadenza in Fa (Tritus), è a tratti contrappuntistico, a tratti omoritmico, in parte imitativo e presenta la risposta di Cupido che si movimenta nella parola "fiamme" cantata dal Basso su una scala discendente. Questo espediente non solo movimenta il finale, ma pone anche l'attenzione sulle fiamme, sul fuoco delle *amorse faville*.

²⁶ C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, cit., p. 204.

c. Le canzonette di Monteverdi: un confronto

Tra i grandi musicisti che si sono cimentati nel campo delle canzonette si trova anche Claudio Monteverdi.

Monteverdi, nato a Cremona nel 1567, è ricordato soprattutto per i nove libri di madrigali e per aver composto alcuni dei primi melodrammi: *l'Orfeo* (1607), *l'Arianna* (1608), *Il ritorno di Ulisse in patria* (1641) e *L'incoronazione di Poppea* (1642-43); in gioventù si dedicò anche alla scrittura di canzonette.

Egli esordì come compositore, quindicenne, con le *Sacrae cantiunculae* (1582), l'anno seguente pubblicò i *Madrigali spirituali* e nel 1584 le *Canzonette a tre voci*.²⁷

Si tratta di una raccolta di pezzi brevi e non particolarmente complessi stampati a Venezia presso Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino.²⁸

Questi editori saranno gli stessi che circa dieci anni più tardi pubblicheranno le opere di Torelli: Vincenti (o Vincenzi) stamperà il primo libro di canzonette nel 1593, i madrigali del 1598 e *I fidi amanti* nel 1600; Amadino le canzonette del 1594 e le *Amorose faville* del 1608.

Tornando a Monteverdi, la raccolta giovanile di canzonette è dedicata a Pietro Ambrosini «di famiglia patrizia in passato stabilitasi a Cremona».²⁹ Il testo della prima canzonetta allude proprio al suo cognome «intrecciando rime sulla pianta dell'ambrosia di origine divina in quanto derivata dalla mitica vivanda dell'Olimpo».³⁰

Nel complesso il libro è costituito da 21 canzonette, tutte brevi e divise in due parti che si ripetono. Secondo Flavio Testi si può riscontrare una scrittura piuttosto complessa, anche se non contrastante con la semplicità richiesta dal genere: sono presenti sezioni con trattamento omofonico, ma «abbondano [...] le imitazioni strette come quelle, ad esempio, di "Corse a la morte"».³¹

Le tematiche trattate sono, anche in questo caso, amorose; alcuni testi erano già stati musicati da Orazio Vecchi nel 1581 e da altri musicisti negli anni precedenti. Per lo più anonimi; soltanto il n° 8 ed il n° 20 hanno un autore certo: il primo è opera di Guarini, il secondo di Celiano.³²

²⁷ C. MONTEVERDI, *Canzonette a tre voci di Claudio Monteverde cremonese*, Venetia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino compagni, 1584.

²⁸ Come si è già avuto modo di dire, Amadino e Vincenti (o Vincenzi) operarono in società dal 1583 al 1586, quando Amadino intraprese un'attività in proprio.

²⁹ P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, Milano, Bramante, 1972, p. 12.

³² G. Battista Guarini (Ferrara 1538- Venezia 1612) fu amico di Tasso assieme al quale prestò servizio presso il duca Alfonso II d'Este. Livio Celiano è lo pseudonimo di don Angelo Grillo che appartenne all'ordine benedettino e fu amico di Guarini, Rinuccini e Tasso.

Considerando che Monteverdi, ancora giovanissimo, aveva da poco esordito come compositore, si comprende meglio perché egli avesse deciso di pubblicare nei primi libri dei componimenti appartenenti alle forme minori. Egli però non trattò questa forma in maniera banale e semplicistica, anzi riuscì a nascondere degli elementi che poi troveranno maggiore espressione nei libri successivi. Per esempio, nella già citata canzonetta *Corse a la morte*, nella seconda parte, si può notare una successione di quinte per moto retto «certo usate con intenzione e già preannuncianti lo spregiudicato inventore di armonie nuove».³³ Le “vietatissime” quinte parallele verrebbero usate volontariamente, secondo Paolo Fabbri, come «un vezzo, un ammiccamento, come il parlare volutamente sgrammaticato e rustico della persona colta».³⁴ Come è stato accennato precedentemente, anche Torelli impiegò delle quinte parallele (e per precisione ritardate) nella canzonetta *Io son già morto abi lasso*, elemento che forse potrebbe indicare una possibile conoscenza delle canzonette di Monteverdi da parte di Torelli.

Monteverdi, benché giovane, rivelava già un'insofferenza verso le rigide regole dell'armonia, regole che negli anni successivi egli trasgredirà con uno scopo ben preciso: arrivare a smuovere i sentimenti dell'ascoltatore e rendere musicalmente le immagini che crea la poesia.

Sono queste le anticipazioni della *seconda pratica* che sarà tanto criticata da Artusi, ma che comporterà una vera e propria rivoluzione in ambito musicale.

La disposizione delle canzonette nel libro del 1584 mostra già una certa ambizione da parte dell'autore: Monteverdi crea «un minuscolo canzoniere, con una dedica musicale (“*Qual si può dir*” che ricama sul nome del dedicatario), un invio (“*Canzonette d'amore*”) e un congedo (“*Hor care canzonette*”)».³⁵

In questo si può notare una differenza sostanziale con le *Amorose faville* di Torelli: la sua raccolta non aspira ad essere un canzoniere, ma si presenta come un semplice assemblaggio di componimenti che hanno in comune tematiche amorose.

Anche l'opera di Monteverdi, tuttavia, non può essere considerata fino in fondo un canzoniere perché soltanto la prima, la seconda e l'ultima hanno uno scopo preciso (dedica musicale, invio e congedo), mentre le altre si «succedono alla rinfusa accostando soggetti del tutto consueti in questo genere di lirica: le bellezze e la crudeltà di madonna, le pastorellerie, l'erotismo più intenso (al n° 16, col tema della pulce sul seno dell'amata [...]), la galanteria cortigiana, il preziosismo mitologico».³⁶

³³ F. TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, cit., p. 12.

³⁴ P. FABBRI, *Monteverdi*, cit., p. 15.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

In linea con la volontà di nascondere all'interno dei componimenti elementi enigmatici o curiosi (così come facevano i compositori della scuola franco-fiamminga nel rispetto dei loro canoni), Monteverdi cela «più o meno cripticamente [...] un nome femminile (n° 5, “ma ria voi sete”= Maria; n° 9, “a la bell'alba onore”= Alba; n° 14, “chiara | luce del mondo”= Chiara; n° 17, “Giù li a quel petto”= Giulia)»,³⁷ ma c'è un limite che non permette, ancora una volta, di vedere la raccolta come un canzoniere unitario: non è possibile individuare uno sviluppo narrativo o sentimentale.

Un elemento tipico delle canzonette di Monteverdi, che si ritrova anche in quelle di Torelli è ravvisabile nella struttura della musica: sempre strofica, con sezioni omoritmiche che si alternano ad altre lievemente imitative (più in Monteverdi) e con un uso piuttosto consistente di versi *refrains* che servono a collegare parti differenti e dare unitarietà al complesso.

Si possono notare anche dei madrigalismi che vengono usati da Monteverdi, così come da Torelli per rendere visivamente il testo (si parla a volte di “pittura sonora”): l'andamento delle note richiama alcuni concetti o sensazioni e si somma all'espressività della musica. Alcuni esempi di madrigalismi si hanno nella canzonetta n° 12 dove una «rapida ascesa melodica»³⁸ viene usata per il «corro volando e vivo in paradiso», oppure nella n° 4 dove un vocalizzo serve per descrivere i «raggi».

Non mancano neanche «saltuari cromatismi (n° 2, “dolori”; n° 6, “martiri”; n° 10, “ohimè”; n° 20 “misero”) e dissonanze ottenute per mezzo di ritardi (n° 13, “pene e guai”) [che] danno corpo alle tensioni sentimentali»³⁹: sono delle ricerche espressive che si possono notare anche nelle composizioni di Torelli (per esempio dei cromatismi si hanno nell'ottava canzonetta, corrispondenti alle parole “*gran martire*”).

L'urgenza espressiva, caratteristica che sarà sempre più forte nelle opere di Monteverdi, in questa raccolta giovanile si mescola ancora all'utilizzo di componimenti strofici che per forza di cose «livella ogni stanza assecondando la prevalente tendenza ripetitiva». ⁴⁰ Elementi legati alla tradizione si uniscono a novità e ricerche fino ai limiti del lecito, la partecipazione si intreccia al disimpegno emotivo creando un insieme in cui la varietà non è un difetto, ma un punto di forza, un punto di partenza per i cambiamenti che di lì a qualche anno rivoluzioneranno il modo di comporre italiano ed europeo.

Considerando la notorietà di Claudio Monteverdi non è disdicevole ipotizzare che Torelli avesse conosciuto le sue opere, magari proprio le

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 16.

³⁹ *Ivi*, p. 15.

⁴⁰ *Ibidem*.

canzonette, e avesse preso degli spunti da quel Maestro che l'anno prima della pubblicazione delle *Amorose Faville* aveva fatto rappresentare l'*Orfeo* e, lo stesso anno, l'*Arianna*.

TENORE

2

TENORE

illi mia dolce mio Amore Nò più dolore

Non più dolo re Chi a volermi ve-

der trafitto e morto Hauete il torto Hauete il torto il torto

Hauete il torto Hauete il torto Hauete il torto il torto Ha-

uete il torto.

Filli mia caro tesoro
Per voi mi moro
Deh pergete mio ben a questa vita
Fictor'aita.

Filli mia lucente bella
D'ogn'altra stella
Deh togliete oggi mai tanto dolore
A quello core.

TENORE

1

Ma se in un verde ramo
Si vedon le virtù insieme a gara
Unirsi, e a tutti dar viuanda rara.

Ben è forza ch'io dica,
Che dalle sue virtù altro non piove,
Sol Ambrosia del Ciel data da Giove.

Val se puo dir maggiore

Pianta dal ciel discesa e in terra nata

Ch' Ambrosia dolce Ch' Ambrosia dolce e tanto

delicata.

Confronto tra le canzonette delle *Amorose Faville* di Torelli (1608), e le *Canzonette* di Claudio Monteverdi (1584).

[http://imslp.org/wiki/Canzonette_a_tre_voci,_SV_1-21_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Canzonette_a_tre_voci,_SV_1-21_(Monteverdi,_Claudio))

PARTE SECONDA

Amorose faville

Il Quarto Libro delle Canzonette

(1608)

(LA MUSICA)¹

¹ Nella realizzazione della presente edizione, per fornire un ausilio al lettore, sono state inserite le stanghette di battuta che, secondo la prassi dell'epoca, erano assenti nell'originale stampato nel 1608. Sono state adottate le moderne chiavi di Sol e di Fa (basso). I valori delle note sono stati mantenuti e le ligature presenti sono state sciolte.

Le tre voci sono state messe in partitura e, per rendere più agevole la lettura, è stato inserito il testo di tutte le strofe. Nell'originale, al contrario, molte delle canzonette presentavano il testo sotto le note solo per la prima strofa mentre i testi delle altre erano semplicemente segnalati in fondo alla pagina. Per quanto riguarda i brani che già nell'originale risultavano musicati per intero è stato segnalato il numero delle strofe.

Le canzonette n. 4, 13, 16 e 19 presentano dei ritornelli e, subito dopo, delle battute con note lunghe e corona che sono state trascritte perché presenti nell'originale. Le note lunghe con corona vanno eseguite (dopo la prima ripetizione) al posto dell'ultima battuta prima del ritornello.

Le alterazioni presenti nell'originale hanno valore anche per la nota successiva della stessa altezza. Nella trascrizione, secondo l'uso corrente, esse valgono per tutta la misura. Le alterazioni necessarie, ma non presenti nell'originale, sono state aggiunte tra parentesi tonde.

1 Chi può mirarvi

Gaspere Torelli

Canto

Chi può mi - rar - vi_e non ar - der d'a -
 Chi può mi - rar, e non re - star con -
 Chi può mi - ra - re, e non sen - tir a_un
 Ben è di sel - ce, o di ma - ci - gno_in -

Tenore

Chi può mi - rar - vi_e non ar - der
 Chi può mi - rar, e non re - star
 Chi può mi - ra - re, e non sen - tir
 Ben è di sel - ce, o di ma - ci -

Basso

Chi può mi - rar - vi_e non ar - der d'a -
 Chi può mi - rar, e non re - star con -
 Chi può mi - ra - re, e non sen - tir a_un
 Ben è di sel - ce, o di ma - ci - gno_in -

C

3
 mo - re
 qui - so
 pun - to
 tie - ro

T

d'a - mo re
 con - qui so
 a_un pun to
 gno_in_tie ro

B

mo - re
 qui - so
 pun - to
 tie - ro

C

Don - na se'l vo - stro vi - so
 S'i vo - stri ar - den - ti sguar - di
 Dal cie - co a - la - to Ar - cie - ro
 Ben ha'l cor di dia - man - te

T

Don - na se'l vo - stro vi - so
 S'i vo - stri ar - den - ti sguar - di
 Dal cie - co a - la - to Ar - cie - ro
 Ben ha'l cor di dia - man - te

B

Don - na se'l vo - stro vi - so
 S'i vo - stri ar - den - ti sguar - di
 Dal cie - co a - la - to Ar - cie - ro
 Ben ha'l cor di dia - man - te

10

C

Ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - ce - d'e in - fiam - ma
 Vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i co - ri
 Di fiam - me ac - ce - so di fiam - me ac - ce - so
 Chi può mi - rar - vi chi può mi - rar - vi

T

fiam - ma ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - cen - d'e in -
 co - ri vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i
 ce - so di fiam - me ac - ce - so di fiam - me ac -
 rar - vi chi può mi - rar - vi chi può mi -

B

Ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - cen - d'e in - fiam - ma
 Vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i co - ri
 Di fiam - me ac - ce - so di fiam - me ac - ce - so
 Chi può mi - rar - vi chi può mi - rar - vi

12

C

ac - cen - d'e in - fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la - to
 vi - bran ne'i co - ri al - trui fiam - mel - le e
 di fiam - me ac - ce - so e in un fe - ri - to, e
 chi può mi - rar - vi, e non es - ser a -

T

fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la -
 co - ri vi - bran ne'i co - ri al - trui fiam - mel -
 ce - so di fiam - me ac - ce - so e in un fe - ri -
 rar - vi chi può mi - rar - vi, e non es - ser

B

ac - cen - d'e in - fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la - to
 vi - bran ne'i co - ri al - trui fiam - mel - le e
 di fiam - me ac - ce - so e in un fe - ri - to, e
 chi può mi - rar - vi, e non es - ser a -

ac - cen - d'e in - fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la - to
 vi - bran ne'i co - ri al - trui fiam - mel - le e
 di fiam - me ac - ce - so e in un fe - ri - to, e
 chi può mi - rar - vi, e non es - ser a -

1 Chi può mirarvi

99

15

C

co - re don - na se'l vo - stro vi - so
dar - di s'i vo - stri, ar - den - ti sguar - di
pun - to dal cie - co, a - la - to, Ar - cie - ro
man - te ben ha'l cor di dia - man - te

T

- to co - re don - na se'l vo - stro vi - so ac - cen - d'e in -
le, e dar - di s'i vo - stri, ar - den - ti sguar - di vi - bran ne'i
- to, e pun - to dal cie - co, a - la - to, Ar - cie - ro di fiam - me, ac -
a - man - te ben ha'l cor di dia - man - te chi può mi -

B

co - re don - na se'l vo - stro vi - so
dar - di s'i vo - stri, ar - den - ti sguar - di
pun - to dal cie - co, a - la - to, Ar - cie - ro
man - te ben ha'l cor di dia - man - te

19

C

ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - cen - d'e in - fiam - ma
vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i co - ri
di fiam - me, ac - ce - so di fiam - me, ac - ce - so
chi può mi - rar - vi chi può mi - rar - vi

T

fiam - ma ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - cen - d'e in -
co - ri vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i
ce - so di fiam - me, ac - ce - so di fiam - me, ac -
rar - vi chi può mi - rar - vi chi può mi -

B

ac - cen - d'e in - fiam - ma ac - cen - d'e in - fiam - ma
vi - bran ne'i co - ri vi - bran ne'i co - ri
di fiam - me, ac - ce - so di fiam - me, ac - ce - so
chi può mi - rar - vi chi può mi - rar - vi

21

C

ac - cen - d'e in - fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la - to
vi - bran ne'i co - ri, al - trui fiam - mel - le, e
di fiam - me, ac - ce - so, e in un fe - ri - to, e
chi può mi - rar - vi, e non es - ser a -

T

fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la -
co - ri vi - bran ne'i co - ri al - trui fiam - mel -
ce - so, e in un fe - ri - to, e
rar - vi chi può mi - rar - vi, e non es - ser

B

ac - cen - d'e in - fiam - ma [ac - cen - d'e in - fiam - ma] o - gni ge - la - to
vi - bran ne'i co - ri, al - trui fiam - mel - le, e
di fiam - me, ac - ce - so, e in un fe - ri - to, e
chi può mi - rar - vi, e non es - ser a -

24

C

co - - - - re.
 dar - - - - di.
 pun - - - - to.
 man - - - - te.

T

- - to co re.
 - - le_e dar di.
 - - to_e pun to.
 - - a man te.

B

co - - - - re.
 dar - - - - di.
 pun - - - - to.
 man - - - - te.

2 Filli mia, dolce mio amore

Gaspere Torelli

Canto

Fil - li mia, dol - ce mio_a - mo - re Non più do -
 Fil - li mia, ca - ro te - so - ro Per voi mi
 Fil - li mia, lu - cen - t'e bel - la D'o - gn'al - tra

Tenore

Fil - li mia, dol - ce mio_a -
 Fil - li mia, ca - ro te -
 Fil - li mia, lu - cen - t'e

Basso

4

C

lo - re non più do - lo - re non più do - lo -
 mo - ro per voi mi mo - ro per voi mi mo -
 stel - la d'o - gn'al - tra stel - la d'o - gn'al - tra stel -

T

mo - re Non più do - lo - re non più do - lo -
 so - ro Per voi mi mo - ro per voi mi mo -
 bel - la D'o - gn'al - tra stel - la d'o - gn'al - tra stel -

B

Fil - li mia, dol - ce mio_a - mo - re non più do - lo -
 Fil - li mia, ca - ro te - so - ro Per voi mi mo -
 Fil - li mia, lu - cen - t'e bel - la d'o - gn'al - tra stel -

9

C

re Ch'a vo - ler - mi ve - der tra - fit - to, e mor - to Ha - ve - te, il
 ro Deh por - ge - te mio ben a que - sta vi - ta Pie - to - s'a -
 la Deh to - glie - te, og - gi mai tan - to do - lo - re A que - sto

T

re Ch'a vo - ler - mi ve - der tra - fit - to, e mor - to Ha -
 ro Deh por - ge - te mio ben a que - sta vi - ta Pie -
 la Deh to - glie - te, og - gi mai tan - to do - lo - re A

B

re Ch'a vo - ler - mi ve - der - tra - fit - to, e mor - to
 ro Deh por - ge - te mio ben a que - sta vi - ta
 la Deh to - glie - te, og - gi mai tan - to do - lo - re

14

C
tor - to il tor - to ha - vete il tor - to
i - ta a - i - ta pie - to - s'a - i - ta
co - re 'sto co - re a que - sto co - re

T
ve - te il tor - to ha - vete il tor - to il tor -
to - s'a - i - ta pie - to - s'a - i - ta a - i -
que - sto co - re a que - sto co - re 'sto co -

B
Ha - ve - te il tor - to ha - vete il tor -
Pie - to - s'a - i - ta pie - to - s'a - i -
A que - sto co - re a que - sto co -

19

C
[ha - ve - te il tor - to] ha - ve - te il tor - to il tor -
[pie - to - sa a - i - ta] pie - to - s'a - i - ta a - i -
[a qu - e - sto co - re] a que - sto co - re 'sto co -

T
to ha - vete il tor - to ha - ve - te il tor - to
ta pie - to - s'a - i - ta pie - to - s'a - i - ta
re a que - sto co - re a que - sto co - re

B
to ha - vete il tor - to [ha - ve - te il tor -
ta pie - to - s'a - i - ta [pie - to - s'a - i -
re a que - sto co - re [a que - sto co -

24

C
to ha - ve - te il tor - to ha - ve - te il tor - to.
ta pie - to - s'a - i - ta pie - to - s'a - i - ta.
re a que - sto co - re a que - sto co - re.

T
ha - ve - te il tor - to il tor - to ha - ve - te il tor - to.
pie - to - s'a - i - ta a - i - ta pie - to - s'a - i - ta.
a que - sto co - re 'sto co - re a que - sto co - re.

B
to ha - ve - te il tor - to] ha - ve - te il tor - to.
ta pie - to - s'a - i - ta] pie - to - s'a - i - ta.
re a que - sto co - re] a que - sto co - re.

3 Non partir non fuggir

Gaspere Torelli

Canto

Non par - tir non fug - gir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir, non fug - gir, ma

Tenore

Non par - tir non fug - gir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir, non fug - gir, ma

Basso

Non par - tir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir mi -
 Non par - tir non fug - gir, ma

4

C

ra mio be - ne Le mie gran pe - ne
 ra del co - re Il gran d'ar - do re
 chi so - spi - ra Per te ri - mi - ra

T

- ra mio be - ne Le mie gran pe - ne
 - ra del co - re Il gran d'ar - do re
 - chi so - spi - ra Per te ri - mi - ra

B

ra mio be - ne Le mie gran pe - ne
 ra del co - re Il gran d'ar - do re
 chi so - spi - ra Per te ri - mi - ra

9

C

Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol ti di - rò
 Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E fug - gen - do
 Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re - me-dio_al fin

T

Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol ti di - rò
 Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E fug - gen - do
 Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re - me-dio_al fin

B

Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol ti di - rò
 Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E fug - gen - do
 Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re - me-dio_al fin

13

C

— cru-del il cor cru - del il cor mi strug - gi il cor mi strug-
 — cru-del il cor cru - del il cor mi strug - gi il cor mi strug-
 — cru-del a tan' cru - del a tan - ti gua - i a tan - ti gua -

T

— cru-del il cor cru - del il cor mi strug - - -
 — cru-del il cor cru - del il cor mi strug - - -
 — cru-del a tan' cru - del a tan - ti gua - - -

B

— cru-del il cor cru - del il cor mi strug - - -
 — cru-del il cor cru - del il cor mi strug - - -
 — cru-del a tan' cru - del a tan - ti gua - - -

18

C

- - gi Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol
 - - gi Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E
 - - gi Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re -

T

- - gi Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol
 - - gi Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E
 - - gi Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re -

B

- - gi Ma poi che par-ti_e fug - gi che par-ti_e fug - gi Sol
 - - gi Ah pur ti par-ti_e fug - gi ti par-ti_e fug - gi E
 - - gi Che per fug - gir non da - i fug - gir non da - i Re -

23

C

ti di - rò — cru - del il cor cru - del il cor mi strug - gi il cor
 fug - gen - do — cru - del il cor cru - del il cor mi strug - gi il cor
 me - dio al fin — cru - del a tan' cru - del a tan - ti gua - i a tan -

T

ti di - rò — cru - del il cor cru - del il cor mi strug -
 fug - gen - do — cru - del il cor cru - del il cor mi strug -
 me - dio al fin — cru - del a tan' cru - del a tan - ti gua -

B

ti di - rò — cru - del il cor cru - del il cor mi strug -
 fug - gen - do — cru - del il cor cru - del il cor mi strug -
 me - dio al fin — cru - del a tan' cru - del a tan - ti gua -

28

C

mi strug - gi.
 mi strug - gi.
 ti gua - i.

T

gi.
 gi.
 i.

B

gi.
 gi.
 i.

4 Io son già morto ahi lasso

Gaspare Torelli

I strofa

Canto

Io son già mor - to_ahi las - so ahi

Tenore

Io son _____ già mor - to_ahi las - so ahi

Basso

Io son _____ già mor - to_ahi las - so _____ ahi

6

C

las - so Di-cea Da-mon' a la sua bel-la Clo - ri

T

las - so Di-cea Da-mon' a la sua bel-la Clo - ri

B

las - so Di-cea Da-mon' a la sua bel-la Clo - ri

12

C

E tu per - ché _____ non mo - ri per -

T

E tu _____ per - ché _____ non mo - ri per -

B

E tu _____ per - ché _____ non mo - ri per -

17

C
ché non mo - - - ri e tu

T
ché non mo - - - ri e tu per - ché

B
ché non mo - - - ri e tu per - ché

23

C
per - ché non mo - ri per - ché non mo -

T
non mo - ri per - ché non mo -

B
non mo - ri per - ché non mo -

28

II strofa

C
- - ri. Deh por - ge - t'ho-mai pie - to - sa a -

T
- - ri. Deh por - ge - t'ho-mai pie - to - sa a -

B
- - ri. Deh por - ge - t'ho-mai pie - to - sa a -

33

C
i - ta pie - to - sa_a - i - - - ta

T
i - ta pie - to - sa_a - i - ta

B
i - ta pie - to - sa_a - i - - - ta

39

C
Don - na_an-zi dea d'a-mo-re an-zi dea d'a - mo-re [an-zi dea d'a-mo-re]

T
Don - na_an-zi dea d'a-mo-re an-zi dea d'a - mo-re [an-zi dea d'a-mo-re]

B
Don - na_an-zi dea d'a-mo-re an-zi dea d'a - mo-re [an-zi dea d'a-mo-re]

44

C
A que - sto mi - ser co - re.

T
A que - sto mi - ser co - re.

B
A que - sto mi - ser co - re.

5 Tra fiori e fresche erbe

Gaspere Torelli

Canto

Tenore

Basso

Tra fio - ri_e fre - sche_er-bet - te e fre -
 Fra gi - gli, ro - se_e fio - ri ro -
 Fra ver - mi - glie vio - le ver - mi -

Tra fio - ri_e fre - sche er -
 Fra gi - gli, ro - se e -
 Fra ver - mi - glie vi -

Tra fio - ri_e fre -
 Fra gi - gli, ro -
 Fra ver - mi -

5

C

T

B

- sche_er - bet - te
 - se_e fio - ri
 - glie vio - le

bet - te er-bet - te
 fio - ri e fio - ri
 o - le vi - o - le

- sche_er - bet - te
 - se_e fio - ri
 - glie vio - le

A mi-rar las - so

A mi-rar las - so

A mi-rar las - so

10

C

T

B

chi mi da - va mor - te A ca - s'un

chi mi da - va mor - te A ca - s'un gior - no mi gui - dò la

chi mi da - va mor - te

15

C
gior - no mi gui - dò la sor - te mi gui - dò la sor - te

T
sor - te mi gui - dò la sor - te

B
A ca - s'un gior - no mi gui - dò la sor - te

20

C
mi gui - dò la sor - te a ca - s'un

T
mi gui - dò la sor - te a ca - s'un gior - no mi gui - dò la

B
mi gui - dò la sor - te

26

C
gior - no mi gui - dò la sor - te mi gui - dò la sor - te

T
sor - te mi gui - dò la sor - te

B
a ca - s'un gior - no mi gui - dò la sor - te

31

C

mi gui - dò la sor - - - te.

T

mi gui - dò la sor - - - te.

B

mi gui - dò la sor - - - te.

6 Tu non cessi donare

Gaspare Torelli

Canto

Tu Sai non ces - si do - na - re Ben mi - o
Sai pur per pro - va cer - ta Ch'il mio_a - mor

Tenore

Tu non ces - si do - na - re Ben mi - o
Sai pur per pro - va cer - ta Ch'il mio_a - mor

Basso

Tu
Sai

4

C

ben mi - o a chi non t'a - ma mil - le ba -
ch'il mio_a - mor non è fin - to, e che te stes -

T

ben mi - o a chi non t'a - ma mil - le ba -
ch'il mio_a - mor non è fin - to, e che te stes -

B

— non ces - si do - na - re Ben mi - o a chi non t'a - ma mil - le ba -
— pur per pro - va cer - ta Ch'il mio_a - mor non è fin - to, e che te stes -

C

ci E me sde - gni mi - rar e me sde - gni mi - rar
so Hai vi - sto nel mio cor hai vi - sto nel mio cor

T

ci E me sde - gni mi - rar e me sde - gni mi - rar e fug - gi
so Hai vi - sto nel mio cor hai vi - sto nel mio cor mai sem - pre

B

ci E me sde - gni mi - rar e
so Hai vi - sto nel mio cor mai

12

C

e fug - gi e ta - ci
mai sem - pre im - pres - so

T

e fug - gi e ta - ci
mai sem - pre im - pres - so

B

fug - gi e ta - ci
sem - pre im - pres - so

17

C

e ta - ci e me sde - gni mi - rar e me
im - pres - so hai vi - sto nel mio cor hai vi -

T

e ta - ci e me sde - gni mi - rar e me
im - pres - so hai vi - sto nel mio cor hai vi -

B

e mai ta - ci e me vi - sde - gni
mai sem - pre hai vi - sto nel

21

C

sde - gni mi - rar e fug - gi e ta -
sto nel mio cor mai sem - pre im - pres -

T

sde - gni mi - rar e fug - gi e
sto nel mio cor mai sem - pre im -

B

mi - rar e fug - gi e
mio cor mai sem - pre im -

26

C

ta pres - ci so e ta ci. so. im pres

T

ta pres - ci so e fug gi_e ta ci. mai sem pre_im pres so.

B

ta pres - ci so e ta ci. im pres so.

7 Mentre la bella Clori

Gaspere Torelli

Canto

Men - tre la bel - la Clo - ri al suo pa - sto - re Sco - pria la fiam -
 Men - tre gli du - e a - man - ti i gran - d'ar - do - ri Sco - prian tra lo -
 Men - tre il pa - stor con dol - c'al - me pa - ro - le Di - cea per te _____

Tenore

Men - tre la bel - la Clo - ri al suo pa - sto - re Sco - pria la fiam -
 Men - tre gli du - e a - man - ti i gran - d'ar - do - ri Sco - prian tra lo -
 Men - tre il pa - stor con dol - c'al - me pa - ro - le Di - cea per te _____

Basso

Men - tre la bel - la Clo - ri al suo pa - sto - re Sco - pria la fiam -
 Men - tre gli du - e a - man - ti i gran - d'ar - do - ri Sco - prian tra lo -
 Men - tre il pa - stor con dol - c'al - me pa - ro - le Di - cea per te _____

5

C

- ma che sen - tia nel co - re S'u - dia d'in - tor -
 - ro_e le pe - n'e do - lo - ri
 - mi strug - g'o mio bel so - le

T

- ma che sen - tia nel co - re S'u - dia d'in - tor -
 - ro_e le pe - n'e do - lo - ri
 - mi strug - g'o mio bel so - le

B

- ma che sen - tia nel co - re S'u - dia _____ d'in -
 - ro_e le pe - n'e do - lo - ri
 - mi strug - g'o mio bel so - le

10

C

- no d'in - tor - no di - re_o mio te - so - ro

T

- no d'in - tor - no di - re_o mio te - so - ro Se tu m'a -

B

tor - no di - re_o mio te - so - ro Se tu

15

C Se tu m'a - mi io t'a - do - ro

T mi se tu m'a - mi io t'a - do - ro io

B m'a - mi se tu m'a - mi io t'a - do - ro io

20

C — io t'a - do - ro se tu

T — t'a - do - - - ro se tu m'a - mi

B — t'a - do - - ro se tu m'a - mi

25

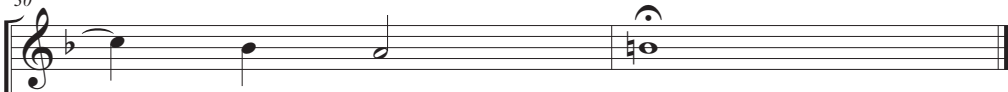
C m'a - mi io t'a - do - ro io t'a - do -

T se tu m'a - mi io t'a - do - ro io t'a - do -

B se tu m'a - mi io t'a - do - ro io t'a -


30

C



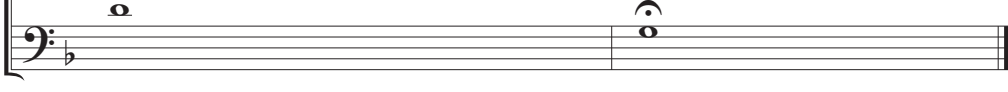
- - - - - ro.

T



- - - - - ro.

B



do - - - - - ro.

8 Da voi mia chiara e bella

Gaspere Torelli

Canto

Da voi mia chia-ra e bel - la Lu - ci - dis - si - ma
 Da voi stel - le d'a - mo - re Che mi to - glie - ste il
 Da voi mio ben mia vi - ta Da voi bel - tà in - fi -

Tenore

Da voi mia chia-ra e bel - la Lu - ci - dis - si - ma
 Da voi stel - le d'a - mo - re Che mi to - glie - ste il
 Da voi mio ben mia vi - ta Da voi bel - tà in - fi -

Basso

Da voi mia chia-ra e bel - la Lu - ci - dis - si - ma
 Da voi stel - le d'a - mo - re Che mi to - glie - ste il
 Da voi mio ben mia vi - ta Da voi bel - tà in - fi -

5

C

stel - la lu - ci - dis - si - ma stel - la Hor con
 co - re che mi to - glie - ste il co - re
 ni - ta da voi bel - tà in - fi - ni - ta

T

stel - la lu - ci - dis - si - ma stel - la Hor con
 co - re che mi to - glie - ste il co - re
 ni - ta da voi bel - tà in - fi - ni - ta

B

stel - la lu - ci - dis - si - ma stel - la Hor con
 co - re che mi to - glie - ste il co - re
 ni - ta da voi bel - tà in - fi - ni - ta

10

C

mio gran mar - ti - re Deg - gio dun - que par -

T

mio gran mar - ti - re Deg - gio dun - que par -

B

mio gran mar - ti - re Deg - gio dun - que par -

15

C ti - re deg - gio dun - que — par - ti - re

T ti - re deg - gio dun - que par - ti - re

B ti - re deg - gio dun - que par - ti - re

20

C [deg - gio dun - que par - ti - re] deg - gio dun - que —

T deg - gio dun - que par - ti - re deg - gio dun - que par -

B [deg - gio dun - que par - ti - re] deg - gio dun - que par -

25

C — par - ti - re.

T ti - - - re.

B ti - - - re.

9 Poi ch'il sperar m'è tolto

Gaspere Torelli

Canto

Poi ch'il spe - rar mi è tol - to Di mi - rar
 Poi che mi - rar tue stel - le D'a - mor
 Poi ch'or lun - gi son i - o Da te

Tenore

Poi ch'il spe - rar mi è tol - to Di mi - rar
 Poi che mi - rar tue stel - le D'a - mor lu -
 Poi ch'or lun - gi son i - o Da te dol -

Basso

Poi ch'il spe - rar mi è tol - to Di mi - rar
 Poi che mi - rar tue stel - le D'a - mor lu -
 Poi ch'or lun - gi son i - o Da te dol -

5

C

rar - quel bel vol - to di mi - rar - quel bel vol -
 lu - cen - te, e bel - le d'a - mor lu - cen - te, e bel -
 dol - ce ben mi - o da te dol - ce ben mi -

T

— quel bel vol - to di mi - rar - quel bel vol -
 - cen - te, e bel - le d'a - mor lu - cen - te, e bel -
 - ce ben mi - o da te dol - ce ben mi -

B

— quel bel vol - to di mi - rar - quel bel vol -
 - cen - te, e bel - le d'a - mor lu - cen - te, e bel -
 - ce ben mi - o da te dol - ce ben mi -

9

C

to [di mi - rar
 le d'a - mor - rar
 o da te lu dol -

T

to di mi - rar quel bel
 le d'a - mor lu - cen - te, e
 o da te dol - ce ben

B

to [di mi - rar quel bel
 le d'a - mor lu - cen - te, e
 o da te dol - ce ben

11

C

— quel bel vol - to] Sen - to sì gran mar - ti - re: Ch'ionon lo pos - so
 - cen - te, e bel - le Non pos - so ho tal mar - ti - re: Che non lo pos - so
 - ce ben mi - o Sen - to sì gran mar - ti - re: E pur no'l pos - so

T

vol - to Sen - to sì gran mar - ti - re: Ch'ionon lo pos - so
 bel - le Non pos - so ho tal mar - ti - re: Che non lo pos - so
 mi - o Sen - to sì gran mar - ti - re: E pur no'l pos - so

B

vol - to] Sen - to sì gran mar - ti - re: Ch'ionon lo
 bel - le Non pos - so ho tal mar - ti - re: Che non lo
 mi - o Sen - to sì gran mar - ti - re: E pur no'l

17

C

ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos - so di - re
 che non lo pos - so che non lo pos - so di - re
 e pur no'l pos - so e pur no'l pos - so di - re

T

ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos - so di - re
 che non lo pos - so che non lo pos - so di - re
 e pur no'l pos - so e pur no'l pos - so di - re

B

pos - so ch'io non lo pos - so di - re
 pos - so che non lo pos - so di - re
 pos - so e pur no'l pos - so di - re

21

C

ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos -
 che non lo pos - so che non lo pos - so che non lo pos -
 e pur no'l pos - so e pur no'l pos - so e pur no'l pos -

T

ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos - so ch'io non lo pos - so
 che non lo pos - so che non lo pos - so che non lo pos - so
 e pur no'l pos - so e pur no'l pos - so e pur no'l pos - so

B

ch'io non lo pos - so [ch'io non lo] pos - so
 che non lo pos - so che non lo] pos - so
 e pur no'l pos - so e pur no'l] pos - so

24

C

- - so di - re.
 - - so di - re.
 - - so di - re.

T

di - - - re.
 di - - - re.
 di - - - re.

B

di - - - re.
 di - - - re.
 di - - - re.

10 Mi rid'e prendo gioco

Gaspere Torelli

Canto

Mi ri - d'e pren - do gio - co Ch'an - cor don - na cre -
 Pren - do spas - so, e di - let - to Ch'an - cor don - na pen -

Tenore

Mi ri - d'e pren - do gio - co Ch'an - cor don - na cre -
 Pren - do spas - so, e di - let - to Ch'an - cor don - na pen -

Basso

Mi ri - d'e pren - do gio - co Ch'an - cor don - na cre -
 Pren - do spas - so, e di - let - to Ch'an - cor don - na pen -

5

C

de - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - t'in er - ror se - te
 sa - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - to v'in - gan - na - te

T

de - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - t'in er - ror se - te
 sa - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - to v'in - gan - na - te

B

de - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - t'in er - ror se - te
 sa - te Dar-mi mar - tel - l'o quan - to v'in - gan - na - te

10

C

V'a - mai a sè Men - tre voi a - ma - ste me Ed
 Cre - de - te a sè Che men - tre a - ma - ste me V'a -

T

V'a - mai a sè Men - tre voi a - ma - ste me Ed
 Cre - de - te a sè Che men - tre a - ma - ste me V'a -

B

V'a - mai a sè Men - tre voi a - ma - ste me Ed
 Cre - de - te a sè Che men - tre a - ma - ste me V'a -

14

C
 hor che ad al - tri ha - ve - te da - to il co - re Non sen - to più
 mai: ed or che d'al-tri è'l vo - stro co - re Non sen - to più

T
 hor che ad al - tri ha - ve - te da - to il co - re Non sen -
 mai: ed or che d'al-tri è'l vo - stro co - re Non sen -

B
 hor che ad al - tri ha - ve - te da - to il co - re Non sen - to
 mai: ed or che d'al-tri è'l vo - stro co - re Non sen - to

19

C
 — do - lo - re non sen - to più — do - lo -
 — do - lo - re non sen - to più — do - lo -

T
 to più do - lo - re non sen - to più do -
 to più do - lo - re non sen - to più do -

B
 più do - lo - re non sen - to più do -
 più do - lo - re non sen - to più do -

25

C
 : : : : : re.
 : : : : : re.

T
 lo - - - - re.
 lo - - - - re.

B
 lo - - - - re.
 lo - - - - re.

11 Chiude nel vago viso

Gaspere Torelli

Canto

Chiu - de nel va - go vi - so Fil - li quan - t'ha di
 Sem - pre da suoi bel - li oc - chi Par - che l'a - la - to_Ar -
 Nel - le guan - cie_a - mo - ro - se Mi - ste pur son bian -
 Ma ch'hab - bia_il suo bel vol - to Di bel - ta - te_il bel

Tenore

Chiu - de nel va - go vi - so Fil - li
 Sem - pre da suoi bel - li oc - chi Par - che
 Nel - le guan - cie_a - mo - ro - se Mi - ste
 Ma ch'hab - bia_il suo bel vol - to Di bel -

Basso

Chiu - de nel va - go vi - so Fil - li
 Sem - pre da suoi bel - li oc - chi Par - che
 Nel - le guan - cie_a - mo - ro - se Mi - ste
 Ma ch'hab - bia_il suo bel vol - to Di bel -

5

C

bel - lo il pa - ra - di - so E nel - la va - ga
 c'ar - co suo scoc - chi E nel - la boc - ca
 che, e ver - mi - glie ro - se E nel can - di - do
 fre - gio_a l'al - tre tol - to E co - me chia - ra

T

quan - t'ha di bel - lo il pa - ra - di - so E nel - la va - ga
 l'a - la - to_Ar - c'ar - co suo scoc - chi E nel - la boc - ca
 pur son bian - che, e ver - mi - glie ro - se E nel can - di - do
 - ta - te_il bel fre - gio_a l'al - tre tol - to E co - me chia - ra

B

quan - t'ha di bel - lo il pa - ra - di - so E nel - la va - ga
 l'a - la - to_Ar - c'ar - co suo scoc - chi E nel - la boc - ca
 pur son bian - che, e ver - mi - glie ro - se E nel can - di - do
 - ta - te_il bel fre - gio_a l'al - tre tol - to E co - me chia - ra

8

C

fron - te Splen-don di - vi - ne splen-don di - vi - ne al - me
 po - i Ha le per - le, e ha le per - le, e ru - bin
 se - no D'a - vo - rio o - gni d'a - vo - rio o - gni can - dor
 fe - de Che l'i - stes - sa bel' che l'i - stes - sa bel - ta -

T

fron - te Splen-don di - vi - ne al - me fa -
 po - i Ha le per - le, e ru - bin de -
 se - no D'a - vo - rio o - gni can - dor per -
 fe - de Che l'i - stes - sa bel - ta - te an -

B

fron - te Splen-don di - vi - ne al - me fa -
 po - i Ha le per - le, e ru - bin de -
 se - no D'a - vo - rio o - gni can - dor per -
 fe - de Che l'i - stes - sa bel - ta - te an -

11

C

fa - tez - ze con - te e nel - la va - ga fron - te splen-don di -
 de li - ti co - i e nel - la boc - ca po - i ha le per -
 per d'e vien me - no e nel can - di - do se - no d'a - vo - rio
 te, an - co gli ce - de e co - me chia - ra fe - de che l'i - stes -

T

tez - ze con - te e nel - la va - ga fron - te
 li - ti co - i e nel - la boc - ca po - i
 d'e vien me - no e nel can - di - do se - no
 co gli ce - de e co - me chia - ra fe - de

B

tez - ze con - te e nel - la va - ga fron - te
 li - ti co - i e nel - la boc - ca po - i
 d'e vien me - no e nel can - di - do se - no
 co gli ce - de e co - me chia - ra fe - de

15

C

vi - ne splen-don di - vi - ne al - me fa - tez - ze con - te.
 le, e ha le per - le, e ru - bin de li - ti co - i.
 o - gni d'a - vo - rio o - gni can - dor per - d'e vien me - no.
 sa bel' che l'i - stes - sa bel - ta - te, an - co gli ce - de.

T

splen-don di - vi - ne al - me fa - tez - ze con - te.
 ha le per - le, e ru - bin de li - ti co - i.
 d'a - vo - rio o - gni can - dor per - d'e vien me - no.
 che l'i - stes - sa bel - ta - te, an - co gli ce - de.

B

splen-don di - vi - ne al - me fa - tez - ze con - te.
 ha le per - le, e ru - bin de li - ti co - i.
 d'a - vo - rio o - gni can - dor per - d'e vien me - no.
 che l'i - stes - sa bel - ta - te, an - co gli ce - de.

12 Divin' alta beltate

Gaspare Torelli

Canto

Di - vi - n'al - ta bel - ta - te A - mor be - ni -
 Ma - nie - re il - lu - stre, e gra - te Vi - di in re - al
 An - ge - li - ci co - stu - mi In san - gue il - lu -
 Pa - sca pur - gli al - ti nu - mi Dis - si il net - tar

Tenore

Di - vi - n'al - ta bel - ta - te A - mor be - ni - gno a - mor be -
 Ma - nie - re il - lu - stre, e gra - te Vi - di in re - al vi - di in re -
 An - ge - li - ci co - stu - mi In san - gue il - lu - stre in san - gue il -
 Pa - sca pur - gli al - ti nu - mi Dis - si il net - tar Dis - si il net -

Basso

Di - vi - n'a - ta bel - ta - te A - mor be -
 Ma - nie - re il - lu - stre, e gra - te Vi - di in re -
 An - ge - li - ci co - stu - mi In san - gue il -
 Pa - sca pur - gli al - ti nu - mi Dis - si il net -

5

C

gno mi sco - pri quel gior - no Che pri - ma vi mi - rai
 ma - gna - ni - mo sem - bian - te: On - d'io tut - t'ar - si, e ne
 stre mer - si on - de, il mio co - re Tut - to, a - vam - pò di glo -
 di - vin Clo - ri mia de - a M'e'l ci - bo de tuoi lu -

T

ni - gno mi sco - pri quel gior - no Che pri - ma vi mi - rai mio vi - so a -
 al ma - gna - ni - mo sem - bian - te: On - d'io tut - t'ar - si, e ne di - ve - ni - a -
 lu - stre mer - si on - de, il mio co - re Tut - to, a - vam - pò di glo - rio - so a -
 tar di - vin Clo - ri mia de - a M'e'l ci - bo de tuoi lu - mi, e pa - sce, e

B

ni - gno mi sco - pri quel gior - no Che pri - ma vi mi - rai mio vi - so a -
 al ma - gna - ni - mo sem - bian - te: On - d'io tut - t'ar - si, e ne di - ve - ni - a -
 lu - stre mer - si on - de, il mio co - re Tut - to, a - vam - pò di glo - rio - so a -
 tar di - vin Clo - ri mia de - a M'e'l ci - bo de tuoi lu - mi, e pa - sce, e

9

C

mio vi - so_a - dor - - - - no mio vi - so_a - dor -
 di - ve - ni_a - man - - - - te di - ve - ni_a - man -
 - rio - so_a - mo - - - - re glo - rio - so_a - mo -
 - mi_e pa - sce, e be - - - - a e pa - sce, e be -

T

dor - - - - no mio vi - so_a - dor -
 man - - - - te di - ve - ni_a - man -
 mo - - - - re glo - rio - so_a - mo -
 be - - - - a e pa - sce, e be -

B

dor - - - - no mio vi - so_a -
 man - - - - te di - ve - ni_a -
 mo - - - - re glo - rio - so_a -
 be - - - - a e pa - sce, e

13

C

- - - no che pri - ma vi mi - rai mio vi - so_a - dor -
 - - - te on - d'io tut - t'ar - si, e ne di - ve - ni_a - man -
 - - - re tut - to_a - vam - pò di glo - rio - so_a - mo -
 - - - a m'e'l ci - bo de tuoi lu - mi_e pa - sce, e be -

T

- - - no che pri - ma vi mi - rai mio vi - so_a - dor -
 - - - te on - d'io tut - t'ar - si, e ne di - ve - ni_a - man -
 - - - re tut - to_a - vam - pò di glo - rio - so_a - mo -
 - - - a m'e'l ci - bo de tuoi lu - mi_e pa - sce, e be -

B

dor - - - no che pri - ma vi mi - rai mio vi - so_a - dor -
 man - - - te on - d'io tut - t'ar - si, e ne di - ve - ni_a - man -
 mo - - - re tut - to_a - vam - pò di glo - rio - so_a - mo -
 be - - - a m'e'l ci - bo de tuoi lu - mi_e pa - sce, e be -

17

C

- - - no mio vi - so_a - dor - - no.
 - - - te di - ve - ni_a - man - - te.
 - - - re glo - rio - so_a - mo - - re.
 - - - a e pa - sce, e be - - a.

T

- - - no mio vi - so_a - dor - - no.
 - - - te di - ve - ni_a - man - - te.
 - - - re glo - rio - so_a - mo - - re.
 - - - a e pa - sce, e be - - a.

B

- - - no mio vi - so_a - dor - - no.
 - - - te di - ve - ni_a - man - - te.
 - - - re glo - rio - so_a - mo - - re.
 - - - a e pa - sce, e be - - a.

13 Aspro desir

Gaspere Torelli

Canto

A - spro de - sir che bol - li en - tr'al mio co - re Non
E - ben che cie - co sii for - s'an - co si - a Ch'a -
Van - ne ri - sol - to_a - dun - que_e non te - me - re Ch'o -

Tenore

A - spro de - sir che bol - li en - tr'al mio co - re Non
E - ben che cie - co sii for - s'an - co si - a Ch'a -
Van - ne ri - sol - to_a - dun - que_e non te - me - re Ch'o -

Basso

A - spro de - sir che bol - li en - tr'al mio co - re Non
E - ben che cie - co sii for - s'an - co si - a Ch'a -
Van - ne ri - sol - to_a - dun - que_e non te - me - re Ch'o -

6

C

mi dar più do - lo - re E - sci - mi pur ar -
pren - do - ti la vi - a Pie - to - so_a - mor de
gni_au - da - ce vo - le - re For - tu - na_an - cor gra -

T

mi dar più do - lo - re E - sci - mi pur ar -
pren - do - ti la vi - a Pie - to - so_a - mor de
gni_au - da - ce vo - le - re For - tu - na_an - cor gra -

B

mi dar più do - lo - re E - sci - mi pur ar -
pren - do - ti la vi - a Pie - to - so_a - mor de
gni_au - da - ce vo - le - re For - tu - na_an - cor gra -

11

C

di - to_e van - ne ho - ma - i In par - te più si - cu - ra S'a te bra - mi ri -
no - stri lun - ghi_af - fan - ni Ti scor - ghi_a mi - glior por - to Dan - do_mi_in_sie - me
di - sce_as - sai be - ni - gna E per con - tra - rio se - gno Ti - mi - do cor, e

T

di - to_e van - ne ho - ma - i In par - te più si - cu - ra
no - stri lun - ghi_af - fan - ni Ti scor - ghi_a mi - glior por - to
di - sce_as - sai be - ni - gna E per con - tra - rio se - gno

B

di - to_e van - ne ho - ma - i In par - te più si - cu - ra
no - stri lun - ghi_af - fan - ni Ti scor - ghi_a mi - glior por - to
di - sce_as - sai be - ni - gna E per con - tra - rio se - gno

16

C
 po - so a me ven - tu - ra
 al fin qual - che con - for - to
 vil ha sem - pre a sde - gno

T
 S'a te bra - mi ri - po - so a me ven - tu - ra
 Dan - do - mi in - sie - me al fin qual - che con - for - to
 Ti - mi - do cor, e vil ha sem - pre a sde - gno

B
 Sia te bra - mi ri - po - so a me ven - tu - ra
 Dan - do - mi in - sie - me al fin qual - che con - for - to
 Ti - mi - do cor, e vil ha sem - pre a sde - gno

20

C
 s'a te br - mi ri - po - so a me ven - tu -
 dan - do - mi in - sie - me al fin qua - che con - for -
 ti - mi - do cor, e vil ha sem - pre a sde -

T
 s'a te bra - mi ri - po - so a me ven - tu -
 dan - do - mi in - sie - me al fin qual - che con - for -
 ti - mi - do cor, e vil ha sem - pre a sde -

B
 s'a te bra - mi ri - po - so a me ven - tu -
 dan - do - mi in - sie - me al fin qual - che con - for -
 ti - mi - do cor, e vil ha sem - pre a sde -

24

C
 ra.
 to.
 gno

T
 ra.
 to.
 gno.

B
 ra.
 to.
 gno.

14 Perché sempre mi fuggi

Gaspere Torelli

Canto

Per - ché sem - pre mi fug - gi Se fug - gen - do cru -
 Per - ch'in - gra - ta t'en va - i E mè la - sci in ac -
 Van - ne via pur cru - de - le A se - guir lui che

Tenore

Per - ché sem - pre mi fug - gi Se fug - gen - do cru - del
 Per - ch'in - gra - ta t'en va - i E mè la - sci in ac - cer'
 Van - ne via pur cru - de - le A se - guir lui che ti

Basso

Per - ché sem - pre mi fug - gi Se fug -
 Per - ch'in - gra - ta t'en va - i E mè
 Van - ne via pur cru - de - le A se -

4

C

del il cor mi strug - gi
 cer bi, e du ri - gua - i?
 ti sa - rà fe - de - le;

T

se fug - gen - do cru - del il cor mi strug - gi
 e mè la - sci in ac - cer - bi, e du - ri gua - i?
 a se - guir lui che ti sa - rà fe - de - le;

B

gen - do cru - del il cor mi strug - gi
 la - sci in ac - cer - bi, e du - ri gua - i?
 guir lui che ti sa - rà fe - de - le;

8

C

E poi al - tro pa - sto - re Cer - chi se -
 E pur cer - chi ad o - gni ho - ra Se - guir Da -
 Se Fil - li e'l suo a - mo - re A cui die -

T

E poi al - tro pa - sto - re Cer - chi se - guir
 E pur cer - chi ad o - gni ho - ra Se - guir Da - mon
 Se Fil - li e'l suo a - mo - re A cui die - de

B

E poi al - tro pa - sto - re Cer - chi se -
 E pur cer - chi ad o - gni ho - ra Se - guir Da -
 Se Fil - li e'l suo a - mo - re A cui die -

13

C
 guir mon de cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha da - to il co -
 se - guir Da - mon che bra - ma al - tra si - gno -
 a cui die - de la vi - ta, l'al - ma, e'l co -

T
 cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha da - t'ha da - to il
 se - guir Da - mon che bra - ma al - tra al - tra si -
 a cui die - de la vi - ta, l'al - ma l'al - ma, e'l

B
 guir mon de cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha da - to il
 se - guir Da - mon che bra - ma al - tra si -
 a cui die - de la vi - ta, l'al - ma, e'l

17

C
 - - re e poi al - tro pa - sto - re
 - - ra e pur cer - chi ad o - gni ho - ra
 - - re se Fil - li e'l suo a - man - te

T
 co gno - re e poi al - tro pa - sto - re
 co - ra e pur cer - chi ad o - gni ho - ra
 co - re se Fil - li e'l suo a - mo - re

B
 co gno - re e poi al - tro pa - sto - re
 co - ra e pur cer - chi ad o - gni ho - ra
 co - re se Fil - li e'l suo a - mo - re

22

C
 cer - chi se - guir cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha
 se - guir Da - mon se - guir Da - mon che bra - ma al -
 a cui die - de a cui die - de la vi - ta,

T
 cer - chi se - guir cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha
 se - guir Da - mon se - guir Da - mon che bra - ma al -
 a cui die - de a cui die - de la vi - ta,

B
 cer - chi se - guir cer - chi se - guir ch'ad al - tra ha
 se - guir Da - mon se - guir Da - mon che bra - ma al -
 a cui die - de a cui die - de la vi - ta,

27

C

da - tra l'al - to, il si - gno co - - - re.
tra - al - ma, e'l ma, e'l co - - - ra.
l'al - ma, e'l ma, e'l co - - - re.

T

da - tra l'al - t'ha al - tra - to, il si - gno co - - - re.
l'al - ma, e'l ma, e'l ma, e'l co - - - ra.
l'al - ma, e'l ma, e'l ma, e'l co - - - re.

B

da - tra l'al - to, il si - gno co - - - re.
tra - al - ma, e'l ma, e'l ma, e'l co - - - ra.
l'al - ma, e'l ma, e'l ma, e'l co - - - re.

15 Chiare christallin' onde

Gaspere Torelli

Canto

Chia - re chri - stal - li - n'on - - -
 Chia - ri lim - pi - di fon - - -
 Poi che mia don-na_in-gra - - -

Tenore

Chia - re chri - stal - li - n'on - - -
 Chia - ri lim - pi - di fon - - -
 Poi che mia don-na_in-gra - - -

Basso

Chia - re chri - stal - - li - - n'on - -
 Chia - ri lim - pi - di - - fon - -
 Poi che mia don - - na_in - - gra - -

5

C

de E voi fio - ri - te e voi fio - ri - te spon -
 ti E voi al - pe - stri e voi al - pe - stri mon -
 ta Da me co - tan - to da me co - tan - to_a - ma -

T

de E voi fio - ri - te e voi fio - ri - te spon -
 ti E voi al - pe - stri e voi al - pe - stri mon -
 ta Da me co - tan - to da me co - tan - to_a - ma -

B

de E voi fio - ri - te e voi fio - ri - te spon -
 ti E voi al - pe - stri e voi al - pe - stri mon -
 ta Da me co - tan - to da me co - tan - to_a - ma -

9

C

de Del Te - bro deh mi - ra - t'in cor - te - si - a
 ti Deh vi si - a a - per - to, e chi - a - ro
 ta Mi - rar, u - dir non vo - le_il mio do - lo - re,

T

de Del Te - bro deh mi - ra - t'in cor - te - si - a L'ac -
 ti Deh vi si - a a - per - to, e chi - a - ro Il -
 ta Mi - rar, u - dir non vo - le_il mio do - lo - re, Che

B

de Del Te - bro deh mi - ra - t'in cor - te - si - a L'ac -
 ti Deh vi si - a a - per - to, e chi - a - ro Il -
 ta Mi - rar, u - dir non vo - le_il mio do - lo - re Che

15

C

L'ac - cer - ba pe - na - mi -
 Il mio duol tan - to_a mi -
 Che mi con - su - ma_il co -

T

cer - ba pe - na - mi - a pe - na
 mio duol tan - to_a mi - a pe - na
 mi con - su - ma_il co - re 'su - ma_il

B

cer - ba pe - na - mi - a pe - na
 mio duol tan - su - to_a ma_il co - re 'su - ma_il

21

C

- - - a l'ac - cer - ba
 - - - ro il che mio duol
 - - - re che mi con -

T

mi - a pe - na
 ma - ro il cer - ba pe
 co - re che mio duol tan -

B

mi - a pe - na
 ma - ro il cer - ba pe
 co - re che mio duol tan -

27

C

pe - na mi - a
 tan - to_a mi - a
 su - ma_il co - re

T

na - mi - a pe - na mi - a
 to_a ma - ro tan - to_a mi - a
 ma_il co - re 'su - ma_il co - re

B

- na mi - a pe - na mi - a
 - to_a ma - ro tan - to_a mi - a
 - ma_il co - re 'su - ma_il co - re

16 Ridon i prati

Gaspare Torelli

Canto

Ri - don i pra - ti_e dei più bei co - lo - ri
Di - fron-de, e fio - ri le cam - pa - gne, e pra - ti

Tenore

Ri - don i pra - ti_e dei più bei co -
Di - fron-de, e fio - ri le cam - pa - gne, e

Basso

Ri - don i pra - ti_e dei più bei co - lo -
Di - fron-de, e fio - ri le cam - pa - gne, e pra -

4

C

Si - ve - sto - no di fio - ri
Re - sta - no tut - ti_or - na - ti

T

lo - ri Si - ve - sto - no di fio - ri
pra - ti Re - sta - no tut - ti_or - na - ti

B

ri Si - ve - sto - no di fio - ri
ti Re - sta - no tut - ti_or - na - ti

8

C

Can - tan gli_au - gel - li can - tan gli_au - gel - li_in
Scher - zan gli_au - gel - li scher - zan gli_au - gel - li_in

T

Can - tan gli_au - gel - li can - tan gli_au - gel - - - in
Scher - zan gli_au - gel - li scher - zan gli_au - gel - - - li_in

B

Can - - - tan gli_au - gel - li_in
Scher - - - zan gli_au - gel - li_in

11

C

que - sta par - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na la sta - gion no - vel -
 que - sta par - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na la sta - gion no - vel -

T

que - sta par - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na
 que - sta pa - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na

B

que - sta par - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na la sta - gion no - vel -
 que - sta par - t'e in quel - la Hor ch'a noi tor - na la sta - gion no - vel -

16

C

la la sta - gion no - vel - la la sta - gion
 la la sta - gion no - vel - la la sta - gion

T

la sta - gion no - vel - la la sta - gion no -
 la sta - gion no - vel - la la sta - gion no -

B

la la sta - gion no - vel - la la sta - gion no -
 la la sta - gion no - vel - la la sta - gion no -

19

C

no - vel - la.
 no - vel - la.

T

vel - - - la.
 vel - - - la.

B

vel - - - la.
 vel - - - la.

17 Di Medea crud'è quella

Gaspere Torelli
 Testo di Celio Magno?

Canto

Di _____ Me - dea cru - d'è quel -

Tenore

Di _____ Me - dea cru - d'è

Basso

Di _____

7

C

- - la cru - d'è quel - la Sta - tua do -

T

quel - la cru - d'è quel - la Sta - tua do -

B

— Me - dea cru - d'è quel - la Sta - tua do -

13

C

v'hai tuo ni - do sta - tua do - v'hai tuo ni - do do - v'hai tuo ni -

T

v'hai tuo ni - do sta - tua do - v'hai tuo ni - do do - v'hai tuo ni -

B

v'hai tuo ni - do sta - tua do - v'hai tuo ni - do do - v'hai _____ tuo

18

C
do In - cau - ta ron - di - nel -

T
do In - cau - ta

B
ni - do In -

23

C
- - la ron - di - nel - la Ahi__

T
ron - di - nel - - - la Ahi__

B
cau - ta ron - di - nel - la Ahi_____

28

C
_ con - si - glio mal fi - - - do

T
_ con - si - glio mal_____ fi - do

B
_ con - si - glio mal fi - do

34

C Cre - der i fi - gli tuo - i A lei ch'uc - ci - se, i suo - i a

T Cre - der i fi - gli tuo - i A lei ch'uc - ci - se, i suo - i

B Cre - der i fi - gli tuo - i A lei ch'uc - ci - se, i suo - i a

39

C lei ch'uc - ci - se, i suo - - i a lei ch'uc -

T a lei ch'uc - ci - se, i suo - i a lei

B lei ch'uc - ci - se, i suo - i [a lei ch'uc -

44

C ci - se, i suo - - - i.

T ch'uc - ci - se, i suo - i.

B ci - se, i suo - - - i.]

18 Morrò per voi mio sole

Gaspere Torelli
 Testo di Agostino Nardi

Canto

Mor - rò per voi mio so - le _____ Poi - ché veg-

Tenore

Mor - rò per voi mio so - le _____ Poi - ché veg-

Basso

Mor - rò per voi mio so - le _____ Poi - ché veg-

5

C

gio ch'o-gno-ra So - lo bra-ma - t'em - pio de - stin ch'io mo -

T

gio ch'o-gno-ra So - lo bra-ma - t'em - pio de - stin ch'io mo -

B

gio ch'o-gno-ra So - lo bra-ma - t'em - pio de - stin ch'io mo -

10

C

ra Ma se vi par che si - a ma se vi par che

T

ra Ma se vi par che si - a ma

B

ra Ma se vi par che si - a

15

C si - a Tar - di la mor - te mi -

T se vi par che si - a Tar - di la mor - te

B ma se vi par che si - a Tar - di la mor - te

20

C - - a A che non m'oc-ci - de - te

T mi - a A che non m'oc-ci - de - te a che

B mi - a A che non m'oc-ci - de - te a che

24

C a che non m'oc-ci - de - te Col to - sc'o - mai che su le

T - non m'oc-ci - de - te Col to - sc'o - mai

B - non m'oc-ci - de - te Col to - sc'o - mai

27

C
la - bra che su le la - bra che su le la - bra_ha - ve -

T
che su le la - bra che su le la - bra che su le la - bra_ha -

B
che su le la - bra che su le la - - - bra_ha -

30

C
- - - te che su le la - bra_ha -

T
ve - te che su le la - bra che su le la - bra_ha -

B
ve - te che su le la - - - bra_ha -

33

C
- - ve - - - - te.

T
ve - - - - te.

B
ve - - - - te.

19 Donna tu sei più bella

Gaspere Torelli
 Testo di Gaspere Torelli

I strofa

Canto
 Don - na tu sei _____ più bel - la D'o -

Tenore
 Don - na tu sei più bel - la D'o - gni

Basso
 Don - na tu sei più bel - la d'o - gni

5

C
 - gni stel - la E più_ar-den - te del sol al - l'hor del sol al -

T
 stel - la E più_ar-den - te del sol al - l'hor del sol al -

B
 stel - la E più_ar-den - te del sol al - l'hor del sol al -

9

C
 l'hor quan - d'e-gli_è più co-cen - te è più _____ co - cen - te

T
 l'hor quan - d'e-gli_è più co - cen - - - te

B
 l'hor quan - d'e-gli_è più co - cen - - - te

14 **Il strofa**

C Sal-lo ben il mio co - re Ch'in ar -

T Sal-lo ben il mio co - re Ch'in ar - do - re

B Sal-lo ben il mio co - re Ch'in ar - do - re

18

C do - re Di tal fo - co di tal fo - co

T Di tal fo - co di tal fo - - - co

B Di tal fo - - - - - co

23

C Si strug-ge_e si con-su - ma si strug-ge_e

T Si strug-ge_e si con - su - ma si strug-ge_e si con -

B Si strug-ge_e si con - su - ma si strug-ge_e si con -

26

C si con-su - ma_a po - co_a po - - - - co

T su - ma_a po-co_a po - co a po - co_a po - co.

B su - ma_a po - co_a po - - - - co

31 III strofa

C Deh dun - que per pie - ta - te O - mai

T Deh dun - que per pie - ta - te O -

B Deh dun - que per pie - ta - te O - mai

37

C da - te A mia vi - ta Af - flit - ta sì

T - mai da - te A mia vi - ta Af - flit - ta sì

B da - te A mia vi - ta Af - flit - ta sì

43

C

Qual - che pie - to - sa_a - i - ta

T

Qual - che pie - to - sa_a - i - ta

B

Qual - che pie - to - sa_a - i - ta

20 Chasi cha se te branco

Gaspere Torelli

Canto

Cha - si cha - si cha se te bran -

Tenore

Cha - si cha - si cha se te bran -

Basso

Cha - si cha - si cha se te bran -

5

C

co or - bo sguer - zo mon-zu - (nu - nu - nu - nu) - o Che t'in - se - gno di tra - zer

T

co or - bo sguer - zo mon-zu - (nu nu nu nu) - o Che t'in - se - gno di tra - zer

B

co or - bo sguer - zo mon-zu - (nu - nu - nu - nu) - o Che t'in - se - gno di tra - zer

10

C

sbol-zo - na - e Va' ma-gn'el pan im - bru - o va' ma-gn'el

T

sbol-zo - na - e Va' ma-gn'el pan im - bru - o va' ma-gn'el pan im-bru - o

B

sbol-zo - na - e Va' ma-gn'el pan im - bru - o

15

C
pan im-bru - o [va' ma-gn'el pan im - bru - o] e zio - ga

T
[va' ma-gn'el pan im - bru - o] e zio - ga

B
va' ma-gn'el pan im - bru - o [va' ma-gn'el pan im - bru - o] e zio - ga

20

C
co'l__ pan - dol__ per le con - tra - (na - na - na - na - na -

T
co'l__ pan - dol__ per le con - tra - (na - na - na - na - na -

B
co'l__ pan - dol__ per le con - tra - (na - na - na - na - na -

25

C
na) - e Fra - sca co dis - no o co ce -

T
na) - e Fra - sca co dis - no o co ce -

B
na - na - na - na) - e Fra - sca co dis - no o co ce -

30

C
no Non mi rom - per la ca - ma-ra del se-(ne-ne - ne - ne - ne-ne-

T
no Non mi rom - per la ca - ma-ra del se-(ne-ne-ne - ne - ne-ne-ne - ne - ne -

B
no Non mi rom - per la ca - ma-ra del se-(ne-ne-ne - ne - ne - ne-ne-ne - ne -

35

C
ne - ne - ne - ne - ne - ne - ne) - no non mi rom - per la ca - ma - ra

T
ne - ne-ne-ne - ne - ne - ne) - no non mi rom - per la ca - ma-ra del

B
ne - ne-ne-ne - ne - ne) - no non mi rom - per la ca - ma-ra del

40

C
del se-(ne-ne - ne - ne - ne-ne-ne - ne-ne - ne-ne-ne - ne - ne - ne) - no.

T
se-(ne-ne-ne-ne - ne-ne-ne - ne-ne - ne-ne-ne-ne - ne - ne) - no.

B
se-(ne-ne-ne-ne - ne - ne-ne-ne-ne - ne - ne-ne-ne - ne) - no.

21 An misier Cuculin

Gaspere Torelli

Canto

An an mi-sier Cu-cu - lin _____ ha - veu sen - ti - o

Tenore

An an mi-sier Cu-cu - lin _____ ha - veu sen - ti - o

Basso

An an mi-sier Cu-cu - lin _____ ha - veu sen - ti - o

5

C

E vù mi - sier Ma-ti - (ni - ni - ni - ni - ni - ni - ni) - o

T

E vù mi - sier Ma-ti - (ni - ni - ni) - o

B

E vù mi - sier Ma-ti - (ni - ni - ni - ni) - o

10

C

Pam - fi - lo con mia si - a Ba - se ba - se - me_a -

T

Pam - fi - lo con mia si - a Ba-sem ba - se-me_a - ni - ma mi -

B

Pam - fi - lo con mia si - a Ba - se - me_a -

15

C
ni - ma mi - (ni - ni) - a Cha ve da-rò de gio - (no-no - no-

T
- (ni - ni - ni - ni - ni) - a Cha ve da-rò de gio - (no-no - no-

B
ni - ma mi - a Cha ve da-rò de gion -

20

C
no)n - ga - ri Mo ca - pu - ci Ah

T
no - no - no)n-ga - ri Mo ca - pe Ah

B
- ga - ri Mo co-gom-ba-ri Ah

26

C
ah ah la - ro de mo - ci - na Vo - io man-dar-te_in bra-zo_a una ber -

T
ah ah la - ro de mo - ci - na Vo - io man-dar-te_in bra-zo_a una ber -

B
ah ah la - ro de mo - ci - na Vo - io man - dar -

31

C
li - na vo - io man - dar-te_in bra-zo_a una ber - li - (ni - ni) - na

T
li - na vo - io man - dar-te_in bra-zo_a una ber - li - na a una ber - li - na

B
te_in bra - zo_a una _____ ber - li - na

36

C
Mo ca - pu - ci Ah ah ah

T
Mo ca - pe Ah ah ah

B
Mo co - gom - ba - ri Ah ah ah

41

C
la - ro de mo - ci - na Vo - io man-dar - te_in bra - zo_a una ber -

T
la - ro de mo - ci - na Vo - io man-dar - te_in bra - zo_a una ber -

B
la - ro de mo - ci - na Vo - io man - dar -

45

C

li - na Vo - io man - dar-te_in br - zo_a una ber - li - (ni - ni) - na.

T

li - na vo - io man - dar-te_in bra-zo_a una ber - li - na a una ber - li - na

B

te_in bra - zo_a una _____ ber - li - na

22 Dimmi crudel Amore

Gaspare Torelli

I strofa

Canto

Dim - mi cru - del A - mo - re Chi ti diè l'ar - co_i

Tenore

Di - mi cru - del A - mo - re Chi ti diè

Basso

Dim - mi cru - del A - mo - re

5

C

stra - li_e tan - to_ar - do - re e tan - to_ar - do - -

T

l'ar - co_i stra - li_e tan - to_ar - do - re e tan - to_ar - do -

B

Chi ti diè l'ar - co_i stra - li_e tan - to_ar - do -

9

C

re Que-ste si-gno - re bel - le Che pa - ia - no del ciel lu -

T

re Que-ste si-gno - re bel - le Che pa - ia - no del

B

re Que-ste si-gno - re bel - le

13

C
cen - ti stel - le lu - cen - ti stel - le lu - cen - ti lu -

T
ciel lu - cen - ti stel - le lu - cen - ti stel - le lu - cen - ti —

B
Che pa - ia - no del ciel lu - cen - ti stel - le lu - cen - ti

17

II strofa

C
cen - ti stel - le Per - ché non ve - di lu - me E di gir nu -

T
— stel - le Per - ché non ve - di lu - me E di gir nu -

B
stel - le Per - ché non ve - di lu - me E di gir nu -

22

C
do hai sem - pre per co - stu - me e di gir nu -

T
do hai sem - pre per co - stu - me e di gir nu -

B
do hai sem - pre per co - stu - me e di gir nu -

27

C
do hai sem - pre per co - stu - me Per - ché con

T
do hai sem - pre per co - stu - me Per - ché

B
do hai sem - pre per co - stu - me Per - ché con

32

C
fiam - me e fuo - co Veg - gio più d'ar - go

T
con fiam - me e fuo - co Veg - gio più d'ar - go e

B
fiam - me e fuo - co Veg - gio più d'ar - go e

36

C
e vo - lo in o - gni luo - co in o - gni in

T
vo - lo in o - gni luo - - - - - co in

B
vo - lo in o - gni luo - - - - - co in

41

C

o - gni lu - - - co.

T

o - gni lu - - - co.

B

o - gni lu - - - co.

Detailed description: This block contains the vocal staves for Soprano (C), Tenor (T), and Bass (B) for measures 41 through 44. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'o - gni lu - - - co.' The Soprano part begins with a half note 'o', followed by a quarter note 'gni', a half note 'lu', and a final half note 'co.' with a fermata. The Tenor part begins with a quarter note 'o', followed by quarter notes 'gni', 'lu', and 'co.', with a fermata on the final 'co.'. The Bass part begins with a quarter note 'o', followed by a quarter note 'gni', a half note 'lu', and a final half note 'co.' with a fermata.

Osservazioni sulla MUSICA a cura di Carolina Calabresi

a. Apparato critico

Canzonetta n° 1

Alla battuta 4 del Canto la semiminima con il punto, nell'originale ha il bequadro, ma nella trascrizione è stato ripristinato il bemolle, armonicamente necessario, tra parentesi tonde.

Alle battute 11 e 20 i due Si del Canto necessitano dell'alterazione (bemolle), così come i Si del Tenore alle battute 12 e 21, invece il Canto, nelle stesse battute, ha i Sol che necessitano del bequadro, non del diesis.

Sempre il Canto presenta delle problematiche a b. 15: il Do rimane diesis per tutta la misura e a b. 24 accade la stessa cosa (non solo il secondo Do è diesis, ma anche il primo).

Canzonetta n° 2

A b. 29, al Tenore la semibreve non necessita del bequadro, superfluo nella trascrizione con l'utilizzo delle battute.

Canzonetta n° 3

Il Tenore, nell'originale, alle battute 28-30 ripeteva due volte uno stesso segmento melodico (quello di b. 29). Esso è stato eliminato (basandosi sull'analogia con le bb. 17-19) in modo da far terminare tutte le voci insieme.

Canzonetta n° 4

Le ultime sei battute della canzonetta presentano delle incongruenze: la voce del Basso è giusta, ma le altre due voci non concluderebbero insieme. È stato ritenuto opportuno sostituire a b. 46 del Canto la semiminima Sol con una minima e a b. 48, al Tenore, la minima con una semibreve.

Per quanto riguarda le alterazioni, a b. 47 del Canto è stato inserito (tra parentesi) il Fa diesis per tutta la durata della misura.

Canzonetta n° 5

Nella musica, a partire da b. 7, il testo è uguale per tutte tre le strofe.

Canzonetta n° 7

A b. 21 del Tenore il Fa diesis che nell'originale si trova solo nella prima semiminima è stato esteso all'intera misura, in analogia con b. 18 e 27.

Nella musica, a partire da b. 8, il testo è uguale per tutte tre le strofe.

Si sottolineano delle criticità relativamente a b. 10, sia a livello armonico (visto che il Sib del Basso viene dato in simultanea con il Si naturale del Canto), sia a livello melodico (il Si genera un tritono melodico con il successivo Fa). È ipotizzabile una sostituzione del Si naturale con il Sib.

Canzonetta n° 8

Nella musica, a partire da b. 9, il testo è uguale per tutte tre le strofe. A b. 22 del Tenore è stato aggiunto il diesis al Fa, analogamente a b. 15.

Canzonetta n° 9

Nell'originale, a battuta 19, il Tenore presenta il Fa diesis solo nella prima semiminima, ma per coerenza va esteso all'intera battuta (analogamente a b. 24).

Canzonetta n° 10

Si segnalano alcune problematicità a b. 2, sul quarto movimento: le voci intonano La Do Do# (situazione molto ardita dal punto di vista armonico, anche se a livello melodico il cromatismo del Canto Do Do# Re ha un senso, così come il Do legato a cavallo di battuta che poi diventa ritardo discendente sul Si del Tenore). Si osserva anche la presenza di un passaggio melodico con intervallo di 2^a aumenta (Fa Sol#) alle bb. 19-20 e 24-25.

Canzonetta n° 12

Il Canto presenta a b. 3 un Mi con il segno dell'alterazione che è stato eliminato. Probabilmente si tratta di un'indicazione "di cortesia" per segnalare il bequadro.

Canzonetta n° 14

A battuta 17, il Canto presentava il Fa minima come naturale, è stato inserito il diesis analogamente a b. 28.

Canzonetta n° 15

Nell'originale il Canto presenta una ligatura che è stata sciolta a bb. 19-20 ed a bb. 29-30.

A b. 31 il Tenore presenta due minime: Sol e Fa. Il Fa è stato sostituito con il La, basandosi sull'analogia con b. 21.

Canzonetta n° 16

Il Canto presenta nell'originale, a b. 21, un Si semibreve che nella trascrizione è stato sostituito con un La. A b. 14 del Canto il secondo Re presentava un'alterazione che è stata eliminata.

Canzonetta n° 17

La ligatura presente nelle battute 7-8 e 31-32 del Canto è stata sciolta.

Si fa notare che le formule cadenzali conclusive al tempo di Torelli implicavano l'adozione della subfinalis alterata (creando l'odierna sensibile); quindi a b. 18 il Tenore potrebbe avere "Re Do# Si nat. Do#" e a b. 41 e 45 il Canto dovrebbe avere "Re Do# Si nat. Do#", tuttavia nella trascrizione sono state riportate le note presenti nell'originale.

Canzonetta n° 18

A b. 9 del Tenore l'alterazione del Sol semiminima è stata anticipata e vale per tutta la misura; è stata aggiunta l'alterazione al Fa croma. A b. 34 sempre del tenore, l'alterazione del Fa è stata anticipata.

Il Canto, invece, presenta a b. 20 il Si bequadro, anche in questo caso l'alterazione è stata anticipata ed è valida per tutta la battuta.

Canzonetta n° 19

L'originale mostra alla battuta 13 un Fa semibreve (al Canto), ma nella trascrizione esso è stato sostituito da un Sol, così da trovarsi in unisono con il Tenore (posizione che Torelli usava spesso per terminare le sue canzonette); inoltre, così facendo la linea melodica concluderebbe, in maniera logica, con la finalis (tonica).

Il Tenore presentava alla battuta 17 le semiminime Fa come diesis, ma è stato ritenuto opportuno indicarle come naturali perché altrimenti creerebbero una dissonanza con il Canto.

Infine, a b. 36 del Canto, il Mi alterato dell'originale è stato trascritto come naturale.

Canzonetta n° 20

A bb. 19-20 si possono notare delle terzine; va segnalato che nell'originale, sebbene tutte le voci presentino lo stesso schema ritmico, il Basso si differenzia dal Canto e dal Tenore ponendo il segno della terzina in maniera diversa.

Per quanto riguarda le alterazioni va segnalato che a bb. 35 e 42 il Canto non presenta alterazioni, ma nella trascrizione sono stati aggiunti i bemolli davanti ai Si. In questo modo non si creano dissonanze tra Canto e Tenore.

Canzonetta n° 21

Il Canto, a b. 18 presentava un Fa che è stato trascritto come Fa naturale.

Da battuta 36 si può notare la presenza di porzioni di testo recitate che pertanto non sono musicate.

Il Tenore a battuta 46-47 dimentica di ripetere i bemolli dei Si, ma è evidente l'analogia con le misure 32-33 dove invece vengono correttamente segnalati.

Canzonetta n° 22

Nell'originale questa canzonetta è caratterizzata da diversi cambiamenti di chiave che servono a caratterizzare i personaggi e simulare il dialogo.

Alle battute 21-22 e 26-27 si trova un declamato: la nota dell'originale viene ribattuta su ogni sillaba del testo.

Si può notare, ancora una volta, la poca coerenza nell'edizione seicentesca dell'utilizzo del segno delle terzine tra le varie voci.

Infine, alla battuta 39 l'originale Fa semiminima, al Basso, è stata sostituita da una cromia per far tornare il tempo, così che le voci possano terminare insieme.

b. Tabella delle estensioni e chiavi originali

1	S Mi 3 – Re 4 S Re 3 – Re 4 T Do 2 – Re 3
2	S Do 3 – Mib 4 S Do 3 – Mib 4 T Do 2 – Mib 3
3	S Mi 3 – Re 4 S Do 3 – Re 4 T Mi 2 – Re 3
4	S Re 3 – Re 4 S Si 2 – Re 4 T (bb. 1-30); B (bb. 31-49) Sol 1 – Fa 3
5	S Do 3 – Re 4 S Re 3 – Re 4 C Fa 2 – Fa 3
6	S Re 3 – Do 4 S Re 3 – Do 4 T Fa 2 – Fa 3

- 7 S Re 3 – Re 4
 S Re 3 – Re 4
 T Fa 2 – Re 3
- 8 V Sol 3 – Sol 4
 V Fa 3 – Re 4
 C Fa 2 – Sol 3
- 9 S Sol 3 – Mi 4
 S Mi 3 – Mi 4
 B Fa 1 – La 2
- 10 S La 3 – Fa 4
 S Re 3 – Do 4
 B La 1 – La 2
- 11 S Mi 3 – Re 4
 S Do 3 – Re 4
 B Fa 1 – La 2
- 12 S Re 3 – Mi 4
 S Do 3 – Re 4
 B Fa 1 – La 2
- 13 S Re 3 – Re 4
 S Re 3 – Re 4
 B Fa 1 – Do 3
- 14 S Mi 3 – Re 4
 S Do 3 – Re 4
 T Fa 2 – Re 3
- 15 S Re 3 – Re 4
 S Do 3 – Si 3
 T Fa 2 – Re 3
- 16 S Do 3 – Re 4
 S Do 3 – Re 4
 T Fa 2 – Re 3

- 17 S Re 3 – Mi 4
M Si 2 – Do 4
T Do 2 – Fa 3
- 18 S Do 3 – Re 4
M Do 3 – Re 4
T Mi 2 – Fa 3
- 19 S Re 3 – Mi# 4
S Si# 2 – Re 4
B Fa 1 – La 2
- 20 T Sol 2 – Fa 3
T Mib 2 – Mi 3
T Do 2 – Mi 3
- 21 T Fa 2 – Fab 3
T La 2 – Mi 3
T Do 2 – Do 3
- 22 T (bb. 1-9 e 19-30); S (bb. 10-18 e 31-43) Fa 2 – Re 4
T (bb. 1-9 e 19-30); S (bb. 10-18 e 31-43) Mi 2 – Do 4
B (bb. 1-9 e 19-30); C (bb. 10-18 e 31-43) Sol 1 – Sol 3

Legenda:

S (Soprano); M (Mezzo-soprano); C (Contralto); V (Violino); T (Tenore); B (Basso)

Postfazione

Claudio Santori

Sulla Musica di Gaspare Torelli

Le “Amorose faville”, ovvero dell’aggiornarsi cum juicio

Gaspare Torelli, *musicus sapiens* e *faber*, nonché letterato finissimo, ha avuto la sfortuna di trovarsi a fiorire a cavallo fra il XVI e il XVII secolo, in un momento cioè particolarmente fortunato e fecondo, di crisi e di cambiamento in tutti i campi a lui congeniali e da lui ampiamente coltivati.

Sfortuna perché il suo nome e il suo operato si sono persi nella selva selvaggia di opere che, per essere in grandissima parte non più che onestamente artigianali, sono rimaste catafratte in filze polverose e spesso inaccessibili. Gaspare Torelli non era fino ad oggi che un nome fra tanti, del tutto ignoto a Dalla Corte-Pannain, i quali pur scrivono ben dopo il Solerti (che ne aveva dato notizia in RMI, 1902); trattato con sufficienza dall’Einstein (*The Italian Madrigal*, vol. II, Princeton, 1949); beneficiato di quattro righe da Flavio Testi (*La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, vol. I, Bramante, 1977), di una noticina dal Minardi (*Dizionario della Musica e dei Musicisti*, UTET, 1988) nonché di una scheda appena un po’ più corposa dal Bianconi (nel *Grove*), per lo più in riferimento a quella sorta di oggetto misterioso che è la favola pastorale *I fidi amanti*, bollata peraltro di inefficace manierismo con giudizi di seconda e terza mano!

Impossibile andare un po’ più a fondo per l’inadeguatezza e la scarsa attendibilità delle edizioni moderne e soprattutto per la mancanza di una sia pur parziale realizzazione discografica (se mai ve n’è stata una, non risulta in nessuno dei miei repertori).

Fino ad oggi, dicevo, perché questo lavoro di Carolina Calabresi, esauriente e addirittura esaustivo, non solo fa riemergere vivo e vitale dagli abissi del tempo il Torelli, ma offre allo studioso e al semplice *curiosus* un contributo prezioso per indagare su una temperie artistica e culturale fatta di complessi rapporti di dare e avere, e di *agudezas* individuali sul rassicurante sfondo del “carisma collettivo”.

Claudio Monteverdi si era affidato, poco più che adolescente, al *tricinium* per entrare dalla porta di servizio e con il cappello in mano in quell’agone nel quale chiaramente percepiva per sé un futuro di dominatore. Anche Torelli,

come tutti i veri creatori, si fa le ossa con la dovuta umiltà e non poteva non trovare nel *tricinium* il veicolo ottimale, ma ci torna sopra nella piena maturità, intorno alla quarantina, quando non ha più bisogno di guardare dove mettere i piedi, avendo acquisito la piena consapevolezza di offrire di sé un'immagine compiuta e perfetta.

Per quanto sia piuttosto difficile farsi un'idea di una composizione polifonica con la sola via degli occhi, senza il sostegno dell'udito, le canzonette del quarto libro (non a caso l'unico al quale è stato apposto un titolo molto significativo, che inquadra l'amore in un inquieto e mobile contesto di "guizzi") è evidente che l'Autore si identifica in questo suo lavoro e su questo intende essere giudicato come punto d'arrivo della sua arte.

I ritmi sono decisi, tanto da lasciar trapelare l'assimilazione, filtrata alla luce di un particolare talento melodico, di quelle canzonette a tre voci che Gastoldi aveva licenziato a getto continuo nel triennio 1594-96. Canzonette che il Nostro nel suo primo tentativo, risalente al 1593, non poteva conoscere senza, forse, avere familiarità neppure con quelle che il Gastoldi compose nei due anni successivi. Dodici anni dopo l'ultima produzione canzonettistica gastoldiana, Torelli si ritenne evidentemente pronto per riprendere il genere alla luce di nuova e ben diversa sensibilità. E forse non a caso volle un quarto libro di canzonette per pareggiare il numero dei libri con quello del Gastoldi. Mise insomma, se non m'inganno grossolanamente, un vinello nuovo in botti vecchie! Una buona esecuzione potrebbe riuscire sorprendente: non mancano in Valtiberina buoni complessi corali.

Una cosa è certa: questo eccellente lavoro - al di là del legittimo desiderio di rivendicare e valorizzare un *genius loci* anche nella musica - ha ricollocato il borghigiano Gaspare Torelli fra le grandi firme del tardo Rinascimento prebarocco.

- Il primo libro de canzonette a 3 voci (1594)
- Il secondo libro de canzonette a 3 voci (1595)
- Il terzo libro de madrigali a 5 voci (Venezia, 1598, testi di Ricciardo Amadino, dedicato a Francesco Gonzaga)
- Il primo libro della musica a 2 voci (Milano, 1598)
- Il quarto libro de madrigali a 5 voci (1602)
- Concerti Musicale, con le sue sinfonie a 8 voci (1604)
- Il terzo libro de canzonette a 3 voci (Milano, 1595)
- Il quarto libro de canzonette a 3 voci (Milano, 1596)

Bibliografia

- ABBIATI F., *Storia della musica*, I. *Dalle origini al Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1967.
- ABRAHAM G. (a cura di), *L'età del rinascimento 1540-1630*, in *Storia della musica*, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1969.
- ALESSANDRINI R., *Monteverdiana*, Palermo, L'EPOS, 2006.
- ALLORTO R., *Nuova storia della musica*, Milano, Ricordi, 1989.
- APEL W., *La notazione della musica polifonica: dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984.
- ARIGONI G.B., *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova, di Gio. Battista Arigoni Fondatore e Principe della medesima Academia*, Padova, Pietro Bertelli nella stamperia di Lorenzo Pasquati, 1602.
- ARIGONI G.B. (raccolte da), *Rime de diversi nobili & Eccel. Ingegni. Raccolte da Mons. Gio. Battista Arigoni, patricio mantovano & fondator di essa Academia*, Padova, Pietro Bertelli, [1602].
- ASOR ROSA A. (a cura di), *Teatro, musica, tradizione dei classici* in *Letteratura italiana*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1986.
- ASSENZA C., *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997.
- BAKER T., REESE G., CHASE G., GEIGER R., *Baker's biographical Dictionary of musicians*, New York, Schirmer, 1940.
- BASSO A. (diretto da), *DEUMM (Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti)*, 12 voll., Torino, UTET, 1983-2005.
- BELLI V., *Madrigali dell'eccellentissimo Sig. Valerio Belli nobile vicentino*, Venetia, Gio. Bat. Ciotti, 1599.
- BIANCHI L. (a cura di), *Guasparri Torelli: I fidi amanti. Favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese con varij e piacevoli intermedij a quattro voci miste*, in *Capolavori polifonici del secolo XVI "Bonaventura Somma"*, vol. VII, Roma, De Santis, 1967.
- BIANCONI L., *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982.
- BOERIO G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, G. Cecchini, 1856.
- BOYD M., *Lo stile di Palestrina (Lo studio della polifonia del Rinascimento)*, Milano, Ricordi, 1981.
- BURNS H., COLLARETA M., GASPAROTTO D., *Valerio Belli vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.
- CASINI C., *Storia della musica*, 2 voll., Milano, Bompiani, 2012.
- CATTIN G., *Galileo e la vita musicale padovana tra i secoli XVI-XVII*, in *Occasioni galileiane conferenze e convegni*, Padova, maggio-novembre 1992, Trieste, LINT, 1995.

- CHIABRERA G., *Rime volume secondo contenente canzonette amorose e morali, scherzi, sonetti, epitaffi, vendemmie, egloghe e sermoni*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1807.
- CHIABRERA G., VARANO A., DELLA CASA G., TASSO T., DA FILICAIA V., *Poesie italiane scelte*, Milano, Nicolò Bettoni, 1824.
- COLESCHI L., *Storia della città di Sansepolcro*, Città di Castello, Tipografia Lapi, 1886.
- CONTARINI P. (a cura di), *Dizionario tascabile delle voci e frasi particolari del dialetto veneziano colla corrispondente espressione italiana*, Venezia, G. Passeri Bragadin, 1844.
- CORTELAZZO M., *Parole venete*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.
- DIONISI R., ZANOLINI B., *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Suvini-Zerboni, 1979.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.
- EINSTEIN A., *The Italian Madrigal*, translated by A.H. Krappe, R.H. Sessions, O. Strunk, 3 voll., Princeton, New Jersey Princeton University Press, 1949.
- EITNER R., *Biographische-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker*, 10 voll., Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959.
- FABBRI P., *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.
- Fama poetica ovvero lodi dell'illustrissimo Sig. Il Sig. Giovanni de Lazara*, Padova, Gasparo Crivellari, [1613].
- FIAMMA C., *Il gareggiamento poetico del Confuso accademico Ordito*, Venetia, Barezzo Barezzi, 1611.
- FINSCHER L., *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, 2006.
- FRANCHINI F.G., *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585*, Modena, Eredi Soliani Stampatori, 1693.
- GALLICO C., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982.
- GENNARI G., *Annali della città di Padova, opera postuma dell'Ab. Dott. Giuseppe Gennari*, Bassano, Tipografia Remondini, 1804.
- GORACCI A., *Breve istoria dell'origine e fondazione della città del Borgo di San Sepolcro*, in *Le vite d'uomini illustri fiorentini, scritte da Filippo Villani, colle annotazioni del conte Giammaria Mazzuchelli ed una cronica inedita*, Firenze, S. Coen, 1847.
- GUIDONI B. (raccolte da), *Corona di Varie compositioni poetiche fatte nella morte dell'Illustrissimo & Reverendissimo Cardinale Cintio Aldobrandino*, Padova, Pasquati, [post 1610].
- LINCOLN H.B., *The Italian Madrigal and Related Repertories. Index to printed collections 1500-1600*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

- LUISE F., *Del cantar a libro...o sulla viola: La musica vocale nel rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI-Edizioni RAI radiotelevisione italiana, 1977.
- LUPPI A., *Metafora e mito dell'armonia nel Capitolo in lode della musica di Gaspare Torelli (Padova 1607)*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia 13-15 dicembre 1993, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Edizioni Fondazioni Levi, 1996.
- MAGNO C., GIUSTINIANO O., *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venetia, Andrea Muschio, 1600.
- MALIPIERO G.F., *Claudio Monteverdi*, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- MALIPIERO G.F. (a cura di), *Canzonette e scherzi di Claudio Monteverdi*, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Wien, Universal Edition, 1942.
- MARIONNI C., «*O che felice incontro*». *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci di Pompeo Signorucci (1602)*, Perugia, Morlacchi, 2004.
- MATTESINI E., *Piero, Luca e il Borgnese. Studi sul dialetto antico e moderno di Borgo Sansepolcro*, Sansepolcro, Aboca, 2016.
- MAYLENDER M., *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.
- MAZZUCHELLI G., *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Giambattista Bossini, 1753.
- MONTEVERDI C., *Canzonette a tre voci di Claudio Monteverde cremonese*, Venetia, Giacomo Vincenzi e Ricciardo Amadino compagni, 1584.
- NAPPO T. (a cura di), *IBI (Indice Biografico Italiano)*, 3° edizione corretta ed ampliata, 10 voll., München, KG Saur, 2002.
- NARDI A., *Madrigali di Agostino Nardi*, Vicenza, Giorgio Greco, 1598.
- ORLANDO S., *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993.
- OSSI M., *Claudio Monteverdi's ordine nuovo, bello et gustevole: the Canzonetta as dramatic module and formal archetype*, «*Journal of the American Musicological Society*» XLV, 2, New York, Summer 1992, pp. 261-304.
- PAVONI G. (raccolte da), *Rime varie del Chiabrera*, Venezia, Sebastiano Combi, 1605.
- PILOT A., *Notizie biografiche di Celio Magno lirico veneziano del Cinquecento*, Treviso, Turazza, 1908.
- PORTENARI A., *Della felicità di Padova di Angelo Portenari Padovano*, 9 voll., Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1623.
- QUADRIO F.S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, volume secondo, Milano, Francesco Agnelli, 1741.
- REESE G., *Music in the Renaissance*, London, J. M. Dent & sons LTD, 1954.
- Saggi scientifici e letterari dell'accademia di Padova*, Tomo I, Padova, A spese dell'Accademia, 1786.

- RESCIGNO E. (a cura di), *Grande storia della musica*, 6 voll., Milano, Fabbri, 1978.
- RESCIGNO E. (a cura di), *I classici della musica. Claudio Monteverdi*, Milano, Skira, 2007.
- SADIE S. (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., Oxford, Oxford University Press, 2001 (www.grovemusic.com).
- SANTAGATA M. (a cura di), *IUPI (Incipitario unificato della poesia italiana)*, Modena, Panini, 1988.
- SARTORI C., *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958.
- SARTORI C. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Milano, Ricordi, 1964.
- SARTORI C., ALLORTO R. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, XXII, Milano, Rizzoli Ricordi, 1972.
- SCHMIDL C., *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1929.
- SOLERTI A., *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, in «*Rivista musicale italiana*», IX, 1902, pp. 503-558.
- SOLERTI A., *Precedenti del melodramma* in «*Rivista musicale italiana*», X, 1903, pp. 207-233 e 466-484.
- TESTI F., *La musica italiana nel medioevo e nel rinascimento*, Milano, Bramante, 1969.
- TESTI F., *La musica italiana nel seicento*, Milano, Bramante, 1972.
- TORCHI L. (a cura di), *I fidi amanti del Sig. Ascanio Ordei milanesi posta in musica da Guasparri Torelli della città di Borgo a S. Sepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci*, in *L'arte musicale in Italia*, vol. 4, Milano, Ricordi, 1908.
- TORELLI G., *Rime di M. Guasparri Torelli dalla città del Borgo a San Sepolcro*, Lucca, Vincentio Busdragho, 1561.
- VEDOVA G., *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832.
- VOGEL E., EINSTEIN A., LESURE F., SARTORI C., *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977.

Fonti archivistiche

- Sansepolcro, Archivio storico diocesano, *Registro delle ordinazioni dal 1566 al 1677*, Tomo I, *Promotiones ad sacros ordines 1566 a 1597*.
- Sansepolcro, Biblioteca comunale, Archivio storico, *Libri dei battezzati*, serie XXVI, n. 4, 5, 6.
- Sansepolcro, Biblioteca comunale Archivio storico, *Registro delle entrate e delle uscite*, serie XVIII, n. 8.
- Padova, Archivio di Stato, Ufficio sanità, *Indice alfabetico dei morti dal 1598 al 1626*.
- Padova, Archivio di Stato, Ufficio sanità, *Registro dei morti 1612-1618*.

APPENDICE

Dagli Archivi e dalle Biblioteche

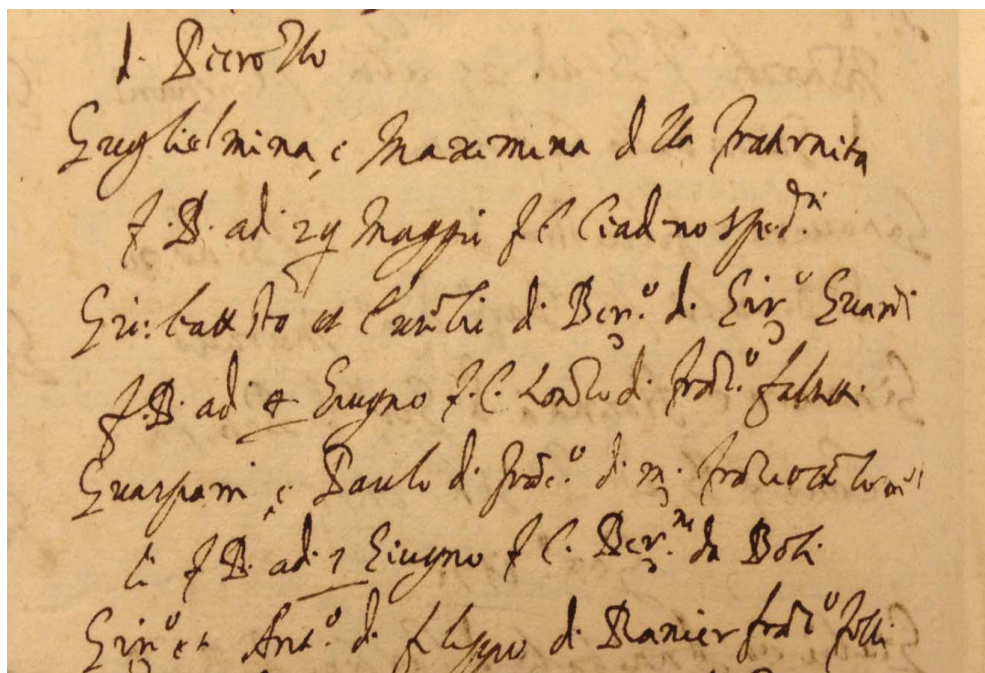


Fig. 1- Sansepolcro, Biblioteca comunale, Archivio storico, *Libri dei battezzati*, serie XXVI n. 4. Registro in cui viene riportata la data del battesimo di Gaspare (Guasparri) Torelli: 7 giugno 1572.

c.126v - 1572 Guasparri e Paulo di francesco di messer Franciotto Torelli fu battezzato adì 7 Giugno fu compare Bernardino da Bobi.

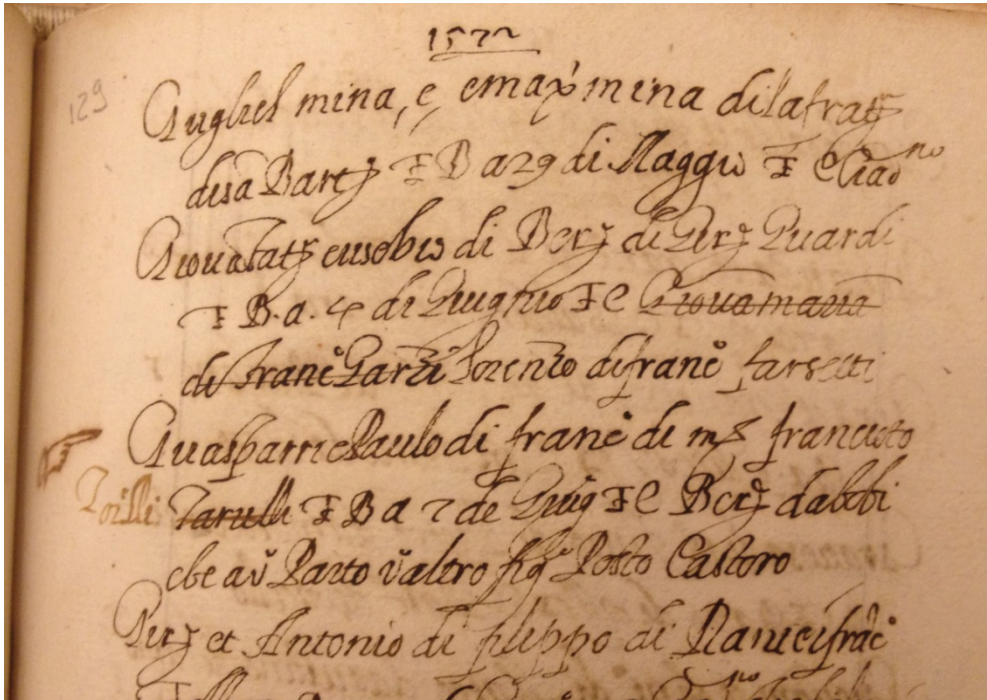


Fig. 2- Sansepolcro, Biblioteca comunale, Archivio storico, *Libri dei battezzati*, serie XXVI n. 5. Registro in cui viene riportata la data del battesimo di Gaspare (Guasparri) Torelli: 7 giugno 1572.

c.177r - 1572 Guasparri e Paulo di francesco di messer francioto Tarulli (depennato e coretto in Torilli, con una manicola scritta con lo stesso inchiostro della correzione) fu battezzato adì 7 de Giugno fu compare Bernardino da bobbi che [...] Posto Castoro.

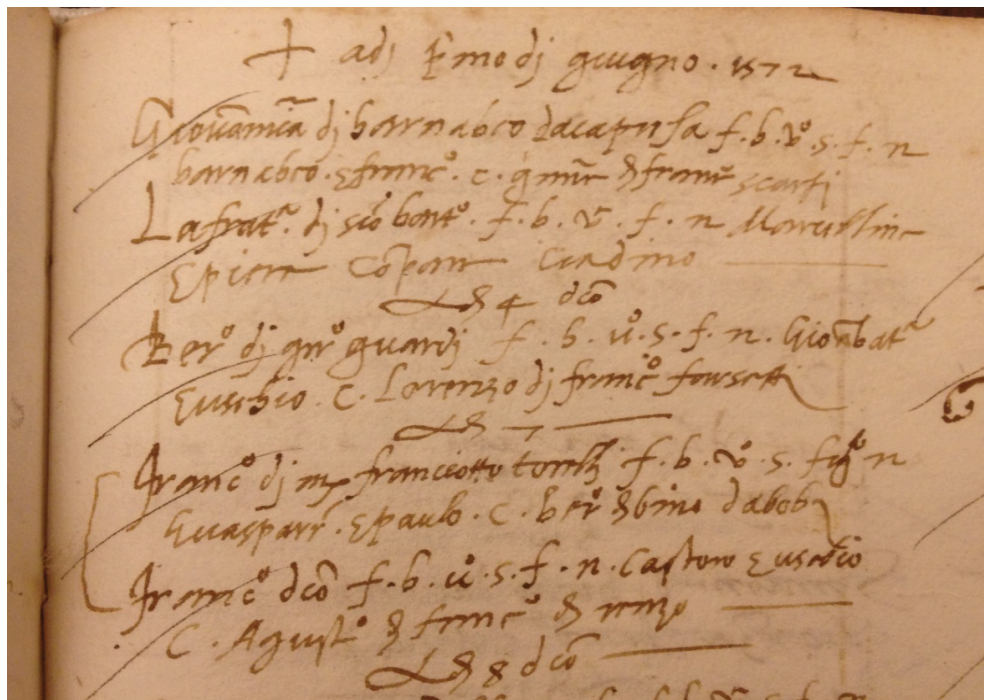


Fig. 3- Sansepolcro, Biblioteca comunale, Archivio storico, *Libri dei battezzati*, serie XXVI n. 6. Registro in cui viene riportata la data del battesimo di Gaspare (Guasparri) Torelli: 7 giugno 1572.

c. 157r - 1572 ad[di] 7 francesco di messer Franciotto fece battezzare un suo figlio nomato Guasparri e Paulo compare [...] Bernardino da bobì.

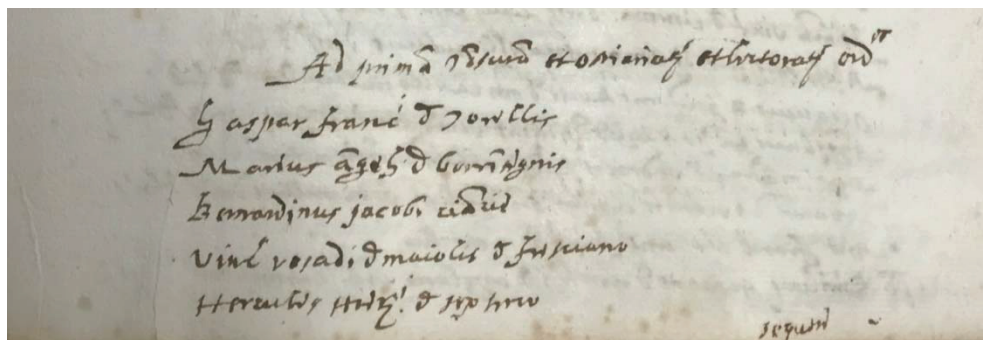


Fig. 4- Sansepolcro, Archivio storico diocesano, *Registro delle ordinazioni dal 1566 al 1677*, Tomo I, *Promotiones ad sacros ordines 1566 a 1597*. Registro in cui è attestata la tonsura di Gaspare Torelli (Gaspar) in data 18 marzo 1589.

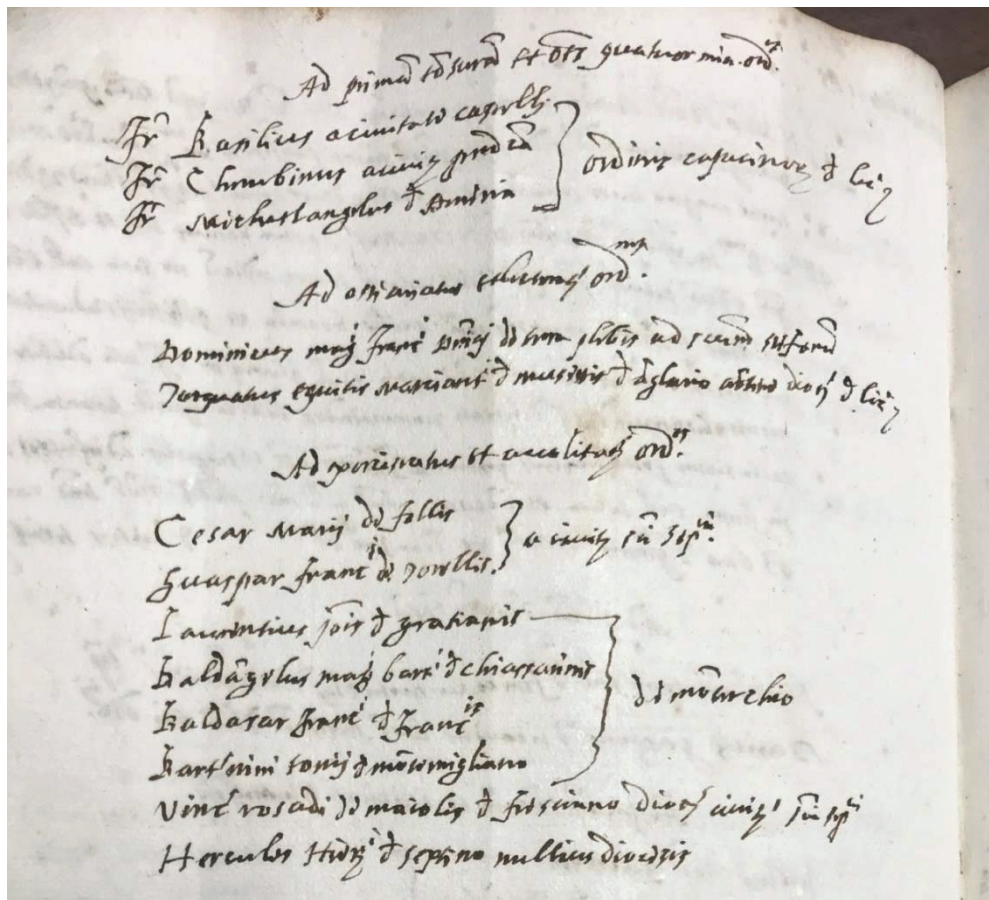


Fig. 5- Sansepolcro, Archivio storico diocesano, Registro delle ordinazioni dal 1566 al 1677, Tomo I, *Promotiones ad sacros ordines 1566 a 1597*. Registro in cui sono attestati l'esorcistato e l'accolitato di Gaspare Torelli (Guaspar) in data 23 dicembre 1589.

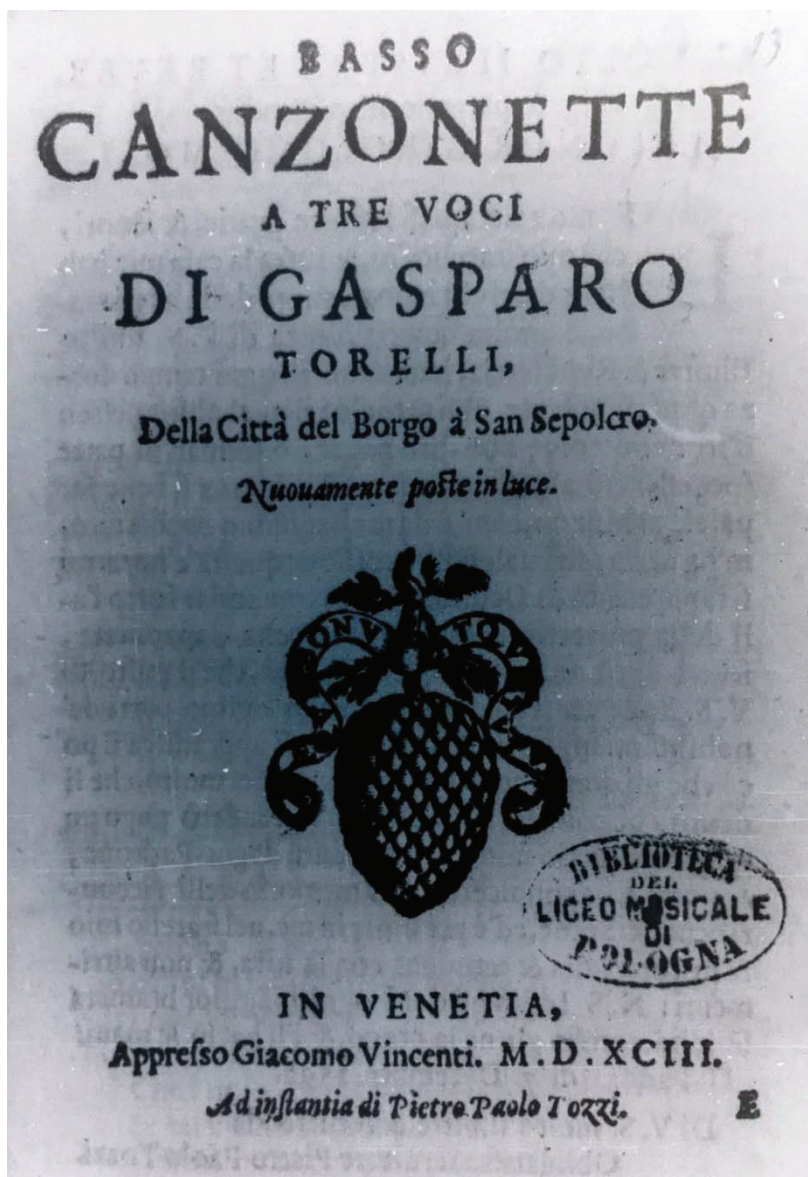


Fig. 6- *Canzonette a tre voci di Gasparo Torelli della Città del Borgo à San Sepolcro*, Venezia, Giacomo Vincenti ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1593 (frontespizio).

Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica.



Fig. 7- *Il secondo libro delle canzonette a tre, et a quatro voci di Guasparri Torelli dalla Città del Borgo à San Sepolcro, Venezia, Ricciardo Amadino ad instantia di Pietro Paolo Tozzi, 1594 (frontespizio).*
Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica.



Fig. 8- *Brevi concetti d'amore, Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci di Guaspari Torrelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro co'l nome de gl'Auttori delle parole*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598 (frontespizio).

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

4 TENORE

Parole di Guaspari Torrelli da Borgo S. Sepolcro
Zio dell'Autore.

D

Orgimi Lidia mia con la tua mano Piu bianca
d'altr'c bella ij e bella Vn bel pur-
pureo fiore Eccotelo ben mio be mio Eccotelo ben mio dolce mio amo-
re dolce mio amore mio amore Vita mia ij damm'un bacio Vita mia
damm'un bacio vn ba- cio ecco ch'ancella E di te l'alm'è in vano Ten-
terà morte da te sciorr' il core ecco ch'ancella E di te l'alma è in vano Ten-
terà morte da te sciorre il core da te sciorre il co re.

Fig. 9- *Brevi concetti d'amore, Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci di Guaspari Torrelli dalla Città di Borgo a S. Sepolcro co'l nome de gl'Auttori delle parole*, in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598. Il testo della canzonetta è opera di Guaspari Torrelli, zio di Gaspare.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.



Fig. 10- *I Fidi amanti, favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Guasparri Torelli dalla Città di Borgo à S. Sansepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600 (frontespizio).
[http://imslp.org/wiki/I_Fidi_Amanti_\(Torelli%2C_Gasparo\)](http://imslp.org/wiki/I_Fidi_Amanti_(Torelli%2C_Gasparo)).

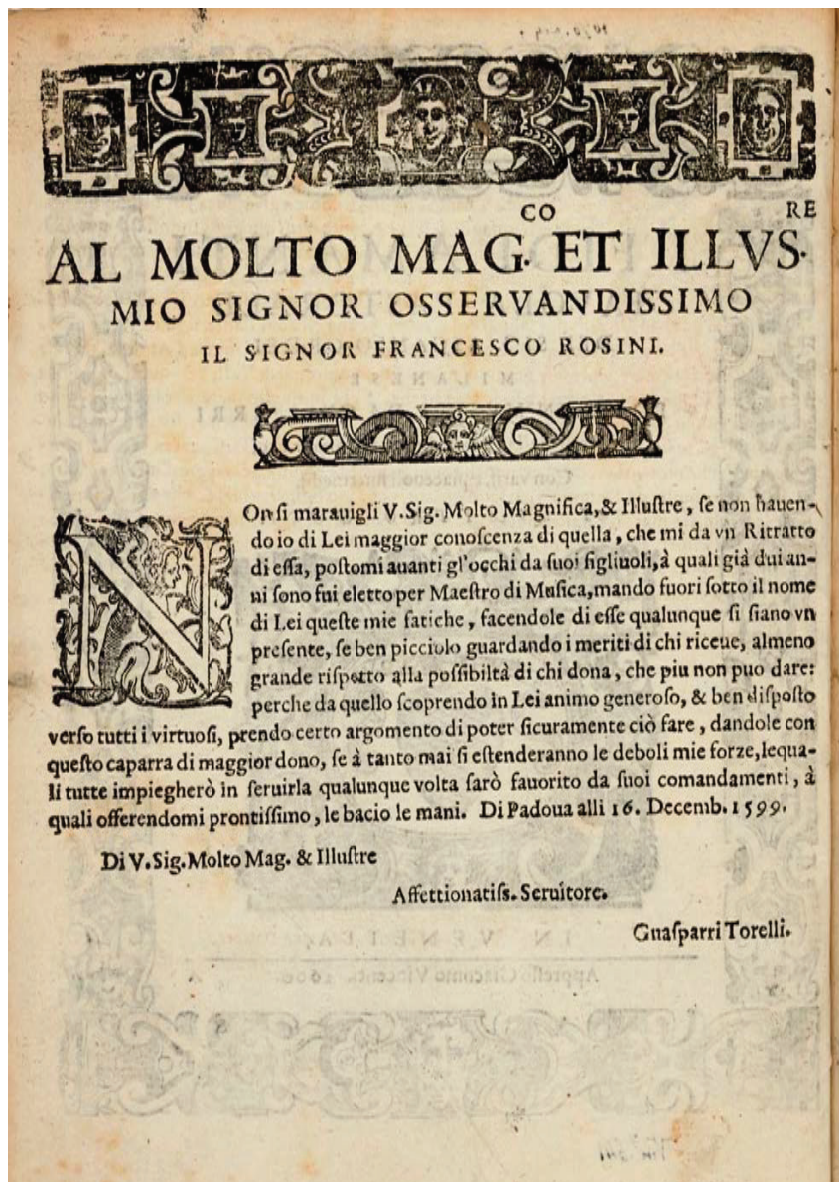


Fig. 11- *I Fidi amanti*, favola pastorale del Sig. Ascanio Ordei milanese posta in musica da Gasparri Torelli dalla Città di Borgo à S. Sansepolcro con varij e piacevoli intermedij a quattro voci, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600 (dedica).

[http://imslp.org/wiki/I_Fidi_Amanti_\(Torelli%2C_Gasparo\)](http://imslp.org/wiki/I_Fidi_Amanti_(Torelli%2C_Gasparo)).

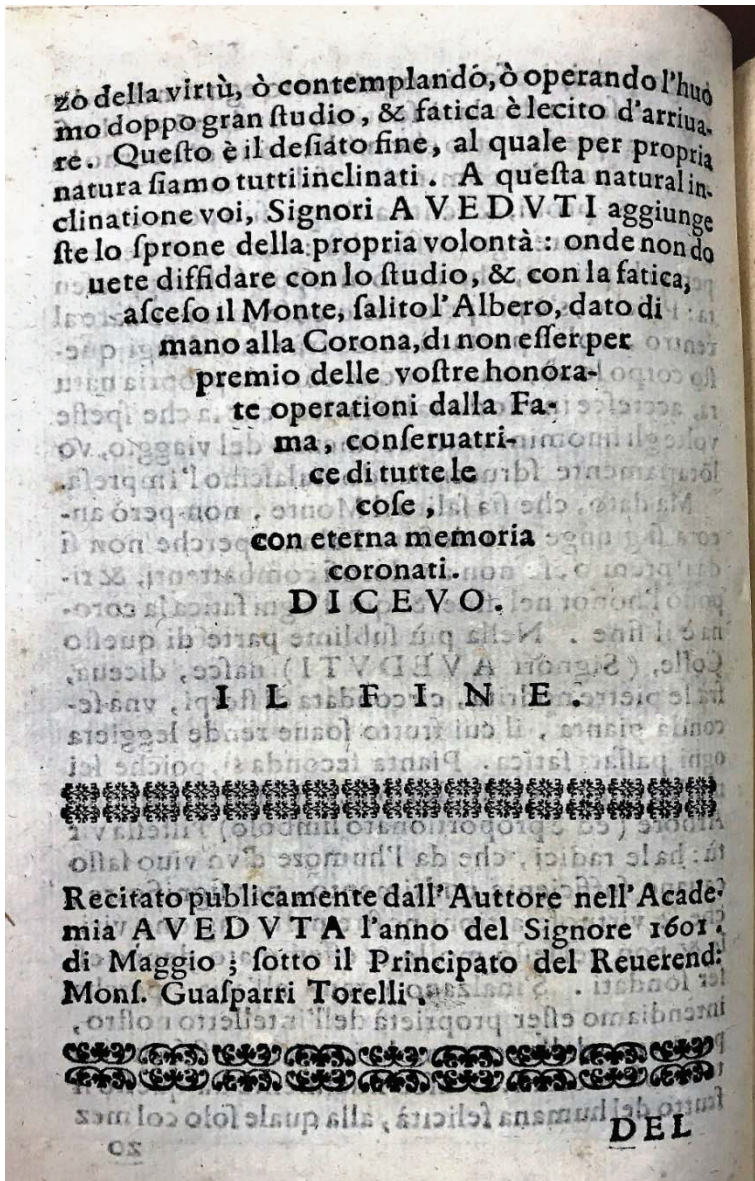


Fig. 12- *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aveduti di Padova*, di Gio. Battista Arigoni Fondatore e Principe della medesima Accademia, Padova, Pietro Bertelli nella stamperia di Lorenzo Pasquati, 1602. Fine del *Discorso* in cui viene nominato Monsignor Guasparri Torelli. Perugia, Biblioteca Augusta.



Fig. 13- *Discorso intorno all'impresa dell'Accademia degli Aueduti di Padova, di Gio. Battista Arigoni Fondatore e Principe della medesima Accademia*, Padova, Pietro Bertelli nella stamperia di Lorenzo Pasquati, 1602. Rime in lode di Arigoni scritte da Monsignor Guasparri Torelli. Perugia, Biblioteca Augusta.



Fig. 14- *Rime de diversi nobili & Eccel. Ingegni. Raccolte da Mons. Gio. Battista Arigoni, patricio mantovano & fondator di essa Accademia*, Padova, Pietro Bertelli, [1602].
Stemma dell'Accademia degli Avveduti di Padova.
Perugia, Biblioteca Augusta.

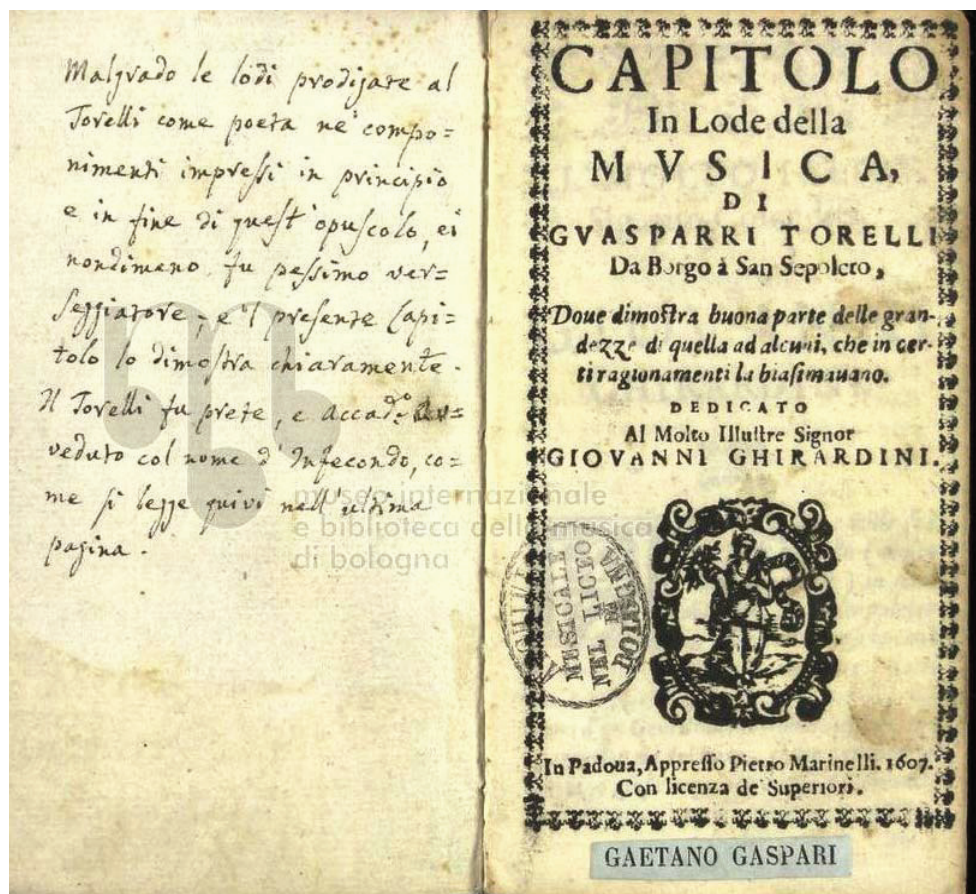


Fig. 15- *Capitolo in lode della musica di Guasparri Torelli da Borgo à San Sepolcro*, Padova, Pietro Marinelli, 1607 (frontespizio). A sinistra è visibile la nota manoscritta, probabilmente di Gaetano Gaspari, con un giudizio molto critico nei confronti di Torelli.

Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica.



Fig. 16- *Capitolo in lode della musica di Guasparri Torelli da Borgo à San Sepolcro*, Padova, Pietro Marinelli, 1607. Nell'ultima pagina si può osservare il nome accademico di Torelli.

Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica.

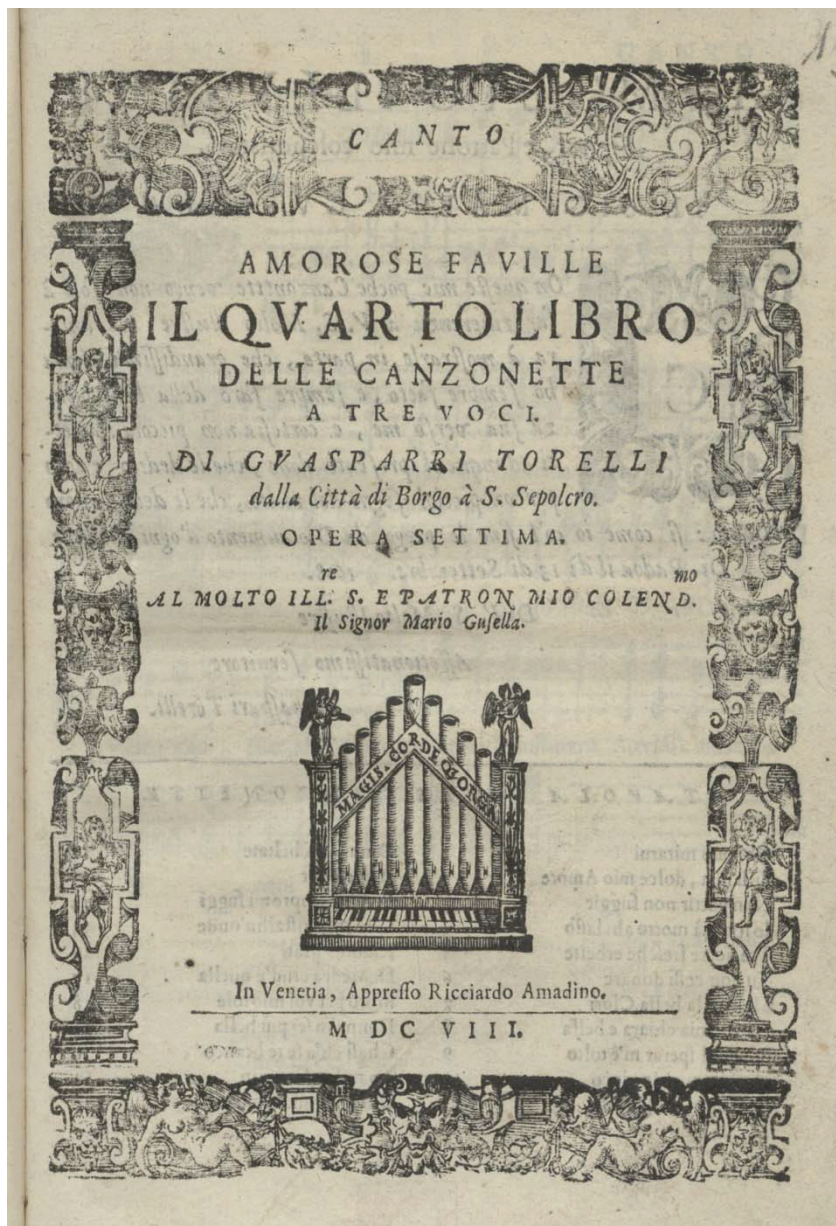


Fig. 17- *Amorose faville: Il quarto libro delle canzonette a tre voci di Guasparri Torelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608 (frontespizio). Kassel, Universitätsbibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt.

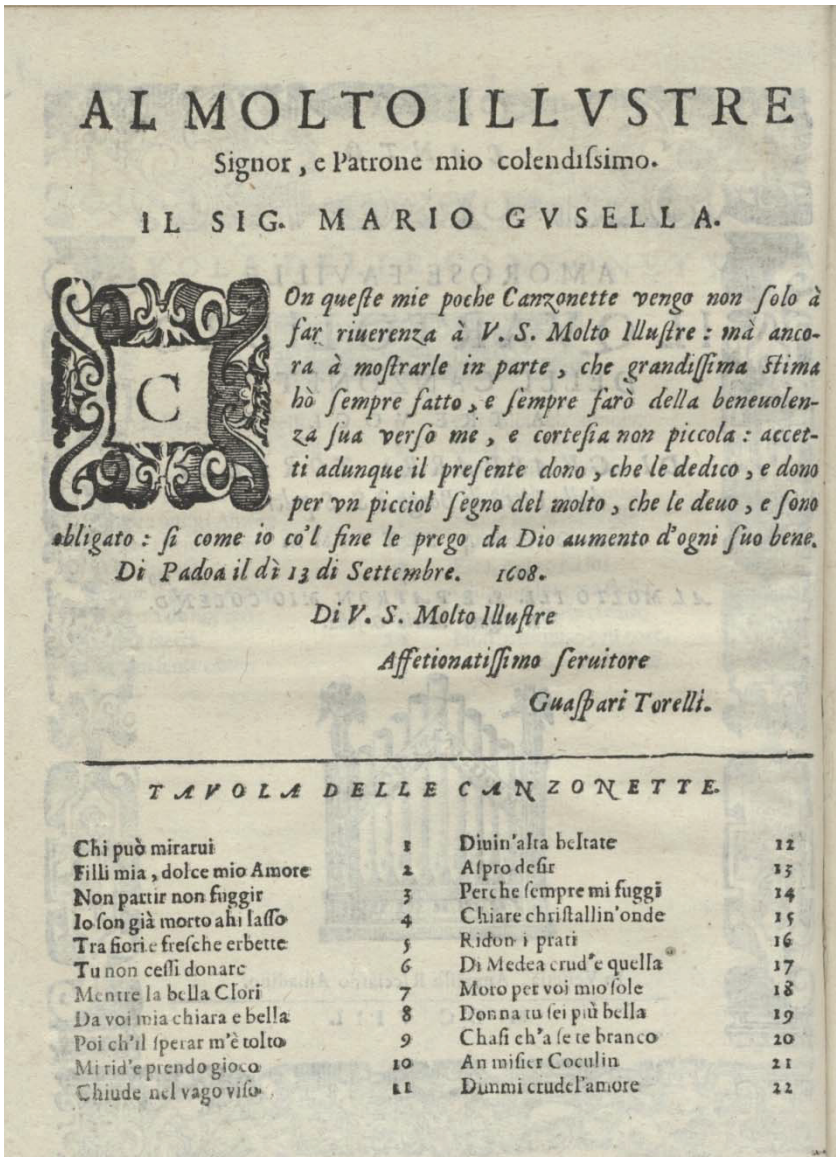


Fig. 18- *Amorose faville: Il quarto libro delle canzonette a tre voci di Guasparri Torelli dalla città di Borgo à S. Sepolcro, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608 (dedica e tavola delle canzonette).*

Kassel, Universitätsbibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt.

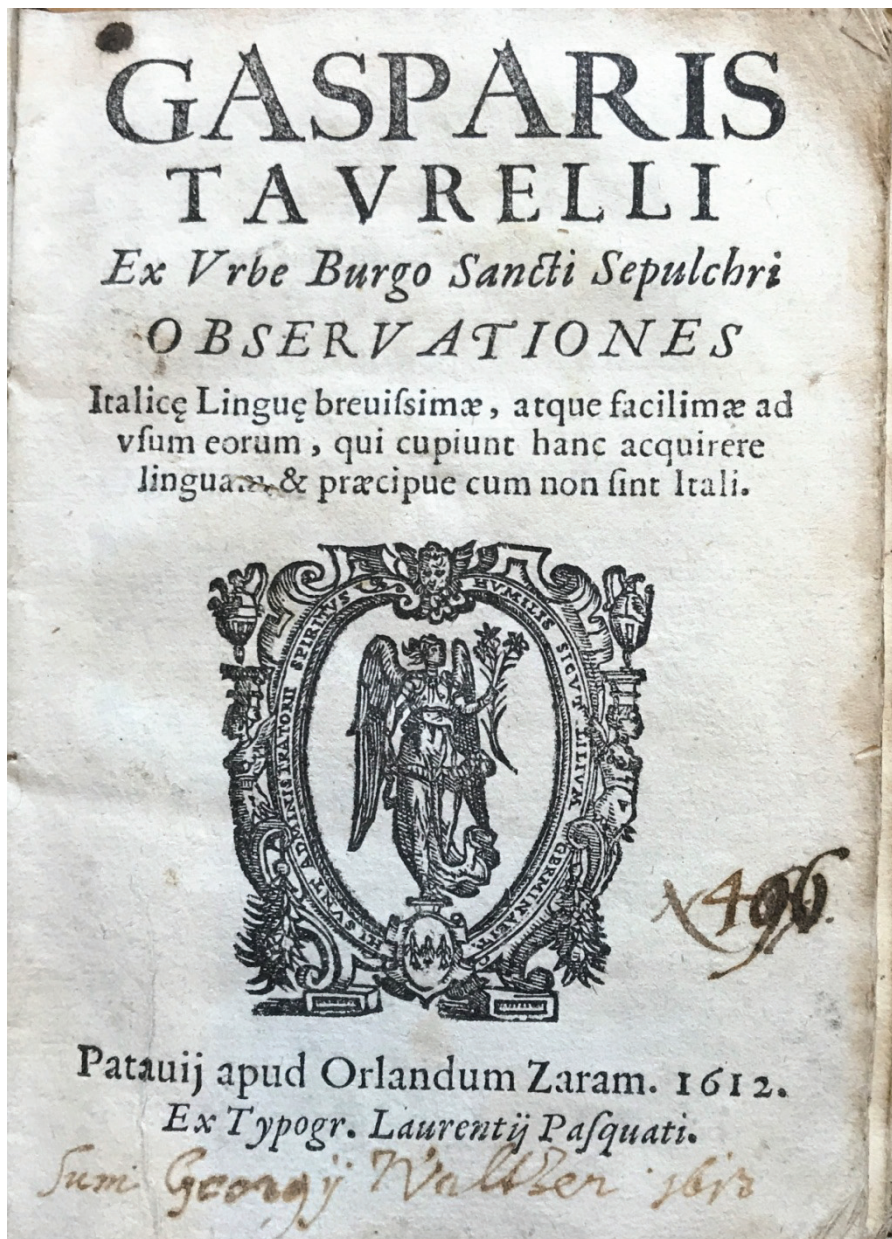


Fig. 19- *Observationes Italicę lingue breuissimæ, atque facilimæ ad usum eorum, qui cupiunt hanc acquirere linguam & præcipue cum non sint Itali.* Gasparis Taurelli ex urbe Burgo Sancti Sepulchri, Patavij, apud Orlandum Zaram ex typogr. Laurentij Pasquati, 1612 (frontespizio).

Padova, Biblioteca Universitaria.



Fig. 21- *Rime di M. Guasparri Torelli dalla città del Borgo a San Sepolcro*, Lucca, Vincentio Busdragho, 1561 (a sinistra).

https://books.google.it/books?id=j1pAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=torelli+guasparri+rime&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=torelli%20guasparri%20rime&f=false.

Fig. 22- *Rime di Gvasparri Torelli dalla città di Borgo San Sepolcro. Con un capitolo in fine in lode della musica*, Vicenza, presso Francesco Grassi, 1613 (a destra).

Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

Indice dei capoversi

Chi può mirarvi	43, 97
Filli mia, dolce mio amore	44, 101
Non partir non fuggir	45, 103
Io son già morto ahi lasso	46, 106
Tra fiori e fresche erbette	47, 109
Tu non cessi donare	48, 112
Mentre la bella Clori	49, 115
Da voi mia chiara e bella	50, 118
Poi ch'il sperar m'è tolto	51, 120
Mi rid'e prendo gioco	52, 123
Chiude nel vago viso	53, 125
Divin'alta beltate	54, 127
Aspro desir	55, 129
Perché sempre mi fuggi	56, 131
Chiare christallin' onde	57, 134
Ridon i prati	58, 136
Di Medea crud'è quella	59, 138
Morrò per voi mio sole	60, 141
Donna tu sei più bella	61, 144
Chasi cha se te branco	62, 148
An misier Cuculin	63, 151
Dimmi crudel Amore	64, 155

INDICE DEI NOMI

- Abraham, Gerald, 22n.
- Acamante, 70n.
- Aldobrandini, Cinthio, 14, 37.
- Aldobrandini, Pietro, 12, 14.
- Alfonso II, d'Este, 91n.
- Amadino, Ricciardo (Riccardo), 12n, 18n, 19, 19n, 31, 31n, 33n, 40, 91, 91n., 166, 177, 187, 188.
- Arianna, 70, 71.
- Arigoni, Giovanni Battista, 23, 23n, 24, 24n, 25, 182, 183, 184.
- Ariosto, Ludovico, 36.
- Artusi, Giovanni Maria, 27, 92.
- Assenza, Concetta, 67, 67n, 68n, 69n, 90n.
- Banchieri, Adriano, 22, 68.
- Barausse, Manuela, 34.
- Barbieri, Franco, 34n.
- Beldemandis de, Prosdocimo, 12.
- Belli, Elio, 34.
- Belli, Lucilla, 34.
- Belli, Valerio, 33, 33n, 34, 35, 36, 37, 84.
- Benedetti Riccardi, Riccardo, 19.
- Bernardino da Bobi, 171, 172, 173.
- Bianchi, Lino, 21n.
- Bianconi, Lorenzo, 5n, 17n, 18, 18n, 22, 22n, 165.
- Brumana, Biancamaria, 11, 11n.
- Burns, Howard, 34n.
- Calvino, Italo, 15.
- Carafa (fam.), 35, 36.
- Cattin, Giulio, 32, 32n.
- Celiano, Livio (don Angelo Grillo), 91, 93, 93n.
- Chiabrera, Gabriello, 33, 33n, 69.
- Chiocco, Andrea, 38.
- Cicolla, Giacomo, 24n.
- Ciotti, Gio. Battista, 33n, 36.
- Clemente VII, 34.
- Clemente VIII, 14.
- Clori, 46, 49, 54, 72, 75, 79.

- Collareta, Marco, 34n.
Contarini, Pietro, 87n.
Creonte, 84.
Cupido, 29, 69, 78, 88, 89, 90.
D'Ambra, Francesco, 13.
Damone, 23n, 29, 46, 56, 72, 75, 81.
Davide, 26.
DeFord, Ruth I., 67n.
Della Corgna, Ascanio II, 14.
Demofonte, 70, 81.
Diotesalvi, 24n.
Donato, Girolamo, 24n.
Durante, Sergio, 12, 12n.
Ehrmann-Herrfort, Sabine, 18, 18n.
Einstein, Alfred, 19n, 20n, 32n, 69n, 85n, 165.
Fabbri, Paolo, 91n, 92, 92n.
Ferraguto, Tomaso, 30n.
Fiamma, Carlo, 34n, 35, 35n, 37n.
Filli (Fillide), 20, 21, 29, 38, 39, 44, 53, 56, 70, 70n, 78, 79, 81.
Finscher, Ludwig, 18n.
Francesco dei Medici, 13.
Franchini, F. Giovanni, 37, 37n.
Galilei, Vincenzo, 17.
Gaspari, Gaetano, 27, 185.
Gasparotto, Davide, 34n.
Gastoldi, Giovanni Giacomo, 166.
Gennari, Giuseppe, 35n.
Gherardini, Giovanni, 25.
Ghirlanda, Daniele, 35n, 36n.
Giasone, 84.
Giovanna d'Austria, 15.
Giustiniano, Orsatto, 35n, 36n.
Glauce, 84.
Gregorii, Antonio, 24n.
Guarini, G. Battista, 21, 36, 91, 91n.
Guarini, Guarino, 20.
Guidoni, Bernardino, 28n.
Gusella, Mario, 31, 32.
Igino, 70, 70n.
Lazara, Giovanni de, 29.
Leone X Medici, 11.

- Lesure, François, 19n, 20n, 32n, 69n, 85n.
- Luppi, Andrea, 25, 25n, 26n, 27, 27n.
- Magno, Celio, 33, 35, 36, 36n, 37, 84.
- Magno, Marcantonio, 35, 36.
- Mahrenholtz, Filippo, 29.
- Marchetto da Padova, 12.
- Marini, Marino, 20.
- Marionni, Catiuscia, 11, 11n, 17, 17n, 18n.
- Maylender, Michele, 23n, 24, 35n, 37, 37n.
- Medea, 15, 35, 35n, 36, 37, 59, 84, 85.
- Michelangelo, 34.
- Minardi, Gian Paolo, 21, 165.
- Moli, Girolamo, 18.
- Monteverdi, Claudio, 16, 19, 26, 31n, 68, 70, 71, 72, 73, 73n, 91, 91n, 92, 93, 94, 165.
- Moroni, Giovanni Battista, 12, 20, 20n, 29.
- Mosto, Paolo Emilio, 30n.
- Muschio, Andrea, 33n, 36.
- Nardi, Agostino, 37, 38, 85.
- Ordei, Ascanio, 22, 180, 181.
- Ottati, Cesare, 20.
- Ovidio, 70.
- Pace, Luigi, 19, 19n, 20.
- Padre Martini, 27.
- Palladio, Andrea, 34.
- Passadore, Francesco, 25n.
- Perugino, 13.
- Petracci, Pietro, 35.
- Petrarca, Francesco, 78.
- Petrobelli, Pierluigi, 12, 12n.
- Piamonte, Guido, 31n.
- Pico, Giovanni Francesco, 13, 14.
- Pico, Girolamo, 13, 14.
- Piero della Francesca, 13.
- Pilot, Antonio, 36n.
- Pontano, Giovanni, 35, 37.
- Portenari, Angelo, 32, 32n.
- Quadrio, Francesco Saverio, 37, 37n.

- Raffaello, 34.
- Rinaldi, Cesare, 20.
- Rinuccini, Ottavio, 91n.
- Rosini, Francesco, 12, 21.
- Rossi, Franco, 25n.
- Rousseau, Jean-Jacques, 70.
- Sartori, Claudio, 18n, 19n, 20n, 32n, 69n, 85n.
- Servio, 70, 70n.
- Signorucci, Pompeo, 11, 12, 12n, 13, 14, 17, 19, 19n.
- Simonetti, Cesare, 35.
- Sole, Francesco, 19, 19n.
- Solerti, Angelo, 22n, 165.
- Stecchini, Marco, 20, 29n.
- Tasso, Torquato, 19, 19n, 20, 21, 91n.
- Teseo, 70, 70n.
- Testi, Flavio, 91, 165.
- Torchi, Luigi, 21n.
- Torelli, Francesco, 17, 171, 172, 173.
- Torelli, Guasparri (zio), 12, 17, 20, 179, 191.
- Torrelli, Madalin, 30n.
- Tozzi, Pietro Paolo, 12, 18, 18n, 19, 19n, 32n, 176, 177, 178.
- Trivisan, Alvise, 24n.
- Trivisan, Gasparo, 24n.
- Valloni, Francesco, 16, 29.
- Vecchi, Orazio, 21, 22, 67, 68, 91.
- Vedova, Giuseppe, 23n, 35n.
- Venere, 35n, 78.
- Venturi, Ventura, 12.
- Viadana, Gierolamo, 24n.
- Vincenti (Vincenzi), Giacomo, 18, 19n, 20, 20n, 21n, 31n, 91, 91n, 176, 178, 179, 180, 181.
- Virgilio, 70.
- Vogel, Emil, 19n, 20, 20n, 32n, 33, 38, 69, 69n, 85, 85n.



Sansepolcro

Il Centro Studi “Mario Pancrazi”, fin dalla sua fondazione nel 2005, ha perseguito lo scopo di promuovere la ricerca culturale e la divulgazione dei suoi risultati. In particolare, il Centro è stato promotore di azioni e iniziative per la valorizzazione delle matematiche, per lo sviluppo degli studi umanistici, scientifici, tecnici e tecnologici nella Valtiberina toscana e umbra. Ha organizzato, in collaborazione con Università ed Accademie italiane e straniere, seminari e convegni di studi tra cui: nel 2009 su “Pacioli 500 anni dopo”; nel 2011 su “Before and after Luca Pacioli”; nel 2013 su “Leonardo e la Valtiberina”; nel 2014 su “Luca Pacioli a Milano” e nel 2015 su “L’Umanesimo nell’Alta Valtiberina”; nel 2016 su “Gregorio e Lilio. Due Tifernati protagonisti dell’Umanesimo italiano”; nel 2017 su “Luca Pacioli. “Maestro di contabilità, matematico e filosofo della natura”.

Dal 2015 il Centro ha inaugurato una collana di testi. È stato pubblicato il primo volume: Maria Gaetana Agnesi, *Proposizioni filosofiche*, con testo latino a fronte, a cura di Elena Rossi. Nel 2016 sono state realizzate: la pubblicazione del testo *Delle traduzioni dal greco in latino fatte da Gregorio e da Lilio Tifernati* di Francesco Maria Staffa (originario di Citerna) a cura di John Butcher e la stampa anastatica del *Trattato del modo di tenere il libro doppio domestico e il suo esemplare* (1636) di Lodovico Flori (originario di Fratta-Umbertide), con allegati tre *Studi* a cura di Gianfranco Cavazzoni, Libero Mario Mari, Fabio Santini dell’Università di Perugia. Nel 2017 sono stati editi, gli *Elementi di logica* di Padre Giuseppe Maria Campanozzi e l’anastatica del saggio *Francesca Turina Bufalini. Una poetessa umbra* di Vittorio Corbucci.

Il Centro Studi “Mario Pancrazi” organizza conferenze, promuove eventi a sostegno dell’insegnamento-apprendimento delle matematiche, delle scienze integrate, delle tecnologie, della cultura umanistica; favorisce la collaborazione con e tra le istituzioni formative del territorio; sostiene la cooperazione tra scuole e mondo del lavoro, tra centri di educazione, università e luoghi di ricerca; premia con borse di studio gli studenti meritevoli, con l’intento di coniugare il lavoro svolto dalle istituzioni scolastiche con quello portato avanti dagli enti locali, dalle università e dalle imprese del territorio, con cui intrattiene speciali rapporti di collaborazione, programmazione e realizzazione di progetti culturali, percorsi di studi, pubblicazioni di quaderni di ricerca e didattica.

BIBLIOTECA

Centro Studi “Mario Pancrazi”

RICERCA E DIDATTICA

1. *Il Riordino Scolastico ed i Nuovi Piani Orari nella Scuola Superiore. Un contributo di idee in Alta Valle del Tevere*, a c. di Matteo Martelli, 2009.
2. *Pacioli fra Arte e Geometria*, a c. di Matteo Martelli, 2010.
3. *2010. Dove va l'Astronomia. Dal sistema solare all'astronomia gravitazionale*, a c. di Giampietro Cagnoli e Matteo Martelli, 2010.
4. *Leonardo da Vinci e la Valtiberina*, a c. di Matteo Martelli, 2012.
5. *Le competenze nella scuola dell'autonomia*, a c. di Matteo Martelli, 2012.
6. *150 anni e oltre*, a c. di Matteo Martelli, 2012.
7. Giulio Cesare Maggi, *Luca Pacioli. Un francescano “Ragioniere” e “Maestro delle matematiche”*, 2012. Ristampa: 2018.
8. Baldassarre Caporali, *Uomini e api*, 2014.
9. Venanzio Nocchi, *Scienza, arte e filosofia tra modernità e postmoderno. Il caso Burri*, 2014.
10. Paolo Raneri, *FLAT WORD. La Rete, i Social Network e le relazioni umane*, 2014.
11. John Butcher, *La poesia di Gregorio Tifernate*, 2014.
12. Venanzio Nocchi - Baldassarre Caporali, *Ritorno a Platone*, 2015.
13. Luca Pantaleone, *Il matrimonio*, 2016.
14. Argante Ciocci, *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, 2017.
15. Argante Ciocci, *Luca Pacioli. La Vida y las Obras*, 2017.
16. Argante Ciocci, *Ritratto di Luca Pacioli*, 2017.
17. Gabriella Rossi, *Le donne forti del Castello Bufalini a San Giustino*, 2017.
18. Francesca Chieli, *Sansepolcro. Guida storica e artistica*, 2018.
19. Lucia Bucciarelli-Valentina Zorzetto, *Luca Pacioli tra matematica, contabilità e filosofia della natura*, 2018.
20. *Luca Pacioli a fumetti* a c. di Alessandro Bacchetta, 2018

TESTI

1. Maria Gaetana Agnesi, *Propositioni filosofiche*, a c. di Elena Rossi, 2015.
2. Nicola Palatella, *Quando la scrittura è vocazione*, a c. di Matteo Martelli, 2016.
3. Francesco Maria Staffa, *Delle traduzioni dal greco in latino fatte da Gregorio e Lilio Tifernate*, a c. di John Butcher, 2016.
4. Lodovico Flori, *Trattato del modo di tenere il libro doppio domestico col suo esemplare*, copia anastatica con allegati tre STUDI a c. di Gianfranco Cavazzoni, Libero Mario Mari, Fabio Santini, 2016.
5. *Cento anni dopo. Lettere, testimonianze e diari. 1915-1918*, a c. di Matteo Martelli, 2016.

6. Vittorio Corbucci, *Francesca Turina Bufalini. Una poetessa umbra*, copia anastatica, a c. di Paolo Bà, 2017.
7. *La scuola pubblica a Sansepolcro tra Basso Medioevo e Primo Rinascimento (secoli XIV-XV)*, a cura di Robert Black, 2018.
8. Padre Giuseppe Maria Campanozzi, *Elementi di logica*. Traduzione dal latino a c. di Gabriella Rossi, *Introduzione* a c. di Giuseppe Soccio, 2018.
9. Gaspare Torelli, *Amorose faville. Il Quarto Libro delle Canzonette a tre voci*, a c. di Carolina Calabresi, 2018.

SUPPLEMENTI

1. *A scuola di scienza e tecnica*, a c. di Fausto Casi, 2009.
2. Enzo Mattei, *L'infinito da chiusa prospettiva* - Parole di Daniele Piccini, 2010.
3. *Pacioli 500 anni dopo*, a c. di Enrico Giusti e Matteo Martelli, 2010.
4. Gian Paolo G. Scharf, *Fiscalità pubblica e finanza privata: il potere economico in un comune soggetto (Borgo SanSepolcro1415-1465)*, 2011.
5. *Before and after Luca Pacioli*, a c. di Esteban Hernández-Esteve e Matteo Martelli, 2011.
6. Argante Ciocci, *Pacioli: letture e interpretazioni*, 2012.
7. Enzo Papi, *Sancta Jerusalem Tiberina*, 2013.
8. *Luca Pacioli a Milano*, a c. di Matteo Martelli, 2014.
9. Franca Cavalli, *Appunti di viaggio*, 2014.
10. *L'Umanesimo nell'Alta Valtiberina*, a c. di Andrea Czortek e Matteo Martelli, 2015.
11. *Il geometra e il territorio aretino*, a c. di Massimo Barbagli, 2015.
12. *Luca Pacioli e i grandi artisti del Rinascimento italiano*, a c. di Matteo Martelli, 2016.
13. *Gregorio e Lilio. Due Tifernati protagonisti dell'Umanesimo italiano*, a c. di John Butcher, Andrea Czortek e Matteo Martelli, 2017.
14. *Luca Pacioli. Maestro di contabilità – Matematico – Filosofo della natura*, a c. di Esteban Hernández-Esteve e Matteo Martelli, 2018.
15. *Francesca Turini Bufalini e la "letteratura di genere"*, a c. John Butcher, 2018.

Centro Studi Mario Pancrazi
 Via Piero della Francesca, 43
 52037 Sansepolcro (AR)
 Cco n. 00737/000030029190
 Crédit Agricole-Cariparma
 Filiale di Sansepolcro
 IBAN IT84G0623071610000030029190



EDIZIONINUOVAPRHOMOS

ottobre 2018

Edizioni Nuova Prhomos
Via Orazio Bettacchini 3
06012 Città di Castello (PG) - Italy
Tel. 075/8550805
Email: stampa@nuovaprhomos.com
www.nuovaprhomos.com

Stampa Nuova Prhomos - Città di Castello - PG