



THE UNIVERSITY LIBRARY

## PROTECTION OF AUTHOR'S COPYRIGHT

This copy has been supplied by the Library of the University of Otago on the understanding that the following conditions will be observed:

1. To comply with s56 of the Copyright Act 1994 [NZ], this thesis copy must only be used for the purposes of research or private study.
2. The author's permission must be obtained before any material in the thesis is reproduced, unless such reproduction falls within the fair dealing guidelines of the Copyright Act 1994. Due acknowledgement must be made to the author in any citation.
3. No further copies may be made without the permission of the Librarian of the University of Otago.

THE FIVE-PART MADRIGALS OF  
BENEDETTO PALLAVICINO

KATHRYN BOSI MONTEATH

A thesis submitted for the degree of  
Doctor of Philosophy  
at the University of Otago, Dunedin,  
New Zealand.

June, 1981.

## ABSTRACT

The thesis is an analysis of the five-part madrigal volumes of Benedetto Pallavicino, maestro di cappella at the Mantuan court 1596-1601, in relation to the compositions of his contemporaries active at Mantua and the nearby court of Ferrara: Wert, Rovigo, Gastoldi, Monteverdi, Marenzio, Luzzaschi, Bertani, Gesualdo and Fontanelli. It traces Pallavicino's stylistic development throughout his eight five-part madrigal books, and attempts to assess his role in the evolution of the madrigal at Mantua during the last three decades of the sixteenth century. Over 240 musical examples are included in the text. The introductory chapter gives an account of Pallavicino's life which includes several newly-discovered documents from the Gonzaga archives. The second volume contains a representative selection of his madrigals.

## PREFACE

The subject of this thesis is the Cremonese composer Benedetto Pallavicino (c.1551-1601). Pallavicino, who was in the service of the Gonzaga family for some thirty years, was a prolific composer who left ten books of madrigals as well as a book of masses and a collection of polychoral psalms. He appears to have been one of the most popular madrigalists of the late sixteenth and early seventeenth centuries, for most of his madrigal books were frequently reprinted, and a great many of his works were circulated in popular anthologies. Moreover, from 1596-1601 he held one of the most prestigious positions in Italy, following Giaches de Wert and preceding Claudio Monteverdi as maestro di cappella at the court of Mantua. It is strange, then, that a figure so prolific and popular during his own day should have been almost entirely neglected by music historians until recent times. A disparaging remark made by Monteverdi on the occasion of Pallavicino's death may have discouraged interest in his work; in any case he has been summarily dismissed as a mediocre composer by the majority of Monteverdian scholars. However, in 1957 Denis Arnold published an interesting study of his late madrigals in relation to those of Monteverdi and other of his contemporaries, while more recently two theses have been devoted to his madrigals. A clearer picture of his position in music history is emerging.

This thesis seeks to add to our present knowledge of Pallavicino by offering a detailed analysis of his five-part madrigals, in relation to works by his contemporaries active at Mantua and the nearby court of Ferrara: Wert, Rovigo, Gastoldi, Monteverdi, Marenzio, Luzzaschi, Bertani, Fontanelli and Gesualdo. It traces Pallavicino's stylistic



developments throughout his eight five-part madrigal books, and attempts to assess his role in the evolution of the madrigal at Mantua during the last three decades of the sixteenth century. Musical examples are given wherever possible to illustrate the text, but a representative selection of madrigals is also given in the second volume.

The large quantity of material to be examined precluded the possibility of discussing in this thesis aspects of these madrigals which are not concerned with purely stylistic matters. Thus, a detailed study of Pallavicino's choice of texts, an interesting subject given Pallavicino's inclination for texts which were to become widely popular a decade later, has had to be postponed to a later date. Nor have I been able to give a more than cursory glance at the many quotations and parodies to be found within Pallavicino's repertoire. Of particular interest is Pallavicino's relation to Monteverdi in the light of their practice of quoting - or in some cases reworking - each others' madrigals, but this, too, must be relegated to the future.

For similar reasons this thesis does not discuss in detail the Primo libro de madrigali a quattro voci (1579) and the Primo libro de madrigali a sei voci (1587). The main trends in Pallavicino's madrigal style are well illustrated within the five-part volumes, and a random sampling of his four- and six-part madrigal books suggest that they are conservative in relation to his other works.

In the course of this thesis I have cited a number of documents and payrolls from the archives of Verona, Cremona and Mantua, many of which I had the fortune to discover during my researches. Those which have already been published have been checked against the originals wherever

possible (the archival references for this group are given as an indication of the fact, as well as the source of publication). In the transcription of the documents the original spelling and punctuation have been retained, and (with the exception of the payrolls) abbreviations have been written out in full.

During the writing of this thesis I have received inestimable help from a great many people. I am indebted to the staffs of the following institutions: the Civico Museo Bibliografico-Musicale, Bologna; the Biblioteca Civica and Biblioteca Governativa, Cremona; the Archivio di Stato, Cremona; the University of Otago Library, Dunedin; the British Library, London; the Archivio Diocesano, Mantua; the Biblioteca Comunale, Mantua; the Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi, Milan; the Archivio di Stato, Modena; the Biblioteca Estense, Modena; Christ Church Library, Oxford; the Accademia Filarmonica, Verona; and the Biblioteca Capitolare, Verona. Above all, I am grateful to the staff of the Archivio di Stato, Mantua, who have assisted me with great kindness over a number of years. I have also been fortunate in having at my disposal the Morrill Music Library of Villa I Tatti, Florence.

I am particularly grateful to Gino Corti and Peter Moule, who helped me with the transcription and translation of Pallavicino's autograph letters; to Susan Parisi, who advised me of letters by Bernardino Pallavicino and assisted with the dating of the payrolls in the Gonzaga archives; to Elia Santoro, who shared with me his knowledge of the Cremona archives; to Jessie Ann Owens, Wendy Erslev and Timothy MacGee, who gave advice and encouragement; and to Richard Charteris, who proofread the manuscript in its last stages and helped solve a number of problems. The greatest debts are to Peter Flanders, who generously invited my collaboration

in the edition of the Opera omnia of Pallavicino, shortly to be published by the American Institute of Musicology; to Pier Luigi Bosi, for his assistance with translation, but above all for his constant encouragement and interest; and to Professor John Steele, who performed the difficult task of supervising this thesis by correspondence with unfailing good humour, while his profound knowledge of the Italian madrigal has always been at my disposition.

I wish to thank the University Grants Committee of New Zealand for the generous grant which supported me for the first three years of my work.

Florence, 1981.

## TABLE OF CONTENTS

### CHAPTER I

THE LIFE OF PALLAVICINO .....	1
-------------------------------	---

### CHAPTER II

THE EARLY WORKS .....	43
-----------------------	----

1. <u>IL primo libro de madrigali</u> (1581) .....	43
--	----

2. <u>Il secondo libro de madrigali</u> (1584) .....	70
--	----

### CHAPTER III

THE MIDDLE PERIOD .....	93
-------------------------	----

1. <u>Il terzo libro de madrigali</u> (1585) .....	93
--	----

2. <u>Il quarto libro de madrigali</u> (1588) ... ..	110
--	-----

3. <u>Il quinto libro de madrigali</u> (1593) .....	142
---	-----

### CHAPTER IV

THE LATE WORKS .....	165
----------------------	-----

1. <u>Il sesto libro de madrigali</u> (1600) .....	169
--	-----

2. <u>Il settimo libro de madrigali</u> (1604) .....	215
--	-----

3. <u>L'ottavo libro de madrigali</u> (1612) .....	256
--	-----

4. Conclusion .....	286
---------------------	-----

### APPENDIX A

INDEX OF CAPOVERSI .....	289
--------------------------	-----

AUTHORS OF TEXTS .....	303
------------------------	-----

### APPENDIX B

PRINTED SOURCES .....	308
-----------------------	-----

1. Madrigal volumes .....	308
---------------------------	-----

2. Anthologies .....	315
----------------------	-----

APPENDIX C

MANUSCRIPT SOURCES ..... 325

APPENDIX D

DEDICATIONS ..... 340

APPENDIX E

DOCUMENTS AND PAYROLLS ..... 354

- 1. List of contents ..... 354
- 2. Documents ..... 355
- 3. Payrolls ..... 364

APPENDIX F

BIBLIOGRAPHY ..... 368

ILLUSTRATIONS

- 1. Autograph letter by Pallavicino, dated 25  
October 1586. Archivio di Stato, Mantua ..... 40
- 2. Autograph letter by Pallavicino, dated 7  
September 1601. Archivio di Stato, Mantua ... 41
- 3. The death notice of Pallavicino, dated 26  
November 1601. Archivio di Stato, Mantua ..... 42
- 4. List of music purchased from Gardano,  
after 1620. Archivio di Stato, Modena ..... 137

## CHAPTER I

### THE LIFE OF PALLAVICINO

Benedetto Pallavicino was born some time around 1551.<sup>1</sup> On the title page of his first two printed books of music he calls himself 'cremonese', so that until now most scholars have assumed that he was born in Cremona itself. However, the Cremonese archivist Elia Santoro says that he was the brother of Germano Pallavicino, a little-known composer employed at the Cremona cathedral in 1568,<sup>2</sup> and if this is so, then Benedetto would have been born at Monticello d'Ongina, a few miles south of Cremona on the other side of the Po, where Germano's family resided:

Magister Germanus de Pallavicinis filius quondam  
Mathei habitator in loco Monticellorum de Unginis  
ultra Padum distrettus Cremonense organista  
certioratus ...

Although Monticello is a town of little importance today, it once had some significance as the seat of the Marchesi di Pallavicino, the first of whom, Carlo, built the fine castle and collegiate church which can be seen today. The historian Francesco Arisio thought that Pallavicino belonged to this noble family<sup>3</sup> - one of the

---

<sup>1</sup>According to his death notice he died on 26 November 1601 at the age of fifty (see p. 29).

<sup>2</sup>E. Santoro, La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti, Cremona, 1967, p. 21. The document, cited by Santoro, is to be found in the Archivio Notarile of Cremona, filza 815, Giovanni Battista Maini, 16 April 1568, f. 19.

<sup>3</sup>F. Arisio, Cremona literata, Parma, 1702-6, v. 2, p. 455.

oldest in Italy - but if he did, he must have been many generations removed from the source of power, for as a musician he would have occupied a relatively low position in the social scale.<sup>4</sup> It seems likely that he did have some connection with the family; it is surely significant that his first known employment was with a family connected by marriage with the Pallavicini of Monticello, the Gonzagas of Sabbioneta.<sup>5</sup>

Nothing is known about Pallavicino before 1579. The only documents referring to this period of his life are the entries devoted to Pallavicino in Giuseppe Bresciani's chronicles of Cremona, a group of manuscripts compiled around the middle of the seventeenth century. They read as follows:

1586. Benedetto Pallavicino learnt in his youth the art of music and counterpoint, and applied his talent so well that in organ playing he became [lacuna in ms]. For this excellence he served Guglielmo Gonzaga Duke of Mantua as maestro di cappella and camera. He composed many works both for the church and the court, and there are printed editions of the first and third books of his most harmonious five-part madrigals and other books of church music and instrumental sonatas for string

---

<sup>4</sup>For a discussion of the social and financial status of the Renaissance musician, see C. Anthon, "Some aspects of the social status of Italian musicians during the sixteenth century", Journal of Renaissance and Baroque Music, 1 (1946), pp. 111-123; 222-234.

<sup>5</sup>The daughter of Pallavicino Pallavicino (d. 1532) of Monticello married Gianfrancesco Gonzaga of Sabbioneta, uncle of Vespasiano Gonzaga, in 1539.

and wind instruments.<sup>6</sup>

1579. Benedetto Pallavicino learnt the art of music and counterpoint as a boy, and through the years has laboured at his art. For many years he was organist in various churches in his city, and he also served His Highness Duke Guglielmo Gonzaga. He had many pupils who became excellent in the art. He had some of his works printed, besides those which he also composed and kept for his own use. These works were

1579 Il primo libro de madrigali à 5 [recte à 4]

1584 Il secondo libro de madrigali à 5 7

1585 Il terzo libro de madrigali à 5

If one reads these entries carefully, it becomes clear that Bresciani knew very few facts about Pallavicino. He must have seen the three named madrigal books; since he gives their dates correctly (although he misread the title of the first; it should be "à 4", not "à 5"); he also knew that Pallavicino had held the position of maestro di cappella at Mantua (he was appointed by Vincenzo, however, not by Guglielmo). All the rest amounts to very little. It is reasonable to assume that Pallavicino was at some stage employed in one of the larger Cremonese churches as organist or cantore, since most musicians of his time received the basis of their musical education in church establishments, but Bresciani was almost certainly guessing when he said that "... for many years he was organist in

---

<sup>6</sup>Cremona, Biblioteca Comunale, Bresciani Ms 27. "Uomini insegni di Cremona" [pages not numbered]. See Appendix E, Document 1, p. 355. Published by G. Pontiroli, "Notizie di Musicisti Cremonesi Dei Secoli XVI e XVII", Bollettino storico cremonese, XXII (1961-64), p. 160.

<sup>7</sup>Cremona, Biblioteca Comunale, Bresciani Ms 28. "Uomini insegni di Cremona", f. 160. See Appendix E, Document 2, p. 355. Published by G. Pontiroli, "Notizie di Musicisti Cremonese", p. 162.



various churches in his city".<sup>8</sup> One supposes that the sonatas for string and wind instruments are also the fruit of Bresciani's imagination, for there is no evidence that Pallavicino ever published - or wrote, for that matter - instrumental compositions.

Pallavicino's first publication, a book of madrigals for four voices, was printed in Venice in 1579, when he was twenty-nine. The dedication, to the famous Accademia Filarmonica of Verona, is dated "Venetia, 25.IX.1579", but there is no reason to suppose that Pallavicino was in Venice for any other purpose than to see the work through the press. The dedication of this work gives us no hint of his activities, not even of a former connection with the Academy. Rather, he makes it clear that he has chosen this dedication in the hope of gaining the Academy's recognition:

Having, noble Academicians, in a period of some months, and with my lowly ability, composed some madrigals, I was considering whether I should publish them; for on the one hand I was encouraged and invited to do so by the requests and judgement of many of my friends, but on the other hand I felt timid and reluctant to do so because of the knowlege of my own mediocrity in contrast with the beauty of the many compositions which one sees in print today. And truly, I do not believe that, even with the encouragement of friends, I would ever have printed my scores [parti]; which I know to be of little worth, and to make little impression, if it were not for the hope that they would come to the ears of your honoured and illustrious Academy, the true upholder of this noble art ... I have been seized with a desire to try, if possible, to enter

---

<sup>8</sup> He does not seem to have been one of the organists at the cathedral of Cremona, since the payrolls do not record his name; unfortunately the records of cantori are incomplete.

your good graces; and indeed what good fortune and strength would be mine, if I could win the love of the Philharmonici: you, the true lovers of the most noble art enjoyed in the world today ... Accept, then, my compositions, and not because they merit it, but because you, I know, always receive kindly any offering made to you; if nothing else, they will be at least a demonstration of my affection for your Academy ...".

From this dedication we know that Pallavicino was not well known at this point of his career (although almost thirty) but he was, for all his professed modesty, ambitious enough to address his first publication to one of the most famous musical academies in Italy. In 1579 it was under the leadership of Mario Bevilacqua, a Veronese nobleman, and its concerts, held in the spacious Palazzo Bevilacqua, featured the works of many of the northern composers, as its archives now show. Pallavicino retained a connection with the Bevilacqua family all his life, dedicating his sixth book of five-part madrigals to Mario's nephew, Alessandro, in 1600. The presence of four of his madrigal books in the library today implied that he was successful in his efforts to become known to the Academy, and was popular in its circle.<sup>9</sup>

Again, one cannot do more than speculate about Pallavicino's activities up to the time of the publication of this first book. However, the volume indicates that he was already connected with the Gonzaga family, since several madrigals (or, more properly, a madrigal of seven stanzas), are dedicated to a certain Cassandra Cattaneo Gonzaga. This

---

<sup>9</sup>The 1596 and 1600 editions of the fourth book of five-part madrigals, the 1600 edition of the fifth, and the 1600 edition of the sixth; surprisingly, not the volume discussed above.

noblewoman lived in Bozzolo, a town about half-way between Cremona and Mantua, the seat of a branch of the Gonzaga family.<sup>10</sup> A book of madrigals by Alessandro Milleville, published in 1584 and dedicated to Prospero Cattaneo, contains two madrigals addressed to "Fabritio e Cassandra Gonzaghi Consorti di Bozzole".<sup>11</sup> Prospero Cattaneo, who was probably Cassandra's father, or perhaps brother, had connections with the Gonzagas of Mantua, and one can deduce from surviving correspondence that he was very much interested in music.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>This line descended from Federico and Pirro Gonzaga, brothers of Duke Vespasiano's grandfather Lodovico. In 1561 Bozzolo was jointly inherited by Giulio Cesare, Scipione and Pirro Gonzaga, grandsons of the first Pirro; in 1565 it was raised to a principato by Maximilian the Second. See P. Litta, Celebre famiglie italiane, Milan, 1819-83, v. 3, pp. 75-76, and C. Campana, Arbori delle famiglie le quali hanno signoreggiato con diversi titoli in Mantova, ... e principalmente della Gonzaga ..., Mantua, Osanna, 1590, pp. 54-62, for the history and family tree of the Gonzagas of Sabbioneta and Bozzolo.

<sup>11</sup>A. Milleville, Il secondo libro de madrigali a cinque, Ferrara, Baldini, 1584. In the Biblioteca Estense of Modena. The only Fabrizio Gonzaga to be found in the family tree of this branch of the Gonzagas is a grandson of Febo, who was the illegitimate brother of Lodovico, Federico and Pirro Gonzaga. See Campana, Arbori, pp. 54-62.

<sup>12</sup>Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga (hereafter indicated by the sigla MASG), Busta 2636, Mantua-Mantua, f. 723. 22 August 1586. Prospero Cattaneo to Guglielmo Gonzaga, "di Casa". "Le raccomandi i libri di musica della Amorsa Spoglia ch' si possano recuperare quando non sia per servizio di S. A. Ser.ma et il tutto si ricevera à molta gratia ...". Prospero Cattaneo was also

Pallavicino's connection with the Gonzaga family is confirmed by his second publication, the Primo libro de madrigali a cinque, which is signed "Sabbioneta, 15. III. 1581". Sabbioneta, a tiny town south-east of Cremona, was the seat of Duke Vespasiano Gonzaga, cousin of Guglielmo Gonzaga, Duke of Mantua. Vespasiano was the archetypal 'uomo del rinascimento': ambitious, powerful, and with a private life violent and tragic enough to rival that of Carlo Gesualdo, he was also a humanist, architect, poet, patron of the arts, and enthusiastic collector of antiquities. His court, so Affò says, was frequented by artists, mathematicians, musicians, philosophers and poets (amongst whom were such distinguished figures as Giulio Romano, Bernardino Campi, Leone Leoni, Torquato Tasso, and the architect Scamozzi, who designed his theatre), so that it became known as the "little Athens" of Italy. It is not surprising that Pallavicino would try to get a position at Sabbioneta. What is surprising, however, is that he chose to dedicate the

---

a poet; he is cited by Cagnani in a list of Mantuan literati in the Raccolta d'alcune rime di scrittore Mantovani, Mantua, 1612, p. 6. Three of his poems were published in the collection Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi auttori in lode dell'Illustrissima Signora ... Donna Lucretia Gonzaga Marchesana, Bologna, Rossi, 1569, pp.117-8.

<sup>13</sup>I. Affò, Vita de Vespasiano Gonzaga, Parma, 1780, p. 96. Of the musicians in service at the court of Sabbioneta Affò mentions only Camillo Magnanini, detto de' Ferrari Parmigiano, who later found employment at Mantua.

one book of madrigals published while he was at Sabbioneta not to Vespasiano, as would be customary, but to a certain Cremonese nobleman, Baron Paolo Sfondrato. The explanation of this could be a subtle piece of diplomacy on Pallavicino's part. Vespasiano was on far from good terms with his cousin Guglielmo; their surviving correspondence reveals an intense rivalry between the two men. Selwyn Brinton points out that the motto 'Libertas' which Vespasiano adopted was chosen not so much to express the liberty of his subjects, as the attitude of haughty independence which Vespasiano always maintained towards his older, more powerful cousin.<sup>14</sup> If, as one might expect, Pallavicino had hoped to obtain a position at Mantua, he would naturally have chosen a 'neutral' dedicatee for his book rather than risk alienating one of the Gonzagas by dedicating it to the other. On the other hand the explanation may be more simple. Paolo Sfondrato, with whom Pallavicino had evidently been connected in Cremona (probably through the Accademia degli Animosi, over which the Sfondrato family had presided for a number of years), was a very powerful man, and Pallavicino may have been relying on his influence for a new and better position.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> S. Brinton, The Gonzaga, Lords of Mantua, London, 1927, p. 176.

<sup>15</sup> For the Sfondrato family's connection with the Academy, see Santoro, La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi, pp. 23-4. Unfortunately the archives of the Academy for the years 1560-88 have been lost. It is possible that Pallavicino's connection with Sfondrato was not only through the Academy, for the dedication reads: "... So then these my first fruits born of your Beneficience must not be [dedicated] to anyone but your illustrious self ...

## MANTUA

Any discussion on music in Mantua in the sixteenth century must necessarily centre around the princely figures of that period.<sup>16</sup> Pallavicino, who was in service at Mantua for about twenty years, was fortunate enough to begin his career there under one of the most illustrious of the Gonzagas: Guglielmo, Duke of Mantua and Monferrato. Guglielmo, like so many of the Renaissance princes, was keenly interested in his musical establishments, but perhaps more by reason of his sincere love of music than mere princely pride. He was thus naturally anxious to achieve a high standard of music in his private chapel, Santa Barbara, and also, being a pious man, to have it comply with the stipulations laid down by the Council of Trent concerning audibility of the words in settings of the liturgy. In accordance with this he himself 'edited' plainsong for use in the chapel, and commissioned Palestrina to write a set

---

during the long time that I have served you ... you were always pleased to put my compositions before any other service of mine ...". Paolo Sfondrato was frequently in correspondence with Guglielmo Gonzaga, so he may have helped Pallavicino find employment at the court of Mantua, but I have not found any mention of Pallavicino in the Sfondrato-Gonzaga letters which I have read.

<sup>16</sup>I. Fenlon's Music and patronage in sixteenth-century Mantua, Cambridge, 1980, is an excellent and comprehensive study of the subject. Of particular relevance to this section is Chapter Three, "Guglielmo Gonzaga and the Santa Barbara project", pp. 79-117. I am grateful to Dr. Fenlon for having allowed me to read the proofs of his book.

of masses on this edited chant.<sup>17</sup> Guglielmo was an amateur musician himself (judging from Palestrina's comments, perhaps not a very good one), and he wrote, that we know of, a book of madrigals, a book of motets, a mass, and some Magnificats.<sup>18</sup> He was ambitious for his cappella, for he tried to attract both Marenzio and Palestrina into his service; although they refused to come, being better paid elsewhere, the celebrated Flemish composer Giaches de Wert was his maestro di cappella from 1565 until 1596, and many of the other court musicians were composers of varying degrees of expertise.<sup>19</sup> Thus, Pallavicino's appointment as cantore at Mantua was a particularly fortunate one, bringing him into contact with some of the best musicians of the

---

<sup>17</sup> See K. Jeppesen, "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrinas, ein ergänzender Bericht", Acta Musicologica, XXV (1953), pp. 132-79, and O. Strunk, "Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis", Musical Quarterly, XXXIII (1947), pp. 228-39, reprinted in O. Strunk, Essays on music in the western world, New York, 1974, pp. 94-107.

<sup>18</sup> The most complete study of the compositions of Guglielmo Gonzaga is to be found in R. Sherr, "The Publications of Guglielmo Gonzaga", Journal of the American Musicological Society, XXXI (1978), pp. 118-125.

<sup>19</sup> Those composers known to have been employed at the court or in the Santa Barbara chapel during the period of Pallavicino's employment at Mantua include Paolo Cantino, Giovanni Giacomo Gastoldi, Paolo Masinelli, Claudio Monteverdi, Filippo Maria Parabovi, Francesco Rasi, Salamone Rossi, Francesco Rovigo and Alessandro Striggio. Those employed at San Pietro, the cathedral of Mantua, or at other Mantuan churches, include Hippolito Baccusi, Paolo Bozi, Paolo Marni, Stefano Nascimbeni, Ruggero Trofeo, Lodovico Grossi da Viadana and Paolo Virchi.

time and offering ample opportunity for the performance of his music and the possibility of attracting the attention of distinguished patrons at the court.

It is not known when Pallavicino arrived in Mantua. Canal and Bertolotti both say that he was already there by 1582; this they deduced from a letter mentioning his name which is in the files of correspondence for that year.<sup>20</sup> The letter cannot belong to 1582, since it includes two poems written in celebration of the birth of Vincenzo Gonzaga's second son; the correct date is in fact 11 May 1587.<sup>21</sup> The earliest known document recording his presence in Mantua is a letter of 1583, written from the ducal secretary to the Bishop of Alba, evidently in reply to a proposal regarding a singer who wished to come from Rome to join the court singers at Mantua:

His Highness has decided not to accept the offer of Messer Hippolito Camataro, knowing that he is a person of some age, and having need of young people [who] are able to follow him out of the city. For the information of Your Reverend, there are in the service of His Highness, as ordinary

---

<sup>20</sup> MASG, Busta 2617, Mantua-Mantua, 11 May 1582 [rec- te 1587]. Annibale Ippoliti to Federico Cattaneo. A. Bertolotti, Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo lo XV al XVIII, Milan, 1890, p. 62; P. Canal, "Della Musica in Mantova", in Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, XXI (1879), Venice, 1881, p. 721. Reprinted together as La musique à Mantoue aux XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ed. P. Tagmann, Geneva, 1978.

<sup>21</sup> Ferdinando Gonzaga was born on 26 April 1587. T.W. Bridges was the first to recognise the correct date of this letter; see his unpublished M.A. thesis "The Madrigals of Benedetto Pallavicino", University of California (Berkeley), 1959, p. 34. A transcription of the letter can be found in Appendix E, Document 3, p. 355.



singers, Messer Paolo Cantino and Messer Benedetto Pallavicino, both of them composers, above whom he does not intend to appoint anyone unless he he were of such a name and reputation as to be advantageous to do so ...".<sup>22</sup>

There is more than a suggestion here that Pallavicino was favourably regarded by the Duke of Mantua, and indeed there are many signs that he adapted quickly and easily to his new environment. In the same year as the above letter a six-part madrigal by Pallavicino, Ninfe leggiadre, was published in the Ferrarese anthology Il lauro verde, under the name of Giaches de Wert. Anthony Newcomb has suggested that Wert was unable through illness to produce a contribution for this collection, and commissioned Pallavicino to produce a suitable piece;<sup>23</sup> if this is so, then Wert must have had a high regard for his new colleague's work. The following year, 1584, saw the publication of a second book of five-part madrigals, and this, predictably, Pallavicino dedicated to the Duke of Mantua:

For many years now I have cherished in my thoughts the ideal of a true princely figure, and so, seeing this embodied in the greatness of soul of Your Highness, expressed in your virtue, and the heroic feats which you have, characteristically, performed, your fame thus ever-increasing, there grew within me the desire to have the occasion, and the great fortune, of serving you. This being granted by the benign influences of the heavens, and in the meantime having put down on paper some of my compositions, I could not do other than dedicate them to Your

---

<sup>22</sup>MASG, Busta 2623, Paese dello Stato-Mantua, 29 October 1583. Federico Cattaneo from Goito to the Bishop of Alba in Rome. See Appendix E, Document 4, p. 356.

<sup>23</sup>A. Newcomb, "The Three Anthologies for Laura Peverara 1580-1583", Rivista italiana di musicologia, X (1975) In onore di Nino Pirrotta, pp. 329-345.

Highness ... Mantua, the 15th of April 1584.

The contents of this book, while showing no radical difference in style from his earlier compositions, show that he was able to cater for Guglielmo's taste: the Duke is known to have been particularly fond of the commedia as an entertainment,<sup>24</sup> and the last madrigal of Book Two, a work in six parti, is a comic piece obviously intended for use as an intermedio.

A letter written by the ducal secretary in December of the same year, to the Duke's secretary in Venice, Gabrielle Calzone, shows that Pallavicino was already sufficiently established at Mantua to be sent to Venice to report on the abilities of a certain singer at San Marco:

The report that messer Benedetto Pallavicino, musician of His Highness, made when he came back from from there, and sent by him to me to inform me about the same eunuch of whom you write to me, was very different from that given by Antonio Lucino da Pesaro, nephew of the Bishop of Veletri, because Pallavicino says to have understood from various musicians, in particular Monsignor Gulino, that the said eunuch did not have a good voice and that it was not something to propose to the Prince and that he was finding it difficult to serve at San Marco, demonstrating that of which Your Excellency has already been informed. However, regarding that which you write, His Highness answers that Pallavicino not having himself heard the eunuch he could have been ill-informed. However, if Your Excellency is persuaded that the said eunuch is in fact good, and someone to value, send him along

---

<sup>24</sup> See A. Cavicchi, "Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale Ferrarese", in R. Monterosso, ed., Claudio Monteverdi e il suo tempo, Verona, 1969, pp. 136-139, and I. Fenlon, Music and Patronage, pp. 79-117, for a discussion of the Duke's taste.

with that Antonio who recommends him, and His Highness will give hospitality to both, to see if they are apt for his service.<sup>25</sup>

Yet another book of five-part madrigals, the Terzo libro de madrigali a cinque, came out in 1585. Pallavicino dedicated it to Alfonsino Gonzaga: a minor member of the ducal family and a local patron of music.<sup>26</sup> The following year, 1586, Pallavicino was sent back to Venice, this time with the task of seeing Guglielmo Gonzaga's Magnificats through the press. Apparently Guglielmo, who liked to get his compositions published ("not from ambition, but because [thus] one does not lose entirely one's past labours, some of them [already] having been lost, and to be able to enjoy one's past studies..."), had proposed that Angelo Gardano, the Venetian printer, bring out his Magnificats. Although Gardano at first refused, saying that he was too busy, some pressure must have been brought to bear on him, for in August of 1586 Giaches de Wert prepared the work for print.<sup>27</sup> Pallavicino was sent to Venice to supervise the printing, Wert being ill, and the following are his

---

<sup>25</sup>MASG, Busta 2217, Minute. 18 December 1584. From Mantua to Calzone (secretary to the Duke in Venice). See Appendix E, Document 5, p. 357. This letter is cited by Canal, "Della musica in Mantua", p. 697. Bridges, "The Madrigals of Benedetto Pallavicino", p. 32, cites a transcription in the Schede Davari, Busta 15 [recte 16]. Bridges thought the original to be lost, but a copy has survived in the Minute.

<sup>26</sup>See Chapter Three, p. 94.

<sup>27</sup>The archival sources for the material regarding Guglielmo's Magnificats and the various citations of this material are fully listed in Sherr, "The Publications of Guglielmo Gonzaga".

reports to the Duke on its progress:

Venice, 25 October 1586. Please tell His Highness that I have heard from Gardano that the mistakes found in the printed copies of the Magnificats are partly due to the manuscript copies and partly errors of print; however Gardano will not fail to correct all the mistakes he can, so as to satisfy His Highness. It is quite true that there are some of little importance, and that it does not seem to him necessary to correct them, since nothing would be seen but boletini<sup>28</sup>; they are mainly mistakes in the words. I will carefully check and compare the copies, that is to say, the printed and manuscript ones, and I will not fail to correct all the important mistakes that are found. I have nothing else to tell you except that he tells me he will not be able to send me ~~them~~ as soon as I should wish, since he needs time and it would almost be quicker to reprint them than to correct them, so that he cannot promise to send me them in the coming week. Please ask His Highness what I am to do, and if they are not sent with the next post<sup>29</sup> whether I am to return with the courier ....

Venice, 1 November 1586. As soon as I received your letter, together with Signor Moro, we went to see Gardano and let him know how the intention of His Highness was that he should not fail to correct all the discovered errors, in the words as well as the notes, and that His Highness does not care if he uses bolettini rather than the work should remain poorly corrected. Gardano replied that he wishes to serve His Highness and that he will

<sup>28</sup> Bolettini refers to the method of correcting errors by pasting a small piece of paper with the correct note or letter over the error. These can often be seen in contemporary partbooks.

<sup>29</sup> MASG, Busta 1517, Venice-Mantua, 28 October 1586. Pallavicino to Federico Cattaneo. See Appendix E, Document 6, p. 358. The original has been printed, with an English translation which differs in some points from mine, in Sherr, "The Publications of Guglielmo Gonzaga".

not fail to do everything possible; and that he will spend all of this coming week finishing the work, and I shall be able to come with the courier without fail ...".<sup>30</sup>

It is interesting to see that Gardano was not particularly meticulous in his printing of the Duke's work. This is probably because a book of madrigals by the Duke, printed 'senza nome' in 1582, had been a financial disaster, and no doubt Gardano thought the printing of the Magnificats would be an equal waste of time and money.

The second of the above letters continues at some length; although it does not contain anything else of musical interest, it gives us a vivid, if confused, picture of Pallavicino's other duties at Venice, which were by no means confined to purely musical matters:

I am sending the sea fish as you asked me; but not from forgetfulness because of the beauty of the town, but because I had no order at all, I am sending the lancinelli again that Signor Agosto told me about so vaguely (so that I told him that what he needed was a little memory). I saw nothing, and I decided not to get anything so as not to make a mistake. The fish I am sending were bought by Messer Bertolamio the courier and me, and we did not buy very much because we could not find anything of special quality, and we bought what there was, and Messer Bertolomeo [sic] paid for everything.

one sea bass	1.2 - U. 8
two soles	1.0 - U.16
gilt-headed bream, n° 4	1.0 - U.16
red mullet n. 6	1.0 - U.18
a basket to put the fish in	<u>1.0 - U. 8</u>
	1.5 - U. 6

---

<sup>30</sup> MASG, Busta 1517, Venice-Mantua, 1 November 1586. Pallavicino to Federico Cattaneo. See Appendix E, Document 7, p. 358. Printed, with English translation, in Sherr, "The Publications of Guglielmo Gonzaga".

so I beg you to accept them and to see that the courier is satisfied by the luschalchi or by the steward [sic Mastro di Casa]; also for the four lemons and eighteen oranges, which at the end of August he bought on behalf of His Highness and for which he was never able to get anything because the steward told him that he did not want to give him anything because they were too dear, and that it was impossible that he had paid twenty marchetti each for the lemons; as for the oranges, there was nothing to be said, telling him that if he wanted the money for them he would give it to him willingly, and he answered that he wanted the money for everything or nothing. In spite of this, seeing that he could not have the money, he obtained a note from the orange-seller signed in his own hand with two witnesses who were present and took it to the steward, but it did him no good, so that Messer Bertolomeo begs you to see that he is satisfied, since for His Excellency the Duke they would spend everything they have in the world, and even their lives, and so would their companions; and as they are not satisfied they will not spend on any order if they are not given the money.

I have nothing else to tell Your Excellency except that if His Highness the Duke wants fish of high quality, it is better to write to Signor Gabrielle Calzone, because he has a priest in his house who is a good buyer and has friends among the best fishermen in Venice. I kiss your hands and beg you to love me.

Your Excellency's most affectionate servant,  
Benedetto Pallavicino

Please tell messere Paolo Masinelli that I will bring him what he asked me for, in person, and that I kiss his hands.<sup>31</sup>

The last word on the Duke's Magnificats is contained in the dedication of Pallavicino's first book of six-part madrigals, published in 1587, and addressed once again to Guglielmo Gonzaga:

---

<sup>31</sup> Paolo Masinelli was court organist at Mantua. The species of fish cited in this letter have been identified from A. Davidson, Il mare in pentola, Milan, 1972.

... this being my first work for six voices that I have published, I could not dedicate these first fruits to anyone else than you ... for the great authority of such a high prince, and again for the incredible wisdom with which you have been endowed by nature in everything, but especially in the science of music, as testify your Motets and Magnificats, today in use, anonymously, in the highly celebrated church of Santa Barbara, and printed by Gardano; the which (apart from the other works you have given to the world, which I am omitting to mention), it can well be said by everyone without fear of exaggeration, make their royal way today between the learned works of the most famous musicians ...

The Magnificats, then, were eventually printed, and in fact they are listed in one of Gardano's sales catalogues, the "Indice delle libri di musica che si trovano nella stampe .. ..", printed in Venice in 1591.<sup>32</sup> Although examples of the printed volumes do not seem to have survived, it has been suggested that the two manuscript sets of anonymous Magnificats in the Santa Barbara collection, Mss 9 and 30 [recte 13?], may be identical with these works of Guglielmo.<sup>33</sup>

On 14 August 1587 Guglielmo Gonzaga died, and his son Vincenzo succeeded him to the throne. A man of very different temperament from that of his father: wilful, spend-

---

<sup>32</sup>f. 2v: "Magnificat del Duca di Mantua p. e 2 Choro a 4". Published in G. Thibault, "Deux catalogues de librairies musicaux, Vincenti et Gardane, Venise, 1591", Revue de Musicologie, X (1929), pp. 177-183, and XI (1930), pp. 7-18.

<sup>33</sup>See Sherr, "The Publications of Guglielmo Gonzaga", p. 125.

thrift, lustful and wordly, he was, as Arnold aptly puts it, "at best an inconsiderate and inconsistent ruler, at the worst, a brute and a murderer".<sup>34</sup> Yet under Vincenzo the cultural life of Mantua flourished. While the commedie favoured by his father continued to be presented at the court as a traditional part of the festivities of carnevale, Vincenzo was also interested in the more ambitious forms of theatrical entertainment popular at the neighbouring court of Ferrara.<sup>35</sup> This interest was to have its most important manifestation in the staging of Guarini's tragicommedia Il Pastor fido projected at Mantua since 1591 and realised in 1598.<sup>36</sup> Music played an integral part in the Mantuan theatre; significantly, the few surviving payrolls from this period show that the number of musicians employed at Mantua increased in the early years of Vincenzo's reign.<sup>37</sup> Moreover, amongst these musicians one finds virtuoso singers of some repute, capable of equalling the high standards of perfor-

<sup>34</sup>D. Arnold, Monteverdi, London, 1963, p.8.

<sup>35</sup>See MASG, Buste 402, 403 and 410 for payments made to the commedianti in this period. The activities of the commedianti at Mantua have been fully discussed by A. D'Ancona in "Il teatro mantovano nel secolo XVI", Origini del teatro italiano, Turin, 1891, v. 2, Appendix II. Two interesting studies of Vincenzo Gonzaga's musical and theatrical tastes are to be found in Cavicchi, "Teatro Monteverdiano", and Fenlon, Music and Patronage, Chapter Four: "Vincenzo Gonzaga and the new arts of the spectacle", pp. 119-162.

<sup>36</sup>See Fenlon, op. cit.

<sup>37</sup>Transcriptions of the surviving payrolls are to be found in Appendix E, pp. 364-7. These payrolls are published in Fenlon, op. cit., Appendix II, pp. 192-5. Dr. Fenlon's transcriptions and datings of the payrolls differ slightly from those given in the present work.



mance maintained by the court musicians of Ferrara.<sup>38</sup> One would therefore expect Pallavicino to have benefited from the new regime at Mantua. Certainly the dedication of his fourth book of five-part madrigals, published in 1588, is glowing enough:

Being from the beginning most fortunately counted amongst the numbers of the new family of Your Highness, I have been searching for a new way of being able to demonstrate to You some sign of gratitude for such a kindness. At last I have found it (as seemed best to me) in this [act] of dedicating [to you] some of my madrigals ... they are newly born, and born in your house; from which one sees that anyone else would be an illegitimate possessor. So then, with every humility, they come to render on my behalf thanks to Your Highness and to place themselves, as your possessions, under your shadow. It remains only for me to send them with an ever willing spirit, asking you to favour me, together with them, with that Jove-like protection and kindness in which every one of your servants and subjects rejoices ...

Nonetheless, there are signs that Pallavicino was less appreciated by Vincenzo than he had been by Vincenzo's father. A payroll - undated, but which can be assigned to the years 1588-89 - shows that Pallavicino received less money and provisions than most of the other musicians listed.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> See Chapter Three, pp. 135ff.

<sup>39</sup> MASG, Busta 395. D.XII. n° 5, "Levato dall Filza 1587 al 1600 degli Economici Camerali", f. 156-156v. See Appendix E, p. 364. The payroll is preceded by a list of members of the Duke's family; since it names the two princes Francesco and Ferdinando born in 1586 and 1587 respectively, it must have been drawn up after 26 April 1587, but before 4 August 1589, when a third son, Guglielmo, was born. Davari's notes cite references to "Bernardino Renato che suona l'arpa" in a document dated 30 September 1589, and "Paolo Pighino di Parma" [sic] on June 3 1589; moreover, the first known document testifying to Antonio Pelizzari's

Perhaps Vincenzo was not favourably inclined towards the older musicians of the group appointed by his father; Filippo Angeloni was evidently worse off than Pallavicino, for this man, who had been nominated cantore at Mantua in 1581, and who was responsible for securing the services of the commedianti besides his normal singing duties, was still receiving his starting salary of 13 lire 19 soldi some eight years later.<sup>40</sup>

It is perhaps not surprising, therefore, that Pallavicino should have tired of Mantua and made an effort to leave. In January of 1589 he applied for the position of maestro of the Scuole degli Accoliti and the cathedral choir of Verona. While this position would not carry as much prestige as a high position at Mantua (which, after all, Pallavicino must have seen as a distinct possibility in the future, Giaches de Wert being old and ailing), it would surely have been a more lucrative one. Besides the cathedral salary, which was a little under three times his annual salary at Mantua, there probably would have been commissions, from time to time, from the Accademia Filarmonica or from the Bevilacqua family. Working conditions would also probably have been more pleasant than at Mantua. However, he was not given the position. After deliberation between the seven contestants, it was awarded to the Veronese musician Gian Matteo Asola:

---

presence at the court is dated 15 November 1588 (Busta 410, folder 43, 1588-91, D.XII. n° 8, f. 33v), so it seems probable that the payroll belongs to 1588 or early 1589.

<sup>40</sup> Angeloni's nomination in 1581 is recorded in the Schede Davari, Busta 16. Busta 16 also contains the following note: "Filippo Angeloni cantore di Sua Altezza lire 225 per andare a Firenze a prendere i commedianti".

There were seven applicants: D. Giovanni Florio, maestro di cappella of Bergamo, D. Filippo Arnerio [sic] romano, D. Pietro Ponzio of Parma, Fra Francesco Lodovico Barbi of the minori conventuali, maestro di cappella at St. Antonio of Padua, D. Domenico Maccarino, veronese, D. Benedetto Pallavicino, and D. Matteo Asola, pur veronese.

Since there were so many applicants, and all of them estimable, some of the canons wished to postpone the election so as to know better the merits of each one, but the school and the cappella had been without a maestro for too long. The others prevailed, and on the 19th of March 1590, with eleven out of fourteen votes, Asola was nominated, for five years, with a stipend of 100 ducats and free lodgings.<sup>41</sup>

Asola was a noted composer of sacred music; by 1590 he had already published several volumes. Any reputation Pallavicino would have had would be as a composer of secular music, since his masses and motets were not published until after his death, and this may have told against him.

It seems that Pallavicino's attempt to leave Mantua did not go unnoticed, for on January 15 1590 (that is, before the results of the concorso were made public), the following document was drawn up by order of Vincenzo Gonzaga:

Our executor of punishments intends to recover 100 gold scudi from the condemned, Girolamo Amigoni, by reason of the crime here stated and carried out in the month of September last year, with the complicity of Donato Bosio and Giovanni Antonio Zermignasi. Armed with guns, the above cited Bosio and Zermignasi fired their weapons at Cesare Brunoldo, without, however, his being hurt [so that] he retaliated. The half of this sum to be

---

<sup>41</sup>A. Spagnolo, Le Scuole Accolitali in Verona, Verona, 1904-5, pp. 83-84. See Appendix E, Document 8, p. 360. Taken from the Archivio Capitolare of Verona, "ad an. 1589".

given to our musician Benedetto Pallavicino for the faithful service given by him to our father of venerable memory, and to us.<sup>42</sup>

Fifty scudi would have been a considerable amount for Pallavicino, representing a sum close to his annual income, so perhaps it served to reconcile him with staying at Mantua.

Very few documents dealing with the last decade of Pallavicino's life have survived, so it is not possible to establish a very clear picture of his professional activities during this time. A payroll which can be assigned to the years 1592-3 shows that Pallavicino's salary was by then increased to double that of 1588; on the other hand it is still considerably inferior to many of the others recorded, and one should note that Claudio Monteverdi, who had been at Mantua since about 1590, received almost twice as much as Pallavicino.<sup>43</sup>

<sup>42</sup>MASG, Busta 42. Libri dei Mandati, libro 92((1589-90), f. 98. See Appendix E, Document 9, p. 361.

<sup>43</sup>MASG, Busta 3146. H.III.I [Undated documents from the sixteenth and seventeenth centuries], ff. 63-66v, "Provisione che si pagano ogni mese". f. 64 [cantori]. See Appendix E, p. 365. This payroll names many of the musicians on the previously mentioned payroll of 1588-89; it must have been drawn up later, however, since it records Rovigo's name, and he is known to have returned to Mantua around 1590 (see p. 127). Monteverdi's salary can hardly be his starting salary (the traditional amount at Mantua appears to have been 13 lire 19 soldi), so the payroll can probably be dated a year or two after 1590. On the other hand, the presence of Paolo Masinelli indicates that it cannot be later than 1593, for in this year Masinelli found employment at Verona as organist at the Cathedral and the Accademia Filarmonica. He was still in Mantua in 1592, since Vincenzo Gonzaga wrote to Mario Bevilacqua on 24 March 1592 (MASG, Busta 2956, Copielettere, libro 404) to say that he was sending Masinelli to Verona to take the place of a youth whose services he needed for Holy Week.

On May 6 Giaches de Wert, after long and fitful periods of illness, died, and Pallavicino was appointed, to quote the 1596 reprint of his fourth book of five-part madrigals, "maestro di cappella del Serenissimo Signor Duca di Mantova". His appointment should be in no way surprising; by that year he had been employed at the court for at least thirteen years, had already published seven books of madrigals,<sup>44</sup> and, we may suppose, had deputised for Giaches de Wert during his various illnesses. However, if Vincenzo thought highly enough of him to have promoted him, it is strange that one does not hear more of his activities previous to his appointment. Also, one should consider the fact that Pallavicino was not amongst the musicians whom Vincenzo Gonzaga chose to accompany him on his military campaign to Hungary in 1595 and again in 1599. They were, as far as can be ascertained from the financial records, Giovanni Battista Marinone, Padre Serafino Terzi, the cantore castrato Padre Theodoro Bachino, Padre Valeriano del Carmine, and Claudio Monteverdi, elevated from cantore to maestro di cappella for the occasion.<sup>45</sup> Perhaps Pallavicino was reluctant to travel (it did have its disadvantages; Monteverdi was still complaining years afterwards about the

---

<sup>44</sup>The fifth book of five-part madrigals had been published in 1593.

<sup>45</sup>MASG, Busta 403, D.XII.7. "Rollo della paga del mese di settembre 1595 di quelli che sono con Sua Altezza nel campo di Ungaria. Capellani e Cantori: Signor Claudio Monteverdi, Padre Maestro Teodoro Bacchino, Padre Serafino Basso, Padre Vallerio da Ferrara Capellano di Can.li log.ri, Messer Giovanni Battista Marinone". See also 22 December 1959.

expenses incurred on these military campaigns), or perhaps he was a less versatile performer, and therefore less useful in a small group, than Monteverdi. But when Wert died Monteverdi expected, with some reason, to be appointed his successor, and he remained bitter about Pallavicino's appointment for many years.<sup>46</sup>

This bitterness comes out strongly in the letter which Monteverdi wrote, asking for the position of maestro di cappella at Mantua, on the death of Pallavicino in 1601. The relevant paragraph reads:

... the world has seen how zealously I have served Your Highness and how considerate you have been to me after the death of the famous Signor Striggio, then after that of the excellent Signor Giaches, thirdly after that of the excellent Signor Franceschino [Rovigo] and lastly after that of the capable Messer Benedetto Pallavicino ...<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> It is rather strange to find a letter by Vincenzo Gonzaga dated 16 March 1601 in which he refers to Monteverdi as his maestro di cappella: "Al Senatore Maggiore. Se ben io son sicuro che Vostra Signoria tenghi buonissima memoria degli uffici che passo con essa lei per gli amici et dependenti da me et massime della raccomandazione che pochi di fà io le feci della causa di M.a Anna Monteverdi, tuttavia amando come faccio Claudio nipote della sudetta mio maestro di cappella et essendomi a cuore i suoi interessi non posso non raccomandarle di nove la sudetta causa ...". MASG, Busta 2252. Minute, January-April 1601. Monteverdi may have been temporarily acting as maestro di cappella because Pallavicino was ill. The preface of the Sacra Dei Laudes indicates that Pallavicino was in poor health some time before his death.

<sup>47</sup> MASG, Busta 6. Autografi dei musicisti. Claudio Monteverdi, 28 November 1601. A selection of Monteverdi's letters have been published by D. Arnold and N. Fortune in English translation in The Monteverdi Companion, London, 1968. The majority of the letters were printed in the original Italian by G. F. Malipiero in Claudio Monteverdi,

To be "capable" is not the same as being "famous" or "excellent", and the difference is further underlined by placing Pallavicino in an inferior position to Francesco Rovigo, who was a far less able and prolific composer than Pallavicino. We know from his letters that Monteverdi was a man of difficult temperament and neurotically open to slights, and the claustrophobic atmosphere of Mantua can hardly have helped to smooth over the unfortunate situation after Pallavicino's appointment. On Monteverdi's part, at least, the feud seems to have been conducted with energy, and there are signs that it became a public affair. The dedication of Pallavicino's sixth book of five-part madrigals published in 1600 hints that the Conte Alessandro Bevilacqua, to whom it is addressed, was someone who not only liked to hear Pallavicino's music, but was also its champion against criticism (criticism being quite clearly anticipated):

"... And to provide my work with a strong defender, who could I more wisely chose, who would be more apt to protect this work of mine, than yourself...?"

Moreover, the dedication of the posthumous seventh book of five-part madrigals, written by Pallavicino's son in 1604, contains references to a "defender", "protection", and a "stinging and envious tongue"; it is logical to conclude that the latter is a reference to Monteverdi.

The dedicatee of Book Six, Alessandro Bevilacqua,

---

Milan, 1929; a complete edition of the letters and the dedications of Monteverdi's music have been published by D. de' Paoli in Claudio Monteverdi: lettere, dediche e prefazione, Rome, 1973. Unfortunately there are many inaccuracies in both the Malipiero and de' Paoli editions. A new edition of the letters in English translation by Denis Stevens is forthcoming.

was the nephew of Conte Mario Bevilacqua, who for many years presided over the Accademia Filarmonica of Verona. On his uncle's death in 1593 Alessandro took over the leadership of the Academy. Since Pallavicino's dedication refers to Alessandro as his "most illustrious and honourable patron"... to whom I confess myself bound by many obligations ..." and mentions his palace as a meeting place for "... so many famous visiting virtuosi ...", we may conclude that Pallavicino enjoyed considerable patronage from the Academy during these years. Monteverdi, on the other hand, was often at Ferrara during this time, where his madrigals were performed before the Accademia degli Intrepidi. Thus it is possible to see their feud against a background of rival academies, each supporting a favoured composer. In this light the two composers' practice of quoting, or as time progresses, reworking, sections of each others' madrigals is most interesting; what seems to have begun as a complimentary gesture gains very definitely competitive overtones as the century progresses.<sup>48</sup>

The 1590's were eventful years at the court of Mantua. Vincenzo Gonzaga had installed his Spanish mistress Agnese d'Argotti, Marchesa di Grana, in the Palazzo del Te, and this palace, the traditional seat of the Gonzaga favourites, became the centre of a brilliant circle of artists, musicians;

---

<sup>48</sup> A recent article by I. Horsley, "Monteverdi's use of borrowed material in 'Sfogava con le stelle' ", Music and Letters, LIX (1978), pp. 316-328, points out that Monteverdi's reworking of the Caccini setting of this text is definitely competitive in nature. One is reminded of Stravinsky's comment that "... the only critical exercise of value must take place in, and by means of, art, i.e., in pastiche or parody ..." (I. Stravinsky and R. Craft, Expositions and developments, London, 1952, p. 109).



and litterati from the courts of Mantua and Ferrara. Contemporary payrolls are full of references to the commedie, maschere, barriere, and tornei which formed a regular part of the daily life, and were staged with apparently splendid costume and apparati.<sup>49</sup> Music naturally played its part in these events, and after the death of Giaches de Wert it would have been Pallavicino who supervised its preparation. But there is no reference to his professional activities during this time, not even in connection with the prolonged preparations for the staging of Guarini's Pastor fido, with its set pieces and musical intermedii, in 1598. Only two documents survive from the last years of his life. The first, dated 14 August 1601, consists of a report by Guido Nerlii, one of the ducal secretaries, in which he mentions amongst other details of financial transactions and affairs of the court that he will see that Pallavicino is paid for "i libri da cantare".<sup>50</sup> The second document, a letter written by Pallavicino himself to one of the chief administrators of the court, perhaps Federico Cattaneo, is dated 7 September of the same year, and reads:

On the 23rd of July I begged His Highness by means of Monsignor Premicerio [sic] to excuse me from a payment of 80 scudi, and this because I have the expense of children, and as much as 70 scudi of debts, and for my long service. [This] received the decree [that] you can see from the petition of

---

<sup>49</sup> MASG, Buste 402-3, 410; particularly Busta 403.

<sup>50</sup> MASG, Busta 2684, Mantua-Mantua, 14 August 1601. Guido Nerlii to [?].

today's date, that is the 7th of September. And because I have always firmly believed that Your Excellency considered me to be one of his servants, and I have seen ever since I have been a member of your noble household that you showed your affection for me, and did me every kind of service, now that the opportunity has occurred to be able to make use of you, I have not hesitated to supplicate you with this letter, begging you to help me in this matter already mentioned: that is to say, what has already been allowed me by His Highness, for which I shall always be under an obligation to you, and be your faithful servant, begging you to inform me of everything.

[lacuna in ms] servant, 51  
Benedetto Pallavicino.

It seems that Vincenzo Gonzaga had excused Pallavicino from his debt, but presumably the court treasurer had not been notified.

Just over two months later Pallavicino was dead. His death notice reads:

Monday 26 November. Messer Benedetto Pallavicino in the district of Montenegro died after one month of fever, aged 50.<sup>52</sup>

He may have been buried in the chapel of Santa Barbara, like Giaches de Wert, but today there are no tombstones to be seen, for the floor has been repaved and all traces of the

---

<sup>51</sup>MASG, Busta 2684, Mantua-Mantua, 7 September 1601. Pallavicino to [?]. See Appendix E, Document 10, p. 361.

<sup>52</sup>MASG, Registri necrologici, n° 22, f. 178, n° 126. See Appendix E, Document 11, p. 362. Published by H. Prunières, Monteverdi: His life and work, London, 1926, p. 208. The district of Montenegro was in the secondo quartiere of Mantua, the Piazza Sant'Andrea (not including the church itself) and via Ciconia, now via Verdi.

past removed.

During the next ten years his son Bernardino, who had entered the order of the Camaldolesi in Mantua with the assistance of Vincenzo Gonzaga,<sup>53</sup> published four books of his father's music. These were the masses in 1603, the seventh book of madrigals in 1604, a book of polychoral psalms in 1605, and the eighth book of madrigals in 1612. The two madrigal books will be discussed elsewhere, but the volumes of sacred music should be mentioned here, since they indicate that Pallavicino from time to time found employment outside the court of Mantua.

The masses, for four, five and six voices, are compositions in the style of the prima prattica, and were dedicated, following Pallavicino's own intention, to Tullio Petrozanni, one of the Duke's counsellors, who had been nominated Primicerio of the church of Sant'Andrea in 1591.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup>MASG, Busta 2258. Minute, 26 May 1603. Vincenzo Gonzaga to Padre Calisto Camaldolense, Abbate delle Carceri. "Very Reverend Father, Bernardino Pallavicino having already been accepted into this religion on my request, and I continuing to assist him on account of the good service that his father, Messer Benedetto, my maestro di musica, gave me while he was alive, I wish to warmly recommend him to Your Paternity, in whose monastery he is to do his novitiate, praying that you will protect and favour him ...". See Appendix E, Document 12, p. 362. I am grateful to Susan Parisi, who very kindly brought to my notice this and other letters concerning Bernardino Pallavicino in the Gonzaga archives.

<sup>54</sup>I. Donesmondi, Dell'istoria ecclesiastica di Mantova, Mantua, 1613-16, libro ottavo, p. 291.

I hold myself bound to dedicate these books of music (some of my father's earliest compositions) to you, as I know my father had intended to do, had death not intervened, as one whom he had served for a long time, and to whom he was bound by many kindnesses ...

Sant'Andrea was the most important church in Mantua after Santa Barbara and the cathedral, and it seems to have had a flourishing musical tradition for some years.<sup>55</sup> These masses may have been commissioned by Petrozanni for his church; in any case they were no doubt performed there. Similarly, the Sacra Dei laudes, a collection of fifteen polychoral psalms for eight, twelve and sixteen voices, were probably written for the Camaldolensian church of San Marco in Mantua, for the dedication reads:

At the time when you presided over the Camaldolense at Mantua, so great was your distinction and splendor that it encouraged everyone to love you; so that there was none who did not worship you and did not willingly seek service with you. Among that number was Benedetto my father whose affection for you was so great that in every way possible he sought some way of showing his respect for you. As his bodily strength had grown feeble and fell far short of his enthusiasm, death took him while he was striving to greater things ...

---

<sup>55</sup> MASG, Busta 2629, Mantua-Mantua, 30 November 1585. Antonio Cizzuolo to the Bishop of Casale in Rome. "Hoggi s'è cantata messa et vespro solenissimo per questo intendo con buonissima musica in Santo Andrea da Monsignor Illustrissimo Premicerio, il quale questa mattina hà convitato il Serenissimo Prencipe et molti cavalieri e gentilhuomini ...". Iain Fenlon has suggested that Monteverdi's Vespers were written for performance in Sant'Andrea; see "The Monteverdi Vespers: suggested answers to some fundamental questions", Early Music, 5 (1977), pp. 380-87.

It is likely that Pallavicino had a long connection with San Marco, for it was a church particularly favoured by Guglielmo Gonzaga.<sup>56</sup> On the other hand, there is very little evidence to indicate that he was ever much involved with the ducal chapel of Santa Barbara. It is true that Monteverdi, in the letter he wrote after Pallavicino's death, speaks of "the position now vacant in the church".<sup>57</sup> However, Tagmann has established that Giovanni Giacomo Gastoldi was made permanent director of the music in Santa Barbara in 1592 and continued in that position until 1609.<sup>58</sup> Therefore, Pallavicino's position in the church must have been merely titular, with not more than nominal supervision of the music.<sup>59</sup> This is borne out by the fact that the

---

<sup>56</sup> MASG, Busta 2958. Copielettere, libro 396, 2 January 1586. Guglielmo Gonzaga to Mario Bevilacqua. "La particolare inclinazione che ho verso la Religione dei Padri Camaldolense ...". The Order of the Camaldolense was established at the convent of San Marco in Mantua by order of Guglielmo Gonzaga in 1584. See Donesmondi, Dell'istoria, p. 262.

<sup>57</sup> MASG, Busta 6, Autografi dei musicisti. Claudio Monteverdi, 28 November 1601. "... il loco hora vacante in questa parte de la chiesa ...", "... d'esser mastro et de la camera et de la chiesa sopra la musica ...".

<sup>58</sup> P. Tagmann, "La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630): Nuovo materiale scoperto negli archivi mantovani", Civiltà mantovana, anno IV, quaderno 24 (1970), pp. 376-400.

<sup>59</sup> Fenlon, Music and Patronage, p. 95, says that "Both Wert and Pallavicino were deeply involved in the musical arrangements for Santa Barbara, and a combination of documents and the surviving music suggests that a great deal of their time was spent composing for the basilica and that Guglielmo himself took a strong interest in their work". At the time of compiling her article on Pallavicino

inventories of music in Santa Barbara drawn up in 1610 and 1611 do not list any music by Pallavicino.<sup>60</sup> Had he had much authority there, he would certainly have had his own music performed, and there would be manuscript copies of at least some of it in the music archives of Santa Barbara now held in the Milan Conservatory.<sup>61</sup> Moreover, these inventories show that the two printed volumes of Pallavicino's sacred music now in the archives must have been purchased after 1611; a third inventory dated 7 April 1623 lists the masses, and the date 1623 on the frontespiece of the cantus and quintus volumes indicates that they were purchased in that year.<sup>62</sup>

---

for the forthcoming edition of the New Grove dictionary of music and musicians, the writer had assumed that Pallavicino's sacred works were written for the church of Santa Barbara. However, a careful search in the Archivio Gonzaga and the Archivio Storico Diocesano (Fondo Basilica Palatina di S. Barbara), undertaken in recent years, has failed to reveal any documents which indicate or even imply that Pallavicino was connected with the musical arrangements for Santa Barbara, or that he composed specifically for that church.

<sup>60</sup> L'Archivio Storico Diocesano, Fondo Basilica Palatina di S. Barbara. "Inventario di sagrestia ... 25 marzo 1610; 29 gennaio 1611". Published in G. Barblan, ed., Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi', Milano. Catalogo della biblioteca, fondi speciali, 1. Musiche della cappella di S. Barbara in Mantova, Florence, 1972, pp. xxi-xxiv (Biblioteca di bibliografia italiana, 68).

<sup>61</sup> See Barblan, op. cit., for a catalogue of the manuscripts preserved in the S. Barbara collection. Unfortunately the archives of both Sant'Andrea and San Marco have been destroyed: the former during the sack of Mantua in the 1630's, and the latter by fire during the last century.

<sup>62</sup> Barblan, op. cit., pp. xxv; 289-99.

How was Pallavicino regarded by his contemporaries? Did he enjoy a certain amount of wordly success?

There is every sign that Pallavicino was an extremely popular composer by the end of his life. His commercial success seems to have begun with his appointment as maestro di cappella in 1596, for in that year his fourth book was reprinted, and all but the last of his five-part madrigal books were reprinted by Italian publishers at least twice after this date. Moreover, the Antwerp publisher Pierre Phalèse published editions of his sixth and seventh books of five-part madrigals, as well as an anthology containing most of the contents of Books Two, Four and Five, and an edition of his madrigals a 6: a sure sign that his work was selling well. Considering that Wert's seventh, ninth and tenth books were never reprinted, and that his eighth and eleventh books were reprinted only once, Pallavicino must have far surpassed him in popularity.

The theorist Artusi thought highly of Pallavicino; in his well-known treatise Delle imperfettioni della moderna musica published in Venice in 1600 he classes him amongst "musicisti eccellenti":

Nel sesto luoco vi dobbiamo ponere nella consideratione de' Concerti la elettione delle Compositioni; dico di quelle che vengono fatte da buono, et eccellente Artefice; voglio dire, che non basta, che siano fatte al proposito de gl'Instromenti, et delle voci; ma che siano uscite da valente pratico; come quelle del Sig. Claudio [Merulo], di Costanza Porta, Andrea Gabrielli, Gianetto Palestina, Gio. Iacomo Gastoldi, Benedetto Pallavicino, Ruggiero Giovanelli, Gio. Maria Nanino,

et altri che sono, et sono stati eccellenti ... <sup>63</sup>

Adriano Banchieri also praised Pallavicino; there is an interesting passage in his Conclusioni nel suono del organo which reads:

... non debbo lasciare in far nominanza, del soavissimo compositore di Musiche Claudio Monteverdi capo in Musiche appresso il Serenissimo Sig. D. Vincenzo Gonzaghi Duca di Mantova (ben che noto il suo valore universalmente à professori) in materia di moderno componere, poi che gli suoi artefiziosi sentimenti in vero sono degni d'intera commendazione, scoprendosi in essi ogni affettuosa parte di perfetta oratione, industremente spiegati, et imitati d'armonia equivalente; Si come ancora tali, et simili hanno havuti, et p[er]aticati, Il Sig. Prencipe di Venosa, Il Sig. C. Alfonso Fontanelli, Il Sig. Emilio Cavallieri, Benedetto Pallavicino, et altri moderni, et elevati ingegni, noto il di loro valore, entro <sup>64</sup> gl'onorati ridotti, et Accademie Heroiche.

This passage not only underlines Pallavicino's connection with the seconda prattica in a most explicit manner (thus remedying to some extent his exclusion from the 'movement' by Giulio Cesare Monteverdi), but also places him in interesting company. We will return to this later.

Perhaps the most touching account of Pallavicino in existence is Giacomo Vincenti's preface to his 1603 edition of the six-part madrigals, dedicated to the aristocratic amateur Tomaso Pecci, whose own book of five-part madrigals had come out the previous year:

---

<sup>63</sup> L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica, Venice, 1600, p. 3.

<sup>64</sup> A. Banchieri, Conclusioni nel suono dell'organo, Bologna, 1609, p. 6.



Benedetto Pallavicino, of happy memory, was such a fine and excellent composer, that both the virtuosi and amatori of this creditable pastime do not cease to praise continuously his charming and delightful compositions as celebrated and marvellous. No better testimony to the truth can be adduced than that of the press, where they are continually being printed and reprinted; and if I have, by reason of my many affairs, for a while neglected these madrigals for six voices (works amongst the most important, and the best, that he has written), I was not, however, content to leave them in the shadow of the tomb, both for the reason of keeping alive the memory of this illustrious man, and again not to deprive the virtuosi of such noble and pungent fruits...

Unfortunately, other contemporary or near contemporary references to Pallavicino are rare. Eugenio Cagnani, in his preface to the Raccolte d'alcune rime di scrittori mantovani, published in Mantua in 1612, calls him "eccellente", but the context of the remark is more interesting than the qualification, for it concerns madrigals composed by Vincenzo Gonzaga, apparently published anonymously in one of Pallavicino's madrigal volumes at the request of Pallavicino himself.<sup>65</sup>

---

65

"Nè manco lascierò di dire (e con verità) che anco il Serenissimo padre dell'A. V. non isdegnò di farmi gratia alcuna volta di poter vedere de' suoi nobilissimi componimenti, che tal volta ad imitatione del padre di lui soleva comporre per ricrear gli spirti dopo le gravi cure del governo de' suoi Stati; e che tali fossero, che invaghito-sene quell'eccellente Benedetto Pallavicino in quel tempo musico dell'Alt. Sua si servisse del mezo mio per ottener gratia da quella di potergli dar in musica alle stampe, si come ottenne, e fece, sotto però il suo nome solo ...". Cagnani, Raccolte d'alcuni rime, p.5. I am grateful to Dr. Fenlon for bringing this passage to my notice. A careful search amongst Pallavicino's madrigal books has not revealed any madrigals which might be attributed to Vincenzo Gonzaga on stylistic grounds. Most probably the compositions have

<sup>s</sup>There is a later reference to Pallavicino in Henry Peacham's Compleat gentleman of 1622. After discussing a number of composers, including Byrd, Victoria, Lasso, Marenzio, Ferrabosco the elder, Croce and Philips, Peacham comments that:

There are many other Authors very excellent, as Boschetto, and Claudio de Monte Verde, equal to any before named; Giovanni Ferretti, Stephano Felis, Giulio Rinaldi, Philippo de Monte, Andrea Gabrieli, Cyprian de Rore, Pallavicino, Geminiano, with others yet living ... Those whom I have before mentioned, have been ever (within thirty or forty years) held for the best ... <sup>66</sup>

At the time he was writing Pallavicino's popularity must have already been in decline (along with that of the polyphonic madrigal in general), but his madrigal volumes were still being advertised by Vincenti in his catalogue of 1662, albeit at a slightly lower price than most of the others listed. <sup>67</sup>

The next substantial account of Pallavicino comes from Charles Burney, who in the course of his General history of music notes that:

Benedetto Pallavicino ... was a voluminous madrigalist about the beginning of the last century. I have seen eight different books and scored several of his madrigals for five and six voices, all

---

been reworked by Pallavicino to the extent that they are indistinguishable from his own.

<sup>66</sup> H. Peacham, The Compleat gentleman, London, 1622, p. 102.

<sup>67</sup> Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna; di Alessandro Vincenti, Venice, 1662, p.9; in Indice delle opere di musica degli editori veneziani. Alessandro Vincenti, Bologna (Forni), 1978 (Biblioteca musica bononiensis, sez. I, n. 52). In 1662 Palla-

published between the years 1585 and 1612. There is no great variety of style, melody or harmony, or modulation, discoverable in these productions. They are of one cast and colour; and, like the works of the chief part of his contemporaries, breathe no enthusiasm, or spirit of invention; contented with the old and common harmonies and the few dry and aimless passages in melody which would admit of fugue and imitation,<sup>68</sup> no air or symmetry of measure, was aimed at by the masters of these times; which rendered almost all their madrigals as like each other, as peas in the same bushel, or bullets of the same caliber. If the common track was ever quitted, it was not in search of more beautiful or pleasing melodies, but difficult and elaborate contrivances in the texture of the parts, which afforded the ear but little amusement, in proportion to the trouble it cost the mind in disentangling them. This species of composition was more calculated to gratify pedantry and surprise the eye, than excite passion, or delight the ear.<sup>69</sup>

Peter Flanders has pointed out that Burney's discussion of Pallavicino's music is simply an amplification of what he has had to say about the music of other composers of the late sixteenth century; the only composers of that generation who seemed to have pleased him (presumably on account of their melodiousness) were Gastoldi, in his Balletti, and Luca Marenzio.<sup>70</sup>

---

vicino's five-part madrigal volumes cost 2½ lire, those of Marenzio and Giovanelli 3 lire, those of Sigismondo d'India 5 lire, and those of Colombini (published after 1640) 6 lire.

<sup>68</sup> Burney noted some such passages in Pallavicino's madrigals in his notebook "Dr. Burney's Musical Extracts" (GB-Lbm Add. Ms 11585, f. 12v); he published them in his General history of Music, London, 1776, repr. 1957, v.2, p.431.

<sup>69</sup> C. Burney, op. cit., v. 2, pp. 583-84.

<sup>70</sup> P. Flanders, "The madrigals of Benedetto Pallavicino",

After Burney, little of interest was written about Pallavicino for many generations. In their writings on Monteverdi, scholars such as Redlich, Schrade and de Paoli tended to dismiss him as a mediocre composer who was appointed to the position which should rightfully have been given to Monteverdi.<sup>71</sup> Einstein drew attention to a few of the more interesting aspects of Pallavicino's music in his monumental study on the Italian madrigal,<sup>72</sup> but no criticism of real significance appeared until 1957, when Arnold related madrigals from his sixth book to works by Monteverdi and other composers in an article on the seconda prattica.<sup>73</sup> A later study by Arnold has expanded this theme,<sup>74</sup> while two theses have been devoted to the analysis of Pallavicino's madrigals.<sup>75</sup> The present thesis attempts to continue Arnold's work by tracing the development of Pallavicino's madrigal style in relation to the compositions of his contemporaries active at Mantua and the nearby court of Ferrara.

---

unpublished Ph.D. thesis, New York University, 1971, p. 7.

<sup>71</sup> See D. de Paoli, Claudio Monteverdi, Milan, 1945, p. 65; H. Redlich, Claudio Monteverdi. Life and works, London, 1952, pp. 10, 44; L. Schrade, Monteverdi, creator of modern music, London, 1950, p. 162.

<sup>72</sup> A. Einstein, The Italian madrigal, Princeton, 1949, v. 2, pp. 615; 833ff; 852.

<sup>73</sup> D. Arnold, "Seconda prattica : a Background to Monteverdi's Madrigals", Music and Letters, XXXVIII (1957), pp. 341-52.

<sup>74</sup> D. Arnold, "Monteverdi: Some Colleagues and Pupils" in The Monteverdi companion, eds. D. Arnold and N. Fortune, London, 1968, pp. 110-129.

<sup>75</sup> Bridges, "The madrigals of Benedetto Pallavicino"; Flanders, "The madrigals of Benedetto Pallavicino".

586. 15. 86

Molto M<sup>re</sup> Sig. mio ors.

1

V. S. restora scritta di dire a S. A. Ser<sup>ma</sup>. che li trouato dal Gardano che gl'errori che si trouonati nelli Magnificat stampati, parte ne sono per le copie scritte a mano, et parte errori scotti; pero il Gardano ne mancherà di accomodar tutti gli che si potranno per dar satisfatione a S. A. Ser<sup>ma</sup>. et ben uero che non sono de gli di poca importanza et debbi pare no sia necessario, accomodarli poi che no si uerebbe altro de boltoni, massimamente gl'errori de parole. Io ando minutamente uedendo et accozzando insieme le copie, cioè le stampate et scritte a mano, et no mancherà di far che si accomodino tutti gli errori importanti che si trouano, altro no dico a V. S. se non che lui me dica che no si potrà spedire con presto come desidero, poi che gli uol del tempo, et piu presto uorrebbe qualche res. Comparli che restano, si che no mi nel promettere per tutta qta settimana che uieno di spediame. V. S. mi farà gratia di dire a S. A. Ser<sup>ma</sup>. quello che ho a fare, et se no fuesse spedito alla posta che uieno se <sup>io me</sup> ~~si~~ ~~me~~ ~~da~~ ritornare col il Corriero, et con qta bacia le mani a V. S. M<sup>re</sup> pregando V. S. lo conuoi et Felicità da Ventioelli  
 23. 10. 1586  
 D. V. S. M<sup>re</sup> Sig. mio ors.  
 Ser<sup>re</sup>  
 Benedetto Pallavicino

Fig. 1: Autograph letter by Pallavicino, dated 26 October 1586. Archivio di Stato, Mantua.

-601-7. 7<sup>to</sup> *Il Sig. mio Prone or.* *16*

Alti 23 hi lulis i boi is supplicai l'Alkotta <sup>ma</sup> p' m'co  
 li M<sup>o</sup>at<sup>o</sup> Rousend<sup>o</sup> Premiano re mi restai conadire  
 una condannatione d'80 scudi e di 300 carasi di  
 leg. e carni s'aur sia a 70 scudi di debito et p' la  
 s'omita il che ottiani il rescritto come p' s. botra  
 vedere in la supplica signata li 23 lulis, Horami  
 e passò l'occasione li 10i fretti condannati  
 in scudi 200 come p' s. botra vedere la Supplica  
 fatta il di doppo che sono li 7 Settem<sup>o</sup> e p' d' 23  
 lulis s'aur forma opinione che p' s. M<sup>o</sup> m' Sabbe nel  
 7<sup>o</sup> di suoi scrittori, et si visto sia quando si fucano  
 videtur in la sua nobilita. Casa della mi restai a  
 l'amaomi, et farmi ogni cosa di comitio, Esra mi e passò  
 con qsta occasione di fotomi scrivere li 7 s. m' s'ur  
 restar dung di supplicata con qsta mia p'p'andola  
 a usarmi f'urire, in otant qsta condannatione gia  
 al p'cedenti trovata cose qsta et mi e stata conata da  
 s. A. s'or il di q' m' restai in p'p'etuo obligato e c  
 fidele et p'p'andola p' d' d'omi unis al l'alt  
 da Mantova li 7 Settem<sup>o</sup>

B. Pallavicino.

10

Fig. 2: Autograph letter by Pallavicino, dated 7 September 1601. Archivio di Stato, Mantua.

118	Manuel figlio di Gio: di Lintrombi fu nella Cur. del f. d. e morto di febbre in un'anni di età n.º 28
119	Amilla moglie di Giac. Gandi nel borgo della Bridella è morta di febbre in quindici giorni di età n.º 20
120	Gio: Paolo figlio di S. Siro e Christa nella Cur. del. Mosino è morto di età n.º 17
sabato adì 29 Settembre 1601	
121	Agostino figlio di Gio: dello Mori di terra di S. Vito nella Cur. del. Aquila è morto di febbre in un'anni di età n.º 9
122	Barth. figlio di Stefano di Antonio nella Cur. della Gravosa è morto di febbre in sei mesi di età n.º 3
123	F. Pietro figlio di Alessandro sacerdote nella nella Cur. del. Camello è morto di febbre in quattordici di di età n.º 3
Dom. adì 25 Settembre 1601	
124	Antonia figlia di Demetrio di Lorenzini nel borgo della Bridella è morta di febbre in un'anni di di età n.º 96
125	Luca figlio di Gio: di Giuseppe nella Cur. del regard è morta di febbre in quattro mesi di età n.º 9
Martedì adì 26 Settembre 1601	
126	M. Benedetto Saluciani nella Cur. del. Maxtergo è morto di febbre in un'anni di età n.º 50
127	Amilla moglie di Gio: de' Sgarzani nella Cur. del. Puc è morta di febbre in un'anni di età n.º 05
128	Giacco figlio di M. Paolo de' Legnini nella Cur. del. S. Vito è morto di febbre in un'anni di età n.º

Fig. 3: The death notice of Pallavicino, dated 26 November 1601. Archivio di Stato, Mantua.

## CHAPTER II

## THE EARLY WORKS

Il primo libro de madrigali a cinque voci (1581)Contents

1	(31) <sup>1</sup>	Io già cantando	Barignano
2	(32)	Alhor ch'io sentì (part 2)	
3	(33)	Vaghi boschetti	Ariosto
4	(34)	Tra le purpuree rose	Ariosto
5	(35)	Tra più soave fiori	
6	(36)	O dolce vita mia	
7	(37)	Ciechi noi siamo ( <u>Mascherata da Orbi</u> )	
8	(38)	Io amai sempre	Petrarch
9	(39)	Ma chi pensò (part 2)	
10	(40)	Io son bella e delicata	
11	(41)	Donna, la bella mano	
12	(42)	Spargete, Ninfe d'Arno	Guidiccioni
13	(43)	Onde la bella vincitrice (part 2)	
14	(44)	Ben si vedrà la nemica	Martelli
15	(45)	O gran felicità	
16	(46)	Qual nube spinta	
17	(47)	Tirsi morir volea	Guarini
18	(48)	Frenò Tirsi il desio (part 2)	
19	(49)	Così morirò i fortunati (part 3)	

---

<sup>1</sup>Numbers assigned by P. Flanders in his A Thematic index of the works of Benedetto Pallavicino, Hackensack, 1974 (Music Indexes and Bibliographies, 11).



### Printed sources

See Appendix B, page 308.

### Publication history

Pallavicino's first book of five-part madrigals was published by the Venetian printer Angelo Gardano in 1581. Like his other early madrigal books, it does not seem to have had immediate commercial success, for it was not reprinted until 1606, when the firms of Gardano and Raverii began to issue a series of reprints of early Pallavicino madrigal volumes. However, one madrigal contained in it, the six-voice setting of Guarini's Tirsi morir volea, appeared in a number of anthologies, in one case as a motet with Latin text, Omnes morti vicini. There is also a variety of manuscript sources of this work in both its sacred and secular forms, but there is only one manuscript source for some of the five-part madrigals of Book One: the Tregian anthology known as GB-Lbm Egerton Ms 3665.<sup>2</sup>

The dedication of Book One, addressed to Paolo Sfondrato and signed "Da Sabbioneta il di 15. di Marzo 1581", has already been discussed in Chapter One (see page 8 ), for it is one of the few sources of information regarding Pallavicino's early career. At the time of publication Pallavicino seems to have been in the service of Vespasiano Gonzaga of Sabbioneta for approximately two years.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Tregian seems to have admired Pallavicino's madrigals, for he copied all of 126 of his works: a number inferior only to that of works by Marenzio.

<sup>3</sup>See p. 216.

## Texts

The majority of texts of Book One are love lyrics. This group includes Martelli's Ben si vedrà la nemica mia, Petrarch's Io amai sempre, with its second part Ma chi pensò, Barignano's Io già cantando, with its second part Alhor ch'io senti, and the anonymous texts Tra più soave fiori, Qual nube spinta, O dolce vita mia, O gran felicità, and Dorna la bella mano. The last of these was published anonymously in Caporali's anthology Le piacevoli rime in 1584<sup>4</sup>; Pallavicino's setting of this text, published three years earlier, was the first of many to appear in the 1580's.

Book One also contains two stanzas from Ariosto's Orlando furioso, the pastoral pieces Vaghi boschetti and Tra le purpuree rose. The remaining texts include a celebration piece by Guidiccioni, Spargete Ninfe d'Arno, and the two villanella texts Io son bella e delicata and Tre ciechi siamo. The latter, entitled Mascherata da Orbi in Book One, is very similar to the text Tri ciechi siamo set by Gian Domenico da Nola in his Canzone villanesche a tre voci libro secondo (1545). Nola is thought to have written his own texts, so he may be the author of the earlier version of the verse.<sup>5</sup>

The last work in Book One, is a six-voice setting of Guarini's verse Tirsi morir volca, with its second and third

---

<sup>4</sup>See Flanders, "The Madrigals of Benedetto Pallavicino", p. 75. Dr. Flanders has identified many of the authors of texts set by Pallavicino. Only those texts whose authors have been identified by the writer have sources given in footnotes in this work; sources for the other texts can be found in the bibliography.

<sup>5</sup>L. Cammarota, ed., Gian Domenico del Giovane da Nola:

parts. Pallavicino's setting was amongst the first of many. It follows closely that of Marenzio, in his Primo libro de madrigali a cinque (1580), and it was published in the same year as that of Giaches de Wert.

### Style

Before looking at the various types of madrigals in Book One, it is convenient to examine generally Pallavicino's musical style in the first of his five-part publications.

Perhaps the most interesting feature is his approach to the use of imitation. In these works Pallavicino rarely presents one motivic idea at a time; rather he combines and develops two or more motives simultaneously with considerable contrapuntal ingenuity. This is characteristic of the majority of madrigals of Book One, but it is most easily perceived in those which have an imitative opening. The following examples are typical. In Io son bella e delicata two motives present the same textual phrase:

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (P), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The score is in a common time signature (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, showing imitative entries of the phrase "Io son bella e delicata". The Soprano part begins with "Io son bel-la e de-li-ca-ta". The Alto part begins with "Io son bel-la e de-li-ca-ta". The Tenore part begins with "Io son bel-la e de-li-ca-ta, Del-la gra-ti-a son a-ma-ta". The Basso part begins with "Io son bel-la e de-li-ca-ta". The Contralto part begins with "Io son bel-la e de-li-ca-ta".

Ex. 1: Io son bella e delicata (I, 10)

---

I documenti biografici con l'opera completa, Rome, 1973, v. 1, p. 58 (Polifonia napoletana del Rinascimento, 1). See also Einstein, The Italian madrigal, v. 1, p. 368.

In Tra le purpuree rose a third motif is added for the second half of the textual phrase:

Handwritten musical score for the vocal parts (C, A, T, Q, B) and piano accompaniment. The score is divided into two main sections, A and C, indicated by brackets above the vocal lines. The lyrics are in Italian and include the phrase "Tra le pur-pu-ree ro-se, ei bian-chi gi-gli,". The score shows the vocal lines and the piano accompaniment, with the piano part providing harmonic support and accompaniment for the vocal lines. The lyrics are written below the vocal lines, and the piano accompaniment is written on the lower staves. The score includes a reference to "Ex. 2: Tra le purpuree rose (I, 4)".

Ex. 2: Tra le purpuree rose (I, 4)

and in Donna la bella mano two motives present two textual phrases simultaneously:

C Donna, la bel- la ma- -no Che per do-  
 P Don- na la bel- la  
 A Che per do- nar por- ge- - sti,  
 T Che  
 B  
 C - nar por- ge- - sti, Don- (na)  
 P ma - no Che per- do- nar  
 A che per do- nar por- ge- - sti  
 T per do- nar por- ge- - sti, che per do- nar  
 B Don- -na la bel- la ma- (no)

Ex. 3: Donna, la bella mano (I, 11)

A liking for the simultaneous presentation of two or more motives in imitation is a feature of Pallavicino's writing which is by no means confined to Book One (it is still basic to the style of some of the madrigals of Books Four and Five, for example), but its structural importance is particularly evident in this volume.

Although the madrigals of Book One are for the most part imitative in texture, brief<sup>6</sup> passages of homophony occasionally give variety to the texture. Sometimes these are enlivened by the use of syncopation. It may be of the simple rhythmic kind, as in the following examples from the second part of Spargete, Ninfe d'Arno and O dolce vita mia,

10

C  
A  
T  
D  
B

O vi-vo spec-chio de Pu-na-na vi-ta,  
O vi-vo spec-chio de Pu-na-na vi-ta,  
O vi-vo spec-chio de Pu-na-na vi-ta,  
O vi-vo spec-chio de Pu-na-na vi-ta,

Ex. 4: Quel-la bella vin-ci-trice (2. pt. of Spargete, Ninfe d'Arno, I, 13)

C  
A  
T  
P  
B

O dol-ce vi-ta mi-a,  
O dol-ce vi-ta mi-a,  
O dol-ce vi-ta mi-a,  
O dol-ce vi-ta mi-a,

Ex. 5: O dolce vita mia (I, 6)

<sup>6</sup> More extended in seconda parti; a trend which continues throughout the whole of Pallavicino's repertoire.

or it may be the kind induced by a single voice or pair of voices entering off the beat:

31

C  
Fra ven-t'e piog-gia in sem-pi-ter-na guer-ra,

A  
Fra ven-t'e piog-gia in sem-pi-ter-na guer-ra,

T  
Fra ven-t'e piog-gia in sem-pi-ter-na guer-ra,

5  
Fra ven-t'e piog-gia in sem-pi-ter-na guer-ra, fra ven-t'e

B  
Fra ven-t'e

Ex. 6: Qual nube spinta (I, 16)

26

far di chri-stal-lo gl'a-do-ra-ti va-(i)

far di chri-stal-lo gl'a-do-ra-ti va-i

far di chri-stal-lo gl'a-do-ra-ti va-i

gl'a-do-ra-ti, gl'a-do-ra-ti,

Far di chri-stal-lo gl'a-do-ra-ti va-(i)

Ex. 7: Qual nube spinta (I, 16)

The second kind of syncopation is frequently used by Pallavicino throughout his madrigal repertoire to set such words as "nodi", "catene" and "lacci"; perhaps the earliest example of this kind of word-painting is to be found in Book

One in the first madrigal, Io già cantando, on the phrase "e di catene salde":

10

C e di ca-te-ne, e di ca-te-ne sal-de

A e di ca-te-ne, e di ca-te-ne sal-de

T e di ca-te-ne, e di ca-te-ne, sal-de

P e di ca-te-ne, e di ca-te-ne, ca-te-ne sal-de

B e di ca-te-ne sal-de

Ex. 8: Alhor ch'io senti (2. pt of Io già cantando) (I, 2)

Yet word-painting does not on the whole play an important role in the madrigals of Book One. Pallavicino does not seem particularly anxious to depict musically the images of his texts in these early madrigals; they are surprisingly conservative from this point of view. There is the occasional decorative run or turn of four to eight quavers on key words of the text:

30

C

A tra quei ra-mi con si-cu-ri vo-li

T

P e tra quei ra-mi con si-cu-ri vo-li

B E tra quei ra-mi con si-cu-ri vo-li

Ex. 9: Vaghi boschetti (I, 3)



11

Di che m'ar - se, di che m'ar - se

Di che m'ar - se, di che m'ar - se

Di che m'ar - se

e le fa-vil - le spon - te Di che m'ar - se

Di che m'ar - se, di che m'ar - se

Ex. 10: *Q* già cantando (I, 1)

27

che dol - ce più,

che più gio-con - do sta - to

che più, che più gio-con - do sta - to,

Che dol - ce più che più gio-con - do sta-to,

che più gio-con - do sta - to,

Ex. 11: *Q* gran felicità (I, 15)

20

C  
on-d'io m'ag-ghiace - -cio ed ar - -do, ed

A  
on-d'io m'ag-ghiace - -cio ed ar -

T  
on-d'io m'ag-ghiace - -cio ed ar -

P  
on-d'io m'ag-ghiace - -cio ed ar -

S  
on-d'io m'ag-ghiace - -cio ed ar - do, ed ar -

ar - - - - do;

- do;

-do, ed ar - - do;

- do;

-do;

Ex. 12: Fra più soave fiori (I, 6)

There are also some examples of conventional 'symbolic' representation, such as the change to triple time for the phrases "saltano i daini" and "si va cangiando",

30

C Sal-ta-no, sal-ta-noj dai-ni, sal-ta-noj dai-ni

A Sal-ta-no, sal-ta-noj dai-ni, sal-ta-noj dai-ni

T Sal-ta-no, sal-ta-noj dai-ni, sal-ta-noj dai-ni

P Sal-ta-noj dai-ni, sal-ta-noj dai-ni

B Sal-ta-noj dai-ni

Ex. 12: *Tra le pupuree rose* (I, 4)

C in un sol cor si va can-gian-do, si va can-gian-do

A si va can-gian-do, due vi-tin un sol cor si va can-gian-do

P due vi-tin un sol cor si va can-gian-do, si va can-gian-do

T due vi-tin un sol cor si va can-gian-do, si va can-gian-do

B in un sol cor si va can-gian-do, si va can-gian-do

Ex. 13: *O gran felicità* (I, 15)

and the repetition of a phrase at a higher pitch, in a trio of high voices, to depict "cervi con la fronte alta e superba":

15

C E cer-vi con la

A E cer-vi con la fron-te al-te e su-per-

T

P cer-vi con la fron-te al-te e su-per-

B E cer-vi con la fron-te al-te e su-per-

fron-te, e cer-vi con la fron-te al-te e su-per - (ba)

-ba e cer-vi con la fron-te al-te e su-per - (ba)

E cer-vi con la fron-te al-te e su-per - (ba)

-ba

-ba

Ex. 14: Ina le purpuree rose (I, 4)

The most interesting and advanced examples of word-painting in Book One are to be found in two of the love-lyric settings: in O dolce vita mia, where the phrase "Qual sorte iniqu'e ria" is set to parallel 6/3 chords and a sounded, or reiterated, suspension,

6

Qual sor-te in-i-qu'e ri-(a)

\* Qual sor-te in-i - qu'e ri - a

Qual sor-te in-i-qu'e ri - a

Qual sor-te in-i-qu'e ri - a, qual sor-te in-i-qu'e ri-(a)

Qual sor-te in-i-qu'e ri - a

Ex. 15: O dolce vita mia (I, 6)

and in Io amai sempre, where the phrase "ove piangendo torno" calls for an unexpected modulation into the 'flat side' of the mode, and a dissonant interval, the harmonic diminished fourth:

15

Qual dol-ce lo-co-o-ve pian-gen-do tor-no,

Qual dol-ce lo-co-o-ve pian-gen-do tor-no, quel dol-ce lo-

Qual dol-ce lo-co-o-ve pian-gen-do tor-no, quel dol-ce lo-

Qual dol-ce lo-co-o-ve pian-gen-do tor-no, quel dol-ce lo-co-o-

Qual dol-ce lo-co-o-

Handwritten musical score for a madrigal. The score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a whole note. The second staff has a vocal line with lyrics "-co, o - ve" and a star above the "o". The third staff has a vocal line with lyrics "-co o - ve pian-gen-do" and stars above the "o" and "do". The fourth staff has a vocal line with lyrics "- ve pian-gen-do tor-no" and stars above the "e", "do", and "no". The fifth staff has a vocal line with lyrics "-ve pian-gen - - do" and a star above the "e".

Ex. 16: Do amai sempre (I, 8)

The settings of these two phrases foreshadow Pallavicino's techniques in his later madrigals, where expression of the text becomes his overriding concern. In Book One, however, depiction or expression of the text is evidently subservient to purely musical considerations.

Before leaving considerations of style, mention should be made of Pallavicino's liking for the alternation of major and minor chords in rapid succession and in false relation. This characteristic of his style is frequently to be found throughout the whole of his madrigal repertoire. It should not be confused with his use of false relations in an expressive context, a technique which belongs to his later madrigals, for these alternations of major and minor are quite divorced from expressive intent. Yet they give his madrigals a distinctive and personal sound. The following examples are typical:

32

C: voi mi ven-de-te  
 P: ven-de-te, voi mi ven-de-te  
 A: voi mi ven-de-te No'l fa-te  
 T: voi mi ven-de-te No'l  
 B: voi mi ven-de-te

Cex. 17: Donna, la bella mano (I, 11)

C: Qual nu-be spri-ta, qual nu-be  
 A: Qual nu-be spri-ta d'im-portu-no ven-to,  
 T: Qual nu-be spri-ta d'im-portu-no ven-to,  
 S: Qual nu-be spri-ta d'im-portu-no ven-to,  
 B: Qual nu-be

Cex. 18: Qual nube spinta (I, 16)

Settings of love-lyrics comprise the larger group of five-part madrigals of Book One. The texts are fairly evenly divided between serious and light-hearted works, but Pallavicino's settings are not always of a corresponding nature. His setting of O gran felicità, a text which celebrates the joys of reciprocal love is, for example, strangely

serious, with its minor modes, ponderous rhythms, and almost constant use of all five voices in a thick contrapuntal texture. Pallavicino may have been aiming at a solemn or impressive effect in this work, but it does not seem entirely appropriate to the text. A similar style is used to much better effect in the madrigals Ben si vedrà, Qual nube spinta, O dolce vita mia, and Io amai sempre, with its second part Ma chi pensò, since their texts are more serious in tone. Pallavicino begins all of these works with homophonic passages, evidently a conventional opening for works of a serious nature.

The remaining love-lyrics, Donna la bella mano, Tra più soave fiori and Io già cantando, with its second part Alhor ch'io sentì, are all light-hearted madrigals. The texture of this group is appropriately lighter than that of the serious works; there is less overlapping of phrases, greater use of homophony, and more variety of voice combinations (including a number of very brief passages of trio writing). A comparison of O gran felicità or Ben si vedrà with Io già cantando and its second part Alhor ch'io sentì (pages 18, 12 and 1 of vol. II), illustrates the two styles very well.

The two madrigals with villanella texts, Ciechi noi siamo and Io son bella e delicata, are the least complicated of the madrigals of Book One. Ciechi noi siamo, entitled Mascherata da Orbi, is almost entirely homophonic and relies on syncopation and lively rhythms for interest. It is a strophic piece with three verses, and it has the characteristic opening and closing repeat sections of the villanella form. Io son bella e delicata also has the characteristic repetitions of the villanella, but this madrigal is in the imitative style of Pallavicino's light madrigals; its opening section presents two motives simul-



taneously and has been quoted on page 46.

The remaining five-part madrigals in Book One are the two pastoral madrigals Vaghi boschetti and Tra le purpuree rose, on verses by Ariosto, and the celebration piece Spargete, Ninfe d'Arno. These three works belong together stylistically.

Einstein has pointed out that during the last third of the sixteenth century texts of a descriptive or narrative nature were traditionally set as canzone francese, that is, as pieces with an opening imitative motif in the rhythm  $\text{d} \text{ll}$  on the tonal note, and with an internal structure unified by the use of recurring motives. Einstein cites amongst his examples Marc'Antonio Ingegneri's settings from the Orlando furioso, Cantan frai rami and Vaghi boschetti, in his Terzo libro de madrigali a cinque (1580), and Come al partir del sol, in his Primo libro de madrigali a quattro (1578).<sup>7</sup> It is not surprising, then, that Pallavicino's settings of two pastoral stanzas from Orlando furioso are also, at least in part, in the manner of the canzona francese. The madrigal which is most closely allied with the tradition in Book One is, however, Spargete Ninfe d'Arno.

All three madrigals begin with the traditional rhythmic motif. In Tra le purpuree rose the  $\text{d} \text{ll}$  tag is present in two motives given simultaneously (the opening of this madrigal has been quoted on page 47, ex.2). However, the madrigal does not continue in the anticipated instrumental style, but is one of the few works in Book One where word-painting plays an important part in the setting of the

---

<sup>7</sup>A. Einstein, "Narrative Rhythm in the Madrigal", Musical Quarterly, XXIX (1943), pp. 475-484.

text (see the examples 12 and 14 on pages 54 and 55 ).

Vaghi boschetti is also distinguished by the use of word-painting, as befits a pastoral text, and the opening motif, presented in an astonishing variety of forms, preserves the characteristic repetition of the tonal note:

C  
Va-ghi bo-schet-ti di so-a-vi-al-lo - - ri,

A  
Va-ghi bo-schet-ti di so-a-vi-al-lo - ri

T  
Va- ghi bo- schet -ti di so-

S  
Va-ghi bo-schet - ti di so-a-vi-al-

B  
Va- ghi bo-

va-ghi bo-schet-ti di so-a-vi-al-lo - ri

va- -ghi bo-schet-ti di so-a-vi-al-lo - ri,

so-a-vi-al-lo - ri,

so-lo - ri, di so - a-vi-al-lo - ri,

-chet-ti di so - a-vi-al-lo - - ri,

Ex. 19: Vaghi boschetti (I, 3)

Of the group, however, only Spargete Ninfe d'Arno can be said to be a true canzona francese, for it is the only

madrival whose structure is unified by the use of recurring motives. There are two principal thematic ideas: that of the first and fifth lines of the text (A):

A

C *Spav-ge-te, Nin-fe d'Ar-no-a-ra-bi-o-do-ri A l'ap-pa-vir di lei,*

A *Spav-ge-te, Nin-fe d'Ar-no-a-ra-bi-o-do-ri.*

T *Spav-ge-te*

P *Spav-ge-te Nin-fe*

B

Ex. 20. *Spargete, Nixfe d'Arno* (I, 12)

A

C *Vo-lan-d'in-tor-noi par-go-let-ti-a-uo-ri*

A *Vo-lan-d'in-tor-noi par-go-let-ti-a-uo(vi)*

T

P *d'in-tor-noi par-go-let-ti-a-uo-ri,*

B

Ex. 21. *Spargete, Nixfe d'Arno* (I, 12)

and that of the second and sixth (B):

Handwritten musical score for Example 22, featuring five vocal parts: C (Cantabile), A (Alto), T (Tenore), P (Piano), and B (Basso). The score is in 2/4 time and includes a bracketed section labeled 'B' with a '5' above it. The lyrics are in Italian.

C: a Pap-pa-rir di lei ch'io ten-t'o-no-ro,

A: A Pap-pa-rir di lei ch'io ten-t'o-no-ro,

T: A Pap-pa-rir di lei ch'io ten(t'o)

P: A Pap-pa-rir di lei ch'io ten-t'o-no-ro,

B: (a)ra-bio-do-ri. A Pap-pa-rir

Ex. 22: *Spargete Mense d'Arno* (I, 12)

Handwritten musical score for Example 23, featuring five vocal parts: C (Cantabile), A (Alto), T (Tenore), P (Piano), and B (Basso). The score is in 2/4 time and includes a bracketed section labeled 'B' with a '21' above it. The lyrics are in Italian.

C: lie-ti can-tan-d'in di-let-to-so co-ro,

A: Lie-ti can-tan-d'in di-let-to-so

T: Lie-ti can-tan-d'in di-let-to-so

P: Lie-ti can-tan-d'in di-le(toso)

B: par-galetti-a-mo- Lie-ti

Ex. 23: *Spargete, Mense d'Arno* (I, 12)

Even the seconda parte is related to the prima parte by the use of these motives, for its first line is set to a modified form of motif A, and the penultimate line is set to a modified B:

Seconda parte

C On-de la bel-la vin-ci-tri-ce ar-di - ta

A On-de la bel-la vin-ci-tri-ce ar-di - ta

T

5 On-de la bel-la vin-ci-tri-ce ar-di - ta

B

Ex. 24: Onde la bella vincitrice (2. pt. of Spangola, *Suite d'Héroïsme*, I, 13)

17

C O-ve la for-me de ce-le-sti do-ni

A O-ve la for-me de ce-le-sti do-ni

T de ce-le-sti do-ni

5 O-ve la for-me

B de ce-le-sti do-ni

Ex. 25: Onde la bella vincitrice (2. pt. of Spangola, *Suite d'Héroïsme*, I, 13)

Both parti close with homophonic sections which have something of the nature of a coda. The whole scheme is thus:

- A Spargete, Ninfe d'Arno, arabi odori  
 B A l'apparir di lei ch'io tanto onoro  
 E su gli omeri belli e su'l crin d'oro  
 Un nembo di più vaghi e scelti fiori  
 A Voland'intorno i pargoletti amori  
 B Lieti cantand'in diletto coro; homophonic coda  
 U son le palm', u' son gli allori  
seconda parte  
 A<sup>1</sup> Onde la bella vincitrice ardita  
 Ne l'età giovinetta s'incoroni  
 Inamorando il ciel di sua virtute,  
 O vivo specchio de l'umana vita  
 B<sup>1</sup> Ove le forme de celesti doni  
 risplendon per altrui pace e salute. homophonic coda

Pallavicino's setting of Vaghi boschetti was published one year after that of the Cremonese composer Marc' Antonio Ingegneri.<sup>8</sup> Pallavicino knew Ingegneri's setting, for the opening motif of his madrigal begins the same way as that of the older composer. Ingegneri's setting has a da capo form, while Pallavicino's is through-composed; both madrigals, however, have an end repeat section. Denis Arnold has noted Ingegneri's liking for the repetition of concluding sections; other characteristics of his style are the frequent use of the chanson motif  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , and a liking for the use of thematic links between sections of a work.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Edited by G. Cesari, in G. Cesari and G. Pannain, La musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI, Milan, 1939, pp. 78-81 (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, VI).

<sup>9</sup> D. Arnold, "Monteverdi and his Teachers", in The Monteverdi companion, eds. D. Arnold and N. Fortune, London, 1968, pp. 91-109.

Thus these three madrigals from Book One, especially Spargete Ninfe d'Arno, may reflect the influence of Ingegneri. Ingegneri cannot have been Pallavicino's teacher in any real sense, for he seems to have been only four or five years older than Pallavicino, and he apparently did not come to Cremona until 1578.<sup>10</sup> Nonetheless, he may have played a rôle in the formation of Pallavicino's style.

Book One concludes with a six-voice setting of Guarini's verse Tirsi morir volea, with seconda e terza parti (page 24 of vol. II). Einstein said of this verse that

Nothing could better illustrate the taste of the late sixteenth-century ... It is more obscene than the coarsest mascherata, the most suggestive canto carnascialesco, or the most impertinent chanson. It could not be further removed from true poetry, and yet it is the madrigal text most frequently composed during the so-called Golden Age of the genre ... It is difficult to say precisely what qualities of this worthless, indeed contemptible, text of Guarini's are responsible for its enormous vogue. No doubt it was the pastoral setting, the disease that had attacked the taste of the time, but it was also the cantata-like presentation and the latent dramatic element ...".<sup>11</sup>

If we compare Pallavicino's setting with that of Marenzio,<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cesari and Pannain, La musica in Cremona, pp. ix-x.

<sup>11</sup> Einstein, The Italian madrigal, v. 2, pp. 542-3.

<sup>12</sup> In Il primo libro de madrigali a cinque, Venice, Gardano, 1581. Edited by A. Einstein in the Sämtliche Werke, Hildesheim-Wiesbaden, 1967, v. 1, pp. 12-15 (Publikationen Alterer Musik, IV:I).

which precedes it by one year, an important fact emerges. Pallavicino did not, in fact, follow Marenzio's example in underlining the latent dramatic element of the text. Marenzio narrates the text, in a largely homophonic style; in those passages which are not purely homophonic the upper voice is often predominant in passages of 'quasi-recitativo' accompanied by the lower voices in ensemble:

C  
A  
S  
T  
B

Gl'oc-chi mi-ran-do di co-lei ch'a-do-va  
Gl'oc-chi mi-ran-do di co-lei ch'a-do-(va)  
Gl'oc-chi mi-ran-do di co-lei  
Gl'oc-chi mi-ran-do  
Gl'oc-chi mi-ran-do di co-lei ch'a-do-(va)

Ex. 26: L. Marenzio, Tirsi moris vola (2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> libro à 5, 6, 1581)

Giaches de Wert, employed at the near-by court of Mantua, also set this verse, and his version came out in the same year as that of Pallavicino.<sup>13</sup> Wert sets it as a dialogue, with his seven-voice texture divided into two choirs: the lower presenting the narrative portions and representing Tirsi, the higher representing the Nymph. Again, the dramatic element is underlined; indeed it is all-important in Wert's madrigal, which is almost entirely homophonic.

<sup>13</sup>G. de Wert, Il settimo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Gardano, 1581. Edited by C. MacClintock,



Homophony is not used for dramatic presentation in Pallavicino's setting. Indeed, he makes little textual distinction between narrative and dialogue passages, for they are indiscriminately set in imitation or homophony. For example, the first phrase is set, in the style characteristic of Book One, to no less than five motivic cells: A, A<sup>I</sup> (an inverted form of A), B, B<sup>I</sup> (a modified form of B, with the opening leap reduced to a minor third), and C:

A

Tiv -

A<sup>I</sup>

Tiv - - si

B

Tiv - - si.

B

mo - viv vo - le - a

C

Tiv - - si

Ex. 27: L'arsi moris volea (I, 47)

This passage is perhaps the most notable example in Book One of Pallavicino's ability to combine and develop a number of motives simultaneously, but it is much less effective, in setting the scene, than Wert's narrative homophonic opening. The rest of the work does not differ in style from the lighter madrigals of Book One, and apart from a declamatory homophonic setting of the phrase "Ohimè ben mio", there is no sign of dramatic presentation of the text. For this reason it was possible to transform the madrigal into a motet with Latin text (a process unthinkable in connection with Wert's setting), and it appeared in this guise, as Omnes morti vicini, in the collection Hortus musicalis ... liber II published in Munich in 1609.

Pallavicino's setting of Tirsi morir volea must, then, be considered conservative in comparison with those of his two contemporaries. Nonetheless it is a pleasant work, perhaps one of the finest madrigals in Book One, and judging from its numerous extant sources, appears to have enjoyed widespread popularity in the late sixteenth and early seventeenth centuries.

Madrigals from Book One edited in volume II include Ben si vedrà la nemica mia, O gran felicità, Io già cantando, with second part Alhor ch'io, and the tripartite setting of Tirsi morir volea.

Il secondo libro de madrigali a cinque voci (1584)Contents

- |    |      |  |           |
|----|------|--|-----------|
| 1  | (51) | Destossi fra'l mio gelo                |           |
| 2  | (52) | Come poss'io, Madonna                  |           |
| 3  | (53) | Da ind'in qua (part 2)                 |           |
| 4  | (54) | O saette d'amor                        | Parabosco |
| 5  | (55) | Dolce mia cara mano                    |           |
| 6  | (56) | Tu ninfa di beltà                      |           |
| 7  | (57) | Haimè quell'occhi                      |           |
| 8  | (58) | Mirami vita mia                        |           |
| 9  | (59) | Hor veggio chiar                       |           |
| 10 | (60) | Né lo star (part 2)                    |           |
| 11 | (61) | Non dispregiate                        | Martelli  |
| 12 | (62) | Deh, cara vita mia                     |           |
| 13 | (63) | Misero te, non vedi                    |           |
| 14 | (64) | Natura non mi fe' (part 2)             |           |
| 15 | (65) | Passa la nave mia                      | Petrarch  |
| 16 | (66) | Pioggia di lagrimar (part 2)           |           |
| 17 | (67) | Donn'importuna                         |           |
| 18 | (68) | Ninfe leggiadre (a 6)                  |           |
| 19 | (69) | In dir che sete bella (a 6)            | Tansillo  |
| 20 | (70) | I capei de l'aurora (part 2)           |           |
| 21 | (71) | Poiche stella nemica (a 6)             |           |
| 22 | (72) | Cinque compagni                        |           |
| 23 | (73) | Ecco ch'in un cespuglio (part 2)       |           |
| 24 | (74) | Ond'ella sul sentiero (part 3)         |           |
| 25 | (75) | Hor voglio che si faccia (a 6, part 4) |           |
| 26 | (76) | Alhor con faccia irrata (a 6, part 5)  |           |
| 27 | (77) | Onde forte gridava (a 7, part 6)       |           |

Printed sources

See Appendix B, page 309.

### Publication history

The second book of five-part madrigals, printed by Gardano in 1584, was the first of Pallavicino's madrigal volumes to be published after his arrival in Mantua. As it stands in the original edition it is the longest of his five-part publications, for if one counts the various parts of Cinque compagni as individual works, it contains all of twenty-seven madrigals. The volume was reprinted by Raverii in 1606 and again by Gardano in 1607. Raverii's edition is similar in content to that of the original, but Gardano's reprint of 1607 contains only the first sixteen madrigals and one other, Dolce mi son gl'affanni, which has no other source. Gardano also changed the order of the contents.

Although Book Two was not reprinted in its entirety until 1606, fourteen of its madrigals reappeared in 1590 in the German anthology Tertius gemmae musicalis liber. Eight of these madrigals were again reprinted in an anthology of Pallavicino madrigals brought out by the Antwerp publisher Pierre Phalèse in 1604. Some of the extant manuscript sources of madrigals from Book Two have been copied from one or other of these publications. Tregian's anthology GB-Lbm Egerton Ms 3665, for example, contains all the five-part works in Gemmae musicalis, while the six-part madrigal In dir che sete bella, with seconda parte I capei d'Aurora, appears in another of his collections: the Sambrook Manuscript, known today as US-NYp Drexel 4302. However, the recurrence of a group of madrigals in certain sources may indicate the existence of a lost anthology, or perhaps a link between the manuscripts themselves.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> See Appendix C, manuscripts M, O, W.

Book Two contains a six-part madrigal, Ninfe leggiad-  
re, which has a somewhat unusual history. It was first pub-  
lished in 1583 in the Ferrarese anthology Il lauro verde  
under the name of Giaches de Wert. The reason for this is  
by no means clear. Newcomb has suggested that since Wert  
was ill for the most part of 1582 he may have been unable  
to meet his commitments and was constrained to ask Pallavi-  
cino to submit a madrigal for him.<sup>15</sup> This is possible,  
since a Ferrarese anthology in honour of Laura Peverara  
would be unthinkable without a contribution from Giaches de  
Wert. However, the work was published under Pallavicino's  
name a year later in his Secondo libro de madrigali a cinque.  
It next appeared in 1591 in an amplified edition of Il lauro  
verde, again attributed to Wert.<sup>16</sup> It reappeared in 1605 in  
an anthology entitled I nervi d'Orfeo, as one of two mad-  
rigals by Wert; it made its last appearance in 1606 in  
Raverii's reprint of Il secondo libro a cinque. There can  
be no doubt that the madrigal is by Pallavicino, but the  
persistence of the double attribution is puzzling.

Book Two is dedicated to Pallavicino's new patron  
Guglielmo Gonzaga, Duke of Mantua and Monferrato. The  
dedication mentions Pallavicino's long-standing desire to  
find employment at the court of Mantua; it also praises the  
Duke's ability in the art of composition (his book of mad-  
rigals had been published anonymously the previous year).  
The first edition of Book Two complete with dedication has

---

<sup>15</sup>Newcomb, "The Three Anthologies for Laura Peverara",  
pp. 338-9.

<sup>16</sup>See Appendix B, 1591<sup>8</sup>.

only recently been discovered.<sup>17</sup>

### Texts

The texts of Book Two, like those of Book One, are mostly love lyrics. They include Parabosco's O saette d'amor,<sup>18</sup> Martelli's Non dispreghiate, Tansillo's In dir che sete bella, with second part I capei de l'aurora, and Petrarch's Passa la nave mia, with second part Pioggia di lagrimar. Petrarch's sonnet was a popular madrigal text in the second half of the sixteenth century, but few settings of the other texts of Book Two have survived.

### Style

Book Two was published after Pallavicino had been at the court of Mantua for at least one year. The importance of Mantua as a musical centre under the patronage of Guglielmo Gonzaga has already been discussed in the previous chapter; it is sufficient to say here that it was certainly a much more brilliant musical environment than that which Pallavicino had left behind at Cremona and Sabbioneta. However, a few words on the nearby court of Ferrara are necessary to provide an adequate background to the madrigals of Book Two.

When in 1580 Alfonso d'Este, Duke of Ferrara called the Mantua singer Laura Peverara to his court, he established the basis of his musica segreta: a group of virtuoso singers, for the most part women, who were employed at the court on a semi-professional basis. In his monumental study

---

<sup>17</sup>N. Bridgman, "Musique profane Italienne des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles dans les Bibliothèques françaises", Fontes Artis Musicae, II (1955), pp. 40-41.

<sup>18</sup>G. Parabosco, Lettere amoroze e rime, Venice, 1573,

on music at the court of Ferrara in the 1580's,<sup>19</sup> Anthony Newcomb has given us a very clear picture of the role played by this group in determining the development of the Italian madrigal in the 1580's. Briefly, his thesis is this: that in response to the establishment of the musica segreta at Ferrara in the early years of the decade, composers at Ferrara and nearby centres began to write in a new style, commonly known nowadays as 'luxuriant', which was specifically designed to display the virtuoso voices of the group. From its centre at Ferrara the style spread rapidly to other parts of Italy, and during the 1580's most of the important composers of the time produced works which were written for the group, or in imitation of its repertoire.

Two problems are apparent here. Did the luxuriant style originating at Ferrara in the early 1580's influence Pallavicino's musical style in Book Two? Did he write specifically for the concerto di donne of the Ferrarese court?

The first question is easy to answer. A number of madrigals in Book Two may be classed as being in the luxuriant style. That is to say (to use Newcomb's definition of 'luxuriant'), diminution appears in these madrigals not as an incidental figure in a single voice, but as a more or less identical feature of the thematic material in several voices.<sup>20</sup> Brief diminution figures are quite common as word-

---

libro 2, p. 12.

<sup>19</sup> A. Newcomb, "The Musica segreta of Ferrara in the 1580's", Ph.D. thesis, Princeton University, 1970. A condensed form of this thesis has been published by Newcomb as part of a wider study, The Madrigal at Ferrara 1579-1597, Princeton, 1980 (Princeton Studies in Music, 7).

<sup>20</sup> A. Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 1, p. 76.

painting devices in the madrigals of Book One, but in Book Two they have been considerably extended to form distinctive roulades of an expressive or descriptive nature on key words of the text. These roulades, clearly designed to display the voices of the virtuoso singers of the court, constitute Pallavicino's response to the emerging luxuriant style.

Newcomb states that the luxuriant style first appeared in the pastoral canzonetta-madrigal on the clichés of pastoral poetry: "vento", "augelli", "cantare", "foco", "saetta", and so on.<sup>21</sup> Amongst notable examples of this kind of madrigal are Wert's Vaghi boschetti, from his seventh book of five-part madrigals published in 1581, and Marenzio's Mentre l'aura spirò, from Il lauro secco, published in 1582.<sup>22</sup> Be this as it may, some of the earliest published luxuriant works are madrigals of a serious nature: Wert's highly expressive pieces Giunto alla tomba and Solo e pensoso, again from Book Seven. However, Pallavicino's luxuriant works in Book Two are neither highly expressive nor pastoral madrigals. Indeed, the only pastoral madrigal in Book Two is Ninfe leggiadre, published in Il lauro verde under Wert's name,<sup>23</sup> and this, surprisingly enough, makes no concessions to virtuoso voices. The luxuriant madrigals of Book Two are for the most part love lyrics of not too serious a nature;

---

<sup>21</sup>A. Newcomb, "The Musica segreta of Ferrara", p.151.

<sup>22</sup>G. de Wert, Il settimo libro de madrigali a cinque, ed. MacClintock, Collected works, v. 7, pp. 22; L. Marenzio, Mentre l'aura spirò, ed. Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 2, p. 62.

<sup>23</sup>Ed. MacClintock, Collected works, v. 14, p. 77. Unaccountably, MacClintock has omitted the sesto part of the madrigal, so that it appears to be a five-part setting.



diminution figures appear on emotional words, such as "ardo", "gioia", "leggiadria", and descriptive words such as "foco", "strale", "girar" and "pungente dardi".

In certain passages of diminution in Book Two Pallavicino's approach seems based on that of Giaches de Wert. Wert's diminution figures tend to appear in a single voice or in duet, outlined in parallel thirds or sixths; where three voices are involved he has them move together in a succession of parallel 6/3 chords. This technique preserves a certain clarity of texture. Three madrigals from Book Two have diminution figures of this kind. Most notable is the second of the following examples, the opening section of Dolce mia cara mano, in which two voices move together in mellifluous passages of thirds in a manner strongly reminiscent of that of Wert:

45

C  
poi - ch'è sen - - za ch'ei nuo - ia, pro -

G  
co - me si muor di trop - pa gio -

A  
pro - va co - me si muor di trop - pa gio -

T  
sen - za ch'ei nuo - ia, poi - che sen - :

B  
co - me si muor di trop - pa gio -

-va co-me si muor di trop-pa gio - - - ia.  
 -ia, di trop-pa gio-ia, di trop-pa gio - ia.  
 - ia, di trop-pa gio - - - ia.  
 -za di'ei nuo-ia, pro-va co-me si muor di trop-pa gio - ia.  
 - - ia, di trop-pa gio - - - ia.

Ex. 28: O saette d'amor (II, 4)

C Dol-ce mia ca-ra ma-no. Con cui lo stra - - - le e' fo-co, con cui lo  
 P Dol-ce mia ca-ra ma-no, dol-ce mia ca-ra ma-no Con cui lo  
 A Dol-ce mia ca-ra ma-no Con cui lo stra - - - le e' fo-co  
 T M'a-  
 B

stra - - - le e' fo - - - co,  
 stra - - - le e' fo - - - co  
 M'a- ven- t'a- mor  
 - ven- t'a- mor e. m'ard'

Ex. 29: Dolce mia cara mano (II, 6)

C  
ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai

A  
la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi, ne

F  
Ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai

T  
Ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi, ne ar-me

B  
Ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi ne ar-me

40  
fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi, ne ar-me cin-

la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai fian-chi ne ar-me

fian-chi, ne ar-me cin-ta, ne la fa-re-tra, ne la fa-

cin-ta, ne la fa-re-trai fian-chi, ne la fa-re-trai

cin-ta, ne la fa-re-trai

cin-ta.

cin-ta.

-re-trai fian-chi ne ar-me cin-ta.

fian-chi ne ar-me cin-ta, cin-ta.

fian-chi ne ar-me cin-ta.

In other madrigals, however, the diminution figures make their appearance in all voices, in imitative entries, and often with cumulative effect. Two examples are given below, but perhaps the most interesting is the final section of Deh, cara vita mia (Page 49 of vol.II), for at the climax of the piece three of the voices move together in parallel 6/3 chords, again recalling Wert, and there is also a highly pungent clash between an F $\sharp$  and an F $\flat$ , a good example of the kind of irregular dissonance which was accepted in this style because of its very short duration:<sup>24</sup>

The image shows a musical score for six voices: Contralto (C), Soprano (G), Alto (A), Tenore (T), Contraltino (D), and Bass (B). The music is in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the staves. The final section of the piece features parallel 6/3 chords in three voices, and a dissonance between F# and Fb.

C  
 (legg) dri - a, o leg - - -

G  
 (legg) dri - a, o leg - gia - dri - a, se - bel - tà

A  
 (legg) dri - a, se bel - tà g - ves - se for - ma,

T  
 o leg - - gia - dri - a, o leg - - gia - dri -

D  
 se - bel - tà a - ves - se for - mo leg - - gia - dri - a,

B  
 o leg - - - gia - dri - a, o leg - - -

<sup>24</sup>I. Horsley, "The Diminutions in Composition and Theory of Composition", Acta musicologica, XXXV (1963), pp. 124-54, particularly p. 128.

- gia-dri - a, o leg - - gia-dri - - a.  
- ves-se for-ma o leg - - gia-dri - - a, o leg - - gia-dri - a.  
se bel-tà a - ves-se for-ma o leg - - - gia-dri - a.  
- a, o leg - - gia-dri - a.  
o leg - - gia-dri - a, o leg-gia-dri - a.  
- gia-dri - a, o leg - - - gia-dri - - a.

Ex. 31: Caprei de l'amora (2. pt. of In dir che sete bella, II, 20)

10  
C Per va-sai-gar a gl'oc-chi il vi-voar-do - - re, il vi-voar-do-  
P Per va-sai-gar a gl'oc-chi il vi-voar-do - - re, il  
A Per va-sai-gar a gl'oc-chi il vi-voar-do - - re, il vi-voar-do-  
T Per va-sai-gar a gl'oc-chi il vi-voar-do - - re, il vi-voar-do - - re, il  
B Per va-sai-gar a gl'oc-chi il vi-voar-do - - re,

Cep. 32: Martina non mi fe (2. pt. of Misero te, II, 14)

A last point of interest regarding Pallavicino's use of diminution is his liking for luxuriant passages at the conclusion of a madrigal. None of Wert's luxuriant madrigals in Book Seven have this feature, but it is characteristic of Leio Bertani's contribution to Il lauro secco, Movi il tuo plettro, Apollo, published in 1582. Newcomb has pointed out that Bertani uses the luxuriant style only for the last line of a poem, for structural effect, to make the end climactic. As such, it is an expansion of the idea of improvised cadential ornamentation.<sup>25</sup> Pallavicino may have borrowed the idea from Bertani; O saette d'amor, Misero te, Deh, cara vita mia and the second part of In-dir che sete bella all close with diminution passages.

Did Pallavicino write specifically for the virtuoso singers who took part in the musica segreta of the court of

<sup>25</sup> Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 1, p. 77. An edition of the madrigal can be found in v. 2, p. 72.

Ferrara? We know that at least one of the madrigals of Book Two was written for the group: the six-voice setting of Ninfe leggiadre, published under Wert's name in Il lauro verde in 1583. It has already been mentioned that this madrigal is not in the luxuriant style, and indeed, in the light of the above analysis, the absence of decorative roulades on "gioisco" and "aura", key words of the final couplet of the text, is most striking. One must conclude that this work was written shortly after Pallavicino's arrival at Mantua, before he had had much contact with the new style. Another work in Book Two which may have been written in honour of Laura Peverara is the madrigal Destossi fra'l mio gelo. Again, there is no great use of diminution (it is restricted to an eight-quaver descriptive turn on "girar"; see page 39 of vol.II), but the text celebrates "dolce Aura", and its position as first madrigal in the book is suggestive.<sup>26</sup> With regard to the other works, one can only say that the luxuriant madrigals of Book Two were probably written with the virtuoso singers of Ferrara - or at least their repertoire - in mind. After all, Pallavicino's superior at the court of Mantua had published a number of works in the luxuriant style in his volume of 1581 dedicated to the Prince of Mantua and his consort; Pallavicino was certainly familiar with these works, and their impact must surely have been one of the strongest influences

---

<sup>26</sup> It is significant that this text was also set by Alessandro Milleville in his second book of five-part madrigals published in Ferrara by Baldini in 1584. This volume has been discussed in light of its connection with the Gonzagas of Bozzolo (see p. 6).

that Pallavicino was to meet in his new environment.

Diminution is however only one stylistic device of note to be found in the madrigals of Book Two. Others include trio writing, homophonic passages and a number of special expressive techniques.

Einstein and MacClintock have singled out for notice opening sections of high trio textures in the madrigals written for the concerto di donne of Ferrara.<sup>27</sup> Newcomb says that the technique is of Roman origin; it was probably first heard at Ferrara in the music of Marenzio, and since it was ideally suited to the display of the voices of the singing ladies of the court, it rapidly became a feature of their repertoire.<sup>28</sup> Wert's luxuriant madrigals of 1581 show considerable use of trio textures, and Lodovico Agostino (to choose but one of the Ferrarese composers) makes opening trio textures a vehicle for highly decorative passages of diminution in his third book of six-part madrigals of 1582.<sup>29</sup> Two of Pallavicino's madrigals of Book Two open with trio passages: Dolce mia cara mano (discussed on page 76 above), and O saette d'amor (page 61 of vol. II). The latter madrigal is particularly interesting because it shows some use of trio textures in concertante contrast, a technique which is all-important in his succeeding publication, the third book of five-part madrigals of 1585. In

---

<sup>27</sup> Einstein, The Italian madrigal, v. 2, pp. 831 ff; MacClintock, Giaches de Wert, pp. 115 ff.

<sup>28</sup> Newcomb, "The Musica segreta of Ferrara", pp. 144; 176.

<sup>29</sup> Newcomb, op. cit., p. 167. An example, the opening section of Quel canto, ohimè, is to be found on p. 510.



some other works trio passages can be found; they give lightness and variety to the texture, but they are rarely used in the concertante manner, and therefore have no structural significance.

The madrigals of Book Two, like those of Book One, do not make great use of homophony in the settings of the texts. In all but two works the texture is still predominantly imitative,<sup>30</sup> with only brief passages of homophony for textural contrast. However, in Haimè quell'occhi and Mirami vita mia homophony plays a rather more important role. Both madrigals open with homophonic passages. These do not introduce works of a serious nature, as would be the case in Book One; rather, enlivened by syncopation, they set the tone for a light-hearted atmosphere:

Ex. 33: Mirami, vita mia (II, 8)

<sup>30</sup> Many preserve the characteristic imitative opening sections of Book One; Come poss'io Madonna is striking for its very long exposition of two motives in simultaneous development.

Ex. 34: *Hacine, quell'occhi suoi* (II, 7)

Of greater significance, however, is signs of a tendency in some of these madrigals towards placing homophonic passages in concertante contrast: the repetition of a homophonic phrase at the same or a different tonal level with different voice combinations. The first of the above examples is typical, but there are others, such as the following from Donn'importuna:

Ex. 35: *Donn'importuna* (II, 17)

Thus, the beginning of techniques which are all-important in Book Three can be discerned in some of the madrigals of Book Two.

Two other madrigals of Book Two anticipate trends in later works. These are Deh, cara vita mia, and Donn' importuna (pages 49 and 53 of vol. II). Most notable in these madrigals is a variety of expressive devices which rarely, if ever, appears in Pallavicino's two succeeding madrigal volumes: the third book a 5, and the first book a 6. They take on importance in Book Four, however, so their presence in these madrigals of Book Two is of considerable interest.

In Deh, cara vita mia there is an early example of the expressive sounded suspension; it is the basis of the phrase "morir mi sento", and reappears on "sol per tormi la vita":

Handwritten musical score for the madrigal "Deh, cara vita mia" (IV, 12). The score is in G major and 4/4 time, featuring five voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (B). The lyrics are written below the vocal staves.

First system lyrics:  
 C: Deh, ca-ra vi-ta mi-a, deh, ca-ra vi-ta mi-a,  
 A: Deh, ca-ra vi-ta mi-a, mo-rir  
 T: mo-rir mi sen-to, mo-rir mi sen-to  
 B: mo-rir mi sen-to, mo-rir mi sen-to

Second system lyrics:  
 C: pen-ti-ta Sol per tor-mi la vi-ta,  
 A: Sol per tor-mi la vi-ta, sol per tor-mi  
 T: la vi-ta, sol per tor-mi la vi-ta,  
 B: la vi-ta, sol per tor-mi  
 B: Sol per tor-mi la vi-ta,

Ex. 36: Deh, cara vita mia (IV, 12)

There is also an example of expressive parallel 6/3 chords, to set the word "aspra":

C  
Che na-que in me da l'a-spra di-par-ti - - ta, che na-que in me

P  
Che na-que in me. a. l'a-spra di-par-ti - - ta

A  
♯ Che na-que in me da l'a-spra di-par-ti - - ta

T  
Che na-que in me da l'a-spra di-par-ti - - ta, da l'a-spra di-par-ti - - ta

B  
Che na-que in me da l'a-spra di-par-ti - - ta

Ex. 37: Deh, cara vita mia (II, 12)

In Donn'importuna, on the other hand, there are passages of chromaticism, both melodic and harmonic. The opening, where chromaticisms and unexpected accidentals underline the word "fella", is striking:

C  
Don-n'imi-por-tu-na e fel - - la Il mio e-sor mi

A  
♯ Don-n'imi-por-tu-na e fel - - la Il mio e-sor

T  
Don-n'imi-por(tuna)

P  
Don-n'imi-por-tu-na e fel - - la,

B

Ex. 38: Donn'importuna (II, 17)

Also striking is the sudden excursion into new 'tonalities' on the phrase "sol di piant'hor mi pasco",

C  
Sol di pian-t'hor mi pa-sco,

A  
Sol di pian-t'hor mi pas-co,

T  
Sol

O  
Sol di pian-t'hor mi pa-sco e di

B  
Sol di pian-t'hor mi pa-sco e di

Ex. 39: *Donn' impontuna* (II, 17)

while the following phrase contains perhaps the earliest examples in Pallavicino of the expressive false relation and dissonant passing minims (note also the harmonic diminished fourth):

C  
quan-to più si sen-t'o-gnor lan-gui-re

A  
(quan)to più si sen-t'o-gnor lan-gui-re

T  
quan-to più si sen-t'o-gnor lan-gui-re

O  
più si sen-te o-gnor lan-gui-re

B  
quan-to più si sen-t'o-gnor lan-gui-re

Ex. 40: *Donn' impontuna* (II, 17)

Deh, cara vita mia and Donn'importuna are, then, true precursors of Pallavicino's later style. Deh, cara vita mia is an attractive madrigal; its expressive nature and highly florid final section make it one of the most up-to-date works of Book Two, and it shows clear signs of the impact on Pallavicino's style of his new surroundings at Mantua (the origins of the expressive devices discussed above will be examined in succeeding chapters). Donn'importuna is perhaps less successful. Pallavicino's experiments with chromaticism (inspired perhaps by those of Luzzaschi?) are not entirely convincing, and he may have felt so himself, for chromaticism of any kind does not appear again until much later in his repertoire.

The last madrigal in Book Two is a six-section work for five to seven voices with the title Cinque compagni. This is a comic piece of some length in the madrigal style. The text is so far removed from the usual that some comment is necessary. A key to the nature of the piece can be found in a treatise written by the Jewish commediante Leone de' Sommi, writer employed by the Accademia degli Invaghiti of Mantua, author of commedie, and director of theatrical productions at Mantua during the 1580's and early 1590's. De' Sommi's treatise, written towards the end of the 1560's or early 1570's, or perhaps some years later, in the 1580's, is the source of a great deal of information regarding sixteenth-century Italian theatre.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> L. de' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche, ed. F. Marotti, Milano, 1968 (Archivio del Teatro Italiano, 1). The introduction contains an amply documented account of de' Sommi's life and works.

80

The part of the treatise which concerns us here is devoted to the nature of intermedii. De' Sommi recommends that they should have some connection with the story of the commedia to which they are related, or that they should be appropriate for the occasion. After giving examples of intermedii suitable for certain themes, he warns that they should never be so extravagant as to detract from the play itself. Certain "bizzarie" are, however, acceptable, such as a group of workmen who, appearing from different directions, produce instruments concealed inside their tools of trade and begin to play and sing. Similar subjects related to everyday life will not distract the mind or detract from the quality of the play. An intermedio of this kind, he says, was that produced at Mantua by Cardo Fortunato, in which four pilgrims asked alms of women [of the audience?] with certain pleasing witticisms. In another, Cardo had appear four facchini who, after a brief exchange of vulgar phrases while dividing a sum amongst themselves, began to kick, slap and pummel each other to the rhythm of a moresca...<sup>32</sup>

The description of these two intermedii bears a significant likeness to Pallavicino's two comic pieces in Books One and Two. The Mascherata da Orbi in Book One is a villanella sung by three blind beggars who ask alms of a group of women. The multi-partite madrigal Cinque compagni describes the fortunes of a group of cripples who catch a hare and fight for it amongst themselves; a peasant separates them by beating them about the head, and in the

---

<sup>32</sup> De' Sommi, Quattro dialoghi, p. 70.

confusion escapes with the hare. If Pallavicino's comic pieces are not precisely the intermedii cited by de' Sommi, they are certainly in the tradition of those described.

According to MacClintock, the intermedio composed of "a madrigal sung by a group of singers, with perhaps some action to illustrate the words", was already *démodé* at the court of Mantua by the 1570's.<sup>33</sup> She proposes that it had largely been surpassed by a new and more brilliant tradition of intermedio involving diverse elements of music and scenery: concerti, balli and carri trionfali. From the evidence of contemporary sources her judgement appears to be correct.<sup>34</sup> However, Pallavicino's Cinque compagni is a most interesting example - perhaps one of the very few remaining for posterity - of the older kind of intermedio, composed of a madrigal sung and acted by the performers. It also implies that intermedii of this kind were still being produced at the court of Mantua during the early 1580's; it is therefore of considerable importance in determining the date of Leone de' Sommi's treatise.

The last madrigal in the 1607 edition of Book Two, Dolce mi son gl'affanni, is a light work in a largely homophonic style. It has the end repeat section characteristic of the villanella form, and indeed it is somewhat similar in nature to Pallavicino's two settings of villanella texts in Book One, Tre ciechi siamo and Io son bella e delicata. However, it also shows very clearly the concertante

---

<sup>33</sup> C. MacClintock, Giaches de Wert. Life and Works, American Institute of Musicology, 1966, pp. 171 ff. (Musico-logical studies and documents, 17).

<sup>34</sup> MacClintock, op. cit., pp. 174 ff.



trio and tutti sections which characterise the madrigals of Book Three and some subsequent publications, so it was written at a later date than the madrigals of Book Two.

Madrigals from Book Two edited in Volume II include Destossi fra'l mio gelo, Dolce mia cara mano, O saette d'amor, Deh, cara vita mia, and Donn'importuna.

## CHAPTER III

## THE MIDDLE PERIOD

Il terzo libro de madrigali a cinque voci (1585)

- |     |        |   |           |
|-----|--------|---|-----------|
| 1   | (81)   | Quel dì ch'io persi                         |           |
| 2   | (83)   | Amor, s'avvien giammai                      |           |
| 3   | (83)   | Donna, s'io resto vivo                      | Parabosco |
| 4   | (84)   | Rosa grata e gentile                        |           |
| 5   | (85)   | L'almo splendor                             |           |
| 6   | (86)   | Dammi la mano                               |           |
| 7   | (87)   | Canta al mormorio (part 2)                  |           |
| 8   | (88)   | Deh, mia vezzosa Fillide                    |           |
| 9   | (89)   | Amor, ecco si parte                         |           |
| 10  | (90)   | S'il Sol si rende bello                     |           |
| 11  | (91)   | Non ha si belle perle                       |           |
| 12  | (92)   | Se specchio amor                            |           |
| 13  | (93)   | Viva la donna mia                           |           |
| 14  | (94)   | Amatemi ben mio                             | Tasso     |
| 15  | (95)   | Laura soave                                 | Cassola   |
| 16  | (96)   | Se alle rose                                |           |
| 17  | (97)   | Quanto più cresce (part 2)                  |           |
| 18  | (98)   | Vago candido fiore                          |           |
| 19  | (99)   | Fulminava d'amor                            |           |
| 20  | (100)  | Ond'avien ch'io t'amo ( <u>dialogo</u> a 8) |           |
| 20a | (100a) | Quand'io penso al martire                   | Bembo     |

Printed sources

See Appendix B, page 309.

### Publication history

Pallavicino's third book of five-part madrigals was published in 1585 by the Venetian printers Vincenzi and Amadino. It was dedicated to Alfonsino Gonzaga, a minor member of the Ducal family of Mantua,<sup>1</sup> and a local patron of music,<sup>2</sup> "... come à mio singolare Signore, e come à quello che sempre mi ha favorito in udir voluntieri i miei componimenti Musicali ...". Book Three seems to have had only moderate success, for it was not reprinted until 1606, when Alessandro Raverii brought out new editions of Pallavicino's first three books of five-part madrigals. The following year, 1607, the firm of Angelo Gardano et fratelli published a third edition of Book Three. The contents of Raverii's edition of 1606 are the same as those of the original, although they are arranged in a different order. Gardano's edition also changes the order of the contents; moreover, it omits the madrigal Non ha si belle perle and prints a setting of Bembo's sonnet Quand'io penso al martire in its

---

<sup>1</sup> Alfonsino Gonzaga was a descendant of Giovanmaria Cautio, who was given the name of Gonzaga by the fourth Marchese, Francesco the Second, in gratitude for services rendered. Alfonsino's father Sigismondo, who is mentioned in the preface to Book Three, was a noted mercenary who gained honours in the service of the King of Spain and the Santissima Lega. His mother was a cousin of Alfonso d'Este, Duke of Ferrara. See Campana, Arbori, pp. 75-8, for the history and family tree of this branch of the Gonzagas.

<sup>2</sup> MASG, Busta 2667. Mantua-Mantua. 4 January 1595. Antonio dalla Valle to Pomponazzi, ambassador to the Duke in Venice. "Il Signore Alfonsino Gonzaga gratiosissimo, che ogni Martedì sera farà nobile ridotto di Dame et Cavalieri per udire soavissimo concerto di voci et di stromenti in casa sua ...".

place. This madrigal, which has no other source, was probably given to Gardano for publication in an anthology.

### Texts

Pallavicino's Book Three was apparently one of the less popular of Pallavicino's five-part madrigal books, since it was not reprinted during his lifetime, and there is only one known manuscript source for some of the contents.<sup>3</sup> A contributing factor may have been the poor quality of the texts. For the most part, they are trivial pastoral verses which offer few opportunities for profound expression. It is difficult to see why Pallavicino should have chosen them if they are not the work of some amateur poet or poets amongst the noblemen of the court whose patronage he was anxious to gain.<sup>4</sup> Three texts superior to the others are Laura soave, by Cassola, Tasso's Amatemi ben mio,<sup>5</sup> and Donna, s'io resto vivo, by Parabosco; predictably, the settings of these poems are amongst the best madrigals of the

---

<sup>3</sup>The anthology compiled by Francis Tregian now known as GB-Lbm, Egerton Ms 3665.

<sup>4</sup>Such as Annibale Ippoliti, who in 1587 sent to Vincenzo Gonzaga two madrigaletti and a sonnet, the latter set to music by Pallavicino. See Appendix E, p. 355, for a transcription of the letter and the madrigaletti. The sonnet has not been identified amongst Pallavicino's compositions. Ippoliti is listed amongst the poets at the court of Mantua, for the most part members of the Accademia degli Invaghiti, by Eugenio Cagnani in his preface to the Raccolte d'alcune rime di scrittori mantovani, Mantua, 1612. This collection contains one of Ippoliti's verses.

<sup>5</sup>Amatemi ben mio was printed in an edition of Tasso's Rime published by the ducal press at Mantua in 1585, the same year as Pallavicino's Book Three.

book.

### Style

The lack of success of Book Three may have also been due to the emergence of a new musical style. These madrigals are more homophonic than any of those of Pallavicino's previous books; a few are so homophonic as to seem lacking at times in musical incident. Such criticism may particularly be levelled at Quel dì ch'io persi, Amor, s'avvien giammai, Se specchio amor and Non ha sì belle perle; all have extensively repeated homophonic passages which add little to the musical or literary effect. Non ha sì belle perle may have been omitted from Gardano's reprint of 1607 for this reason. The best of the book are those in which the homophonic texture is relieved by brief passages of imitation or word-painting. Runs or turns on such words as "dardi", "riso", or "giro", changes to triple time for such words as "scherzano" or "del tranquillo fiume", the occasional use of expressive dissonance or chromatic change, all add interest without disrupting the general flow of the music. Deh, mia vezzosa Fillide and Dammi la mano, with second part Canta al mormorio, are full of this kind of imagery, and are good examples of the general style of the better madrigals in this book (see pages 76 and 68 of vol.II).

The change of style in these madrigals, the preponderance of a homophonic texture, can certainly be attributed to the influence of Pallavicino's new surroundings at Mantua. The simplest explanation would be that he had been influenced by the homophonic style of Giaches de Wert, which is particularly evident in Wert's Settimo libro de madrigali a cinque voci, published in 1581. This may be so to a certain extent. But Wert used homophony for highly expressive or dramatic effect; these madrigals, with the

possibile exception of Laura soave, are neither expressive nor dramatic. The general approach is light. Brief diatonic phrases, the repetition of short sections, and the prevalence of syncopation and dance rhythms lend these madrigals much of the spirit of canzonette.

If some of the madrigals of Book Three are not amongst Pallavicino's finest, nonetheless the collection is as a whole important for the introduction of certain new elements into his musical style. Two in particular are of great significance for his artistic development. The first of these concerns his new approach to five-part writing.

While in Book Two only two madrigals open with passages a 3, almost all the madrigals of Book Three open with trio sections. It has been stated in Chapter Two that by the early 1580's opening trios for high voices were a characteristic feature of madrigals written for the concerto di donne of Ferrara. In most of the compositions written for that group, however, the opening trio is a vehicle for passages of diminution designed to display the voices of the virtuoso soprani of the court. Pallavicino's opening trios in Book Three are not of this nature. Rather, they take the form of brief passages of canzonetta-like writing (largely homophonic, with syncopated rhythms outlining brief phrases), inserted into the conventional five-part texture of the madrigal:

Handwritten musical score for three voices (C, C<sup>2</sup>, B) in 3/4 time. The lyrics are: "A - mor, for-za è ch'io' di - ca, Sol per te lie - to vi - uo'".

Ex. 1: G. J. Gastaldi, Amor, forza è (2<sup>o</sup> 2<sup>do</sup> libro de canzonette a 3, 151, 1595)

C  
P  
A  
T  
B

Quel  
Quel di ch'io per-si il co-re, A-mor, A-mor, den-tro quel lo-co  
Quel di ch'io per-si il co-re, A-mor, den-tro a quel lo-co  
Quel di ch'io per-si il co-re, A-mor, den-tro quel lo-co,  
Quel

Ex. 2: Quel di ch'io persi (III, 1)

C  
P  
A  
T  
B

A-mor,  
A-mor, s'avien giam-ma-i Ch'in grem-bo a Fil-li tor-ni, A-mor,  
A-mor, s'avien giam-ma-i Ch'in grem-bo a Fil-li tor-ni  
A-mor, s'avien giam-ma-i Ch'in grem-bo a Fil-li tor-ni, A-mor,  
A-mor,

Ex. 3: Amor, s'avien giammai (III, 2)

Trio sections are by no means confined to the opening measures of these madrigals. Basic to their style is the pervasive use of trio textures of high and low voices contrasted with each other in the concertante manner, or with tutti passages, to give variety of texture and vocal colour. This is particularly evident in the context of the repetition of a short phrase:

5

C non dar ca-gion, non

P non dar ca-

A non dar ca-gion di pian-ge-re, non dar ca-

T non dar ca-gion di pian-ge-re,

B non dar ca-gion di pian-ge-re,

C dar ca-gion di pian-ge-re,

P -gion di pian-ge-re,

A -gion di pian-ge-re,

T

B

Ex. 4: Deh, mia veggosa Fillide (III, 8)

15

C Spar-gi le chio-me al ven-to,

P Spar-gi le chio-me al ven-to,

A Spar-gi le chio-me al ven-to, Spar-gi le chio-me al ven-to,

T Spar-gi le chio-me al ven-to,

B Spar-gi le chio-me al ven-to

Ex. 5: Canta al mormorio (2. pt. of Dimmi la mano, III, 7)



22

C Far-mi fe-li-ce suo-le, far-mi fe-li-ce suo-le

A Far-mi fe-li-ce suo-le, far-mi fe-li-ce suo-le

T Far-mi fe-li-ce suo-le

P Far-mi fe-li-ce suo-le, far-mi fe-li-ce suo-le

B Far-mi fe-li-ce suo-le

Ex. 6: de alle rose (III, 16)

Although one can occasionally find similar passages of concertante contrast in earlier madrigals by Wert and Marenzio (see, for example, Wert's Vaghi boschetti in the Settimo libro a cinque of 1581,<sup>6</sup> on the phrase "cantando se ne gian", or the second part of Marenzio's Come inanti de l'alba, the Primo libro a sei of 1581<sup>7</sup>), they are rare in comparison with those of the madrigals of Pallavicino's Book Three. Nor are they common in the madrigals of the two anthologies for Laura Peverara which are available in modern edition.<sup>8</sup> Apparently it was Pallavicino who developed the technique; it was to become an essential feature of the light madrigal at Mantua, but it is also basic to Pallavicino's style in most

<sup>6</sup> G. de Wert, Il settimo libro de madrigali a cinque, ed. MacClintock, Collected works, V. 7, p. 22.

<sup>7</sup> L. Marenzio, Il primo libro de madrigali a sei voci, Venice, Gardano, 1581; edited by B. Meier, opera omnia, IV, American Institute of Musicology, 1978, p.2 (Corpus mensuralis musicae, 72).

<sup>8</sup> Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 2.

of his serious works which succeed the publication of Book Three.

The second feature of importance in Book Three is Pallavicino's concern with the audibility of the text. His somewhat pedantic insistence on homophonic writing is perhaps derived from this. He mirrors the rhythms of his text so carefully by those of the music that the result is something very close to parlando homophony, although the latter is a term usually associated with rather more expressive or dramatic music. Word-painting aside, his setting of the text is syllabic; moreover, in some madrigals Pallavicino is obviously concerned with giving the syllables something of their relative lengths. The following passages from Laura soave and Amatemi ben mio are remarkable for their declamatory rhythms; these two madrigals, almost entirely written in parlando homophony, foreshadow the dramatic declamatory madrigals of Books Six and Seven (see pages 87 and 82 of vol. II for a transcription of these works).

20

C E sì dol-ce è il gio-i- ve, e sì dol-ce è il gio- i- ve

P E sì dol-ce è il gio-i- ve, e sì dol-ce è il gio- i- ve

A E sì dol-ce è il gio- i- ve

T E sì dol-ce è il gio-i- ve, e sì dol-ce è il gio- i- ve

B E sì dol-ce è il gio-i- ve

Ex. 7: Laura soave (III, 15)

27

C e ben mo- rò se to- sto non m'a- i- ta,

S e ben mo- rò

A e ben mo- rò se to- sto non m'a- i- ta,

T e ben mo- rò se to- sto non m'a- i- ta,

B e ben mo- rò

Ex. 8: Laura soave (III, 15)

30

C Mo-ri- rò di- spe- ra- to

S Mo-ri- rò di- spe- ra- to, mo-ri- rò di- spe- ra- to

A Mo-ri- rò di- spe- ra- to, mo-ri- rò di- spe- ra- to

T Mo-ri- rò di- spe- ra- to

B Mo-ri- rò di- spe- ra- to

Ex. 9: Amatemi ben mio (III, 14)

The breaking up of the five-part texture into trio and tutti combinations, together with the homophonic writing in these madrigals, has the overall effect of lightening the musical texture. Certain technical devices which have appeared in the earlier books therefore become more audible, and consequently more effective, in this book. The most important of these is what may conveniently be called the sounded or reiterated suspension, described in the previous chapter:

C  
Ful-mi-na-va d'a-mor que- sta ru-bel-la,

P  
Ful-mi-na-va d'a-mor

A  
Ful-mi-na-va d'a-mor que- sta ru-bel-la)

T/B

Ex. 10: *Fulminava d'amor* (III, 19)

C  
E di voi sem-pre

A  
E di voi sem-pre pen- so

T  
E di voi sem-pre pen- so

P/B  
E di voi sem-pre pen- so

Ex. 11: *Quanto più cresce* (2. pt. of *Se alle rose*, III, 17)

C  
Nel let-to di in-gem-ma-ste,

P  
Nel let-to di in-gem-ma-ste,

A  
Nel let-to di in-gem-ma-ste,

T/B  
Nel let-to di in-gem-ma-ste,

Ex. 12: *Rosa gnata e gentile* (III, 4)

In his later madrigals Pallavicino was to make great use of this type of suspension for particularly expressive effect; in these madrigals they are merely a part, if an important one, of his harmonic language.

Chains of 6/3 chords, also important in Pallavicino's later style, appear occasionally. In one madrigal there is an example of expressive use, on the words "spietata e rigida":

15

C  
sa-rai spie-ta - -ta e ri-gi-da

P  
sa-rai spie-ta-ta e ri-gi-da

A  
sa-rai spie-ta-ta e ri-

T  
sa-rai spie-ta - -ta e ri-gi-da, sa-rai spie-

B  
sa - -rai spie-

-vai spie-ta-ta e ri-gi-da

-ta - ta e ri-gi-da

-ta - -ta e ri-gi-da

Ex. 13: Deh, mia vegeva Fillide (III, 8)

For the most part, however, they are used in a 'neutral' manner, as in the following example from Canta al mormorio:

18

C

G

A

T

B

Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o-ro,

Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o-ro

Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o-ro

Ex. 14. Canta al mormorio (2-pt. of Dammi la mano, III, 7)

Not the least important aspect of the madrigals of Book Three is the new feeling for tonality, evident in the diatonic melodies and harmonies, and the occasional sequential passage. Strongly diatonic passages in these madrigals often coincide with dance rhythms in fast triple time, as for example in the final section of Deh, mia vezzosa Fillide. (page 76 of vol. II). This suggests that there is a close connection between the diatonic nature of these madrigals and the lighter forms of music at Mantua. The connection is very well illustrated by a comparison of Gastoldi's balletto Viva e sempre e scolpita, entitled 'Canzonetta',<sup>9</sup> with number 13 of this book, Viva la donna mia (page 91 of vol. II).

<sup>9</sup> Edited by Einstein, The Italian madrigal, v. 3, p. 242; first published in the Balletti a cinque voci con le suoi versi per cantare, sonare et ballare, Venice, Amadino, 1591.

The influence of the lighter forms of music, the canzonetta and the balletto, was of considerable importance in the formation of the musical style of the madrigals of Book Three. That the canzonetta and its sister form the villanella were something of a novelty at Mantua in this period one can deduce from Wert's dedication to his Canzonette villanelle a cinque voci, published in 1589. Wert dedicated this volume to Vincenzo Gonzaga's second wife Eleonora de' Medici; in his dedication Wert refers to the new Duchess as one who knows music and takes pleasure in it ("... quella, che della musica tiene intelligenza & ne prende diletto ..."), and asks her to accept these compositions which are not in his usual style ("... queste miei note, fuori de l'usato mio stile"). Carol MacClintock has proposed that Eleonora de' Medici may have brought to Mantua the taste for the lighter forms of vocal music, for

At the time of her marriage to Vincenzo (1584) the Medici court was amusing itself with exactly such canzonette, arie and villanelle. Bottrigari's lute-book contains many, among <sup>10</sup>them one by Isabella de' Medici, Leonora's sister.

This may be so, for Wert's was the first of many collections of canzonette to be produced at Mantua and dedicated to the Gonzagas during the late 1580's and the 1590's. Pallavicino's Book Three, a collection of madrigals in which the influence of the canzonetta is everywhere apparent, tends to confirm this theory, for it was published one year after Eleonora de' Medici's arrival at Mantua.

Pallavicino was the first of the Mantuan composers

---

<sup>10</sup> MacClintock, Giaches de Wert, p. 122.

to publish a collection of madrigals in the new, lighter style. He seems to have been more at home in the genre than Wert, who found it necessary to preface his collection of Canzonette (many of which are really canzonetta-madrigals) with the remark that they are not in his usual style. Moreover, he may have done much to make it popular. Very little by other composers active at Mantua in this period is as yet available in modern editions, but a transcription of Gastoldi's setting of Amor, ecco si parte, from his Secondo libro de madrigali a cinque (1589), is revealing (see vol. II, page 321). The opening chords on 'Amor' are in all probability a reference to Pallavicino's setting of the same text (number 9 in Book Three), as is the change to triple time through black notation (a musical pun) on "oscurar questi lidi". More significant, however, is the similarity of musical language: the division of voices into upper and lower trios, the repetition of short sections (sometimes on a different harmonic level, and usually with the addition of a voice), the use of parallel 6/3 chords, the brief descriptive turn on "leggiadria", and above all, the pervasive use of sections of homophonic writing.

Book Three closes with a pastoral dialogue for two four-part choirs, Ond'aviene ch'io t'amo. This piece, which was probably performed as an intermedio, is interesting in that it is entirely characteristic of the general style of Book Three; at the same time the style has been adapted most satisfactorily for stage performance. The lengthy passages of homophony necessary for the presentation of the text are given interest by harmonic change, and the repetition of short phrases of the text allows antiphonal exchange between the two choirs at the conclusion of the work. The model for Ond'aviene would appear to be Wert's setting of Tirsi morir volea, published four years before Pallavicino's



dialogue in his Settimo libro de madrigali a cinque, 1581. Carol MacClintock has said of this work that "In Wert's excellent dialogues the music is always subservient to the texts; here it is almost exaggeratedly so, with practically no imitative writing until the final measures"<sup>11</sup>. The same words could very well be applied to Pallavicino's piece. The reason is that these dialogues would have been performed with instrumental substitution or doubling of the voice parts, and unless they were predominantly homophonic in texture the audibility of the words would be lost. The following extract from a letter from Muzio Manfredi to Giaches de Wert, dated 1591, discussing the music for the performance at Mantua of his favola pastorale Le nozze di Semiramide con Memnone, testifies to this:

Although the Ballo d'Himeneo must have a good volume of voices and instruments, it is desirable that the words should be intelligible. This is particularly necessary in the madrigal in praise of the Goddess, even if it can have some brief passages of imitation to liven it up since it must be without instrumental accompaniment ...<sup>12</sup>

The last madrigal in the 1607 edition of Book Three is a setting of Bembo's sonnet Quand'io penso al martire.

<sup>11</sup> MacClintock, Giaches de Wert, p. 110.

<sup>12</sup> "Il ballo d'Himeneo, ancora che gran rumore di voci e di strumenti debba havere, è di gratia che le sue parole anche s'intendano; e s'intendano benissimo ancora quelle del Madrigale in laude della Dea, se ben per dovere essere senza strumento alcuno, potnà havere alcuna brieve fughetta per la sua allegria ...". M. Manfredi, Lettere brevissime, Venice, Meglietti, 1601, p. 229. Published in MacClintock, op. cit., p. 177. Also discussed in Newcomb, The Madrigal at Ferrara, p. 45.

This madrigal, which has no other source, is similar in style to the madrigals of Book One. Of particular significance in dating the work are the opening section, which presents two motives in simultaneous development, the minimal word-painting, the lengthy repetition of the final section, and a tendency towards unification of form by the use of recurring motivic cells on the first, seventh and eleventh lines of the text. This work, then, was probably written before Pallavicino came to Mantua.

Madrigals from Book Three edited in volume II include Dammi la mano, with second part Canta al mormorio, Deh, mia vezzosa Fillide, Laura soave, Amatemi ben mio, Amor s'avvien giammai, and Viva la donna mia.

Il quarto libro de madrigali a cinque voci (1588)Contents

1	(131)	Mentre che qui d'intorno	
2	(132)	Si, mi dicesti	Guarini
3	(133)	Non mirar, non mirare	Alberti
4	(134)	Non mi ferir più, Amore	
5	(135)	Tutt'eri foco, Amore	Guarini
6	(136)	Ben è ragion ch'io t'ami	
7	(137)	Arte mi siano i crini	
8	(138)	Con che soavit�	Guarini
9	(139)	Filli, cara et amata	Parma
10	(140)	Dunque Aminta ( <u>risposta</u> )	
11	(141)	Hor lieto il pesce	
12	(142)	Se voi sete il mio core	Celiano
13	(143)	La tua cara Amarilli	
14	(144)	Rispose egli (part 2)	
15	(145)	Hor che � la bella Clori	
16	(146)	Giunto che m'hebb'Amor	
17	(147)	Occhi, un tempo mia vita	Guarini
18	(148)	Arsi, piansi e cantai	
19	(149)	Perfida, pur potesti	Celiano
20	(150)	Passa la nave tua	Tasso
21	(151)	Nebbia non lenta mai (part 2)	

Printed sources

See Appendix B, page 311.

Publication history

The fourth book of five-part madrigals was printed in 1588 by the firm of Angelo Gardano, following Pallavicino's only book of six-part madrigals which had come out the previous year. Pallavicino dedicated Book Four to his new employer Vincenzo Gonzaga, who had been crowned [sic] Duke of Mantua and Monferrato on the death of his father Guglielmo in 1587. It was amongst the most successful of his madrigal books, for it was reprinted twice during his lifetime by Gardano (the first reprint was on the occasion of Pallavicino's appointment as maestro di cappella at the Mantuan court in 1596; the second was in 1600), and once after his death (1607). Phalèse included the entire volume in an anthology of Pallavicino madrigals published in Antwerp in 1604, and individual works appear in a great many anthologies and manuscript collections, in most cases arranged for lute or viols.

Book Four contains one madrigal by Alfonso Preti, an aristocratic dilettante who edited a collection of madrigals by Mantuan composers which was published in the same year.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> L'Amorosa caccia de diversi eccellentissimi musici mantovani nativi a cinque voci ..., Venice, Gardano, 1588. The contents include madrigals by C. Acelli, G. M. Bacchino, I. Baccusi, I. Borelli, P. Cantino, C. Ceruti, E. Ceruti, A. Coma, S. Cressoni, O. Grassi, P. Marni, P. Massari, G. Moro, S. Nascimbeni, A. Nuvoleni, G. B. Orto, N. Parma, A. Preti, F. Ramesini, G. B. Recalchi, F. Rovigo, A. Striggio, R. Trofeo, and C. Zucca. This anthology appears to have been compiled in imitation of the Ferrarese anthologies in honour of Laura Peverara, Il lauro secco of 1582 and Il lauro verde of 1583. The contents are for the most part in the 'luxuriant' style characteristic of the music written for the Concerto di donne of the Ferrarese court.

Texts

The variety of mood in these madrigals is immediately apparent from a glance at the texts. Four madrigals by Guarini and two by Celiano (the pseudonym <sup>thought to have been</sup> used by Don Angelo Grillo for some of his secular works)<sup>14</sup> are of the newly fashionable 'pathetic' type. The other texts, which include verses by Alberti and Parma,<sup>15</sup> are pastoral or lyric pieces seemingly chosen for the abundant opportunities for word-painting which they offer. Some of them are, to borrow a phrase from Denis Arnold, 'spiced with a fashionable tinge of melancholy', thus combining the two trends: the pastoral and pathetic. All are vastly superior, as poetry and as musical texts, to the majority of texts of Book Three.

---

<sup>14</sup> This theory has been advanced by E. Durante and A. Martellotti in Cronistoria del Concerto delle dame principissime di Margherita Gonzaga d'Este, Florence, 1979, p. 227. A forthcoming study by the authors will be devoted to the subject. Without having fully investigated the theory, I have accepted its validity. Marenzio is known to have set verses by Grillo amongst his last madrigals (see A. Einstein, "Abbot Angelo Grillo's letters as a source for music history", in Essays on Music, New York, 1956, p. 153). These are generally considered to have been lost, but if Celiano was Grillo's pseudonym they would be the six madrigals with texts by 'Livio Celiano' in Marenzio's Ottavo libro de madrigali a cinque, Venice, 1598. Significantly, James Chater has noted in his study of Marenzian poetic sources that the one text in this volume which can definitely be attributed to Grillo was also published in a contemporary source under the name of Celiano. See J. Chater, "Fonti poetiche per i madrigali di Luca Marenzio", Rivista italiana di musicologia, XIII (1978), pp. 60-103.

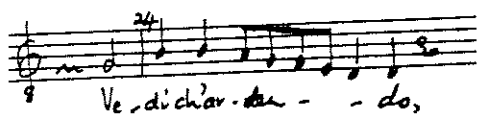
<sup>15</sup> Filli cara et amata, by Alberto Parma, and Non mirar, non mirare, by Filippo Alberti, were both published in Cesare Caporali's anthology Le piacevoli rime, Venice, 1584. Pallavicino must have had access to a copy of this work, for he set several of the contents. See pp. 303;306.

## Style

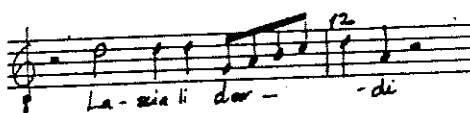
The popularity of Book Four in the sixteenth century can easily be understood, for these madrigals are amongst the best that Pallavicino ever wrote. If they appear less interesting to the scholar than the later works of Pallavicino, lacking the tortured expression and stylistic extremities of those madrigals, they have in compensation an expressive range and confidence of style often abandoned in the last three five-part publications.

Stylistically, the madrigals of Book Four employ all the innovations of Book Three. Homophonic passages and concertante trio textures are now an integral part of the musical language. Of overriding importance in Book Four, however, is Pallavicino's concern with the expressive possibilities of the texts: the pictorial and emotional imagery. In this Book Four develops certain techniques whose beginnings are discernable in some of the madrigals of Books One and Two.

Diminution, for example, is one of the important features of Book Four. Whereas in Book Three such words as "dardi" or "ardendo" are generally set to simple runs of not more than four quavers,



Ex. 15: Deh mia veggosa fillide (III, 8)



Ex. 16: Dammi la mano (II, 6)

in Book Four descriptive or emotional imagery is set to passages of florid writing in the luxuriant style:

40

Men- tre el- la spar - gea- ni - tor -

Men- tre el- la spar - gea- ni - tor - no, ni - tor -

Men- tre el- la spar - gea- ni - tor - no il

no il suo splen- do - re;

no il suo splen- do - re;

suo splen - do - re;

Ex. 17: *Ante mi siano i crini* (IV, 7)

21

Il guar- do i - mo - - to gi -

(quan) do i - mo - to gi -

Il guar- do i - mo - to gi - ra,

guar- do i - mo - to gi -

Handwritten musical score for Example 18, consisting of five staves. The lyrics are: *va,*, *va,*, *fi - va,*, *- va,*. The music is written in a single system with various note values and rests.

Ex. 18: Non miras, non mirare (IV, 3)

Handwritten musical score for Example 19, featuring a vocal ensemble and piano accompaniment. The parts are labeled C (Contralto), P (Piano), A (Alto), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are: *il lab-bro spi - ra il lab-bro spi - ra, spi - (spi) - ra*, *il lab-bro spi - ra, spi - (spi) - ra*, *il lab-bro spi - ra, spi - (spi) - ra*, *il lab-bro spi - ra, spi - (spi) - ra*, *il lab-bro spi - ra, spi - (spi) - ra*. The piano part includes a section marked *SO*.

Ex. 19: Non miras, non mirare (IV, 3)



20

C su-bi-ta-men-te ad ar - - - - - si

D (ar) si, su-bi-ta-man - te ad ar - si

A (subita) men-te ad ar - - - - - si

T (ar) si, su-bi-ta-man-te ad ar - si

B su-bi-ta-men-te ad ar - - - - - si

Ex. 20: Si, mi dicesti (IV, 2)

30

C e co-me un si n'ac-ce - - - - - se

D (n'acce)-se, n'ac ce - - - (ce)

A e co-me un si, e co-me un si n'ac ce - - - - - (se)

T (n'acce)-se, e co-me un si n'ac-ce - - (ce)

B e co-me un si n'ac-ce - - - - - se

Ex. 21: Si, mi dicesti (IV, 2)

Handwritten musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (P), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Pau-ra so-a-ve spi-ra'. The Soprano part features a complex diminution figure. The Tenore part includes a '8 (soa)' marking. The number '10' is written above the first measure of the Contralto part.

Ex. 22: *Mentre che egli d'utorno* (V, 1)

Like the luxuriant passages of Book Two, diminution figures generally appear in these madrigals in a single voice or in duet. For the most part they are not very much longer or more florid than those of Book Two; however, the setting of Guarini's *Tutt'eri foco, Amore* is almost entirely composed of passages of fioritura which are unique in their length and complexity (see vol. II, page 102).

The coloratura passages of Book Four have been singled out by Imogen Horsley in her study on diminution. She comments that they are concentrated in the bass and soprano parts (this is by no means so);<sup>16</sup> moreover, she seems not to have noticed similar passages in the madrigals of Book Two. Nonetheless her article provides a useful background to the kind of diminution employed in these madrigals.

<sup>16</sup> I. Horsley, "The Diminutions in Composition and Theory of Composition", *Acta Musicologica*, XXXV (1963), pp. 124-54. This error was perpetrated by Einstein, with reference to *Tutt'eri foco, Amore*; see *The Italian madrigal*, v. 2, p. 833.

Another important feature of Book Four is the use of expressive devices to underlay the emotional imagery of the texts. Some of these devices appeared for the first time in the madrigals O dolce vita mia and Io amai sempre, of Book One, and Deh, cara vita mia and Donn'importuna of Book Two; they reappear, in similar emotional contexts, in some of the madrigals of Book Four. They include the sounded suspension,

Handwritten musical score for Ex. 23. It features five staves labeled C, D, A, T, and B. The C staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: (dot)ra miei lai da do-glia in-dut-to, bi da do-glia in-dut - to. The D staff has a soprano clef. The A staff has an alto clef. The T staff has a tenor clef. The B staff has a bass clef. A sharp sign is placed above the C staff. The music shows a sounded suspension in the vocal parts.

Ex. 23: Hor lieto il pesce (IV, 11)

the false relation,

Handwritten musical score for Ex. 24 + 25. It features five staves labeled C, P, A, T, and B. The C staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: in-dot-ta miei lai in-dut - to, da do-glia in-dut (to) in-dot-to a miei lai da do-glia in-dut (to) det-to in-dot-to a miei lai in-dut - to in-dut - to, det - to lai da do-glia in-dut-to. The P staff has a soprano clef. The A staff has an alto clef. The T staff has a tenor clef. The B staff has a bass clef. The music shows a false relation in the vocal parts.

Ex. 24 + 25: Hor lieto il pesce (IV, 11)

the diminished interval (harmonic),

55

C  
ne m'im-pia-gar più! co - ve.

P  
ne m'im-pie-gar- più! co - ve.

A  
ne m'im-pia-gar più! co - ve.

T  
ne m'im-pia-gar più! co - ve.

B  
stral ne m'im-pia-gar più! co - ve.

Ex. 26: *Non mi ferir più, Amore* (IV, k)

expressive chromatic change,

35

C  
Deh, per pie-tà Si-gnor

P  
Deh, per pie-tà Si-gor

A  
Deh, per pie-tà Si-gnor

T  
Deh, per pie-tà

B  
Deh, per pie-tà Si-gnor

Ex. 27: *Non mi ferir più, Amore* (IV, 4)



10

C  
F  
A  
T  
B

Voi mi ne-ga-te, ahi-mè, ahi-mè,  
Voi me ne-ga-te, ahi-mè, ahi-mè,  
Voi mi ne-ga-te, ahi-mè, ahi-mè,

Ex. 29: *Occhi, un tempo mia vida* (IV, 17)

All these devices are fundamental to the highly expressive style of Pallavicino's last years. The beginnings of this style are clearly apparent in many of the madrigals of Book Four. For the most part it is confined to short sections, to underline emotional words or phrases, but the setting of Celiano's *Perfida, pur potesti* is written entirely in this style; technically and emotionally this madrigal foreshadows those of Book Six (see vol. II, page 134). Of particular interest is the combination of slow-moving phrases with chains of suspensions and passing notes to form a continuous web of sound. Note too the augmented second at bar 16, which points up the phrase "aspra mia ferita", and the sounded suspensions and false relations of bars 40, 41, 43, 45 and 46 on "non hebbe pietà del mio dolore". The expressive use of low registers, perhaps derived from Wert's *Giunto alla tomba*, (published in the seventh book of five-part madrigals in 1581), is most effective, particularly at the second entry of the soprano, whose contrasting high register has a poignant effect.



— gli au-gei — in fretta in fretta in fretta fuo — ri,  
 — gai, — in fretta in fretta in fretta fuo — ri, van — gli au-gei,  
 van gli au-gei,  
 van gli au-gei in fretta in fretta in fretta fuo — ri,  
 — gli au-gei,

Ex. 30: Hor lieto il pesce (IV, 11)

In other madrigals, for example in the fine setting of Guarini's Con che soavità, it is evident that Pallavicino has learnt the expressive and dramatic possibilities of parlando homophony from Wert:

C Con che so-a-vi-tà, lab-bi-o-do-ra - te,  
 Q Con che so-a-vi-tà, lab-bi-o-do-ra - te,  
 A Con che so-a-vi-tà, lab-bi-o-do-ra - te,  
 T Con che so-a-vi-tà, lab-bi-o-do-ra - te,  
 B



5  
 con che so-a- vi-tà, lab-bia-o-do-ra - te,  
 con che so-a- vi-tà, lab-bia-o-do-ra - te,  
 con che so-a- vi-tà, lab-bia-o-do-ra - te,  
 con che so-a- vi-tà, lab-bia-o-do-ra - te,  
 con che so-a- vi-tà, lab-bia-o-do-ra - te,

Ex. 31: Con che soavità (IV, 8)

Another technique apparently learnt from Wert is the use of sudden contrasts of rhythm and texture to achieve expressive effect. The following passage from Arsi, piansi e cantai, in which each word is set separately, with imagery and texture appropriate to the nature of the word, has a precedent in Wert's well-known madrigal Giunto alla tomba, from his seventh book of five-part madrigals published in 1581:<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>G. de Wert, Il settimo libro de madrigali a cinque, ed. MacClintock, Collected Works, v. 7, p. 38. To facilitate the comparison I have recopied Wert's madrigal in the original note values in the following example.

C  
ar - - - si, ar - - -

A  
ar - - - si, pian - si

T  
ar - - - si, pian - si, pian -

P  
pian - si pian - - si

B  
Ar - - - si,

C  
si, pian - - si e

A  
pian - - si e can-tai;

T  
- si e can-tai;

P  
pian - - si

B  
pian - - si e can-tai;

C  
can-tai;

A  
hor pian - go et ar(do)

T  
e can-tai;

P  
e can-tai;

B  
e can-tai;

Ex. 32: *Ansi, piansi e cantai* (IV, 18)

C al fin scor-gan - do,  
 A -do, al fin scor-gan -  
 T - do, al fin scor-gan -  
 P al fin scor-gan - do,  
 B - do, al fin scor-gan -

al fin scor-gan - do  
 do un la - gri - mo -  
 do un la - gri -  
 al fin scor-gan - do un la - gri -  
 do un la - gri - mo -  
 gri - mo - so ri - vo,  
 so ri vo,  
 mo so ri vo, In  
 gri - mo so ri - vo,  
 so ri - vo,

Ex. 33: J. de Wenz, *Quinto alla Tomba* (VII, 9, 1581)

In short, the origin of most of the expressive elements in these madrigals can be traced to precedents in the works of Giaches de Wert.

I should mention, however, one other composer who may have had some importance for Pallavicino: Francesco Rovigo, one-time organist of the Mantuan court.<sup>19</sup> Rovigo's first book of five-part madrigals, published in 1581, contains one work, Dolorosi martir, which apparently foreshadows the style of Pallavicino's Perfida, pur potesti. Although Rovigo is nowhere as unconventional as Pallavicino in his treatment of dissonance, the chains of suspensions and dissonant passing minims formed by the slow-moving melodic phrases, together with the parlando style of the homophonic passages, underline effectively the sentiments of the text in a manner very similar to that of Pallavicino. Evidently Rovigo continued to develop this style, for his contribution to L'Amorosa caccia, the collection of madrigals by Mantuan composers brought out in 1588,<sup>20</sup> is a setting of the 'pathetic' text Misera, che farò in similar style. Again, while the treatment of dissonance is conventional enough, the realism of the setting, with its parlando declamation in low registers on "Misera, che farò", its long drawn out dissonant phrases on such words as "fiera stella, empia sorte", and the impassioned outcry, with octave leaps in three of the voices on "Porgi, Diana, aita", is thoroughly up-to-date (see vol. II, page 333).

---

<sup>19</sup> Rovigo left Mantua for Graz in 1582 and did not return until 1590. See H. Federhofer, Musikpflege und Musiker am Grazer Hapsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619), Mainz, 1967, pp.125-8.

<sup>20</sup> See p. 112.

By 1588 the expressive or pathetic madrigal was well established as a fashionable form at the court of Mantua, with a variety of composers besides Wert contributing to the genre. Even Gastoldi, best known then as now for his canzonette and ballette, added to the repertoire: Acerbo mio dolore, a madrigal from his Primo libro de madrigali a cinque of 1588 is a worthy example of the style (see vol. II, page 328).

Not all the madrigals of Book Four are serious in tone, and not all of them rely for their effect on word-painting of the type described above. Three works, Filli cara et amata, with risposta Dunque Aminta, La tua cara Amarilli, with second part Rispose egli, and Giunto che m'ebb'Amor are cheerful madrigals of the pastoral kind not far removed in spirit from the madrigals of Book Three. They are, however, far more interesting than the majority of those madrigals, since, they have, along with all the other madrigals of Book Four, a greater variety of musical texture and compositional techniques. In La tua cara Amarilli (page 116 of vol. II), for example, one finds concertante use of trio sections (homophonic or otherwise), simultaneous working of motives, strict imitation, free imitation (in which the rhythmic rather than the melodic shape of the page is preserved), inversion and augmentation of imitative motives, declamatory homophony, paired voices moving in thirds over long-held notes in a lower voice, and so on. The structure of the works of Book Four is more tightly knit than that of the previous book; the bass part of a declamatory phrase may provide the next imitative point,





Finally, Pallavicino has learnt the art of exploiting the possibilities of large sections of music. The section to be repeated is often marked off by a declamatory homophonic phrase opening with a held chord which is easily recognisable on repetition:

25

C Ahi, — cie-co san-za fe-de,

F Ahi, — cie-co san-za fe-de,

A Ahi, — cie-co san-za fe-de,

T

B Ahi, — cie-co san-za fe-de,

Ex. 38: *Tutt'eri foce, Amore* (IV, 5)

35

C Deh, — per pie-tà Si-gnor

F Deh, per pie-tà Si-gnor

A Deh, — per pie-tà Si-gnor

T Deh, per pie-tà

B Deh, — per pie-tà Si-gnor

Ex. 39: *Non mi ferir più, Amore* (IV, 4)

Occasionally the repeated section is identical with the first statement; generally, however, some new element is added: in Non mi ferir, Amore an interval of a diminished



seventh at the cadence gives pungency, while in Tutt'eri foco (vol. II, page 102) the parts are interchanged, so that the madrigal ends with a florid duet in the two highest voices, and a sounded suspension gives extra strength to the cadence. The repeat section of Occhi un tempo combines the two motives previously presented singly. In La tua cara Amarilli (vol. II, page 117) and Arte mi siano i crini (vol. II, page 110) the repeat reworks in all five voices the material previously given in three; and in the risposta of Filli, cara et amata the last phrase is repeated in long note values, a written-out ritenuto, with a sounded suspension in the highest part for added effect.

These final repeat sections, which give the madrigals a distinctive ABB structure, are perhaps the most fascinating aspect of Book Four. A clue to their derivation can be found in the madrigal Tutt'eri foco Amore, where the presence of written-out ornamentation indicates that Pallavicino was emulating the Ferrarese practice of notating in the score embellishments to be applied to the vocal line. This implies that these madrigals were to be embellished in performance as a general rule. If one accepts this, then the significance of the lengthy repeat sections becomes clear: the repeat of the B section allows the singer to vary his embellishments, or to make them more elaborate. This might seem a tenuous theory, if it were not that a testimony to the practice exists in Luzzaschi's Madrigali... a uno, due, e tre soprani, published in 1601, but assigned by Newcomb to the years 1582-1594.<sup>21</sup> Almost every madrigal

---

<sup>21</sup> A. Newcomb, Review of: Luzzasco Luzzaschi, Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani (1601),

of this volume has an ABB form, in which the repeat of the B section has a variation of the vocal line, in most cases tending towards greater elaboration of embellishment. A comparison of the last madrigal in the book, Occhi del piano mio,<sup>22</sup> with Pallavicino's Tutt'eri foco, Amore is most revealing: not only on account of the lengthy repeat section, in which highly elaborate ornamentation of the vocal line is carefully written in, but also for the choice of words embellished: emotional or descriptive words such as "rio", "fiamma" and "ardo".

Did the ornamented ABB form originate with Pallavicino or Luzzaschi? Or did it come from further afield? The ABB form in itself is not new to Pallavicino, for a number of the madrigals of Book Two have repetitions of the final sections. It is interesting to note, however, that these madrigals are not those which have concluding passages of diminution; indeed, they are not at all in the luxuriant style. The link between the ABB form and the ornamented ABB form can be found in the one madrigal of Book Three which has passages of diminution comparable to those of Book Two: Amor, s'avvien giammai (page 96 of vol. II). This work has the climactic luxuriant writing of some of the madrigals of Book Two; it also has the end repeat section, with elaborated passages of diminution, of Book Four. Thus the evolution of the form can be very well traced and dated within the madrigals of Pallavicino.

---

edited by Adriano Cavicchi (Monumenti di musica italiana, series II: Polifonia, vol. II), Brescia-Kassel, 1965, in: Journal of the American Musicological Society, XXI (1968) pp. 222-226.

<sup>22</sup> L. Luzzaschi, Madrigali per cantare e sonare, ed. Cavicchi, p. 72.

Pallavicino's Books Three and Four contain the earliest published examples of the ornamented ABB form, for Luzzaschi's works were not published until 1601. However, this cannot be taken as being in any way conclusive regarding the origins of the form, for Luzzaschi's madrigals were composed, according to Newcomb, between 1582 and 1594.<sup>23</sup> A group of virtuoso women singers who specialised in ornamented singing had been active at Ferrara since 1582, while a similar group was not established at Mantua until some five years later. A description of the Ferrarese 'concerto di donne' in 1584 has been left by Alessandro Striggio in a letter to the Grand Duke of Tuscany; it is an excellent testimony to the nature of their performance practice, which involved the delivery of both improvised and notated embellishments:

... [The Duke] favoured me by allowing me to hear for two hours without break his concerto di donne, which is truly extraordinary. These ladies sing excellently; both when singing in their concerto [from memory] and when singing at sight from part books they are secure. The Duke favoured me continually by showing me written out all the pieces that they sing by memory, with all the diminutions [tirate e passaggi] that they do. ... at Mantua I shall be able with greater leisure to compose some pieces for the concerto of Your Highness in imitation of these Ferrarese pieces ....<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Newcomb, Review of Luzzaschi, Madrigali per cantare e sonare, ed. Cavicchi, p. 223.

<sup>24</sup> Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 1, pp. 55, 270 (document 57). First published in the original Italian by R. Gandolfi, "Lettere inedite scritte da musicisti e letterati appartenenti alla seconda metà del secolo XVI, ...", in Rivista musicale italiana, XX (1913), pp. 527-554.

Common sense indicates that a form derived from the practice of ornamentation would have developed at Ferrara, where the delivery of passages of improvised embellishment had been an intrinsic part of the performance of madrigals by the virtuoso singers of the court since at least 1584. It is well known that Alfonso d'Este impeded the publication of works written for his concerto di donne; the madrigals of Luzzaschi's collection ... a uno, due e tre soprani, a unique testimony to the repertoire of this group, were probably not published until after the death of the Duke for this reason. On the basis of a comparison with the ornamented ABB form madrigals in Pallavicino's Books Three and Four it is now possible to propose that the greater part of Luzzaschi's collection was written before 1585.

The madrigals of Pallavicino's Book Four require singers of considerable ability. For the first time, there are signs that Pallavicino was writing for a group of virtuosi technically on a par with the famous ensembles of Ferrara. At this point it could very well be proposed that he was actually writing for the Ferrara singers. Giaches de Wert's Book Eight, for example, is known to have been written for them (the dedication makes this clear), and it precedes Pallavicino's volume by only two years. Moreover, Pallavicino must have spent some time at Ferrara, for he knew Luzzaschi's madrigals intimately. However, a volume written for the Ferrara singers would probably contain a hint of this in the dedication. None of Pallavicino's dedications indicate a connection with the Ferrarese court;

besides, at least one of his madrigal books now in the Biblioteca Estense was acquired long after his death, as a record of purchases from Gardano shows (I have appended the dates of the first edition of each publication):<sup>25</sup>

Madrigali Monteverde 1° [1587] 2° [1590]		
3° [1592] 4° [1603] à 5	4	16
_____ detti 5° [1605] 6° [1614] col basso	3	—
_____ detti 7° [1619] col basso	3	—
Orfeo del detto in folio	3	10
Scherzi [1607] del detto à 3	1	10
Madrigali Zoilo [1620] à 5 col basso	2	—
Dialoghi musicali di diversi a 7.8.10.12 [1590]	7	—
Madrigali Pomponio Nena 1° [1582] 4° [1609]		
5° [1603] 6° [1607] 7° [1608] à 5	6	—
_____ detti 8° [1618] à 5 stampa del Roma	2	—
Musica di diversi sopra li pietosi affeti del		
Grilo à 5 [1604]	1	10
Comedia d'Horatio Vecchi à 5 [L'Amfiparnaso, 1597?]	1	10
Madrigali ditto à 6 [1583]	1	10
Madrigali Palavicino 6° [1600] à 5	1	4
Madrigali Giovaneli 1° [1586] 2° [1593]		
3° [1599] à 5	3	12
Arie del Giulio Cacini Romano [1601?]	3	—
Arie di Sigismondo d'India à 2 [1615]	2	—
Arie del ditto à 1.2 stampa del Milano [1609]	3	—
Arie di Francesco Rasi 1° [?] 2° [1608?] libro	2	8
Madrigali Gagliano 6° [1617] à 5	1	4
Madrigali Sigismondo d'India 1° [1606] à 5		
Intenarite voi	1	4
		54 18
tutti legatti in suma		

Gardano

<sup>25</sup> Modena, Archivio di Stato, Busta 4. The various inventories of music belonging to Duke Alfonso in the Archivio di Stato, Modena (published and discussed by Newcomb, in The Madrigal at Ferrara, pp. 213-250), record only Book Three, in the 1585 edition. Newcomb notes that "A reasonably complete set of madrigal books by Pallavicino is one of the most striking lacks in the collection, ... and in the modern Biblioteca Estense" (op. cit., p. 238).

Madi Monteverde p <sup>o</sup> n <sup>o</sup> 3 <sup>o</sup> 4 <sup>o</sup> a' n — 2	7 1/2 10
— diti n <sup>o</sup> 6 <sup>o</sup> a' basso —	3 —
— diti n <sup>o</sup> 7 <sup>o</sup> a' basso —	3 —
De'ca H d'otto in foglio —	3 10
Sbuzzi H d'otto a' 3 —	1 10
Madi Zoile a' n a' basso —	2 —
Dialoghi musicali d'hu' a' 2. 8. 10. in —	7 —
Madi Pomponio Nera p <sup>o</sup> 4 <sup>o</sup> n <sup>o</sup> 6 <sup>o</sup> 5 <sup>o</sup> a' n —	6 —
— diti a' n stampa + Roma —	2 —
Musica d'hu' sp <sup>a</sup> li pitoni affetti H Greto a' n —	1 10
Comedia d'Horatio Vecchi a' n —	1 10
Madi d'itto a' 6 —	1 10
Madi Palamirino 6 <sup>o</sup> a' n —	1 4
Madi Giouanelli p <sup>o</sup> n <sup>o</sup> 3 <sup>o</sup> a' n —	3 12
Arie d' Giulio Casini Romano —	3 —
Arie di Sigismon <sup>o</sup> II Tola a' n —	2 —
Arie H d'itto a' 11 n stampa + Milano —	3 —
Arie di' teano' Bassi p <sup>o</sup> n <sup>o</sup> libes —	2 8
Madi Gagliano 6 <sup>o</sup> a' n —	1 4
Madi Sigismon <sup>o</sup> Tola R <sup>o</sup> a' n . interante noi —	1 4
tutti legatti di Suma — 2	27 1/2 18

Gardano

Fig. 4: List of music purchased from Gardano, after 1620. Archivio di Stato, Modena.

It seems more probable, then, that Pallavicino's Book Four was written for the singers of his own court at Mantua. Certainly, the dedication tends to confirm this, for it is addressed to Vincenzo Gonzaga and it reads "[i madrigali] ... sono novamente nati, et nati in casa sua; tal che si vede, che ogni altro ne sarebbe stato illegittimo possessore".

The extended ranges and particularly high voice combinations of many of the madrigals of Book Four imply that Pallavicino was writing for virtuoso women singers. Were there such singers at Mantua before the publication of Book Four? That there were virtuoso women singers during Vincenzo's reign is known, for the seventeenth-century writer Vincenzo Giustiniani has left an account of them which indicates that in the practice of embellishment, as well as in technical skill, they were considered on a par with the women singers of Ferrara:

... The ladies of Mantua and Ferrara were highly competent, and vied with each other not only in regard to the timbre and training of their voices, but also in the design of exquisite passages delivered at opportune points ...<sup>26</sup>

The group was certainly established by 1589, for a dispatch written by the Medici ambassador in Ferrara, Horatio della Rena, dated 14 April 1589, describes a concert that the group gave at Ferrara:

... For entertainment there were rich banquets and hours of exquisite music-making ... I will tell you

---

<sup>26</sup>V. Giustiniani, Discorso sopra la musica (1628), transl. C. MacClintock, American Institute of Musicology, 1962, p. 69 (Musicological Studies and Documents, 9). Also given in the original language in Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. 1, pp. 50-51.

that with the Duke of Mantua came four ladies from Vicenza who sing very well and play the cornetto and other instruments. The Duke of Ferrara gave them a chain of 100 scudi and 100 scudi in cash to divide among themselves; the Duchess his wife gave to each one another chain of 50 scudi ...<sup>27</sup>

Two of the "ladies from Vicenza" mentioned in della Rena's dispatch are the Pellizzari sisters Lucia and Isabetta, whose names are recorded on a Mantuan payroll belonging to the years of Vincenzo's reign.<sup>28</sup> Their names are not to be found on the payroll which belongs to the years 1588-1589, but they must have been at Mantua when it was drawn up, for their brother Antonio Pellizzari, also a virtuoso singer, is recorded as receiving money and provisions for seven persons.<sup>29</sup> The identity of the other two women is unknown,<sup>30</sup> but another woman singer employed at the court of Mantua during this time was Madama Europa di Rossi, the sister of Salamone di Rossi, who is

<sup>27</sup> Published in Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v.1, pp. 99; 273 (document 78). Also given by Fenlon, Music and patronage, p. 132.

<sup>28</sup> MASG, Bust. 395, Affari di Famiglia de Principi... D.XII.n°5. Levato dalla Filza 1587 al 1600, f. 8v: cantori. See Appendix E, p. 366. This payroll has the date 1591 on the cover, but it cannot belong to that year, for f. 3 lists the Duke's family, which includes his children Francesco, Ferdinando, Vincenzo, Margherita and Eleonora. The youngest of these, Eleonora, was born on 23 September 1598, so the payroll must have been drawn up after that date. Ms Susan Parisi, who is currently working on the singers employed at the court of Mantua during Vincenzo's reign, has suggested to the writer that it may be dated circa 1603-4.

<sup>29</sup> See Appendix E, p. 364. See also p. 20, note 39, for the date of this payroll.

<sup>30</sup> Newcomb (The Madrigal at Ferrara, v.1, p.99) says that



listed amongst the "estraordinarii" of the 1587-89 payroll.<sup>31</sup> Thus, there is good reason to believe that an ensemble of virtuoso singers which included female voices had already been established at Mantua before the publication of Pallavicino's Book Four. Book Four may safely be said to be representative of its earliest repertoire.

The last madrigal in Book Four is a setting of Tasso's sonnet Passa la nave tua, with second part Nebbia non lenta mai. This text is a paraphrase of Petrarch's sonnet Passa la nave mia, with second part Pioggia di lagrimar, which was set by Pallavicino in his first book of five-part madrigals in 1581. Pallavicino's setting of Tasso's text in Book Four is conservative in comparison with the other contents of the book; it is somewhat similar in style to Quand'io penso al martire, published in the 1607 edition of Book Three, and

---

these two women were the other women singers on the 1591 (recte 1603) payroll: Lucrezia Urbana and Catterina romana. This cannot be so, for Catterina romana (Caterinuuccia Martinelli, the young singer who trained at Mantua under Monteverdi's guidance for the role of Arianna), did not come to Mantua until around 1603, at the age of fourteen (see Bertolotti, Musici alla corte dei Gonzaga, p. 82). This payroll must have been drawn up shortly after her arrival, for she receives "provisions only". Likewise, Lucrezia Urbana seems to have come to Mantua in 1603; a decree in the Libri mandati dated 8 June 1608 records that she had been in service at Mantua for approximately five years (given in A. Ademollo, La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo, Città di Castello, 1888, pp. 28-29). Although Fenlon, Music and Patronage, pp. 192-3, corrects the date of the pseudo-1591 payroll, he unaccountably does not correct Newcomb's error regarding the identity of the two women. See p. 132, note 29.

<sup>31</sup> See Appendix E, p. 364. Europa de Rossi is also listed amongst the court musicians in the 1592-93 payroll, together with Lucia and Isabetta Pellizzari; no other women singers appear on this list. See Appendix E, p. 365.

discussed on pages 107-108 above. It could be an early work, written before Pallavicino came to Mantua; on the other hand a convention of this particular period was to conclude a madrigal volume with a work which is in an academic, somewhat archaic style (see, for example, Monteverdi's Cantai un tempo, which concludes his second book of five-part madrigals published in 1558).<sup>32</sup> Thus, Passa la nave tua, notwithstanding its style, may be contemporary with the other madrigals of Book Four. The opening sections of both parti quote Wert's setting of the Petrarch sonnet, published in his first book of five-part madrigals in 1583;<sup>33</sup> this would seem to underline the deliberately archaic nature of Pallavicino's setting.

Madrigals from Book Four edited in volume II include Tutt'eri foco, Amore, Arte mi siano i crini, La tua cara Amarilli, with second part Rispose egli, Con che soavità, and Perfida, pur potesti.

---

<sup>32</sup> C. Monteverdi, Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Gardano, 1590. Edited by G. F. Malipiero, Tutte le opere, Asola, 1926-42, v. II; La Fondazione Claudio Monteverdi, Opera omnia, Cremona, 1970-, v. III (Instituta et Monumenta, serie I: Monumenta, v. 5, tomo III).

<sup>33</sup> G. de Wert, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Gardano, 1558; ed MacClintock, Collected works, v. 1, p. 15.

Il quinto libro de madrigali a cinque voci (1593)Contents

1	(161)	Levò con la sua mano	
2	(162)	Hor che'l donar	Rinaldi
3	(163)	Mia Filli, s'egli è vero	
4	(164)	Filli, tu pur sei quella	
5	(165)	Tu pur ti parti O Filli	Borgogni
6	(166)	O che dolce gioire	Rinaldi
7	(167)	Donna, se voi m'odiate	Rinaldi
8	(168)	T'amo, mia vita	Guarini
9	(169)	Dolcemente dormiva	Tasso
10	(170)	Se v'ho donato il core	
11	(171)	Dolce grave ed acuto	Rinaldi
12	(172)	A chi creder degg'io	Tasso
13	(173)	Donna, se quel Ohimè	
14	(174)	Amorosette Ninfe	
15	(175)	Baci amorosi e cari	Rossi
16	(176)	S'io miro in te	Rinaldi
17	(177)	Va carolando intorno	Rinaldi
18	(178)	Amor, se pur degg'io	
19	(179)	Se per haver furato	
20	(180)	Onde ne vieni, Amore? ( <u>dialogo</u> a 8)	

Printed sources

See Appendix B, page 312.

Publication history

The fifth book of five-part madrigals did not appear until 1593,<sup>34</sup> five years after Pallavicino's previous publication. Like Book Four, it seems to have had considerable commercial success, for Vincenti, who published the first edition, reprinted the volume in 1597. Gardano brought out further reprints in 1600 and 1609, and Phalèse included all but the last madrigal (an eight-part dialogue) in his Pallavicino anthology of 1604. Many individual works appear in anthologies and manuscript collections, in some cases arranged for lute or viols, in others with English or Latin texts substituted for the original Italian.

Book Five is dedicated to Conte Giovanni Battista Guerrieri, presumably the same G. B. Guerrieri who organised at the Mantuan court the staging of Pino da Cagli's commedia Gli ingiusti sdegni (with concerti, balletti and intermedii) on the occasion of Vincenzo Gonzaga's marriage to Eleonora de' Medici in 1584.<sup>35</sup> Pallavicino's dedication reveals nothing of the personality or familial status of this man, but it is possible that he was the son of Vincenzo's maestro da camera Tullio Guerrieri, and thus the brother of Felicità Guerrieri Gonzaga, Vincenzo Gonzaga's mistress in the early 1590's.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> The dedication of Book Five is dated 4 November 1592.

<sup>35</sup> MacClintock, Giaches de Wert, pp. 174-5.

<sup>36</sup> Maria Bellonci, I Segreti dei Gonzaga, Milano, 1947, p. 153.

Texts

Eleven of the texts of Book Five have been identified. Six are by the Bolognese poet Cesare Rinaldi (1559-1636): Hor che'l donar, O che dolce gioire, Donna, se voi m'odiate, Dolce, grave et acuto, S'io miro in te, and Va carolando intorno. These verses are all to be found in Rinaldi's De madrigali ... prima, et seconda parte, published in 1588, so it seems that Pallavicino had access to a copy of this work. Rinaldi is considered one of the school of Marini (who was, incidentally, his great friend); his verses are witty, epigrammatic and rarely profound.<sup>37</sup> Pallavicino seems to have found them eminently suitable as texts for a collection of not-too-serious madrigals.

Two other texts can be found in Caporali's anthology Le piacevoli rime: Baci amorosi e cari, by a certain Cavalier de' Rossi, and Gherardo Borgogni's Tu pur ti parti, o Filli. This latter is subtitled "nella partenza della Sig. Isabella Andreini, Comica Gelosa, intesa per Filli ...".<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> G. Fantuzzi, Notizie degli scrittori bolognesi, Bologna, 1781-94, pp. 187-9. Rinaldi is known to have had connections with Mantua, for he wrote verses in praise of the music of Alessandro Striggio and Paolo Marni. See Canal, "Della Musica in Mantova", pp. 726; 747.

<sup>38</sup> Caporali, Le piacevoli rime, f. 4. Folio 3v has another poem by Borgogni dedicated to "... Sig. Isabella Andreini, Comica Gelosa, intesa per Filli, nella sua partenza da Milano": Dimmi Filli gradita. This is followed by a "Risposta della S. Isabella al S. Borgogni": Deh non t'incresca. Caporali's anthology also contains Guarini's verse Mentre vaga Angioletta (f. 5-5v; 107v), which is in praise of an unknown virtuoso singer. S. Reiner's study on the identity of Guarini's "Angioletta", "La vag'Angioletta (and others), Part one", in Analecta Musicologica, XIV (1974), Studien 9, pp. 26-88, gives 1598 as the date of the earliest known source of this verse. The 1589 edition of

Since Isabella Andreini was in Mantua with the Gelosi in 1588,<sup>39</sup> 1589,<sup>40</sup> and no doubt on numerous other occasions as well,<sup>41</sup> it is reasonable to conclude that this text, and the two texts which precede it in Book Five, Filli, s'egli è vero and Filli, tu pur sei quella, were set in her honour.<sup>42</sup>

Guarini is represented in Book Five by T'amo mia vita; Pallavicino's setting of this text is apparently the earliest of over twenty produced between 1593 and 1629.

Caporali's anthology preceedes it by nine years.

<sup>39</sup>MASG, Busta 2957, Copielettere, 1587-99. 17 June 1588. Vincenzo Gonzaga to the Governatore of Milan. "Li Comediante Gelosi se ne vengono hora a cotesta Città con pensiero di puotere con buona gratia dell Eccellenza Vostra trattenervisi alcuni giorni ...". Published in D'Ancona, "Il teatro mantovano", p. 491.

<sup>40</sup>MASG, Busta 410, filza 43. 1588-91. D.XII.n°8, f. 37: "ducatoni 271. A di 18 [febbraio 1589] dati alle comedianti Gelosi per compita sodisfattione cosi delle scudi 200 di donativo, come per ogn'altra loro presentatione per tutto il presente ... l. 1666 - 13".

<sup>41</sup>D'Ancona, op. cit., p. 490, gives a letter of 1 January 1586, in which the Comici Gelosi request permission to come to Mantua.

<sup>42</sup>Isabella Canali was born in Padua in 1562 of well-educated parents of modest means. She married Francesco Andreini in 1578, and, joining the company of the Gelosi, became one of the most famous actresses in Italy. Beautiful and cultured, she was also a poet; her accomplishments are recorded in poems by Borgogni, Tasso, Chiarabrera and Marini. She published a 'favola pastorale', La Mirtilla, in 1588, and a volume of Rime in 1601. She died in Lyons, France, in 1604, on return from an engagement at the French court. See the article by L. Pannella in the Dizionario biografico degli Italiani, Rome (1960- ), v. 17, pp. 704-5. D'Ancona, op. cit., says that she was a virtuoso singer, but he appears to have confused her with Virginia Andreini, the actress and singer employed at Mantua in the role of "Arianna" after the

There are also two Tasso texts: A chi creder degg'io, one of the rime d'amore written for Lucrezia Bendidio, and the pastoral lyric Dolcemente dormiva la mia Clori.

### Style

Book Five comes as something of a surprise to the scholar who has studied closely Pallavicino's earlier madrigal books. Although a considerable interval of time separates this book from the preceding publication, there are few, if any, new elements of style discernable in its madrigals. Moreover, the 'progressive' features of Book Four, the use of diminution and various other rhetorical devices with which Pallavicino underlines the sentiments of some of the texts of Book Four, rarely appear in the madrigals of Book Five. More surprising still, the use of trio textures, so characteristic of the musical language of Books Three and Four, is by no means common in Book Five. Each of these aspects of Book Five will be considered briefly before attempting a general description of the style of these works.

Perhaps the greatest difference between Book Four and Book Five lies in Pallavicino's approach to word-painting. Diminution is no longer characteristic; the lengthy passages of florid writing which point up important words of the text in many of the madrigals of Book Four are reduced in Book Five to occasional runs of four, six and (very rarely) eight quavers of a descriptive rather than expressive nature, in the manner of Book Three:

---

death of Caterina Martellini. He cites Canal, "Della musica in Mantova", as his source of information, but Canal does not mention Isabella, only Virginia.

C  
A-mo-ro-set-te Nin - fe o-gu'or can-ta -

P  
A-mo-ro-set-te Nin - fe o-gu'or can-ta - -te, o-gu'or can-ta -

A

T  
o-gu'or can-ta - -te, o-gu'or can-ta -

B  
A-mo-ro-set-te Nin - fe

-te, o-gu'or can-ta -te, o-gu'or can-ta - te

- - te, o-gu'or can-ta - - te

A-mo-ro-set-te Nin - fe o-gu'or can-ta - te

A-mo-ro-set-te Nin - fe

o-gu'or can-ta - - te

Cap. 40: Amonosette ninfe (V, 14)

C  
Con a - - lian - ra - - te e bel - - le

P  
Con a - lian - ra - - te e bel - le

A  
Con - a - lian -

T  
Con a - lian - ra - - te e bel - le

B  
Con



25

lan-doe fa-li-van

Vo-lan-doe fa-li-van

-ra- te e bel - le, con

a- li-au-ra- -te e bel - le

Ex. 41: Amorosette Miuse (V, 14)

C  
Bian-ca il pie bian-do il crin ver- de la gan- na

P  
Bian-ca il pie bian-do il crin ver- de la gan- na

A  
Bian-ca il pie bian-do il crin ver- de la gan- na

T  
Bian-ca il pie bian-do il crin ver- de la gan- na

B

Ex. 42: Va carolando intorno (V, 17)

C  
Va ca-ro-lan-do in-tor- -no

P  
Va ca-ro-lan-do in-tor- -no

A  
Va ca-ro-lan- - do in- tor- -no

T  
Va ca-ro-lan- - do in- tor- -no

B

Ex. 43: Va carolando intorno (V, 17)

C  
E' ven-to se ne por-ta le pa-ro - le

P  
E' ven-to se ne por-ta le pa-ro - le

A  
E' ven-to se ne por-ta le pa-ro - le, e' ven-to se ne por-ta le

T  
E' ven-to se ne por-ta le pa-ro - le

B  
E' ven-to se ne por-ta le pa-ro - le

Ex. 44: A chi creder degg'io (V, 12)

Some of the texts are ideally suited to word-painting of this kind, being light lyric or pastoral pieces full of concrete imagery; on the other hand Pallavicino does set this kind of imagery to more extended roulades in other volumes, so we can assume that he is deliberately restricting it here.

Similarly, the expressive devices of Book Four, the rhetorical figures with which Pallavicino expresses key words of the text in some works, such as sounded suspensions, false relations, diminished or augmented intervals, unusual leaps in the melodic line, chains of parallel 6/3 chords and passages of slow-moving dissonance, all rarely appear in Book Five. When they do occur, they are often in a neutral or non-expressive context, as in Book Three. For example, the sounded suspension can be found in nine madrigals of Book Five, but in only two cases does it appear in an emotional context; in the others it is purely cadential and non-expressive:

Handwritten musical score for Example 45, featuring five vocal parts: C (Cantus), P (Psalterium), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "Se per que- sto lo fa- te, se per que- sto lo fa- te". The score includes a measure number '20' and an asterisk '\*' above the final measure of the C part. The notation is in a single system with five staves.

Ex. 45: Donna, se voi m'odiate (V, 7)

Handwritten musical score for Example 46, featuring four vocal parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "con un ba- cio do- nar Pal- mee la vi - ta,". The score includes a measure number '13' and an asterisk '\*' above the final measure of the C part. The notation is in a single system with four staves.

Ex. 46: Baci amorosi e cari (V, 15)

In two madrigals the false relation is present in a non-expressive context; the others are 'expressive', in slow-moving passages of dissonance, but in comparison with Book Four these dissonances are very mild. Consider the following example:

35

C hab-bi al-me- no pie-tà del mio gran ma - - le.

P hab-bi al-me- no pie-tà del mio gran ma - - le.

A hab-bi al-me- no pie-tà del mio gran ma - - le.

T hab-bi al-me- no pie-tà del mio gran ma - - le.

B hab-bi al-me- no pie-tà del mio gran ma - - le.

Cex. 47: Amor, se pur degg'io

Moreover, in Book Five passages of slow-moving dissonance are not placed in such a way as to form striking contrasts of rhythm and texture with preceding passages, as is sometimes characteristic of Book Four. Finally, although the 'pathetic' text Amor se pur degg'io abounds in emotional words and phrases ("morir senza pietà", "gran male", "ferir", "crudel", "dolor miei"), which would lend themselves well to expressive treatment of the kind found in Perfida, pur potesti in Book Four, the setting is, for Pallavicino, very bland (see page 162 in vol. II).

The texture of the madrigals of Book Five also differs radically from that of Book Four - indeed, that of Book Three as well. The use of high or low trio sections, contrasted with each other or with the full five-voiced texture in the concertante manner, is relatively rare in Book Five. Two madrigals, Va carolando intorno and Tu pur ti parti o Filli, open with trio sections, but the promise of these is not fulfilled and they quickly lapse into five-part writing. Only six of the nineteen five-part madrigals of Book Five have trio writing of any significance; the

others for the most part oscillate between four- and five-voice textures, and only the constant contrast of imitative and homophonic sections prevents the texture from becoming monotonous.

It is clear, then, that the madrigals of Book Five are very different, both technically and spiritually, from those of Book Four. The texts, which in themselves pose no particular problems of expression, are set in an unexceptional manner: passages of imitation alternate with homophony, concrete images call for descriptive runs, changes to triple time or syncopation, and the texture is on the whole distributed equally between four and five voices. In the absence of the 'expressive' techniques of Book Four, the madrigals have an easy, lyrical quality; a number of passages in which the melody is outlined by the two upper voices in parallel thirds contribute to this impression,

C  
Tu pur ti par-ti o Fil - - - li,

P  
Tu pur ti par-ti o Fil - - - li

A  
Tu pur

T  
Tu pur ti par - ti

B

Ex. 48: *Tu pur ti par-ti o Fil-li* (V, 5)

C  
fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a,

P  
fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a

A

T  
B  
(S)a fi-nir baciando)

Ex. 49: Donna, se voi m'adiate (V, 7)

C  
L'al-me gli spir-t'ei co-ri

P  
L'al-me gli spir-t'ei co-ri

T

B  
L'al-me gli spir-t'ei co-ri

Ex. 50: Filli, tu per sei quella (V, 4)

while the frequent use of sequential passages gives a strong sense of tonal direction:

C  
Prin-ci-pio e fi-ne d'o-gni mio de-si-o, prin-

P  
Prin-ci

A  
Prin-ci-pio e fi-ne d'o-gni mio de-si-o, prin

T  
Prin-ci-pio e fi-ne d'o-gni mio de-si-o, prin-

B  
Prin-ci-pio e fi-ne d'o-gni mio de-si-o

-ci-pice fi-ne d'o-gni mio de-si-o  
 -ci-pice fi-ne d'o-gni mio de-si-o  
 -ci-pice fi-ne d'o-gni mio de-si-o  
 -ci-pice fi-ne d'o-gni mio de-si-o

Ex. 51: Mia Filli, s'egli è vero (V, 3)

30  
 Ve-de le gra-tie A-mor che dan - - - zan se-co,  
 Ve-de le gra-tie A-mor che dan-zan se-co, che dan - zan se-co,  
 Ve-de le gra-tie A-mor che dan - - - zan se-co,  
 Ve-de le gra-tie A-mor che dan-zan se-co, che dan - zan se-co,

Ex. 52: Va cercando intorno (V, 17)

The only madrigal which does not quite conform to the general pattern is the setting of Rinaldi's verse S'io miro in te, (page 167 in vol. II). This little piece is practically a compendium of the techniques of Pallavicino's 'expressive' style of the late 1580's and early 1590's, since it contains diminution on key words of the text (bars 4-7; 11-13), false relations (bar 9), extended leaps in the melodic line (bar

2), expressive use of chains of parallel 6/3 chords (bars 18-19), expressive contrast of movement and texture (bars 14-20), sounded suspensions (bar 19), and concertante contrast of texture (bars 10-14). It differs from the expressive madrigals of Book Four, however, in that in the passages of diminution the voices move together in rapid declamation. Pallavicino is aiming at direct expression; the tremolando effect on the word "ridi" is decorative and virtuosic, but also dramatically convincing. In this small detail S'io miro in te points forward to the dramatic declamatory madrigals of Books Six and Seven.

Book Five, then, with the exception of S'io miro in te, is a somewhat conservative collection which shows little sign of the approach of a highly expressive musical style. In comparison with contemporary works by Giaches de Wert, that is the contents of his Decimo libro de madrigali a cinque, published in 1591,<sup>43</sup> the conservative nature of Pallavicino's Book Five becomes even more apparent, particularly with regard to its texture. Even if one leaves aside the madrigals Tu canti e cant'anch'io, O qual gioia and Felicissima gioia, in which highly florid settings of the texts and concertante contrast of textures are fundamental to the musical style, the madrigals of Wert's Book Ten never lack that contrast of texture, the variety of combination of voices, which is so conspicuously lacking in many of the madrigals of Book Five. Monteverdi's Secondo libro de mad-

---

<sup>43</sup>Ed. by MacClintock, Collected Works, v. 10.



rigali a cinque, published in 1590,<sup>44</sup> is much closer to Pallavicino's volume in spirit, and even in some points of style (such as his use of brief quaver runs of a descriptive nature, the pervasive use of melodies outlined in parallel thirds, and a greater feeling for tonality). But Monteverdi's madrigals too have a greater variety of texture than those of Pallavicino. Indeed, Denis Arnold has singled this out for comment; he has noted of Book Two that

Rarely do the voices enter one after another with their melodic points, except for special effect. Instead, Monteverdi brings them in to sing in pairs or threes, using the fifth voice to give a delicious unevenness and unexpectedness. The homophonic tutti nearly always comes as the first climax of a madrigal, and is used very sparingly thereafter. More usual are longish homophonic trio sections (such as we find at the beginning of Dolcemente dormiva or Intorno a due vermiglie ...<sup>45</sup>

Perhaps the the key to the nature of Book Five can be found through a consideration of its conservative textures. A reason for adopting a uniform four- to five-voice texture in most of these works could be that Pallavicino was writing for amateur singers whose voices would be a little too exposed for comfort in reduced textures. That Pallavicino was writing for amateur singers would also explain his choice of means of word-painting (simple triadic or scalar quaver passages of brief duration as opposed to lengthy roulades),

---

<sup>44</sup> Malipiero, Tutte le opere, v. II; Fondazione Claudio Monteverdi, Opera omnia, III.

<sup>45</sup> Arnold, Monteverdi, p. 54.

and the non-dramatic, non-virtuosic approach to the expression of the text. It seems likely, then, that Book Five represents a selection from Pallavicino's current repertoire which he felt suitable for a particular kind of performer (it is possible that they were written specifically for the use of G. B. Guerrieri and his circle), while the inclusion of S'io miro in te has perhaps something of the nature of a reminder that he was also capable of writing in the expressive style of the late 1580's and early 1590's popular with his contemporaries at Mantua.

Before leaving Book Five, one should note that three cases of 'borrowing' of musical material can be found amongst these madrigals. Because each example represents a particular approach to the use of borrowed material in the context of the madrigal, it is worth examining them singly.<sup>46</sup>

Donna, se quel ohimè is an example of the citation principle. A quotation from another composer's work is inserted into the fabric of the madrigal in such a way that the reference is clearly understood by the singers and the audience. This presupposes that they will be familiar with the quoted work, and that the quotation itself will be similar enough to the original to be easily recognisable. Number thirteen in Book Five, Donna, se quel ohimè, is a particularly good example of this kind of musical borrowing, for the text has been written specifically for the purpose of allowing the quotation, and indeed it makes little sense unless the reference is understood:

---

<sup>46</sup> Unfortunately there is not space to list all the quotations that the writer has discovered in Pallavicino's music, but she hopes to publish a study of the subject.

Donna, se quel ohimè tante vi piace,  
 Mentre lieta cantate a tutte l' ore,  
Liquide perle Amore v'insegnaro.  
 Cangiare il mio martire  
 In un dolce morire  
 Che mille volte ohimè m'udrete dire.

"Liquide perle Amor" is the opening phrase of the first madrigal of Marenzio's Primo libro de madrigali a cinque, published in 1580; at this point in the text, and also at the word "ohimè", Pallavicino quotes the relevant parts of Marenzio's madrigal:<sup>47</sup>

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (P), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: "Don - na, se quel ohì - mè, se quel di - mè, don - na, se quel di". The music is in a five-part setting, with each voice part having its own staff. The lyrics are written in a cursive hand, and the music is in a simple, early style.

<sup>47</sup> See Einstein, The Italian madrigal, v. 2, p. 615. A copy of Marenzio's first five-part madrigal book was sent to Mantua shortly after it was published. See MASG, Busta 1511, Venice-Mantua, 10 September 1580. Annibale Capello to Aurelio Zibramonte. "Mando anche a Sua Altezza il primo libro de Madrigali usciti novamente in luce del maestro Messer Luca Marentio maestro di capella del Cardinale mio Patrone ...". Given in S. Ledbetter, "Luca Marenzio: New Biographical Findings", unpublished Ph.D. thesis, New York University, 1971, p. 154.

5  
dii-mè, ohi-mè tan-to vi pia-ce  
-mè, ohi-mè, ohi-mè tan-to vi pia-ce  
-na, se quel dii-mè, dii-mè tan-to vi pia-ce  
se quel ohi-mè, dii-mè tan-to vi pia-ce  
se quel ohi-me.

Ex. 53. *Donna, se quel ohi-mè* (V, 13)

13  
C ohi-me, ohi-me  
D ohi-me, ohi-me, ohi-me  
A ohi-me, ohi-me, ohi-me  
T ohi-me, ohi-me, ohi-me  
B ohi-me

Ex: 54: L. Marengo, *Liquide perle Amor* (2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> libro a 5, 1, 1581)

10

C  
Liquide per-le A-mo-re o'i-se-gua-ro, o'i-se-gua-ro

P  
Liquide per-le A-mo-re o'i-se-gua-ro, Liquide per-le A-mo-re

A  
Liquide per-le A-mo-re

T  
Liquide per-le A-mo-re o'i-se-gua-ro

B

Ex. 55. *Louna, se quel olivè* (V, 13)

C  
Liquide per-le A-mor da gl'oc-chi spar-se, li-qui-de per(le)

P  
Liquide per-le A-mor da gl'oc-chi spar-se

A  
Liquide per-le A-mor

T  
Liquide per-le A-mor da gl'oc-chi spar-se

B

Ex. 56: L. Manengio, *Liquide perle Amor* (9<sup>o</sup> libro a 5, 1680)

A second example of the use of borrowed material in Book Five represents the principle of the reworking or transformation of the borrowed material. The original idea is intended to be recognised, and its transformations, or the new context in which it is set, are probably intended to be seen in the light of 'improvement': that is, as a more ingenious use of the basic material. This kind of borrowing can be seen in the final section of *Dolcemente dormiva*,

which is related to Monteverdi's setting of the same text, published in his second book of five-part madrigals in 1590,<sup>48</sup> and that of Giovanni Gabrieli, published in the Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, also issued in 1590:<sup>49</sup>

30

C e ba-cian-do-li il vi-so Pro-va-i quan-to dol-cet-z'ha! Pa-ra-di-so

A e ba-cian-do-li il vi-so Pro-va-i quan-to dol-cet-z'ha! Pa-ra-di-so

T

P *p* E ba-cian-do-li il vi-so

B

Cap. 57: Dolcemente dormiva (V, 9)

<sup>48</sup>Ed. Malipiero, Tutte le opere, v. II, p. 78; Fondazione Claudio Monteverdi, Opera omnia, p.150. Also edited by D. Stevens in Monteverdi: Ten madrigals, London, 1978, p. 21.

<sup>49</sup>Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci et dodici voci, novamente posti in luce, Venice, Gardano, 1590. Dolcemente dormiva has been edited by Arnold in the Collected works of Giovanni Gabrieli, American Institute of Musicology, 1974, v. 6, p. 138 (Corpus mensurabilis musicae, 12). Also edited by Stevens, London 1969 (Faber Baroque Choral Series).

65 70

vi-so Pro- vai quan-ta dol- cezz' ha' pa-ra- di- so

vi-so Pro- vai quan-ta dol- cezz' ha' pa-ra- di- so

Ab-cian-do leil vi - so quan- ta dol- cezz' ha' pa-ra- di- so

vi - so Pro- vai quan-ta dol- cezz' ha' pa-ra- di- so

Pro- vai quan- ta dol- cezz' ha' pa- ra- di - so

Pro- vai quan- ta dol- cezz' ha' pa- ra- di - so

Pro- vai quan- ta dol- cezz' ha' pa- ra- di - so

Pro- vai quan- ta dol- cezz' ha' pa- ra- di - so

Ex. 58: G. Gabrieli,  Dolce mente dormiva (  Dialoghi musicali, 36, 1590)

60

E ba-cian-do-leil vi - so,

E ba-cian-do-leil

E ba-cian-do-leil vi - so Pro- vai quan-ta dol- cezz' ha' pa-ra- di-

E ba-cian-do-leil vi - so Pro- vai quan-ta dol- cezz' ha' pa-ra- di-

E ba-cian-do-leil vi - so

Handwritten musical score for "Dolcemente dormiva" by Claudio Monteverdi. The score consists of five staves. The first staff is a vocal line with lyrics "e ba-cian-do-le il vi - so". The second staff continues the vocal line with lyrics "vi - so Pro-vai quan-ta dol-cet-z'ha' pe-ri-di - so". The third staff continues with lyrics "- so, E ba-cian-do-le il vi - so pro-vai quan(ta)". The fourth staff continues with lyrics "- so, e ba-cian-do-le il vi - so". The fifth staff is a basso continuo line with the instruction "Pro. vai quan(ta)" written below it.

Ex. 59: C. Monteverdi, Dolcemente dormiva (II, 16, 1590)

The model for Pallavicino's setting appears to be that of Monteverdi. Monteverdi's setting, in turn, is clearly based on that of Gabrieli, for he also makes use of Gabrieli's idea of a series of triads in downwards motion on the phrase "All'hor io mi chinai così pian piano" (not illustrated here).

There are many such examples of borrowing to be found in the music of Pallavicino and his contemporaries. They are too numerous to be discussed here, but they indicate, amongst other things, that the musical environment of northern Italy was perhaps more close-knit than has hitherto been supposed (Monteverdi must have heard Gabrieli's madrigal before it was published). They also indicate a certain spirit of rivalry, besides emulation, for it is their contemporaries that Pallavicino and Monteverdi quote most frequently, rather than older, well-established composers of repute.



The last work in Book Five is an eight-part dialogue for two choirs, Onde ne viene Amore. This work is almost entirely homophonic, with diminution restricted to two brief illustrative turns on the words "sces'" and "riso". It resembles closely the dialogue in Book Three in that antiphonal exchange between the two choirs tends to follow the question and answer structure of the text, brief passages of echo effect occur at the middle and the close of the work, and an extensive tutti occurs only in the concluding section.

Madrigals from Book Five edited in volume II include Filli, tu pur sei quella, Tu pur ti parti, o Filli, Donna, se voi m'odiate, Dolcemente dormiva, Amor, se pur degg'io, and S'io miro in te.

## CHAPTER IV

## THE LATE WORKS

Pallavicino's sixth book of five-part madrigals was published in 1600: seven years after the appearance of his Book Five. One year later Pallavicino was dead, but his son Bernardino saw through the press two posthumous madrigal publications: the seventh and eighth books, published in 1604 and 1612 respectively. Common sense indicates that these two posthumous volumes cannot have been composed after the publication of Book Six; it would be absurd to suppose that Pallavicino took seven years to prepare one volume, and one year to produce two. Thus one must conclude that the sixth, seventh and eighth books of madrigals were the fruit of Pallavicino's last eight years in the service of the Gonzagas. Two problems are apparent here. Why did Pallavicino wait seven years before publishing Book Six? Can one come to any conclusion about the order of composition of his last three madrigal publications?

With regard to the first question, it is important to remember that Monteverdi published his third book in 1592 and his fourth in 1604. Various scholars have proposed that Monteverdi delayed the publication of his fourth book because he was undergoing a kind of artistic crisis which caused him to be unsure of the value of his work.<sup>1</sup> We know, however, that he was productive during these intervening years; indeed, we know that many of the madrigals published

---

<sup>1</sup>Arnold, for example, in Monteverdi, pp 61-62.

in Book Four, in 1604, were already known to Artusi in 1599. It may be that neither Pallavicino nor Monteverdi published for a number of years for the simple reason that it was discouraged by their employer Vincenzo Gonzaga. Alfonso d'Este forbade the publication of much of the music produced at his court in the 1590's, with a view to keeping it exclusive; Vincenzo Gonzaga (who is known to have admired and emulated Alfonso) may have forbidden, or at least impeded, publication of the music written for his virtuoso singers for the same reason. It is true that Giaches de Wert continued to publish during these years, for his eleventh book of five-part madrigals came out in 1591. But Wert was old and ailing, and Vincenzo Gonzaga was particularly fond of him (his usual form of address was "Musico mio caro"), so he might have been exempted from a temporary ban on publication.

The theory of a 'musica segreta' at Mantua in the latter half of the 1590's is, at first sight, an attractive one. But it is also possible that the delay in the publication of both Monteverdi's and Pallavicino's madrigal books was due to purely economic factors. Iain Fenlon has pointed out that the conditions imposed on composers by publishing houses towards the end of the sixteenth century were particularly severe: they were obliged to pay for the paper, printing and correction of the proofs, or undertake some other kind of financial backing for the edition.<sup>2</sup> Even such a well-known composer as Philippe de Monte had

---

<sup>2</sup>I. Fenlon, "Il folio volante editoriale dei Tini, circa il 1596", Rivista italiana di musicologia, XII (1977), pp. 231-251.

to deposit a sum of money in 1586 before his work could be printed, so it is quite likely that Pallavicino and Monteverdi had to agree to similar conditions. It may have taken them some time to get together the necessary funds, or to find a patron who was willing to meet the expense.

The question of chronology of the madrigals of Books Six, Seven and Eight is, unfortunately, far more difficult to resolve. It is important to keep in mind that Pallavicino's earlier publications do not necessarily represent a true chronological sequence; his first book of six-part madrigals, for example, precedes the fourth book a 5 by only a year, and yet there is, stylistically, a world of difference between them. One should also note that each publication has a definite character: Book Three, for example, is a collection of not-too-serious works, suitable for a group of amateur singers, and perhaps - since they were dedicated to a man who was a patron of music and a dilettante of the theatre - they may even have been written for a group of aristocratic amateurs. Book Four was written for virtuoso singers of the highest ability, and demonstrates a knowledge of the most up-to-date trends in the expressive techniques of the contemporary madrigal. Book Five is a 'classical' collection of lyric or pastoral pieces and like Book Three, it may be for aristocratic amateurs. Likewise Books Six and Seven each have their predominant characteristics. The publication of Book Eight was clearly an afterthought; it contains a few pieces of great interest, but some of the contents clearly belong to a much earlier period of composition, and five are eight-part 'occasional' pieces, obviously included to bring up the numbers.

Thus, Books Six, Seven and Eight will be considered separately, inasmuch as certain techniques seem to be

particularly characteristic of one or the other; but even though some features seem to be more progressive than others, perhaps indicating a later date of composition, one cannot propose a chronology for all of these works with any real confidence. The most problematic are the contents of Book Six and the "mannerist" madrigals of Book Seven.

Il sesto libro de madrigali a cinque voci (1601)

Contents

1	(181)	Come vivrò	Tasso
2	(182)	Deh, dolc'anima mia	Guarini
3	(183)	Anima del cor mio	
4	(184)	Amor, io parto	Guarini
5	(185)	A poco a poco io sento	
6	(186)	Amor, se non consenti	
7	(187)	Ahi, come a un vago sol	Guarini
8	(188)	Ch'io non t'ami, cor mio	Guarini
9	(189)	Lunge da voi, ben mio	Tasso
10	(190)	Sol mirando vorrei (part 2)	
11	(191)	Io disleale? ah cruda	Guarini
12	(192)	Vivrò io mai	Guarini
13	(193)	Era l'anima mia	Guarini
14	(194)	Temprati i sdegni	
15	(195)	O come vannegiate, Donna	Guarini
16	(196)	Cor mio, deh non languire	Guarini
17	(197)	Ohimè, se tanto amate	Guarini
18	(198)	Cruda Amarilli	Guarini
19	(199)	Ma grideran per me (part 2)	
20	(200)	Crudelissima doglia	
21	(201)	Hoggi nacqui, ben mio	Guarini
22	(202)	Dolce spirto d'amore	Guarini

Printed sources

See Appendix B, page 312.

### Publication history

Pallavicino's sixth book of five-part madrigals was published in 1600 by the Venetian firm of Angelo Gardano. Two reprints were made after Pallavicino's death in 1606: that of Gardano, which came out in 1611, and Pierre Phalèse's Antwerp edition of 1612.

Book Six contains some of Pallavicino's finest madrigals, so one might expect that they would have been widely distributed in contemporary anthologies. Surprisingly, only one anthology known today includes some of the contents: the Giardino novo bellissimo (Copenhagen, 1606), which contains Amor, io parto and A poco a poco io sento. However, there is good reason to believe that other madrigals found their way into anthologies now lost, for there is a variety of English manuscript sources for numbers one, thirteen, fifteen and sixteen, and a wide manuscript distribution in this period often indicates that the works concerned were circulating in anthologies.<sup>3</sup> Francis Tregian copied all but two of the contents of Book Six into his anthology known as GB-Lbm Egerton Ms 3665, and the entire volume, scored by an unknown scribe, forms part of the manuscripts known today as F-Pn Rés. F. 763-767.

Pallavicino addressed the dedication of Book Six to Conte Alessandro Bevilacqua, the Veronese nobleman who had inherited the leadership of the Accademia Filarmonica of Verona on the death of his uncle Mario Bevilacqua in 1593.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> The madrigals of Books Four and Five which are to be found in anthologies all have a number of contemporary manuscript sources.

<sup>4</sup> The quintus partbook of the first edition still exists in the library of the Accademia today.

As leader of the Academy,<sup>5</sup> Alessandro Bevilacqua was one of the most important and influential patrons of his time outside the princely courts. Thus, the dedication of Book Six was a fitting choice for what Pallavicino himself may have considered one of his finest madrigal collections. Prior to the publication of Book Six Bevilacqua must have commissioned works from Pallavicino or in some other way shown him favour, for in his dedication Pallavicino says that he is bound to Bevilacqua by many obligations. Pallavicino also speaks of providing his book with a "potentissimo difensore", well able to protect Pallavicino's creation; it may not be reading too much into this if we interpret it as indicating the competitive nature of Pallavicino's relations with Monteverdi during the last decade of the century.

### Texts

The texts of the madrigals of Book Six are dominated by Guarini, the Ferrarese poet whose verses were so popular amongst madrigalists of the turn of the century. Guarini, who was secretary to Alfonso d'Este, Duke of Ferrara, was often at Mantua during the last years of the sixteenth century; his connections with the court date from at least 1584, when preparations for staging his tragicommedia Il

---

<sup>5</sup> Bevilacqua was a composer himself; Paolo Masinelli's Primo libro de madrigali a quattro voci (Venice, Gardano, 1582), contains two of his madrigals: Donna, che saggia quanto bella (number 7), and Non può dolce mia vita (number 9).



Pastor fido were initiated by the hereditary prince Vincenzo Gonzaga.<sup>6</sup> Pallavicino's sixth book of five-part madrigals was but one of many Guarini 'collections' to be compiled at Mantua during this time.<sup>7</sup> Besides settings from the Pastor fido itself (Deh, dolc'anima mia and the bipartite setting of Cruda Amarilli), the volume contains twelve of his verses, for the most part highly expressive, epigrammatic pieces full of emotional imagery and witty conceits. The two Tasso verses, Come vivrò; and Lunge da voi, with second part Sol mirando vorrei, are also of this kind, as are the anonymous texts of the volume. Almost all the texts of Book Six were set by a great many composers besides Pallavicino (whose settings often appear to be amongst the first); only A poco a poco and Temprati i sdegni e l'ire have not survived in other settings.

---

<sup>6</sup> See Fenlon, Music and patronage, pp. 149 ff.

<sup>7</sup> See, for example, G. C. Antonelli (maestro di cappella at St. Andrea, Mantua, in 1606), Madrigals for five voices in manuscript, I-Mc, S.B.20 [V.1] (8 texts by Guarini); G. G. Gastoldi, Il quarto libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1602 (6); Concenti musicali, Venice, Amadino, 1604 (8); C. Monteverdi, Il terzo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1592 (9); Il quarto libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1603 (10); Il quinto libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1605 (16); S. Rossi, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1600 (13); A. Tarone, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, repr. 1612 (9); Il secondo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Amadino, 1612 (10); G. de Wert, L'Undecimo libro de madrigali a cinque voci, Venice, Gardano, 1595 (10).

## Style

Book Six is so radically different in style from Book Five that, taken by themselves, it would be difficult to believe that the two books are the work of the same composer. The ordered, imitative polyphonic sections of Book Five have disappeared, as have the mellifluous duets in thirds, the pastoral texts, the light-hearted atmosphere and the balanced musical forms. Book Six is a collection of pieces which belong spiritually and technically with the mannerist madrigals of Pallavicino's contemporaries at the court of Mantua, Giaches de Wert and Claudio Monteverdi. The music of these composers and the cultural climate of Mantua in the 1590's have been so well analysed by modern scholars that it would be pointless to repeat their findings at length here.<sup>8</sup> It is sufficient to say that in Book Six Pallavicino reveals himself as a follower of Wert's theories of expression, subscribing to the view that music should be at all times subservient to the expression of the text, and using the most up-to-date techniques in his efforts to achieve this expression.

In the expression of the text the audibility of the words is an important consideration. In Book Six Pallavicino follows Wert's lead in introducing into his madrigals large

---

<sup>8</sup>The most informative studies are Arnold, Monteverdi; "Monteverdi and his Teachers"; "Monteverdi: some Colleagues and Pupils"; "Seconda pratica"; Einstein, The Italian madrigal, v.2, pp. 511ff, 568ff, 602ff, 717ff, 850ff; Fenlon, Music and Patronage, Chapters Three and Four; MacClintock, Giaches de Wert; C. Palisca, "The Artusi-Monteverdi Controversy", in The Monteverdi companion, pp. 133-66; Schrade, Monteverdi.

stretches of homophony, in which the text is declaimed with little or no regard for harmonic or melodic interest, with its natural stresses and quantitative values carefully mirrored by those of the music. Pallavicino never developed this concept of choral recitative as far as Monteverdi, who in his well-known madrigal Sfogava con le stelle notates at certain places only the pitch on which the words are to be chanted, in the manner of psalmody. But declamatory homophony is basic to the style of all the madrigals of Book Six; a handful are, in fact, based on this technique alone. Vivro' io mai is of interest in that the soprano, always the highest part, is set off from the other voices, so that the madrigal could be, and probably was, performed as an instrumentally accompanied solo, with improvised decoration of the solo part. The other two predominantly homophonic madrigals, Amor se non consenti, and Dolce spirto d'Amore, are rather academic, and since the highest parts have no great interest in themselves only the constant contrast of trio and tutti sections saves them from monotony.

The declamatory element in Book Six has, it will be remembered, a precedent in Laura soave and Amatemi ben mio of Book Three. Likewise, most of Pallavicino's expressive devices in Book Six can be traced back to Book Four. In Book Four they are for the most part confined to brief passages, to underline a particularly emotional word or phrase, which are generally in contrast to the mood of the work as a whole. In Book Six the mood is maintained without interruption, and expressive devices are used systematically to underline every nuance of the text. The most common of these are sounded suspensions, false relations, unusual leaps in the melodic line, chains of parallel 6/3 chords, unprepared dissonances, diminished or augmented intervals, and lengthy passages of what can be called for

convenience 'drawn-out dissonance'.

The first of these, the sounded suspension, occurs frequently in the context of a particularly emotional word or phrase:

22

C ha se-co il suo do-lo-re,

A ha se-co il suo do-lo-

T ha se-co il suo do-lo-

B

P

Ex. 1: *Deh, dolce anima mia* (VI, 2)

13

C Chi non ha cor è mor-to, chi non ha cor- è mor-to

A Chi non ha cor è mor-to

T Chi non ha cor è mor-to

B cor è mor-to, chi non ha cor è mor-to

P

Ex. 2: *O come vaneggiate* (VI, 15)

C  
de Pan-ti - ca fe - (vita)

P  
(an)-ti - ca fe - vi - - (ta)

A  
de Pan-ti - ca fe - vi - - (ta)

T  
de Pan-ti - ca fe - vi - - (ta)

B

Ex. 3. *Ahi, come a un vago sol* (VI, 7)

C  
di - van - noj miei (lamenti)

A  
di - van - noj miei (lamenti)

T  
di - van - noj miei (lamenti)

B

Ex. 4: *Ma gridavan per me* (2. pt. of *Cantata Amarilli*, VI, 19)

C  
il mio mar - (-tire)

P  
(il) - mio mar - ti - (-re)

A  
mio mar - ti - re.

T  
(mar)-te, la mor - te il mio (martire)

B  
il mio mar - (-tire)

Ex. 5: *Ma gridavan per me* (2. pt. of *Cantata Amarilli*, VI, 19)

The false relation is also commonly used for expressive purposes; besides its use in a polyphonic setting (the first example below), Pallavicino is especially fond of using it in Book Six to give pungency to a homophonic declamatory setting:

C 10  
stral d'A-mo-re,

P (stral)

A stral d'A-mo-re

T stral d'A-mo-re

B C

Ex. 6: *Alti, come a un vago sol* (VI, 7)

C 22  
Ma de Pa-spi-do sor-do,

A Ma de Pa-spi-do sor-do,

T Ma de Pa-spi-do sor-do,

P Ma de Pa-spi-do sor-do,

B Ma de Pa-spi-do sor-do,

Ex. 7: *Cruda Amarilli* (VI, 18)

14

C  
in si pie-to-so

A  
in si pie-to-so gi- (no)

T  
in si pie-to-so

P  
in si pie-to-so

B  
in si pie-to-so

Ex. 8: *Era l'anima mia* (VI, 13)

5

C  
di sen-tir di chi-me,

P  
di sen-tir di chi-me,

A  
di sen-tir di chi-me,

T  
di sen-tir di chi-me,

B  
di sen-tir di chi-me,

Ex. 9: *Ohimè, se tanto amate* (VI, 17)

22

C  
s'i ti potes-si dar mo-ren-dog-i-ta Mor-vei

P  
s'i ti potes-si dar mo-ren-dog-i-ta Mor-vei

A  
s'i ti potes-si dar mo-ren-dog-i-ta Mor-vei

T  
s'i ti potes-si dar mo-ren-dog-i-ta Mor-vei

B  
s'i ti potes-si dar mo-ren-dog-i-ta

Ex. 10: *Cor mio, deh non languire* (VI, 16)

The simultaneous false relation, a logical extension of this device, creates an extraordinary dissonance in Pallavicino's lovely setting of Guarini's Cruda Amarilli:

Example 11 is a musical score for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), Soprano (P), and Basso (B). The lyrics are: (e'l) do- lor, (pir.) ta- -de, e'l do- lor, (e'l) do- lo- -ve, e'l do- lo- -ve, e'l do- lo- -ve. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Ex. 11: Ma grideran per me (2. pt. of Cruda Amarilli, VI, 19)

Diminished intervals likewise underline particularly expressive words or phrases in Book Six; they may be harmonic (note the words illustrated: "morire", "lacrimevol suon", "lasso", "m'uccide", "morro"),

Example 12 is a musical score for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), Soprano (P), and Basso (B). The lyrics are: Par- le- rà il mio mo- ri- re. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Ex. 12: Ma grideran per me (2. pt. of Cruda Amarilli, VI, 19)



C  
un la-cri-me - - vol suo (no)

P

A  
un la-cri-me - - vol suo - (no)

T  
Un la-cri-me - - vol suo - - (no)

B  
un la-cri-me - - vol suo - (no)

Ex. 13: *Lunge da voi, ben mio* (VI, 9)

C  
D'a-mar ahi las- - so

A  
D'a-mar ahi las- - so

T  
D'a-mar ahi las- - so

P

B  
ahi

Ex. 14: *Canta Amarilli* (VI, 18)

Handwritten musical score for Example 15, featuring vocal parts C, P, A, T, and B. The lyrics are in Italian. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: C: m'uc- ci - de! tor - men - (to); P: (a) po - co io sen - to; T: (tor), men - - - (to); B: tor - men - - (to).

Ex. 15: *A poco a poco* (VI, 5)

Handwritten musical score for Example 16, featuring vocal parts C, A, T, O, and B. The lyrics are in Italian. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: C: che non mor - rà più ma - i; A: che non mor - rà più ma - i; T: che non mor - rà più ma - i; O: (ma) i; B: (ma). - i.

Ex. 16: *O come vaneggiate* (VI, 15)

or melodic ("al fin della mia vita", "doloroso"):

Handwritten musical score for five voices (C, P, A, T, B). The lyrics are "al fin della mia vita". The score includes a fermata over the final note of the vocal lines, with the number "30" and a sharp sign above it. The vocal parts are: C (Soprano), P (Alto), A (Tenor), T (Bass), and B (Bass).

Ex. 17: *Candellissima doglia* (VII, 20)

Handwritten musical score for five voices (C, P, A, T, B). The lyrics are "Lan- qui - do, e do - lo - ro - so, chi - me sen - ti - re". The score includes a fermata over the final note of the vocal lines, with the number "15" above it. The vocal parts are: C (Soprano), P (Alto), A (Tenor), T (Bass), and B (Bass).

Ex. 18: *Chimè, se tanto amate* (VI, 17)

Sometimes both types occur together. The following passage, from Ahi, come a un vago sol, is most effective; it is surprising that although Monteverdi borrowed the first part of the phrase, as far as "Amor", for the refrain in his setting of the same verse,<sup>9</sup> he did not make use of Pallavicino's diminished fourth, preferring a much blander conclusion:

35

C Ah che pia-ga d'A-mor, ah che pia-ga d'A-mor non sa-na ma - - i

P Ah che pia-ga d'A-mor, ah che pia-ga d'A-mor non sa-na ma - - i

A

T Ah che pia-ga d'A-mor non sa-na ma - - - i

B

Ex. 19: Ahi come a un vago sol (VI, 7)

60

C

A3

P Ah che pia-ga d'a-mor non sa-na ma - i

T Ah che pia-ga d'A-mor non sa-na ma - i

B

Bc

Ex. 20: C. Monteverdi; Ahi come a un vago sol (I, 16, 1605)

<sup>9</sup> In Il quinto libro de madrigali a cinque voci (1605),

Wide leaps in the melodic line, so much a feature of the so-called 'mannerist' style of Wert and Monteverdi, are often used in Book Six to give emphasis to the declamatory setting of a phrase. The opening of Deh, dolc'anima mia borrows this, along with a great many other features, from Antonio Bicci's setting of the text, published in Luca Marenzio's Settimo libro a cinque (1595),<sup>10</sup> but it is very common in other madrigals:

C  
Deh dol- ce\_a- ni- ma mi - - a

P  
Deh dol- ce\_a- ni- ma mi - - a

A  
Deh dol- ce\_a- ni- ma mi - - a

T  
Deh dol- ce\_a- ni- ma mi - - a

B  
Deh dol- ce\_a- ni- ma mi - - a

Ex. 21: Deh, dolc'anima mia (VII, 2)

---

ed. Malipiero, Tutte le opere, v. V, p. 62.

<sup>10</sup> Ed. J. Steele, Le opere complete di Luca Marenzio, VII: Il settimo libro de madrigali a cinque voci, New York, 1975, p. 79.

Handwritten musical score for the piece "Deh! dol-ce a-ni-ma mi-a". The score is arranged in five staves, labeled C, A, T, O, and B from top to bottom. The time signature is 2/2. The lyrics are written below each staff: C: Deh! dol-ce a-ni-ma mi-a,; A: Deh! dol-ce a-ni-ma mi-a,; T: Deh! dol-ce a-ni-ma mi-a,; O: Deh!; B: Deh! dol-ce a-ni-ma mi-a,.

Ex. 22: A. Bicci, *Deh! dolc' anima mia* (L. Marengio, VII, 16, 1575)

Handwritten musical score for the piece "Mor-te non mi per-do-ni". The score is arranged in five staves, labeled C, O, A, T, and B from top to bottom. The time signature is 2/2. The lyrics are written below each staff: C: Mor-te non mi per-do-ni; O: Mor-te non mi per-do-ni; A: Mor-te non mi per-do-ni; T: (empty staff); B: (empty staff). A fermata is placed over the final note of the vocal line in the C staff.

Ex. 23: *Ch'io non t'ami, cor mio* (VI, 8)

Handwritten musical score for five voices (C, O, A, T, B). The lyrics are: dol-ce spir-to d'A-mo-re. The score includes a fermata over the final note of each line.

Ex. 24: Dolce spinto d'Amore (VI, 22)

Handwritten musical score for five voices (C, O, A, T, B). The lyrics are: Di sen-tir dir chi-me. The score includes a fermata over the final note of each line.

Ex. 25: Chimè, se tanto amate (VI, 17)

Wide leaps in the melodic line also occur, for the usual expressive purposes, in a contrapuntal context. The first example is particularly characteristic in that the leap is outlined in parallel thirds (also a favourite procedure with Monteverdi); but the other examples illustrate some of the unusually awkward leaps to be found in Book Six: an ascending minor seventh, a descending major seventh, a major tenth and a minor ninth:

25

C Mor- rei per dar- - ti vi - ta,

P Mor- rei per dar- - ti vi - ta,

A Mor- rei,

T Mor- rei per dar- ti vi - ta

B

Ex. 26: *Cor mio, deh non languire* (VI, 16)

30

C

P u- na vo - ce do - len - (te)

A u- na vo - ce do - len - (te)

T U- na vo - ce do - len - (te)

B U- na vo - ce do - len - (te)

Ex. 27: *Lunge da voi ben mio* (VI, 9)



40

pet - toji co - re.

ne Pa-troi pet - toji co - re

id co - re

ne Pa-troi pet - toji co - re

co - re.

Ex. 28: Cor mio, deh non languire (VI, 16)

O co-me va-neg-gia-te

O co-me va-neg-gia-te

O co-me va-neg-gia-te

O co-me va-neg-gia-te

O co-me va-neg-gia-te

Ex. 29: O come vaneggiare (VI, 15)

5

C Di sen-tir dir chi-me

O Di sen-tir dir chi-me

A Di sen-tir dir chi-me

T Di sen-tir dir chi-me

B Di sen-tir dir chi-me

Ex. 30: *Chimè, se tanto amate* (VI, 17)

Chains of parallel 6/3 chords are common in the musical language of Book Six. For the most part, they are used by Pallavicino in a manner similar to that of Giaches de Wert: to outline a melodic phrase in declamatory homophony in an expressive context:

C che di\_e not-te m'af-fli-gi-gi

O che di\_e not-te m'af-fli-gi-gi

A che di\_e not-te m'af-fli-gi-gi

T

B

Ex. 31: *Crudelissima doglia* (VI, 20)

Ma pur sì a- spre ve nè sì sal- vag- gie

Ma pur sì a- spre vie nè sì sal- vag- gie

Ma pur sì a- spre vie nè sì sal- vag- gie

Ex. 32: J. de Wert, *Sicché io mi credo* (2. pt. of *Solo e pensoso*, VII, 8, 158?)

or for textural contrast, in a concertante setting, in rapid homophonic declamation:

Ri-na-cqui sì, ri-na-cqui sì, che non mor-ro più ma-i,

Ri-na-cqui sì, ri-na-cqui sì, che non mor-ro più ma-i.

Ri-na-cqui sì, ri-na-cqui sì che non mor-ro più ma- i che non mor-ro più ma-i,

Ri-na-cqui sì, ri-na-cqui sì che non mor-ro più ma- i,

Ri-na-cqui sì, ri-na-cqui sì che non mor-ro più ma- i,

Ex. 33: *O come vaneggiare* (VI, 15)

38

C  
Can-tan - - do se re gian,

D  
Can-tan - - do se re gian

A  
Can-tan - - do se re gian

T  
Can-tan - - do se re gian, can-tan - - do se re gian

B  
Can-tan - - do se re gian

Ex. 34: J. de Wert, *Vaghi boschetti* (VII, 6, 1581)

More commonly, however, in these madrigals parallel 6/3 chords are used as a kind of harmonic decoration of a melodic phrase over pedal notes in the other part or parts; a technique which can create extremely harsh dissonances:

15

C  
Lan- qui - do e do - lo - ro - so chi - me

D  
Lan- - qui - do e do - lo - ro - so,

A  
Lan- qui - do,

T  
Lan- qui - do e do - lo - ro - - so,

B  
Lan- - qui - do.

Ex. 35: *Chimè, se tanto amate* (VI, 17)

This technique, which may be considered one of the distinguishing characteristics of Pallavicino's style in Book Six, is rarely to be found in the madrigals of Ciaches de Wert. Nonetheless, there are three examples in his repertoire: in Valle che de' lamenti miei, from Book Nine (1588), and in Ahi come soffrirò and Ah dolente partita, from Book Eleven (1595).<sup>11</sup> So, like so many other features of Pallavicino's music, it has a precedent in his older colleague's work:

Ex. 36: G. de Wert, Ah dolente partita (XI, 1, 1595)

<sup>11</sup> Ed. by MacClintock, Collected works, v. 9, p. 9; v. 12, pp. 16; 1.

It should be noted, however, that parallel 6/3 chords over a pedal note or enclosed by pedal notes are common in the third and fourth madrigal books of Carlo Gesualdo, which according to Glenn Watkins were for the most part composed during Gesualdo's stay at Ferrara in 1594-5.<sup>12</sup> It is quite possible that Pallavicino may have recognised the possibilities of the device from its use in the madrigals of Gesualdo; that he knew Gesualdo's music, in any case, is certain, for the opening of his setting of Crudelissima doglia in Book Six is based on that of Gesualdo in his third book of 1594. It is surely no coincidence that Pallavicino's madrigal begins with this very device; where Gesualdo outlines his melody with voices moving in parallel thirds over pedal notes, Pallavicino uses parallel 6/3 chords over pedal notes, and arrives at an unprepared dissonant seventh at the peak of the phrase in exactly the same manner as that of Gesualdo:

Ex. 37: Crudelissima doglia (VII, 20)

<sup>12</sup> G. Watkins, Gesualdo, The Man and His Music, Chapel Hill, 1973, p. 149. A letter from Gesualdo to Vincenzo Gonzaga, dated 23 February 1595, after his return to Ferrara, suggests that Gesualdo was waiting for an invitation to Mantua: "The bearer of this letter gives me the opportunity

Cru-de-lis-si-ma do-glia,  
 Cru-de-lis-si-ma do-glia, cru-de-lis-si-ma  
 Cru-de-lis-si-ma do-glia, cru-de-lis-si-ma  
 Cru-de-lis-si-ma do-glia, cru-de-lis-si-ma do-glia  
 Cru-de-lis-si-ma do-glia

Ex. 38: Gesualdo, *Cruelissima doglia* (III, 1, 1595)

Unprepared dissonances are a common expressive device in Book Six. Some result from the use of parallel 6/3 chords over a pedal, as in the example discussed immediately above. Others result from the simple substitution of the seventh for the octave (as in the following examples, where they point up the words "ahime" and "mor'io"):

---

of kissing Your Highness's hand as reminding you of my desire to serve you always; which office, if I performed it well some days ago giving news of my arrival in these parts, I have wished to repeat, because I suspect that the letters may have gone astray. I beg Your Highness to favour me with your orders, because wherever I may be I cannot receive greater pleasure ...". MASG, Busta 1260. Ferrara-Mantua, 23 February 1595. Carlo Gesualdo to Vincenzo Gonzaga. See Appendix E, p. 363. Gesualdo's setting of *Cruelissima doglia* has been edited by W. Weismann, in *Gesualdo da Venosa, Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, Hamburg, 1957-62, III, p. 51.

Handwritten musical score for five voices (C, A, T, P, B) with lyrics in Italian. The score is for "L'aria di Maria" from "L'opera di Giuseppe Verdi".

Lyrics: a-mo a-man-te (ahi-mè) lan-qui - ve  
 (ahi-mè) lan-qui - ve  
 (ahi-mè) lan-qui - ve, lan-qui - ve  
 (lan) qui - ve, (ahi-mè) lan-qui - ve  
 (ahi-mè) lan-qui - ve

Ex. 39: Tempo di mezzo i solenni e l'aria (VI, 14)

Handwritten musical score for five voices (C, A, T, P, B) with lyrics in Italian. The score is for "L'aria di Maria" from "L'opera di Giuseppe Verdi".

Lyrics: mo-r'i - o,  
 mo-r'i - o,  
 i - o mo-r'i - o,  
 mo-r'i - o,  
 mo-r'i - o,

Ex. 40: Tempo di mezzo l'aria mia (VI, 13)



or they may be approached by leap, in the manner of appoggiaturas:

27

C  
de Pen-ti-ca fe-ri-ta,\*

P  
(en-)ti-ca fe-ri-ta,

A  
di Pen-ti-ca fe-ri-ta,

T  
di Pen-ti-ca fe-ri-ta,

B  
(Pen-)ti-ca fe-ri-ta,

Ex. 41: *Alui, come a un vago sol* (VI, 7)

28

C  
Per-che la fè ne-ga-te,\*

A  
Per-che la fè ne-ga-te,

T  
Per-che la fè ne-ga-te,

B  
(Per)che la fè ne-ga-te,

Ex. 42: *Io disiale? ah cruda* (VI, 11)

As far as I have been able to ascertain, there are no unprepared dissonances of this kind to be found in any of Pallavicino's madrigals published before those of Book Six. It could therefore be proposed that they are characteristic of the last of his works, and they might consequently be a useful factor in determining the sequence of composition of his last three madrigal publications.

Perhaps most characteristic of Pallavicino's mature style, however, is what can be called for convenience passages of 'drawn-out' dissonance. The setting of Perfida, pur potesti published in Book Four in 1588 shows the first large-scale use of this technique, which is for the most part founded on a combination of dissonant passing notes with chains of suspensions. In Book Six Pallavicino manages to produce, through a logical extension of these devices, some passages of extraordinarily strong dissonance for expressive effect. Because they are so characteristic, it is worth noting the origin of the more severe of these dissonances. The following examples repay study:

The image shows a musical score for the setting of "Perfida, pur potesti" by Pallavicino. The score is written for five voices: Contralto (C), Soprano (D), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B). The lyrics are written below the vocal staves. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with dissonant passing notes and chains of suspensions. The lyrics are: "A po- ca po- ca jo sen -", "Che m'ue- ci- de il tor- men - to", and "Che m'ue- ci - de il tor- men -". The score is annotated with numbers 1, 2, and 3, indicating specific passages of interest.

C  
A po- ca po- ca jo sen -

D  
A po- ca po- ca jo sen -

A  
Che m'ue- ci- de il tor- men - to

T  
Che m'ue- ci - de il tor- men -

B  
Che m'ue- ci - de il tor- men -

Handwritten musical score for five voices, measures 1-5. The lyrics are: "to, a po - co a po - co io sen - -". The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a '5' above the first staff.

Handwritten musical score for five voices, measures 6-10. The lyrics are: "m'uc - ci - de il tor - (mento) che m'uc - ci (de)". The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a '10' above the first staff.

Ex. 43: A poco a poco (VI, 6)

A poco a poco.

1: A suspended note sounded against its note of resolution.  
 2 and 3: Orthodox but effective single and double suspensions.  
 4 and 5: Chains of suspensions orthodoxly prepared but gaining in effect from the close proximity of the parts (note the similarity to the opening of Monteverdi's Ah dolente partita, published in his fourth book of madrigals in

1603)

6: The clash of an accented passing note with the note adjacent.

1 2 3 4

C Del no-stro lun-go\_er-vo -

P Del no-stro lun-go\_er-vo -

A Del no-stro lun-go\_er-vo - ve, del

T Del no-stro lun - - go\_er - ro - - ve,

B Del vo-stro(sic) lun - - go\_er -

35 5 6

- - - ve

- - - ve

no-stro lun-go\_er-vo - ve

lun - go\_er - ro - ve

- ro - - - ve

Ex. 44: *A poco a poco* (VI, 5)

A poco a poco

1: Quitting dissonant passing notes by leap.

2, 4 and 5: The clash of an accented passing note with the note adjacent.

3: The clash of a note sounded in one voice and suspended in another, at the same pitch.

6: A suspension resolving on to an anticipatory note which is in its turn dissonant.

Handwritten musical score for a choir, showing vocal parts C, P, A, T, B and piano accompaniment. The score includes lyrics in Italian and musical notation with various accidentals and dynamics.

Lyrics:

Ch'in tan- te pe - - ne,  
 Ch'in tan- te pe - - ne, in co -  
 Ch'in tan- te pe - - ne, in  
 Ch'in tan- te pe - - ne,  
 Ch'in tan- te pe - - ne, in  
 ch'in tan- te pe - - ne  
 si - - fie - - ro scam- pio,  
 co - si fie - - ro scam- pio,  
 ch'in tan te pe - - ne  
 co - si fie - ro scam - - pio

Ex. 45: *Anima del cor mio* (VII, 3)

Anima del cor mio

1. The clash of an accented passing note with the note adjacent.
2. A suspended note sounded against its note of resolution.

(Note also the unprepared seventh resulting from a chain of parallel 6/3 chords over a pedal at the second minim of bar 25).

25

C  
o du-vez - za ri - cre - di - bi - le gi - fi - ni

P  
o du-vez - za ri - cre - di - bi - le gi - fi - ni -

A  
o du-vez - - za ri - - cre - di - - bi -

T  
o du-vez - za ri - cre - di - - bi - le gi - fi -

B  
o du-vez - za ri - cre - di - bi - le gi - fi

2

- ta

- ta

- le gi - fi - ni - ta

ni - ta

- ni - ta

Ex. 46: Amor, is panto (VI, 4)

Amor io parto

1. The clash of an accented passing note with the note adjacent.
2. A suspended note sounded against its note of resolution.

39

The musical score consists of five staves labeled C, P, A, T, and B. The lyrics are written below the notes. Annotations 1 and 2 are placed above the vocal lines to highlight specific musical features.

C: ma re-sta il ma - - - le

P: ma re- - sta il ma - le

A: ma re-sta il ma - le, il ma - le

T: Ma re-sta il ma - le, il ma - - le

B: Ma re-sta il ma - - - le

Ex. 47: Lunge da voi (VII, 9)

Lunge da voi

1 and 2: Orthodox 9-8 suspensions combined with sounded suspensions.

u-na vo-ce do-len - - - - - te

u-na vo - ce do-len - - - - - te

u-na vo - - ce do-len - - - - - te

u-na vo - ce do-len - - - - - te

Ex. 48: Lunge da voi (VII, 9)

Lunge da voi

1, 2, 3 and 4: Single and double accented passing notes combined with the suspension principle.

(Note also a sounded suspension in bar 31 and an unprepared seventh in bar 32).

Cre-sci tan-to di'A-mo-re,

Cre-sci

Sa-fi del mio mar-tir Pen-pia sua vo(glia)

mar-tir Pen-pia sua vo(glia)

Ex. 49: Crudelissima doglia (VI, 20)

Crudelissima doglia

1-2: The clash of the resolution of the suspended note in the bass against accented passing notes gives parallel ninths.



Denis Arnold writes:

"... what is certainly not derived from Wert is the harmonic astringency which permeates the contents of Pallavicino's Sixth Book. In this it is hard to find an exact equivalent in any contemporary madrigalist. Even Monteverdi himself is scarcely as concerned to wring out the last drops of emotion from dissonance ...".<sup>13</sup>

This is certainly true. The madrigals of Wert rely very little on this kind of dissonance for their effect; the distinguishing characteristics of his expressive style are a predominantly homophonic setting of the text in dramatic declamation, with particularly important words or phrases underlined by the use of large leaps in the melodic line, parallel 6/3 chords, diminished intervals, and sounded suspensions. The opening section of Datemi pace and the final section of Qui dove s'assise, both from Book Ten (1591),<sup>14</sup> are two of the rare occasions where Wert makes use of something similar to Pallavicino's passages of drawn-out dissonance, but the dissonances are not particularly severe, and they are all regularly prepared. This is also true of the final passage of Ahi comè soffrirò from his Book Eleven (1595),<sup>15</sup> where a highly expressive atmosphere is created by accented passing notes and suspensions. Again, there are none of the asperities of the Pallavicino settings, and one looks in vain for unorthodox dissonances of the kind illustrated above. For precedents in print one must turn to Monteverdi's third book of madrigals, published in 1592. In the following passage

<sup>13</sup> Arnold, "Monteverdi: Some Colleagues and Pupils", pp. 112-3.

<sup>14</sup> Ed. MacClintock, Collected works, v. 10, pp. 10, 15.

<sup>15</sup> Ed. MacClintock, op. cit., v. 12, p. 16.

from Stracciami pur il core Monteverdi achieves a high level of dissonance from the use of chains of suspensions producing strong clashes between notes which are sounded in one voice and suspended in another.<sup>16</sup>

C  
\* 75 \* \* \* 80  
Non può mo- vir d'a- mor al- ma fe- de- le

D  
Non può mo- vir d'a- mor al- ma fe- de- le

A  
Non può mo- vir d'a- mor al- ma fe- de- le

T  
[5] Non può mo- vir d'a- mor al- ma fe- de- le

B  
Non può mo- vir d'a- mor al- ma fe- de- le

Ex. 50: C. Monteverdi, Stracciami pur il core (III, 5, 1592)

The similarity of this passage with some of those previously quoted from Pallavicino madrigals is striking. Such techniques are rare in Monteverdi's madrigals published before 1603, but Stracciami pur il core, by reason of its extreme nature, may have influenced Pallavicino in the formation of his mature style.

<sup>16</sup> C. Monteverdi, Il terzo libro de madrigali a cinque voci; ed. Malipiero, Tutte le opere, v. III, p. 26.

Those who have read Claude Palisca's excellent analysis of the Artusi-Monteverdi controversy will remember that the dissonant effects in Monteverdi's madrigals which found criticism in Artusi include some of the techniques outlined above in the analysis of Pallavicino's expressive style: the use of the sounded suspension, for example, the "dissonant" interval of the diminished fourth, and the unprepared dissonance.<sup>17</sup> Other techniques in Monteverdi's madrigals criticised by Artusi are also present in Pallavicino, and although they appear far less frequently than the previously mentioned kinds, their 'progressive' nature, characteristic of the new approach to composition, gives them a certain importance. In the discussion of these techniques I have found it convenient to take examples from the madrigals of Book Seven as well as those of Book Six (they are more or less contemporary) to avoid repetition in the next chapter.

The first of these is (to quote Palisca) the "fortuitous clashes that occur when the parts are moving independently around some common focus", the kind of situation which may arise in improvised counterpoint, where all parts harmonise with a central part, but not necessarily with each other.<sup>18</sup> A useful term for this is 'non-according' dissonance. Compare Artusi's example from Monteverdi with the following passages from Pallavicino:

---

<sup>17</sup> C. Palisca, "The Artusi-Monteverdi Controversy", pp. 153-4; 148-9; 155-7.

<sup>18</sup> Palisca, op. cit., pp. 139-140.

43

C  
e più fu-ga-ce e più fu-ga-ce

A  
e più fu-ga-ce e più fu-ga-ce

T  
e più fu-ga-ce e più fu-ga-ce

P  
e più fu-ga-ce e più fu-ga-ce

B  
e più fu-ga-ce e più fu-ga-ce

Ex. 51: C. Monteverdi, *Contra Altissimi* (V, 1, 1605)

26 \*

C  
E sa pur s'i' Pa-do-ro

P  
E sa pur s'i' Pa-do-ro

A  
E sa pur s'i' Pa-do - - ro

T  
E sa pur s'i' Pa-do - - ro

B

Ex. 52: *Io mi sento morir* (VII, 4)

29 \*

C  
Co-sì, mi-ran-doe non mi-ran-doe i' mo-ro,

A  
Co-sì, mi-ran-doe non mi-ran-doe i' mo-ro,

T  
E sa pur s'i' Pa-do - - ro,

B

Ex. 53: *Io mi sento morir* (VII, 4)

8

C che da nebbia ce de t'a mil - l'a mil - le

P a mil - Pa mil - - le

A che da nebbia ce de t'a mil - l'a mil - le

T a mil - Pa mil - - le

B mil - - le

Ex. 54: *Avventurose stille* (VII, 15.)

The second is the kind of irregular dissonance which results from ornamental embellishment of the vocal line:

12

C ahi las - so

A ahi las - - so

T ahi las - - so

P ahi las - so

B ahi las - - so

Ex. 55: C. Monteverdi, *Canza Amavilli* (V, 1, 1605)

C  
Tem-pra - ti-j sde - gni-e Pi - re

A  
Tem - pra - ti-j sde - gni-e Pi - re

T  
Tem - pra - ti-j sde - gni-e Pi - re

P  
Tem - pra - ti-j sde - gni-e Pi - re

B  
Tem - pra - ti-j sde - gni-e Pi - re

Ex. 56: *Temprati i sdegni e l'ire* (VII, 14)

11  
C  
stra - le, stra - le

P  
stra - le

A  
stra - le

T  
8

B

Ex. 57: *Se ben al vincer nacqui* (VII, 19)

The third usage criticised by Artusi is that of following a sharpened note by a descending interval, and a flattened note by a rising one (Artusi does not cite any examples in Monteverdi, but there are so many that they might almost be termed a cliché of his style):

Handwritten musical score for Ex. 58. It consists of five vocal staves (C, P, A, T, B) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "in co-si fie-ro scem-pio". A measure number "45" is written above the first staff. The music is in common time (C) and features a variety of note values and rests.

Ex. 58: C. Monteverdi, *Anima del cor mio* (IV, 18, 1603)

Handwritten musical score for Ex. 59. It consists of five vocal staves (C, A, T, P, B) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "Ma de Pa-spi-do sor-do". A measure number "31" is written above the first staff. The music is in common time (C) and features a variety of note values and rests.

Ex. 59: *Cruca Amarilli* (VI, 18)

Handwritten musical score for Ex. 60. It consists of five vocal staves (C, P, A, T, B) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "Mor-rai per". A measure number "23" is written above the first staff. The music is in common time (C) and features a variety of note values and rests.

Ex. 60: *Cor mio, deh non languine* (VII, 16)

It can be seen, then, that Pallavicino belongs with the seconda prattica composers not only in spirit (in the importance which he places on expression of the text), but also in practice: in his use of the very techniques which Artusi criticised in Monteverdi. In these madrigals he is as revolutionary as any of his contemporaries who are writing in the polyphonic style. Why, then, did Giulio Cesare omit Pallavicino's name from the list of composers who represent the seconda prattica in the introduction to Monteverdi's Quinto libro de madrigali a cinque in 1605? It cannot have been for musical reasons. It is ironic to think that Artusi had praised Pallavicino as being amongst those "Musici eccellenti" (in the company of Claudio Merulo, Costanzo Porta, Andrea Gabrieli, Palestrina, Gastoldi, Giovanelli and Nanino) whose compositions are the result of "valente pratico"; had he heard the madrigals of Book Six he might very well have criticised them along with those of Monteverdi.

Two madrigals of Book Six, Hoggi nacqui ben mio and Ch'io non t'amo cor mio, are quite different from the others and should be mentioned briefly. The former, a setting of a text by Guarini, is a very slight composition; predominantly homophonic, with the dance rhythms and repetition of short sections characteristic of the canzonetta-like compositions of Book Three, it also has the concertante trio and tutti sections of those madrigals. It was probably commissioned by someone at the court on the occasion of a birthday, and must have been included for that reason, for it has very little musical interest. Ch'io non t'ami cor mio, on the other hand, although sharing many features of Hoggi nacqui ben mio, is not without charm; the trio passages are more complicated, and the expressive elements, such as the octave leap in the quintus on "morte" (see ex. 23, page 185),



are not so severe as to disturb the natural flow of the music.

Although one can single out interesting or important technical features in the madrigals of Book Six, the highly complex nature of these works defies generalisations and precludes division into clear-cut 'types'. However, the madrigals from Book Six transcribed in volume two have been chosen to illustrate, as far as possible, important trends in the publication.

Amor, io parto (page 172) is one of the less dissonant madrigals; it is probably an earlier work, a transition between Perfida pur potesti of Book Four and the more extreme madrigals of Book Six.

Three madrigals represent Pallavicino's mature, highly dissonant style: Crudelissima doglia, the setting of Tasso's Lunge da voi, with second part Sol mirando vorrei, and the setting of Guarini's Cruda Amarilli, from the Pastor fido, with second part Ma grideran per me.

Crudelissima doglia (page 180) is one of the more extreme madrigals of Book Six; it has many features of interest, and perhaps reflects the influence of Gesualdo in its asperities and unorthodox passages.

Lunge da voi (page 185) is most notable for the unusual passages of dissonance on the words "un lacrimevol suon" (note the complete diminished seventh chord at bar 24) and "una voce dolente", but the chromatic turn of phrase in the opening section at "Non ho vita ne core", unusual in Pallavicino, is also worthy of note. The second part of this madrigal, Sol mirando vorrei, is in the homophonic declamatory style characteristic of Pallavicino's seconda parte even in the composition of the madrigals of Book One, but there is a passage of diminution in dotted rhythms on "ardente", which calls to mind Monteverdi's setting of "O

imagine belle" in Sfogava con le stelle (the fourth book of madrigals, 1603),<sup>19</sup> providing similar contrast of texture and movement with the surrounding homophonic passages.

Cruda Amarilli, with second part Ma grideran per me (page 196), is (notwithstanding James Chater's unfavourable comparison with the setting by Marenzio),<sup>20</sup> one of Pallavicino's finest madrigals. It combines almost all of the expressive devices of Pallavicino's mature style in a particularly felicitous manner. It is certainly one of his later works, for it is based, in parts, on the settings by Giaches de Wert (in his eleventh book of 1595) and Luca Marenzio (in his seventh book of five-part madrigals, also of 1595), and it also contains the 'progressive' techniques of the seconda prattica style (see pages 206-10 above). The opening section of drawn-out dissonance, announced by the unusual interval of a major seventh, is one of the loveliest passages in Pallavicino's repertoire; it was quoted by Sigismondo d'India in his setting of 1606.<sup>21</sup> There is not room here to point out all the features of interest in this madrigal, but many of the more striking ones have been given in the above analysis.

The setting of Guarini's Ohimè, se tanto amate has been included in volume two for its expressive use of the declamatory style; the exaggerated rhythms of the predominant-

<sup>19</sup>Ed. Malipiero, Tutte le opere, v. IV, p. 15.

<sup>20</sup>J. Chater, "Cruda Amarilli: a cross-section of the late Italian madrigal", The Musical Times, CXVI, 1975, pp. 231-34. Pallavicino's setting has been edited by D. Arnold in Vier Madrigale von mantuaner Komponisten, Wolfenbüttel, 1961 (Das Chorkwerk, 80).

<sup>21</sup>G. Watkins, "Gesualdo as Mannerist: A Reconsideration", in Essays on Mannerism in art and music, eds. S. Murray and R. Weidner, West Chester, 1980, pp.63-88, particularly p. 67.

tly homophonic setting combined with a pronounced instability of key centre are unusual even for Pallavicino.

Finally, O come vaneggiate, Donna and Temprati i sdegni e l'ire represent those late works in Book Six which incorporate elements of the 'mannerist' style characteristic of certain madrigals of Book Seven. The reader may find it profitable to study these two madrigals after having read the following section of this chapter at pages 218-241.

Il settimo libro de madrigali a cinque voci (1604)

Contents

1	(231)	Tu parti appena giunto	Guarini
2	(232)	Una farfalla	Guarini
3	(233)	Voi nemico crudele	Guarini
4	(234)	Io mi sento morir	Guarini
5	(235)	Né veder fuor de l'onde	
6	(236)	O come vaneggiate, Donna	Guarini
7	(237)	Ahi disperata vita	
8	(238)	O che soave bacio	Guarini
9	(239)	Come cantar poss'io	Guarini
10	(240)	O dolorosa sorte	Quirini
11	(241)	Romperan questi miei preghi	
12	(242)	Dimmi per gratie Amore	
13	(234)	Ardor felice e caro	
14	(244)	Non son in queste rive	Tasso
15	(245)	Aventurose stille	
16	(246)	Voi mi chiedete il core	Tasso
17	(247)	Parlo, misero, o taccio?	Guarini
18	(248)	Anime pellegrine	Guarini
19	(249)	Se ben al vincer nacqui	
20	(250)	Felice chi vi mira	Guarini
21	(251)	Stillando perle	Parabosco

Printed sources

See Appendix B, page 313.

Publication history

The seventh book of five-part madrigals was published by the Venetian firm of Ricciardo Amadino in 1604, three years after the death of the composer. It seems to have had

considerable commercial success, for it was reprinted by Amadino in 1606 (after an interval of only two years), and again in 1611, while the Antwerp publisher Pierre Phalèse brought out another edition in 1613. On the other hand, none of the contents appear in contemporary anthologies, and the only manuscript sources extant are Tregian's collection GB-Lbm Egerton Ms 3665, which contains all but two of the contents, and the manuscript F-Pn Rés 766, which contains the whole volume.

The dedication of Book Seven is signed by "D. Benedetto [sic] Pallavicino monaco Camaldolese", who was Pallavicino's son Bernardino. The similarity of name caused a great many scholars who did not take the trouble of reading the preface to believe that Pallavicino had retired to a monastery, a misapprehension which lasted until as late as 1952.<sup>22</sup> The dedication, which is addressed to Vincenzo Gonzaga's eldest son Francesco Gonzaga, is among the more interesting of the twelve dedications left by Pallavicino and his son, for it tells us that Pallavicino spent twenty-two years in the service of the Gonzaga family ("d'anni ventidue a tutta la sua Sereniss. casa"), and thus it is possible to establish that Pallavicino's service with Vespasiano Gonzaga began in 1579 (the phrase "tutta la sua Sereniss. casa" is no doubt meant to include the Sabbioneta branch of the family). The dedication also mentions a "stinging and envious tongue", which may be interpreted as

---

<sup>22</sup>C. Sartori, "Monteverdiana", Musical Quarterly, XXX-VIII(1952), pp. 399-413 (in particular "The Death of Pallavicino", pp. 407-11). Unfortunately Sartori gives an incorrect date for the death of Pallavicino, taken from D. De Paoli, Claudio Monteverdi, Milan, 1945, p. 77.

indicating that the Monteverdi-Pallavicino feud had not ceased with the death of Pallavicino.

### Texts

Book Seven is another collection in which Guarini dominates as an author of the texts. The nine Guarini texts set by Pallavicino in this book were highly popular with the madrigalists of the turn of the century; Pallavicino's madrigals are amongst the earliest of the numerous settings extant today. Book Seven also includes two texts by Tasso, one by Parabosco,<sup>23</sup> and one by Vincenzo Quirini. The anonymous texts Ahi disperata vita, Ardor felice, Voi nemica crudele and Dimmi per gratia Amore (the latter is probably by Rinaldi) were set by a number of composers; the remaining anonymous texts have not survived in any other sources known to the present writer.

### Style

The madrigals of Book Seven are not easily classified or dated because they are not unified in style, as are most of those of the preceding publications. So it is convenient to describe separately the particular types in this book, as far as it is possible to categorise them, and to attempt a chronology on the basis of their stylistic features. The two principal types will be described under the headings of the 'mannerist madrigal' and the 'late canzonetta-madrigal', while the handful of works which do not fit into either of these categories will be described separately.

---

<sup>23</sup> G. Parabosco, Delle lettere amoroze, libro 2, p. 12.

The 'mannerist madrigal'

Although Book Seven contains no purely homophonic madrigals similar to the somewhat academic works of Book Six, declamatory homophony is nonetheless an important element in a certain group of madrigals in Book Seven. These works are of a particular kind; common to all of them (a distinguishing feature) are passages of homophonic declamation in which the natural rhythms of the text are not merely scrupulously underlined but deliberately exaggerated. Thus, the stressed syllables of words are lengthened beyond their natural values, while the shorter syllables are passed over quickly:

Example 61: *Felicis chi mi miina* (VII, 20)

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: Fe-li-cio-si-mo po-i.

Ex. 61: *Felicis chi mi miina* (VII, 20)

Example 62: *O che soave bacio* (VII, 8)

Score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: O che so-a-ve ba-cio Da la mia don-n'heb-b'i-o.

Ex. 62: *O che soave bacio* (VII, 8)

50

C  
Mi co-man-da la lin-gua e gl'oc-ch'il pian-to.

P  
Mi co-man-da la lin-gua e gl'oc-ch'il pian-to.

A  
Mi co-man-da la lin-gua e gl'oc-ch'il pian-to, e gl'oc-ch'il pian-to.

T  
Mi co-man-da la lin-gua e gl'oc-ch'il pian-to.

B  
Mi co-man-da la lin-gua e gl'oc-ch'il pian-to.

Ex. 63: Come cantar poss'io (VII, 9)

12

C  
Poi se la mi-roan-co mo-riv mi sen-to.

P  
Poi se la mi-roan-co mo-riv mi sen-to.

A  
Poi se la mi-roan-co mo-riv mi sen-to (to)

T  
Poi se la mi-roan-co mo-riv, mo-riv mi sen-to.

B  
Poi se la mi-roan-co mo-riv mi sen-to.

Ex. 64: Io mi sento morir (VII, 4)

C  
Dim-mi per gra-tia a-mo-re

P  
Dim-mi per gra-tia a-mo-re

A  
Dim-mi per gra-tia a-mo-re

T

B

Ex. 65: Dimmi per gratia, Amore (VII, 12)



It can immediately be seen that this kind of rhythmic exaggeration tends to disrupt the natural flow of the music. In some madrigals of Book Seven Pallavicino deliberately heightens the disruptive effect by contrasting passages of rapid declamation, in very short note values, with sections in a more relaxed tempo:

15

C s'io le di-co ch'io Pa - mo el - la gra-di-ssa e me-co ne gio-i-ssa, e me-co ne gio-i - -ssa

P di - co ch'io Pa - - mo el-la gra-di-ssa e me-co ne gio-i-ssa, e me-co ne gio-i - -ssa

A - co ch'io Pa - mo el - la gra-di-ssa, e me-co ne gio-i-ssa, e me-co ne gio-i - -ssa

T Pa - mo el - la gra-di-ssa e me-co ne gio-i - -ssa

B di - co ch'io Pa - mo el-la gra-di-ssa e me-co ne gio-i-ssa, e me-co ne gio-i - -ssa

Ex. 66: *Dimmi per gratia, Amore* (VII, 12)

10

C Se tu non fos-si di va-gar-si va - go;

P O dol - cis - si - mo va - - go, Se tu non fos-si di va-gar-si va - go:

A O dol - cis - si - mo va - - go, Se tu non fos-si di va-gar-si va - go ;

T O dol - cis - si - mo va - - go, Se tu non fos-si di va-gar-si va - go ;

B O dol - cis - si - mo va - - go, Se tu non fos-si di va-gar-si va - go ;

Ex. 67: *In parte, appena giunto* (VII, 1)

Such disruption causes an effect of extreme nervous discontinuity.

The unstable nature of these madrigals is further underlined by the contrasting of declamatory sections with imitative passages. It is true that in Book Five, Pallavicino's most 'classical' madrigal collection, the alternation of imitative and declamatory sections is an integral part of the musical language. But while in Book Five the imitative sections maintain the flow of the music, in Book Seven they form abrupt contrasts of texture and tempo with the preceding sections. The voices enter in close succession, often paired in thirds, in small note values and off the beat. The following examples are typical:

C tu par - ti a pe - na giun - to Fug-gi-ti - -vo cru-del  
 P tu par - ti a pe - na giun - to Fug-gi-ti - -vo cru-del  
 A a pe - na giun - to Fug-gi-ti - -vo cru-del [sic]  
 T Tu par-ti a pe-na giun-to Fug-gi-ti - vo, fug-gi-ti-vo cru-del  
 B Tu par - - ti a pe - na giun - to Fug-gi-ti - -vo cru-del

Ex. 68: *Tu parti a pena giunto* (VII, 1)

C  
(las-so) et que-sti ver-ri, Del-lania Don-n'il co-re,

A  
(las-so) et que-sti ver-ri Del-lania Don-n'il co(re)

T  
(las-so) et que-sti ver-ri

P  
(las-so) et que-sti ver-ri Del-lania Don-n'il co-re

B  
(las-so) et que-sti ver-ri, et que-sti ver-ri

Ex. 69: *Romperan questi miei preghi* (VII, 11)

C  
Fe-li-cis-si-mo po-i chi, so-spi-ran-do, fa so-spi-rar

P  
Fe-li-cis-si-mo po-i chi,

A  
Fe-li-cis-si-mo po-i chi, so-spi-ran-do, fa so-spi-rar vo (i)

T  
Fe-li-cis-si-mo po-i

B  
Fe-li-cis-si-mo po-i

Ex. 70: *Felice chi vi miria* (VII, 20)

20

C Al-men fer - - ma la fe- de Ne da me fug-ge il cor - se fug-ge il pie- de

P Al-men fer - ma la fe- de

A Al-men fer - ma la fe- de Ne da me fug-ge il cor -

T (Al)men fer - - ma la fe- de Ne da me fug-ge il cor se fug-ge il pie(de)

B (Al)men fer - ma la fe- de

Ex. 71: *Tu parti, appena giunta* (VII, 1)

Once again, Pallavicino destroys the unity of musical texture for expressive effect.

The expressive devices of Book Six appear in these works, but they tend to be used sparingly; Pallavicino seems to have deliberately chosen them with a view to enhancing the unstable nature of the madrigal. He uses diminished or augmented intervals, both harmonic and melodic, with particularly telling effect,

6

C Di pie- ta- de e d'a- mor

P Di pie- ta- de e d'a- mor

A Di pie- ta- de e d'a- mor

T Di pie- ta- de e d'a- mor

B Di pie- ta- de e d'a- mor

Ex. 72: *Vai, nemico crudele* (VII, 3)

C  
mo - vir mi sen - to

A  
mo - vir mi sen - to

T  
mo - vir mi sen - to

B

Q  
mo - vir mi sen - to

Ex. 73: Do mi sento morir (VII, 4)

C  
O do - lo - ro - sa san - te,

A  
O do - lo - ro - sa san - te,

T  
O do - lo - ro - sa san - te,

B  
O do - lo - ro - sa san - te,

Q  
O do - lo - ro - sa san - te,

Ex. 74: O dolorosa sante (VII, 10)

C non mor- rà più ma- i, che non mor- rà più ma- - i.  
 A che non mor- rà più ma- - i.  
 T che non mor- rà più ma- i, che non mor- rà più ma- i.  
 P che non mor- rà più ma- i, mor- rà più ma- i.  
 B che non mor- rà più ma- - - - i.

Ex. 75: ① come vauggiate (VII, 6)

C che soc- cor ha- vr' il mio - vi - - ve  
 F che soc- cor 'ha- vr' il mo- vi - - ve  
 A che soc- co 'ha- vr' il mo- vi - - ve  
 T che soc- co - 'ha- vr' il mo- vi - - ve  
 B

Ex. 76: Parlo, misero, o faccio? (VII, 17)

and the false relation is common:

35

Handwritten musical score for five voices (C, P, A, T, B) in G major. The score is for the phrase "vi-vo morren-do sem-pre,". The vocal line (C) has a melisma on "do" with a false relation between the two notes. The piano accompaniment (P) has a similar melisma. The alto (A) and tenor (T) parts have shorter phrases. The bass (B) part has a melisma on "do".

C: vi - vo morren - do sem - pre,  
P: vi - vo morren - do sem - pre,  
A: Vi - vo morren - do  
T: Vi - vo morren - do sem - pre  
B: Vi - vo morren - do sem - pre

Ex. 77: Ahi, disperata vita (VII, 7)

44

Handwritten musical score for five voices (C, A, T, P, B) in G major. The score is for the phrase "mor-rò più ma-i, che non...". The vocal line (C) has a melisma on "ma-i" with a false relation between the two notes. The piano accompaniment (P) has a similar melisma. The alto (A) and tenor (T) parts have shorter phrases. The bass (B) part has a melisma on "ma-i".

C: mor - rò più ma - i, che non  
A: che non mor - rò più ma(i)  
T: che non mor - rò più ma - i  
P: che non mor - rò  
B: che non mor - rò più ma(i)

Ex. 78: ○ come vaneggiare (VII, 6)

25

C Da che'l mio pre-go è va - no

A Da che'l mio pre-go è va - no

T Da che'l mio pre-go è va - no

P Da che'l mio pre-go è va - no

B Da che'l mio pre-go è va - no

Ex. 79: Rompere an questi miei preghi (VII, 11)

32

C Ch'io non pos-so can-tar, ch'io non pos-so can-tar

P Ch'io non pos-so can-tar

A Ch'io non pos-so can-tar, ch'io non pos-so

T Ch'io non pos-so can-tar, ch'io non pos-so

B Ch'io non pos-so can-tar, ch'io non pos-so

Ex. 80: Come cantar pos'io (VII, 9)

C e gl'oc-ch'il pian - to

P gl'oc-ch'il pian - to

A pian - to, e gl'oc-ch'il pian - to

T e gl'oc-ch'il pian - to

B pian - to

Ex. 81: Come cantar pos'io (VII, 9)



while the use of wide leaps in the melodic line takes on considerable importance:

C  
12  
Le la-gri-meei mar-tir non mi dan mor-te, non mi dan

A  
mar-tir non mi dan mor-te

F  
non mi dan mor-te, le la-gri-meei mar-tir

T  
non mi dan mor-te, le la-gri-meei mar-tir

B  
mar-tir non mi dan mor-te

Ex. 82: *Op. dolorosa sonde* (VII, 10)

C  
5  
Fug-gi-ti - vo cru-del

F  
Fug-gi-ti - vo cru-del

A  
Fug-gi-ti - vo cru-del

T  
Fug-gi-ti - vo, fug-gi-ti - vo cru-del

B  
Fug-gi-ti - vo cru-del

Ex. 83: *In partii, appena quinta* (VII, 1)

30

C  
e'l pen-sier sol m'ac-co-ra Ahi, ahi, ahi

A  
e'l pen-sier sol m'ac-co-ra Ahi, ahi,

P  
Ahi, ahi non v'è cru-d'in-

T  
e'l pen-sier sol m'ac-co-ra Ahi, ahi non v'è cru-d'in.

B  
Ahi, ahi

non v'è cru-d'in-fer - no

ahi non v'è cru-d'in fer - no

-fer - no, ahi non v'è cru-d'in fer - no

fer - no, ahi non v'è cru-d'in-fer - (no)

ahi non v'è cru-d'in-fer - no

Ex. 84: *© dolorosa soule* (VII, 10)

These devices are often used together for particularly strong effect. In the following passages, for example, false relations are used together with wide leaps in the bass line to create striking effects of instability,

10

C  
O dol-cis-si-mo va-go

A  
O dol-cis-si-mo va-go

T  
O dol-cis-si-mo va-go

B  
O dol-cis-si-mo va-go

Ex. 85: Su panti appena giunto (VII, 1)

10

C  
ver-si, del-la mia Don-n' il co-re

A  
del-la mia Don-n' il co-re

T  
del-la mia Don-n' il co-re

B  
del-la mia Don-n' il co-re

Ex. 86: Rouperan questi miei preghi (VII, 11)

35

C  
pos-s' il tuo fo-co

A  
pos-s' il tuo fo-co

T  
pos-s' il tuo fo-co

B  
pos-s' il tuo fo-co

Ex. 87: Rouperan questi miei preghi (VII, 11)

while in the next example three false relations in a highly erratic rhythmic setting combine to destroy any possible feeling of tonal centre:

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves labeled C, P, A, T, and B. The vocal parts C, P, and A have lyrics written below them. The lyrics are: "Poi se la mi - ro an - co mo - vir, mo - vir mi sen - to" for C; "Poi se la mi - ro an - co mo - vir mi sen - to" for P; and "Poi se la mi - ro an - co mo - vir mi sen - to" for A. The T and B parts are mostly silent. A '10' is written above the final measure of the vocal parts. Three lines connect notes across staves, highlighting false relations: one from C to P, one from P to A, and one from A to C.

Ex. 88: O mi sento morir (VII, 4)

Passages of drawn-out dissonance, so characteristic of the madrigals of Book Six, are relatively rare in these works. Dissonant passages are not altogether uncommon, but they tend to be of brief duration, for the creation of a sustained mood would be contrary to the nature of these works as a whole. Two exceptions are the final section of Ahi, disperata vita, with its triple suspensions, and the opening of O dolorosa sorte, which is also based on the suspension principle, in this case combined with a rising chromatic motif (both passages are too long to be quoted here, but they can be found in vol. II, pages 254 and 260). More characteristic of dissonance in Book Seven are the following excerpts, which rely for effect on the combination of sounded suspensions, false relations, and the "dissonant" intervals of the diminished fourth or fifth:

15

C  
Va-go di dar-mi-jan-zi tem-po mor-te.

P  
Va-go di dar-mi-jan-zi tem-po mor-te.

A  
Va-go di dar-mi-jan-zi tem-po mor-te.

T  
Va-go di dar-mi-jan-zi tem-po mor-te.

B  
Va-go di dar-mi-jan-zi tem-po mor-te.

Ex. 89: Vai nemico caudale (VII, 3)

20

C  
Con lui pian-ge e so-spi-ra,

P  
Con lui pian-ge e so-spi-ra,

A  
Con lui pian-ge e so-spi-ra,

T  
Con lui pian-ge e so-spi-ra,

B  
Con lui pian-ge e so-spi-ra,

Ex. 90: Diminui per gratia Aurora (VII, 12)

30

C  
An-zie-va mor-to

A  
An-zie-va mor-to

T  
An-zie-va mor-to

P  
An-zie-va mor-to, an-zie-va mor-to

B  
An-zie-va mor-to

Ex. 91: O come vaneggiaste (VII, 6)

Of the five madrigals in which chains of parallel 6/3 chords appear, only one is to be found over pedal notes in the manner characteristic of Book Six:

Handwritten musical score for Example 92, showing five staves (C, O, A, T, B) with lyrics: gra-uo-sa\_e for- te. The score is in G major, 4/4 time, and features a chain of parallel 6/3 chords over a pedal point. A handwritten number '22' is above the first staff.

Ex. 92: Alti disperata vita (VII, 7)

The others are of the Wertian type, and one is in fact a quotation from a Wert madrigal: the setting of Voi nemico crudele, from the eleventh book of five-part madrigals, published in 1595:<sup>24</sup>

Handwritten musical score for Example 93, showing five staves (C, O, A, T, B) with lyrics: A-car-bis-si-ma\_e ri - a. The score is in G major, 4/4 time, and features a chain of parallel 6/3 chords over a pedal point. A handwritten number '18' is above the first staff.

Ex. 93: Voi nemico crudele (VII, 3)

o = d

C  
A-cer-bis-si-ma e ri-a,

P  
A-cer-bis-si-ma e ri-a,

A  
A-cer-bis-si-ma e ri-a,

T

B

Ex. 94: *f. de Wert, Voi nuovo crudele* (XII, 1595)

At this point it will be evident that the style of these madrigals might with justification be termed 'mannerist', for it is based on the distortion or exaggeration of standard techniques of expression.<sup>25</sup> As such, it is not al-

<sup>25</sup> Often accepted as one of the distinguishing characteristics of mannerism in music. Glenn Watkins, for example, notes in the madrigals of Gesualdo "... a style which bespeaks a typical Mannerist preoccupation: the self-conscious adoption of numerous ingredients, variously exaggerated and frequently juxtaposed in such a way as to create a tension of seemingly irreconcilable elements". See G. Watkins, "Gesualdo as Mannerist: a Reconsideration", p. 64, with reference to his earlier article "Carlo Gesualdo and the delimitations of late Mannerist style", in *Studi musicali*, III (1974), pp. 55-74. Watkins's comment might equally well be applied to the madrigals of Pallavicino in discussion. The question of mannerism in music is, however, too large a topic to be discussed here. A bewildering diversity of opinions has been expressed by contemporary scholars in the *Atti del congresso internazionale sul tema "Manierismo in arte e musica*

ways convincing, for there is at times an almost amateurish searching for effect, and the parts of the madrigal are sometimes so disjointed that the whole can hardly be said to hang together. The first madrigal in the book, Tu parti appena giunta (page 225 of vol II), is particularly unsatisfactory for this reason. The best of the group, however, might take their place beside the best of Book Six. Perhaps the most characteristic of the style (although not always the most successful) are the madrigals Tu parti appena giunta, Io mi sento morir, O che soave bacio, Romperan questi miei preghi, Felice chi vi mira, and Ahi disperata vita. Romperan questi miei preghi (page 229 of vol. II) is practically a compendium of all the devices of the style. Note the imitative entries of the opening phrase, the exaggerated rhythms of the homophonic setting of "Queste lagrime miei", the imitative entries, in quavers and off the beat, of "Della mia Donn'il core" (bars 7-11), culminating in false relations combined with exaggerated leaps in the bass and soprano parts (bars 9-10). Note too the next phrase, "Ben certo son ch'in Vano", which is set to a chain of parallel 6/3 chords, and the florid setting of "face" (bars 16-17), which provides contrast of texture with the homophonic setting of the previous phrase, and ends in an unexpectedly abrupt cadence at "spento". The second half of the work is almost entirely set in homophony, with rapid passages of declamation (see bars 24-28); characteristically, the climax is pointed up by large leaps in the melodic lines combined with false relations in a jerky rhythmic setting. The origins of this style, inasmuch as it concerns Pallavicino, is on the other

---

(Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 18-23 ottobre 1973), published as Studi musicali, III (1974).



hand best to be seen in the ninth madrigal Come cantar poss'io. This work (page 234 of vol. II), shows a clear connection with the madrigals of Book Four in its declamatory homophonic sections, concertante treatment of trio sections (by no means an important element in the 'mannerist' madrigals of Book Seven), its florid setting of a key word of the text, and the use of a bass line in long note-values supporting sequential movement in the other parts. All these factors indicate that it must have been composed not long after the madrigals of Book Four: that is, during the last years of the 1580's. The elements connecting it with Book Seven, however, are a tendency to exaggerate the natural rhythms of the text (see bar 30, "con la vostra beltate"), rapid entries of paired voices in thirds, incorporating false relations ("ch'io non posso cantar"), an inclination for setting the word rather than the phrase which breaks up the natural flow of the music ("cruda", "canto"), and the sudden alteration of declaimed passages with passages in contrasting texture and tempo (bar 43, "mi commanda la lingua a gl'occhi il pianto").

Notwithstanding the stylistic elements which can be traced to precedents in earlier works, it is probable that the 'mannerist' madrigals of Book Seven reflect to some extent the influence of composers active at the neighbouring court of Ferrara in the early 1590's, in particular Gesualdo and Alfonso Fontanelli.<sup>26</sup> Fontanelli, for example, is known

---

<sup>26</sup> See Newcomb, The Madrigal at Ferrara, v. I, chapter VII: "The New Ferrarese Style of the 1590's" (pp. 113-153) for a discussion of the music of the Ferrarese composers (Gesualdo, Fontanelli and Luzzaschi) and the emergence of the seconda prattica at Ferrara in the early 1590's.

to have been in Mantua in 1592<sup>27</sup> and 1593,<sup>28</sup> so it is no coincidence that his Primo libro a cinque, published in 1595, contains madrigals which have certain techniques in common with Pallavicino's 'mannerist' works. Of particular interest is his use of abrupt contrasts of texture and tempo, and (a technique which has no precedent in the earlier works of Pallavicino or Wert), "quick imitation at close rhythmic intervals".<sup>29</sup> Consider the opening of Moro, e de la mia morte from Book One:

The musical score shows the beginning of the madrigal 'Moro, e de la mia morte'. It is written for five voices: Contralto (C), Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The music is in G-clef and 4/4 time. The lyrics are: 'Mo - ro, e de la mia mor - te, e de Mo - ro, e de la mia mor - te, Mo - ro, e de la mia mor - te, Mo - ro, e de la mia'.

<sup>27</sup> MASG, Busta 2957. Copielettere, libro 401. 14 November 1592. Vincenzo Gonzaga to the Duke of Ferrara, with reference to Fontanelli, who was representing the Duke in Mantua.

<sup>28</sup> Modena, Biblioteca Estense, α.G.1.7 (Ital. 699). 22 May 1593 (lettera 138). Alfonso Fontanelli to Ridolfo Arlotti, from Mantua. "[Thursday morning]... after lunch [a] comedia di S. Pedrolino, and fishing on the lake ... Yesterday we attended Mass at Santa Barbara - after lunch, another comedia, and then an excursion to the Palazzo del Te, the women in carriages and the men on horseback ... Today we go boating at Marmirolo to see a boar hunt: tomorrow without doubt some festivity. And God knows if we will leave here before Acension". See Appendix E, Document 14, p. 363.

<sup>29</sup> Newcomb, The Madrigal at Ferrara, p. 149.

la mia mor - te  
e de la mia mor - te  
- te  
la mia mor - te  
mor - te

Ex. 95: A. Fontanelli, Moro, e de la mia morte (I, 12, 1591)

The exaggerated rhythmic setting of the text ("Moro, e de la mia morte"), with the imitative entry in short note values, off the beat, is very similar to a number of passages in the 'mannerist' madrigals of Pallavicino. One can also find in Fontanelli many examples of the rhythmically exaggerated homophonic declamatory sections which are so characteristic of those works:

C  
Io pian - go, et el - la' i vol - to Con le sue man' a - sciu - ga,  
A  
Io pian - go, et el - la' i vol - to Con le sue man' a - sciu - ga,  
T  
Io pian - go, et el - la' i vol - to Con le sue man' a - sciu - ga,  
Q  
Io pian - go et el - la' i vol - to Con le sue man' a - sciu - ga,  
B

Ex. 96: A. Fontanelli, Io piango (I, 18, 1591)

Finally, a comparison of the following sections, in which imitative phrases outlined in thirds (or fourths) incorporate

awkward leaps and false relations in a jerky rhythmic setting, shows that both composers used very similar techniques to create an atmosphere of nervous instability and expressive force.

35

Vi - vo mo-ven-do sem - pre

Vi - -vo mo-ven - do sem - - pre

Vi - vo mo-ven - do

Vi - vo mo-ven-do sem - - pre

Vi - vo mo-ven - - -do sem - - pre

Ex. 97: *Ahi disperata vita* (VII, 7)

20

Ah non si può mo- vir

Ah non si può mo- vir

Ah non si può mo- vir

Ah non si può mo- vir

Ah non si può mo- vir

Ex. 98: A. Fontanelli, *Moro, e de la mia morte* (I, 12, 1591)

If Pallavicino was directly influenced by the music of Fontanelli in the composition of the 'mannerist' madrigals

of Book Seven, they can probably be attributed to the years 1592-95. It is difficult to understand why a professional composer of Pallavicino's ability would have been greatly impressed by the dilettante Fontanelli (there are some exceedingly clumsy passages in his madrigals), but it may be that Pallavicino recognised the possibilities of some of his devices and admired some of his effects. Pallavicino must have realised the shortcomings of the 'mannerist' style, for he did not leave many examples of the genre, but he did assimilate many of its features into his other late works. For this reason it is difficult to establish a definite chronology of the expressive madrigals of Books Six and Seven.<sup>30</sup>

That the seventh book of five-part madrigals was reprinted three times in rapid succession, is probably owing to the presence of the 'mannerist' madrigals amongst the contents. There was a vogue for this kind of piece in the early seventeenth century; other volumes of the kind went through a number of editions (see, for example, Fontanelli's Books One and Two, Gesualdo's Books Three, Four, Five and Six, Pecci's Book One a 5, Taroni's Books One and Two, and so on). Newcomb's comment that "... one would love to know who bought such difficult music, and for what purpose"<sup>31</sup> is answered at least in part by Banchieri in the passage regarding Pallavicino quoted in Chapter One (see page 35); he says that these madrigals are "... noto il

---

<sup>30</sup> See, for example, the madrigals O come vaneggiate, Temprati i sdegni, Era l'anima mia and Ahi come a un vago sol in Book Six.

<sup>31</sup> Newcomb, The Madrigal at Ferrara, p. 115.

dì loro valore, entro gl'onorati ridotti, et Accademie Heroiche".<sup>32</sup> That he was referring to Pallavicino's 'mannerist' madrigals rather than other late works is to be inferred from his linking of Pallavicino with Gesualdo and Fontanelli; this is confirmed by his citing the opening bars of Tu parti appena giunta some pages earlier in the treatise in a discussion of the use of the six-four chord.<sup>33</sup>

#### The 'late canzonetta-madrigal'

Four madrigals of Book Seven, Anime pellegrine, Non son in queste rive, Una farfalla and Aventurose stille, are of an unusual nature, and belong together stylistically. They are not unlike the canzonetta compositions of Book Six, Hoggi nacqui ben mio and Ch'io non t'ami, cor mio, in that they have a largely homophonic style, a preponderance of trio writing, lively rhythms, with the occasional change to triple time, the repetition of short sections, sequences both harmonic and melodic, and so on. They are also written for combinations of particularly high voices with extended ranges. But they are more interesting and more complex than the two madrigals of Book Six.

Una farfalla opens with a typical canzonetta-like trio passage, in homophony, with a brief descriptive quaver turn of the kind common in Books Three and Five on "farfalla". But the simplicity of this opening is deceptive, for before very long decorative roulades, of unusual length in Pallavicino, appear:

---

<sup>32</sup> Banchieri, Conclusioni, p. 60.

<sup>33</sup> Banchieri, op. cit., p. 30. Watkins, Gesualdo, p. 243, finds "mind-boggling" a similar passage in d'India's

C  
Vo-la-e-ri-vo- -la-e fug- g'e tor- na-e gi - - (va)

A  
Vo-la-e-ri-vo- -la-e fug- g'e tor- na-e gi - - (va)

T  
Vo-la-e-ri-vo- -la-e fug- g'e tor- na-e gi - - ra,

B

Ex. 99: *Una fanfolla* (VII, 2)

Similar decorative vocal lines can be found in the other three madrigals. In *Non son in queste rive* they take the form of a florid line in a single voice, or in a pair of voices, reminiscent of the style of Book Four:

C  
Fan del suo can - - to, fan del suo can - - to

A  
Fan del suo can - - to, fan del suo can - - to

P  
Fan del suo can - to,

T  
Fan del suo can - to, fan del

B  
Fan del suo can - - to più dol- c'ar(monia)

Ex. 100: *Non son in queste rive* (VII, 14)

setting of *Mercè grido*, from his third book of madrigals of 1615! He does, however, cite earlier examples in settings of the same text by Nenna (1603) and Gesualdo (1611); see Ex. 67, pp. 218-20. All these examples, including that of Pallavicino, resolve regularly; they do not seem particularly unusual to the writer.

while Aventurose stille has rapid declamation in parallel thirds over a supporting voice:

A musical score for 'Aventurose stille' featuring five staves: C (Cello), P (Piano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in common time (C) and consists of two measures. The lyrics are: 'A-ven-tu-ro-se stil-le Che da nobbi ca-de-tà mil-là mil-le,'. The C and P parts play parallel thirds. The A part has a melodic line with a fermata on the second measure. The T and B parts provide a supporting vocal line.

Ex. 101: Aventurose stille (VII, 15)

Anime pellegrine is less florid than the others, but there are mellifluous passages in thirds, and rapid declamation, again in thirds:

A musical score for 'Anime pellegrine' featuring five staves: C (Cello), P (Piano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in common time (C) and consists of two measures. The lyrics are: 'A-ni-me pel-le-gri-ne che bra-ma-te A-man-do es-ser a-ma-te'. The C and P parts play parallel thirds. The A part has a melodic line with a fermata on the second measure. The T and B parts provide a supporting vocal line.

Ex. 102: Anime pellegrine (VII, 18)



The concertante use of trio sections is of the first importance in these madrigals. All of them have lengthy passages for three high voices. Non son in queste rive opens with an extended section in which the three soprano parts declaim the opening phrases in the bright sonorities of a high C major triad, with constant crossing of the parts to give the same chord new colours:

The musical score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Soprano (P), Tenore (T), and Basso (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal staves.

**C:** Non son in que-ste ri-

**A:** Non son in que-ste ri - ue fio-ri co-sí ver-mi -

**P:** Non son in que-ste ri - ue fio-ri co-sí ver - mi - gli

**T:**

**B:**

**Lyrics (continuation):**  
 -ve fio-ri co-sí ver-mi - gli, fio-ri co-sí ver - mi - gli  
 -gli, fio-ri co-sí ver-mi - gli, fio-ri co-sí ver - mi - gli  
 non son in que-ste ri - ue fio-ri co-sí ver-mi - gli

Ex. 103: Non son in queste rive (VII, 14)

Although the lower voices of the ensemble appear on the whole less often than the higher in the trio sections, they are required to be quite as agile. In Aventurose stille they share the rapid declamatory motif,

5

C che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil - le,

P che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil - le, che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil - le,

A stil - le, a-ven-tu-ro-se stil - le

T stil - le che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil -

B A-ven-tu-ro-se stil - -le che da nebbi ca-det'a mil-Pà

che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil - le

e mil - Pà mil - -le

che da nebbi ca-det'a mil-Pà mil - le

-le a mil - Pà mil - le

mil - - - le

Ex. 104: Aventurose stille (VII, 15)

while in Una farfalla they are contrasted, in the true concertante manner, in the most spectacular fashion:

C  
Vo-lae ri-vo - lae fug - g'e tor - nae gi -

P  
Vo-lae ri-vo - lae fug - g'e tor - nae gi -

A  
Vo-lae ri-vo - lae fug - g'e tor - nae gi - ra, e tor - nae gi -

T

B

-va

-va

-va, vo-lae ri-vo - lae fug - g'e fug - g'e tor - nae gi - -va,

Vo-lae ri-vo - lae fug - g'e tor - nae gi - -va,

Vo-lae ri-vo - lae fug - g'e tor - nae gi - -va,

Ex. 105: Una farfalla (VII, 2)

It is clear, then, that these madrigals were written to display and contrast the voices of a virtuoso ensemble. We know that such a group existed at Mantua from around 1587-1588; a technical detail in two of these madrigals seems to indicate that they were written for the group not long after its establishment at Mantua. Non son in queste rive and Una farfalla have some extraordinary passages based on the juxtaposition of parallel triads (see also example 99 on page 242):

22

C  
A  
P  
T  
B

Can- -to che m'ar- - di, che m'ar- - di  
Can- -to che m'ar- - di, che m'ar- - di  
Can- -to che m'ar- di

Ex. 106: Non son in queste rive (VII, 14)

C  
P  
A  
T  
B

Fat- t'è il mio cor a- man - - te  
Fat- t'è il mio cor a- man - - te  
Fat- t'è il mio cor a- man - te

Ex. 107: Una farfalla (VII, 2)

This technique, borrowed from the canzonetta (see the first example below),<sup>34</sup> is very much a feature of Monteverdi's second book of five-part madrigals, published in 1590, and, according to Arnold, shortly before or after his arrival in Mantua. Appropriately, since it recalls the pseudo-rustic form of the canzonetta, Monteverdi seems to associate it with texts of a pastoral nature; it is prominent in his famous setting of Tasso's Ecco mormorar l'onde,<sup>35</sup>

Vi-ta de la mia vi-ta, vi-ta de la mia vi-ta  
 Vi-ta de la mia vi-ta, vi-ta de la mia vi-ta  
 Li-ta de la mia

Ex. 108: *f. f.* Gastoldi, Vita de la mia vita (2<sup>do</sup> libro de Canzonette, 20, 1595)

L'au - -re tu mas-sa-gie-re tu de  
 L'au - -re tu mas-sa-gie-re tu de  
 L'au - -re tu mas-sa-gie-re tu de  
 L'au - -re tu

Ex. 109: C. Monteverdi, Ecco mormorar l'onde (II, 14, 1590)

<sup>34</sup> G. G. Gastoldi, Canzonette a tre voci. Libro secondo, Mantua, Osanna, 1595; ed. G. Vecchi, Bologna, 1959.

<sup>35</sup> Malipiero, Tutte le opere, v. II, p. 35.

is used in Dolcemente dormiva, also by Tasso,

Handwritten musical score for Example 110. It features five staves labeled C, P, A, T, and B. The lyrics are: "E mi - tor - n'al suo bel vol - to". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'b' and 'N'.

Ex. 110: C. Monteverdi, Dolcemente dormiva (II, 16, 1590)

and appears again in his setting of Non son in queste rive at the words "canto che m'ardi", just as it does in Pallavicino's setting:

Handwritten musical score for Example 111. It features five staves labeled C, P, A, T, and B. The lyrics are: "can - to che m'ar - di\_e pia - ci". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'f' and 'N'.

Ex. 111: C. Monteverdi, Non son in queste rive (II, 7, 1590)

(That the latter is no coincidence, that Pallavicino actually knew the madrigal by Monteverdi, can be seen from the fact that he quotes Monteverdi's phrase on "T'interrompano"):<sup>37</sup>

53

C  
Tri-ter-rom-pa-uo so-lo,

P  
Tri-ter-rom-pa-uo so-lo, Tri-ter-rom-pa-uo so-lo

A  
Tri-ter-rom-pa-uo so-lo, Tri-ter-rom-pa-uo so-lo

T  
Tri-ter-rom-pa-uo so-lo,

B

Ex. 112: C. Monteverdi, *Non son in queste rive* (II, 7, 1590)

30

C  
Tri-ter-rom-pa-uo, Tri-ter-rom-pa-uo

A

P  
Tri-ter-rom-pa-uo, Tri-ter-rom-pa-uo

T  
Tri-ter-rom-pa-uo, Tri-ter-rom-pa-uo

B

Ex. 113: *Non son in queste rive* (VII, 74)

Associated with the technique of parallel triads in Monteverdi is the use of a supporting bass line of long-held notes. Arnold<sup>38</sup> and Schrade<sup>39</sup> have drawn attention to this in Non son in queste rive as being symptomatic of a new feeling for polarisation of the parts, for bass-orientated harmonies or accompanied melody. Similar long-held notes forming a supporting bass line occur in some of the madrigals of Pallavicino's Books Four and Five:

Handwritten musical score for a madrigal, showing vocal parts C, D, A, T, and B. The lyrics are: "fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a, fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a, fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a, la vi-ta mi-a, fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a. fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi-a. vi-ta mi-a, la vi-ta mi-a. vi-ta mi-a, la vi-ta mi-a. voi la vi-ta mi-a."

Ex. 114: Donna, se voi m'odiare (V, 7)

<sup>38</sup> Arnold, Monteverdi, p. 54.

<sup>39</sup> Schrade, Monteverdi, pp. 140-143.



35

C: tut-to fiam - - ma il co - - re

P: (ghiacc)cio sei ch'ho tut-to fiam - - ma il co - re

A: tut-to fiam - - ma il co - re, ch'ho tut-to fiam - - ma il co - re

T: Or ghiac-cio sei

B: Or ghiac-cio sei

Ex. 115: Tutti? eri foci, Amore (IV, 5)

C: Sì co-me ap-par di

P: Sì co-me ap-par di fuor, sì co-me ap-par di fuor

A: Sì co-me ap-par di fuor,

T: Sì co-me ap-par di fuor, den -

B: -tro del co - re?

20

fuor, den - -tro del co - re?

den - -tro del co - re?

-tro del co - re?

Ex. 116: La tu cena Amanilli (IV, 13)

Thus, from the evidence of similar technical traits to be found in Monteverdi's Book Two, and Pallavicino's own Books Four and Five, published in 1590, 1588 and 1593 respectively, these madrigals can be assigned with some confidence to the late 1580's or early 1590's. Una farfalla was written somewhat later than the other three, for the spectacular contrast of concertante sections, combined with clear-cut sequential movement of the parts, has its counterpart in Monteverdi's Io mi son giovinetta, published in Book Four in 1603. The other three madrigals apparently form a part of the early repertoire of the virtuoso singers of Mantua.

Another work from Book Seven, Ne veder fuor, is not of the canzonetta type, but it has definite stylistic links with this group. It is a highly florid pastoral madrigal, with an opening trio of decorative roulades of a length and complexity unusual even in Pallavicino. The use of a line of long-held notes in one voice providing harmonic support for the other, more quickly moving voices, connects it with the canzonetta group; it requires particularly able singers and was probably written for Vincenzo Gonzaga's virtuoso ensemble in the early years of the 1590's. Number 13, Ardor felice e caro, may date from about the same time, for the opening section has the decorative roulades characteristic of that period.<sup>40</sup> Although the texture of the work has much in common with such madrigals as Hor lieto il pesce or Hor che a la bella Clori from Book Four, the leap in parallel thirds

---

<sup>40</sup> See, for example, Wert's madrigals O qual gioia and Tu canti e cant'anch'io, in his tenth book of five-part madrigals published in 1591, and Scherza nel canto, in his eleventh book, published in 1595. Edited by MacClintock, Collected Works, v. 10, pp. 25, 3; v. 11, p. 21.

with a false relation at bar 19, on the words "Vorrei sempre morire", is typical of the 'mannerist' madrigals of Book Seven, while the use of accented dissonances, pointing to an independence or polarisation of the outer parts (as shown in the setting of "gradisca ogni ferita" at bar 28) is too advanced for the 1580's.

The remaining madrigals of Book Seven, Se ben al vincere nacqui and Stillando perle, do not fit into any of the former categories. Stillando perle, a narrative madrigal with a pastoral text, is for the most part in the dramatic declamatory style, but it has passages of expressive dissonance reminiscent of Book Six. The following passage illustrates one of Pallavicino's favourite procedures: the resolution of a suspended dissonant note on to another dissonant note in a new chord (note the most effective 'dominant 13th' at the second chord which points up the phrase "aspri tormenti").

Handwritten musical score for "Stillando perle" (VII, 21). The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Organ (O), Tenore (T), and Bass (B). The lyrics are: "Pre-da la-sciar - mi, pre-da la-sciar - mi; Pre-da la-sciar - mi a mil - le a - spri - tor - men - ti, Pre-da la-sciar - mi a mil - le a - spri - tor - men - ti, Pre-da la-sciar - mi a mil - le a - spri - tor - men - ti, Pre-da la-sciar - mi a mil - le a - spri - tor - men - ti." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. There are asterisks (\*) above the organ part in the second measure of the second system, and a sharp sign (#) above the organ part in the second measure of the third system.

Ex. 17: Stillando perle (VII, 21)

Se ben al vincer nacqui is also considerably dependent on the homophonic style, but there are passages of descriptive florid writing on such words as "nodo", "catena" and "strale"; the latter is set in a manner which recalls the ornamentation at "ahi lasso" in Monteverdi's setting of Cruda Amarilli (discussed earlier in the chapter), and so this is probably a late work, dating from the second half of the 1590's.

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: "più aru - do stra - le, stra - le, aru - do stra - le, più aru - do stra - le,". The music is in a homophonic style with some descriptive flourishes.

Ex. 118: Se ben al vincer nacqui (VII, 19)

Madrigals from Book Seven edited in Volume II include Tu parti appena giunta, Romperan questi miei preghi, Ahi disperata vita, O dolorosa sorte, Come cantar poss'io, Non son in queste rive, Una farfalla, and Stillando perle.

L'ottavo libro de madrigali a cinque voci (1612)Contents

1	(281)	Deh, valoroso un tempo	
2	(282)	E mira e tocca	Rinaldi
3	(283)	Negatemi pur cruda	Guarini
4	(284)	Perchè mi lasci in vita	
5	(285)	Deh, com'in van chiedete	Guarini
6	(286)	Io non posso gioire	Tasso
7	(287)	Bella è la donna mia	
8	(288)	Io morirò, cor mic	
9	(289)	Stringiti pur al petto	Rinaldi
10	(290)	Di tre catene, o donna	
11	(291)	Donna, son senza core	
12	(292)	Voi ch'a pianto mai	Parabosco
13	(293)	Viva sempre scolpita (a 8)	
14	(294)	Parte la vita mia (a 8)	
15	(295)	Gentil pastor che miri (a 8)	
16	(296)	Ninfe leggiadre (a 8)	
17	(297)	Hor che soave l'aura (a 8)	

Printed sources

See Appendix B, page 314.

Publication history

Book Eight was published in 1612 by the Venetian printer Ricciardo Amadino, who had acquired the printing rights of Pallavicino's other posthumous publications: the Liber missarum, published in 1603, the seventh book of five-part madrigals, published in 1604, and the Sacra Dei laudes, published in 1605. Book Eight was the only five-part madrigal book by Pallavicino never to achieve the dignity of a reprint; indeed, the last Italian reprint of a madrigal

book by Pallavicino was made in 1613, only one year after the publication of Book Eight. This was no doubt partly due to the fact that by 1613 the polyphonic madrigal had been somewhat surpassed in popularity by the solo songs, duets and trios with instrumental accompaniment which were flooding the Italian market. On the other hand, there are other reasons why Book Eight would not have sold well. Besides the fact that it contained less madrigals than was usual (only seventeen, as opposed to the twenty-two and twenty-one of Books Six and Seven respectively), five of the contents were eight-voice 'occasional' pieces which would not have appealed to the general public. Moreover, most of the remaining five-part madrigals were composed some fifteen years before the publication of Book Eight, and thus they may have been considered somewhat 'démodé'. Finally, there are a great many errors to be found in Book Eight; this would not have endeared the volume to the customers who did buy it. It is not surprising, then, that only one of the contents is to be found in a contemporary anthology (the eight-voice madrigal Gentil pastor che miri, which was published in Gastoldi's collection of 1604, prior to the publication of Book Eight), and that no manuscript sources of these madrigals have survived.

Book Eight was dedicated to the Abbate Francesco Mocenigo, who was presumably Abbot of Bernardino Pallavicino's monastery (the dedication is signed "Della Badia a li. 26. Aprile 1612"). The dedication makes no mention of the author of the madrigals, and in no way contributes to our knowledge of Pallavicino.

### Texts

Of the five-part madrigals of Book Eight, two are by

Guarini, two by Rinaldi, and one by Tasso: the three poets most frequently set by Pallavicino. A great many settings of the Guarini texts have survived; again, Pallavicino's appear to be amongst the earliest of these. There is also a setting of a verse by Parabosco: Voi ch'a pianto mai.<sup>41</sup>

Of the anonymous texts of the five-part settings, only Donna son senza core was set by another composer: the rest are probably the work of litterati at the court of Mantua.

With regard to the eight-part works, four out of five are reworkings of texts which were previously set by Pallavicino. Parte la vita mia and Gentil pastor che miri were set in the first book of six-part madrigals, Ninfe leggiadre was set in the second book of five-part madrigals, and Hor che soave l'aura appeared in the anthology De floridi virtuosi d'Italia, printed by Vincenzi and Amadino in 1586. The one text not previously set by Pallavicino, Viva e sempre scolpita, was, however, set by Gastoldi in his Balletti a cinque voci of 1591.

### Style

*idently/* The five-part madrigals of Book Eight fall into two distinct stylistic groups, both of which can be easily dated from their similarity to earlier published works. These groups will be discussed separately, before proceeding to a discussion of the eight-part madrigals.

---

<sup>41</sup>Parabosco, Delle lettere amorse, libro terzo, p. 32v.

The larger group of five-part madrigals comprises numbers 2-3 and 5-11: E mira e tocca, Negatemi pur cruda, Deh, come in van chiedete, Io non posso gioire, Bella è la donna mia, Io morirò cor mio, Stringiti pur al petto, Di tre catene, and Donna, son senza core. One can assign these madrigals to the years c.1588-93, for they share many of the features of Books Four and Five.

Basic to the group are pervasive sections of declamatory homophony, which are contrasted with passages of imitative writing or word-painting. These are by no means similar to the dramatic declamatory sections characteristic of the 'mannerist' madrigals of Book Seven; rather, they have the light, dance-like rhythms and repetitive structures of the homophonic madrigals of Books Three, Four and Five. All but two of the group open with such homophonic (or very nearly homophonic) passages. The following example, Io non posso gioire, is typical in its repetition of the opening phrase, on a different harmonic level, and with a change of texture. Consider its similarity to the opening of Ben è ragon from Book Four:

Ex. 119: Io non posso gioire (VIII, 6)



Handwritten musical score for five voices (C, P, A, T, B) with lyrics: "Ben è ra-gion ch'io t'a-mi, ben è ra-gion d'io t'a-mi". The score is written on five staves, each with a clef (C, P, A, T, B) and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines. The bottom staff (B) has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

Op. 120: Ben è ragion (II)

Also basic to the style of these works is the use of trio sections in the concertante manner: groups of high or low voices contrasted with each other or with the full five-voice texture. It will be remembered that the use of trio sections first emerges in Book Three, and is more or less a constant factor in all the subsequent madrigal publications (although they are less common in most of the madrigals of Book Five and the 'mannerist' madrigals of Book Seven). The use of trio sections in itself is therefore of less significance in dating these works than other considerations, such as texture and word-painting. Worth noting, however, is the opening trio of Di tre catene, which is in the tradition of the 'late-canzonetta' madrigals of Book Seven Ne veder fuor and Ardor felice e caro, having imitative entries of the voices and diminution on key words of the text. It also has a striking similarity to the opening of Va carolando intorno, a Rinaldi setting from Book Five: besides the imitative entries and diminution, both opening trio sections present two motives, one of which has the nature of a 'countersubject'. Moreover, the principal motif of Di tre catene is a retrograde (and inversion) of that of Va

carolando intorno; it seems likely, then, that these two madrigals were composed at a relatively close interval of time.

C  
Di tre ca-te-ne\_o don-na, di tre ca-te-

A  
Di tre ca-te-ne\_o don-na, di

T  
Di tre ca-

S  
-ne\_o don-na, con tre

B  
tre ca-te-te-ne\_o don-na

Ex. 121: Di tre calene (VIII, 10)

C Va ca-ro-lan-doin-tor - - no

P Va ca-ro-lan-doin-tor - - - - - no

A Va ca-ro-lan - - - - - do-in - tor - - - - - no

T

B

Ex. 122: *Va carolando intorno* (I, 17)

Perhaps the most useful element in dating these madrigals is the kind of word-painting employed, for that is always a distinctive feature of Pallavicino's various madrigal publications. For the most part, the word-painting in this group shows clear affinities with that of Books Four and Five. Diminution, for example, is common. Concrete imagery or key words of the text are set to the brief descriptive quaver turns typical of Book Five,

C E scher-zae ri - - di

P E scher-zae ri - - di, e scher-za

A E scher-zae ri - di, e scher-za

T E scher-zae ri - - di

B E scher-zae ri - - di, e scher-za

Ex. 123: *Staccigiti ipur al petto* (VIII, 9)

or they call for the rather more extended passages of florid writing common in Book Four:

42

C Tac- ca'jl fan- ciul tu ta- ci o- sae t'ac- cin - - gi

P tu ta- - ci o- sae t'ac- cin - - gi

A o- sae t'ac- cin - - gi

T o- sae t'ac- cin - - gi, o- sae t'ac- cin - - gi

B (o-) sae t'ac- cin - - gi

Ex. 124: Le minia e Xocca (VIII, 2)

15

C che le la- gri- me miei so- no'jl mio can- to.

P che le la- gri- me miei so- no'jl mio can- - - to.

A che le la- gri- me miei so- no'jl mio can- to.

T so- no'jl mio can- - - to.

B so- no'jl mio can- - - to.

Ex. 125: Beh, come in van chiedete (VIII, 5)

The most interesting examples of diminution are to be found in the madrigals Bella è la donna mia and Donna, son senza core, where highly decorated trio passages have the function of providing concertante contrast of textures. The concertante use of decorative sections is also a striking feature of the madrigal S'io miro in te from Book Five. Note the similarity of these sections, particularly in the tendency of the two upper voices to move in mellifluous passages of parallel thirds:

C  
Io tra - - - - - se

D  
Io tra - - - - - (se)

A  
Io tra - - - - - se e ne fà do - no a voi

T  
Io tra se)

B

Ex. 126: Donna, son senza core (VIII, 11)

C  
Quella bel-tà che al-let - - - - - ta

A  
Quel-la bel-tà che al-let - - - - - ta

D

T  
Quel-la bel-tà che al-let - ta, che al-let - - - - - ta

B

Ex. 127: Bella è la donna mia (VIII, 7)

Only one madrigal of the group shows any signs of the astringencies of such passages in Books Six and Seven. Deh, come in van chiedete has an unexpected augmented fifth on the phrase "di lamenti", which is caused by the delayed resolution of the note held from the previous bar:

The musical score consists of five staves labeled C, P, A, T, and B. The lyrics are written below the notes. A measure number '25' is written above the first measure of the Soprano part. An asterisk '\*' is placed above the note 'di' in the Soprano part. The lyrics are: C: e di la - men - ti; P: la - men - ti e; A: ar - mo - nia di so - spi - (ri); T: ar - mo - nia di so - spi - ri e di la - men - ti; B: e di la - men - ti.

Ex. 130: Deh, come in van chiedete (VIII, 5)

Elsewhere, however, there are no dissonances which might not be found in Books Four or Five.

The musical language of this group is perhaps nearer to that of Book Five than Book Four, for the expressive devices of Book Four, such as sounded suspensions, false relations, diminished intervals, large leaps in the melodic line and chains of parallel 6/3 chords, are rarely used for expressive effect. The sounded suspension, for example, is by no means uncommon, but it is used in a purely 'neutral' context, typical of the language of Book Five:

18 \* \* \*

Quel che re-gar vo-le-te,  
 ma non mi pro-met-te-te quel che re-gar  
 ma non mi pro-met-te-te quel che re-gar  
 ma non mi pro-met-te-te quel che re-gar  
 Ma non mi pro-met-te-te quel che re-gar

Ex. 131: *Te gallemi piur, cruda* (VIII, 3)

while the other devices are as uncommon as they are in the madrigals of Book Five. Two exceptions should be noted. The first is the use of unexpected leaps in the melodic line in the madrigal *Io non posso gioire*, a common device for the expression of the word "fallace" (see, for example, Wert's madrigal *Quei pianti*, from his fourth book of five-part madrigals, published in 1568).

10

ma'l mio pen-sier fal-la-ce  
 ma'l mio pen-sier fal-la-ce  
 ma'l mio pen-sier fal-la-ce

Ex. 132: *Io non posso gioire* (VIII, 6)

The second exception is the madrigal Deh, come in van chie-  
dete (page 292, vol. II). This work has a variety of the  
 expressive devices of Book Four: chains of parallel 6/3  
 chords combined with the expressive use of low registers  
 (the opening passage), large leaps (bar 24, bass, on "sos-  
 piri"), diminished or augmented intervals (bar 26, noted in  
 example 130 above), and false relations (bar 27, on "laman-  
 ti"). There is also an expressive chromatic motif, worked  
 contrapuntally with a florid motif (the final section). More  
 serious in tone than the other madrigals, while sharing  
 their texture and light rhythms, it may be considered a  
 link between the works of this period and the later, more  
 'expressive' madrigals.

This group, then, may be considered to have been  
 composed in the period following the publication of Book  
 Four and contemporary with that of Book Five. It is by no  
 means a coincidence that two of the texts are by Rinaldi,  
 the poet who dominates Book Five; these works, along with  
 the setting of Tasso's Io non posso gioire, are typical of  
 the group, and are included in vol. II (pp. 281).

The second group of five-part madrigals in Book  
 Eight comprises numbers 1, 4 and 12: Deh, valoroso un tempo,  
Perche mi lasci in vita, and Voi ch'a. pianto mai. These  
 madrigals may be considered contemporary with those of Books  
 Six and Seven: that is, they were composed during the period  
 c.1593-1601.

Perche mi lasci in vita is the least extreme of the  
 group as regards the use of the expressive devices of Book  
 Six. It is somewhat similar to number 11 of Book Six, Io  
disleale, in its extensive use of homophony, sparing use of  
 expressive devices (for the most part concentrated in the  
 final section at the phrase "vive il tormento", in a  
 passage of drawn-out dissonance), and a liking for trio



textures which are frequently divided into two plus one (a texture particularly characteristic of Book Six):

22

C

A

T

P

B

E se ciò ri-cu-sa-te

E se ciò ri-cu-sa-te

Ex. 133: Io dialeale? ah eruda (VI, 11)

10

C

P

A

T

B

Che mi gio-va que-st'au-ra on-d'io re-spi-ro,

Che mi gio-va que-st'au-ra on-d'io re-spi-ro,

Che mi gio-va que-st'au-ra on-d'io re-spi-ro,

Ex. 134: Perchè mi lasci in vita (VIII, 4)

The other two madrigals, Deh, valoroso un tempo and Voi ch'a pianto mai (page 299 of vol. II), are amongst the most extreme examples of the expressive style to be found in Pallavicino's repertoire, and as such they are of considerable interest.

Voi ch'a pianto mai (page 299 of vol. II), is particularly notable for its sustained quality of mood. The text itself offers so many opportunities for expression that it is not surprising that Pallavicino has used practically all of the expressive devices that are to be found in the madrigals of Book Six in its setting:

Voi ch'a pianto mai, donna crudele;  
 Ne a sospir, ne a querele  
 Credeste il mio martire,  
 Lo crederete ahi lasso  
 Vedendomi morire;  
 O pur quel cor di sasso,  
 Al foco, e ai strai d'Amor sempre più forte,  
 Goderà lieto ancor della mia morte?  
 An questo almen di pace il cor vi spoglie  
 Crudel, ch'avran pur fin tante mie doglie.

I do not think it is necessary to list all of these devices and their uses, but the reader may observe the remarkably strong dissonant effects in this madrigal, derived for the most part from the combination of passing notes and suspensions in the manner characteristic of Book Six. Bar 50 is of particular interest for two first-inversion chords containing parallel octaves, which are followed by two chords containing accented unprepared dissonances:

50

C  
 Cru-del ch'a- vran pur fin

A  
 Cru-del ch'a- vran pur fin tan- te mie do- (glie)

T  
 Cru-del ch'a- vran pur fin tan- te mie doglie)

B  
 cru- del

S  
 Cru- del- ch'a- vran pur fin tan- te mie do- glie.

Ex. 135. Voi ch'a pianto mai (VIII, 12)

Also of interest in this madrigal is its use of a rising chromatic phrase (on "Credeste il mio martire"), one of the most effective in Pallavicino's repertoire. But perhaps Voi ch'a pianto mai is most notable for the way in which Pallavicino maintains a continuous musical texture for the presentation of the first three phrases of the text, avoiding a cadence for all of twenty-four bars. In this, and in many details of expression, it reminds one strongly of Marenzio's setting of Crudele, acerba morte in his Nono libro de madrigali a cinque, 1599.<sup>42</sup> Since Marenzio's Book Nine was dedicated to Vincenzo Gonzaga (who had commissioned some of his works) it is likely that Pallavicino was familiar with this madrigal; thus Voi ch'a pianto mai may be one of Pallavicino's last compositions.

Deh, valoroso un tempo has many elements typical of the 'mannerist' madrigals of Book Seven. Like Voi ch'a pianto mai, it is probably one of Pallavicino's last compositions, for it is highly concentrated in expression. Particularly notable is the contrast of movement and texture between one phrase (or part of a phrase) and another; the instabilities of the 'mannerist' madrigal are pronounced in this work. The following excerpt is typical; an imitative phrase in thirds with an awkward leap in the melodic line, in a jerky rhythmic setting, is contrasted with a passage of homophonic declamation in which the natural rhythms of the text are deliberately exaggerated:

---

<sup>42</sup>Edited by D. Arnold, in Marenzio, Ten madrigals for mixed voices, London, 1966, pp. 72-79.

C *na-ta a gli-gan-ni* *15* *Sia d'ogni tuo spe-rar sem-pre co-*  
 P *Sia d'ogni tuo spe-rar sem-pre*  
 A *na-ta a gli-gan-ni* *Sia d'ogni tuo spe-rar sem-pre*  
 T *na-ta a gli-gan-ni* *Sia d'ogni tuo spe-rar sem-pre*  
 B *Sia d'ogni tuo spe-rar sem-pre co-*

-lon- -na  
 co-lon-na  
 co-lon-na  
 co-lon-na  
 -lon- -na

Cex. 136: Deh, valoroso un tempo (VIII, 1)

This madrigal has many such points of interest in its highly expressive setting of the text, but perhaps the most unusual passage is the setting of the phrase "deh fuggi'l fals'ardore", where a series of unexpected chord progressions over a pedal note in the bass part, incorporating suspensions, passing notes and false relations, creates an extraordinary effect:



in common with the dialogue.

The double-choir, antiphonal madrigal was, by the end of the century, a popular musical form at Mantua. This we can deduce from the dedication of Gastoldi's Concenti musicali: a collection of eight-part madrigals for double choir, with instrumental introductions, published in 1604 and dedicated to Vincenzo Gonzaga's eldest son, Francesco.<sup>43</sup> Gastoldi's introduction is unusually revealing, for it indicates that the hereditary prince of Mantua was particularly fond of this kind of madrigal, and that he actively encouraged the production of such works:

"Sono (si può dire) creature de suoi gratiosissimi passa tempi, poi che la maggior parte d'essi, è da me stata d'ordine suo in simile guisa composta, e sovente ne concerti di Camera, et anco ne Theatri pubblicamente con molta attentione da lei, dal Padre, e da tutto il popolo in uno stesso tempo udità ...".

The dedication also underlines the connection between the antiphonal madrigal and its predecessor at Mantua the dialogue, for it says that the contents are

"... ridotti con vario stile, in forma di Dialoghi, a quella sorte d'armonia c'hoggi di s'usa da piu dotti di quest'arte, ne frequenti concerti delle Reali stanze dell'Altezza Vostra; e molto più in quelle del gloriosissimo Signor Duca suo padre ..".

Thus, Gastoldi's collection, which contains 21 madrigals, (including Pallavicino's Gentil pastor che miri and a work by another Mantuan composer, Antonio Taroni), is both a

---

<sup>43</sup>G. G. Gastoldi, Concenti musicali con le sue sinfonie a otto voci, Venice, Amadino, 1604. The writer was unable to obtain a complete copy of this work; thus in the edition of Gastoldi's madrigal Con che soavità in vol. II the second alto and tenor parts have been reconstructed.

unique contribution to the repertoire of this genre, and a source of useful information regarding its origins.

When and how did the form develop at Mantua? To answer this, one must look at the overall characteristics of its style.

The antiphonal madrigal, as represented by the eight-part works of Pallavicino's Book Eight and the contents of Gastoldi's Concenti musicali, has two outstanding characteristics. The first of these is its largely homophonic style. The text is declaimed chordally, in uncomplicated rhythms which mirror those of the words, and with little or no regard for melodic interest in the vocal line. The opening of Viva sempre scolpita is typical:

The image shows a musical score for an eight-part antiphonal madrigal. It consists of eight staves, each representing a different vocal part: Soprano (S), Alto 1 (A1), Tenor 1 (T1), Bass 1 (B1), Contralto 2 (C2), Alto 2 (A2), Tenor 2 (T2), and Bass 2 (B2). The music is written in a simple, homophonic style with a clear rhythmic pattern. The lyrics are 'Vi-va, vi-va, vi-va, vi-va, vi-va, vi-va, vi-va, vi-va' and are written below each staff. The notes are simple, often consisting of quarter and eighth notes, and the overall texture is chordal and declamatory.

vi - va sem - pre scol - pi - ta, Vi ten - go nel mio cor

vi - va sem - pre scol - pi - ta, Vi ten - go nel mio cor

vi - va sem - pre scol - pi - ta, Vi ten - go nel mio cor

vi - va sem - pre scol - pi - ta, Vi ten - go nel mio cor

-va sem - pre scol - pi - ta Vi ten - go nel mio cor

-va sem - pre scol - pi - ta Vi ten - go nel mio cor

-va sem - pre scol - pi - ta Vi ten - go nel mio cor

-va sem - pre scol - pi - ta Vi ten - go nel mio cor

Ex. 138: Viva sempre scolpita (VIII, 13)

Since they are largely homophonic, word-painting is for the most part absent in these madrigals. Hor che soave l'aura has a decorative phrase in the first alto and second tenor on the word "l'aura", and Parte la vita mia has the occasional descriptive four-note quaver turn in a single voice, but Gentil pastor che miri and Viva sempre scolpita are entirely without word-painting of any kind. Ninfe leggiadre is the only madrigal which shows any real attempt at word-painting: apart from the change to triple time indicated by black notation (a musical pun) at "di più vari colori", there is a decorated sequential phrase on "per tesser ghirlandette e belle", and a passage of diminution,



in which all voices move together, on "gioisco". The significance of this will be discussed later.

The second outstanding feature of these madrigals is their antiphonal nature. The eight voices are divided into two choirs of equal range (they have the same clefs) which present the musical material singly, or together, in concertante contrast. The most common pattern is that one choir repeats exactly, or on a different harmonic level, the phrase previously presented by the other choir, creating an echo effect. Occasionally the two choirs unite to form tutti passages. A tutti passage may present a new musical phrase, to provide textural contrast with the previous passages à 4; or, more commonly, a tutti passage will present a phrase previously given by the two choirs in turn, for cumulative or climactic effect. The diagram on the following page shows the structure of the madrigal Gentil pastor che miri, indicating those phrases which are repeated exactly, and those which are modified, allowing modulation to a new tonal centre:

Gentil pastor che miri }	choir I		
Io più non son Cupido }			
Gentil pastor che miri }	choir II (exact)		
Io più non son Cupido }			
Di si gran fama e grido	<u>tutti</u>		
di si gran fama e grido			
Ahi	choir I		
Ahi	choir II (exact)		
ahi	choir II (mod.)		
Ahi che la bella Clori	choir I		
Ahi che la bella Clori	choir II (mod.)		
Che tant'ami et honori	choir I		
Che tant'ami et honori	choir II (exact)		
ahi che la bella Clori	choir I		
che tant'ami et honori	choir II		
che tant'ami et honori	<u>tutti</u>		
Già m'involò la face	choir II	] overlapping phrases	
Già m'involò la face	choir I (exact)		
già m'involò la face	choir II (exact)		
Con cui sempre ti sface	choir I		
Con cui sempre ti sface	choir II (exact)		
Fuggi, fuggi da lei	choir I	] repeats exactly	
Fuggi, fuggi da lei	choir II		
fuggi, fuggi da lei	choir I (mod.)		] overlapping phrases
fuggi, fuggi da lei	choir II (mod.)		
fuggi, fuggi da lei	choir I (mod.)		
fuggi, fuggi da lei	choir II (mod.)		
Ch'accende col mio foco huomini e Dei	choir I		
Ch'accende col mio foco huomini e Dei	choir II (exact)		
huomini e Dei	<u>tutti</u>	(written-out ritenuto)	
huomini e Dei	<u>tutti</u>		

These, then, are the characteristics of the style. How did it develop? What is its relation to the dialogue?

Pallavicino's dialogue Ond'avien ch'io t'amo, published in his Terzo libro de madrigali a cinque (1585), has many features in common with the antiphonal madrigal. Firstly, the style is for the most part homophonic, although less single-mindedly so than in the antiphonal madrigals. Secondly, the dialogue is sung by two four-part choirs in alternation, or together, as are the antiphonal madrigals. Thus, the fundamental characteristics of the style are present in this early dialogue. In the dialogue, however, the musical material of the two choirs is for the most part independent: that is to say, the two choirs rarely share the same musical material. This is logical, since the two choirs represent two separate personalities, each with its own part of the text to present. Only where the text is presented by both choirs do they share, in antiphonal exchange, the same musical material. This happens in Ond'avien at bars 35-45, and again at bars 55-65, the final measures: a relatively small portion of the piece.

In fact, it is not sufficient to say that the antiphonal madrigal was directly, and solely derived from the dialogue. To demonstrate this, one needs only to compare the eight-part madrigal Parte la vita mia with the previous setting of the text, published in Pallavicino's Primo libro de madrigali a sei in 1587 (page 316 of vol. II). The other antiphonal madrigals with texts previously set by Pallavicino bear only partial or no relation to the former settings, but Parte la vita mia is entirely derived from the earlier work, and a comparison of the two madrigals is revealing. The process of transformation is simple: since the texture of the six-part work is based on the contrast of passages a 3, 4 or 5 with the full six-voice texture,

Pallavicino has only to substitute four-part choirs for the sections a 3, 4 or 5, and unite them in tutti passages in the the sections a 6, for the madrigal to become a fully-fledged, eight-voiced, double choir antiphonal madrigal. The opening tutti of the six-part setting has been replaced by a double exposition of the phrase, given by the two four-part choirs in turn, otherwise the structure of the madrigal has not been greatly changed:

	<u>a 6</u>	<u>a 8</u>
Parte la vita mia, parte il mio sole	a 6	choir I choir II
Parton quelle bellezze	a 4 (CAQB) a 4 (CSAT)	choir I choir II
uniche e sole	a 4 (CSAT)	choir II
Portan seco il mio core	imitative	choir I ]*
hor che m'aita	writing	choir II ]
	a 4-a 6	choir I choir II ]
hor che m'aita	a 6	<u>tutti</u>
Senza luce vedran quest' occhi miei	a 3 (CAQ) a 4 (SQTb)	choir I choir II
posson campare un senza cor'i Dei	a 6	<u>tutti</u>
Un si lontan'ahime	imitative writing	choir I choir II
	a 4-a 6	choir II ]*
ahimè dalla sua vita	a 5	choir I choir II choir I choir II ]
Miracolo	a 4 (SAQB) a 5 (CSAQT)	choir I choir II
miracolo è d'Amore	a 6	<u>tutti</u> (I and II overlapping)
Miracolo è ch'io vivo e senza core	a 3 (SAT) a 5 (CSAQB) a 4 (CAQT) a 6	choir I choir II choir I <u>tutti</u>

(\* = overlapping phrases)

The concertante contrast of textures (high trio against low trio, trio against tutti) is characteristic of Pallavicino's five-part madrigals from the publication of Book Three in 1585. An interest in the exploitation of such contrasts of texture might lead logically to the development of antiphonal effects in the madrigal for their own sake; however, there is every reason to believe that Pallavicino received a stimulus from a source outside Mantua, in the music of Giovanni Gabrieli. Gabrieli's madrigal Lieto godea, published in the Concerti of 1587, is one of the earliest printed examples of the antiphonal madrigal.<sup>43</sup> Egon Kenton's comments on this work are so appropriate to the argument that I have thought it best to reproduce them:

The Concerti of 1587 includes also Giovanni's most popular secular work, Lieto godea, for a coro spezzato of eight voices. It carries the designation "per cantar et sonar". It was reprinted several times during his lifetime, even with a German text. It was probably copied and put in score many times. Banchieri used its material for two concerti; he made a Magnificat out of it, and even used it for a Mass ... It is a curious composition, being in frottola-style throughout, the rather unsophisticated music being set to an equally innocuous text. It seems to be the first madrigal in which Giovanni tried to apply coro spezzato technique - heretofore associated mainly with the motet - to

---

43

Concerti di Andrea, et di Giovanni Gabrieli ... continenti musica di chiesa madrigali, et altro, per voci, et stromenti musicali, a 6.7.8.10.12 et 16... libro primo et secondo, Venice, Gardano, 1587. Lieto godea has been edited by Arnold, Collected works, v. 6, p.124. An earlier example of the antiphonal madrigal is Lasso's Hor che la nuova e vaga primavera, in Il secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del serenissimo duca /!/ di Baveria, con uno à dieci, Venice, herede di G. Scotto, 1575. Ed. A. Sandberger, in the Sämtliche Werke, Leipzig, 1894-192, v. 10, p. 43. Gabrieli was working under Lasso at the court of

a secular work, and the first to be intended by him for both vocal and instrumental performance. It is not the last. The importance of Lieto godea as a stylistic experiment becomes clear in the light of the following piece, the ten-part dialogue A Dio dolce mia vita. The study of the latter proves that Giovanni, very sensibly, chose the lightest and simplest subject and the easiest style in which to try out the transference of coro spezzato technique to the madrigal. The canzon-type dactylic subject of Lieto godea lent itself readily to the frottola style, and Gabrieli was relieved of the worries of working out counterpoint, imitation, double counterpoint, anticipated and partial antiphony, etc. He could concentrate on the combination of the two choirs in antiphony, the two choirs united,<sup>44</sup> and a combination of the two procedures ...

There are a number of points to be considered in this paragraph. The first is that the essential nature of Lieto godea lies in its antiphonal structure. Like Pallavicino's antiphonal madrigals, it depends entirely for effect on the sonorities achieved by the exchange and combination of musical material by the two choirs. Kenton points out that the technique is borrowed from the Venetian polychoral sacred music of the period; one only needs to add that like the sacred music, the antiphonal madrigal must have been conceived spatially, for it would make little impression if its two choirs were placed side by side rather than at opposite sides of a concert chamber or theatre.

Lieto godea is subtitled "per cantar et sonar": Kenton says that it is the first of Gabrieli's madrigals to be written for both voices and instruments. Whether this is

---

Bavaria when this madrigal was published.

<sup>44</sup>E. Kenton, The Life and Works of Giovanni Gabrieli, American Institute of Musicology, 1967, p. 404-5 (Musicological studies and documents, 16)

so or not, we can be sure that the antiphonal madrigal was normally provided with instrumental accompaniment. Gastoldi's Concenti musicali of 1604 have 'sinfonie' or instrumental introductions, and the title page notes that they are 'Comodi per concertare con ogni sorte de stromenti'. That they were accompanied by instruments explains why the antiphonal madrigal is basically homophonic: extensive passages of word-painting or imitation would complicate the texture and compromise the audibility of the words (the greater quantity of word-painting in Ninfe leggiadre may imply that it would have been given an a cappella performance). The role the instruments play seems to increase in importance as time progresses; Gastoldi's 'sinfonie' add interest and variety to his antiphonal madrigals, while with Monteverdi the instruments no longer merely double the voice parts but have a role of their own. His setting of Con che soavità, published in the seventh book of madrigals in 1619, is really an antiphonal madrigal in which the choirs of voices have been replaced by choirs (for so they are named) of a variety of instruments, which are designed to contrast in timbre with each other besides functioning as an accompaniment for the solo voice part.

Lieto godea is so very similar in style and technique to Pallavicino's antiphonal madrigals that it is impossible to believe that he was not directly influenced by it in the composition of the eight-part madrigals of Book Eight. He may have heard it while in Venice, or perhaps the Concerti found their way to Mantua; in any case, it appears to have begun a vogue for this kind of composition at Mantua which was to last for over ten years. We know that Pallavicino's antiphonal madrigals were written between 1587 and 1601, but it is not easy to give them a more specific date within this period. I am inclined to

attribute them to the first half of the 1590's, for technically speaking they contain nothing which suggests that they were written much earlier or later than that period. Besides, some of them contain sequential passages which are apparently modelled on similar passages in Lieto godea, and another of Gabrieli's antiphonal madrigals, Dolcemente dormiva (published in the anthology Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori in 1590):<sup>45</sup>

15

Primo coro

C

E gl'au-gel-let-ti fan lor dol-ce can-to,

A

E gl'au-gel-let-ti fan lor dol-ce can-to,

T

E gl'au-gel-let-ti fan lor dol-ce can-to,

B

E gl'au-gel-let-ti fan lor dol-ce can-to,

Ex. 139: Hor che poeue l'aura (VIII, 8)

2do coro

25

C

A-mor vo-lan-do uen' e' cor mi pun-se

A

A-mor vo-lan-do uen' e' cor mi pun-se

T

A-mor vo-lan-do uen' e' cor mi pun-se

B

A-mor vo-lan-do uen' e' cor mi pun-se

Ex. 140: J. Gabrieli, Lieto godea (Concenti, 71, 1589)

<sup>45</sup>Ed. Arnold, in the Collected works of Giovanni Gabrieli, v. 6, p. 138; Stevens, in the Faber Baroque Choral Series, London, 1967.



1<sup>o</sup> CORO

17

C  
Per les- - ser ghir-lan-det- - te e bel- le

A  
Per les-ser va-ghe ghir-lan-det-te, ghir-lan-det- - te e bel- - le

T  
Per les- - ser va-ghe ghir-lan-det-te e bel- le

B  
Per les- ser va-ghe ghir-lan-det- - te e bel- - le

Ex. 141: *Ninfe leggiadre* (VIII, 16)

1<sup>o</sup> CORO

27

C  
[stol]

A  
-to che fa-i

T  
-to che fa-i

B  
-to che fa-i

Ex. 142: *G. Gabrieli, Dolcemente dormiva* (*Dialoghi musicali*, 36, 1571.)

The only reason for which one might propose a later date is that, according to Gastoldi, the composition of antiphonal madrigals at Mantua was, as has been pointed out, encouraged by the hereditary prince Francesco Gonzaga, who had a particular liking for that genre. Francesco Gonzaga was born in 1586, so it is unlikely that he can have taken an active role as patron of music much before the very late 1590's. The preface of Gastoldi's collection, published in 1604, makes it quite clear that the antiphonal madrigal was currently in vogue; moreover, apart from their instrumental

introductions, there is no great technical difference between Gastoldi's works (see, for example, his Con che soavità, vol. II, page 338), and some of those of Pallavicino (see Viva sempre scolpita, vol. II, page 293), so they may have been more or less contemporary.

Madrigals from Book Eight edited in volume II include E mira e tocca, Stringiti pur al petto, Io non posso morire, Deh, come in van chiedete, Voi ch'a pianto mai, Parte la vita mia, and Viva sempre scolpita.

### Conclusion

Of the madrigals produced at the court of Mantua towards the end of the sixteenth century, two types seem most common: the light-hearted canzonetta-like composition, with florid passages designed to display virtuoso voices, and the highly expressive or dramatic madrigal. This chapter has sought to demonstrate that Pallavicino contributed in no small way to the development of both genres.

Pallavicino's interest for the historian today is primarily concerned with his relation to Monteverdi. Einstein spoke for many scholars when he asked "... how can one understand Monteverdi's development completely without knowing Wert and Pallavicino?"<sup>46</sup> Unfortunately it is difficult to estimate Pallavicino's influence on Monteverdi (and vice versa) for the simple reason that we cannot give a precise date to their compositions. However, a close stylistic affinity between the two composers is undeniable. The contents of Monteverdi's fourth book of five-part madrigals, for example, are divided between the canzonetta-madrigal

---

<sup>46</sup>Einstein, The Italian madrigal, v. 2, p. 834.

and the expressive madrigal (A un giro sol is a genuinely hybrid form); if one analyses these compositions in the light of Pallavicino's last three madrigal publications, extraordinarily similar musical techniques come to light. Indeed, one can say that there is no technique in Monteverdi's first four madrigal volumes which cannot be found somewhere in Pallavicino's repertoire. Monteverdi and Pallavicino both owe a great deal to their spiritual mentor Giaches de Wert, but the lively sense of rivalry which existed between the two composers must have provided a vital stimulus in the formation of their musical styles.

When they have not summarily dismissed him as a mediocre figure,<sup>47</sup> modern scholars have tended to see Pallavicino as a composer who was conventional enough until the composition of his sixth book of five-part madrigals.<sup>48</sup> This no longer seems an adequate picture of the man, for in his early works (from Book Two on), as in his later works, he shows himself to be familiar with the most up-to-date trends in the contemporary madrigal. One needs only to think of his use of diminution in Book Two, for example, his contribution towards the evolution of the light madrigal at Mantua in Book Three, his use of the ornamented ABB form (a true precursor of the Baroque) in Book Four, the expressive devices of Book Four, and so on. He may be considered conventional only in that his early experiments in the expressive style were confined to two madrigals in each of his first and second five-part publications, and did not

<sup>47</sup>De Paoli, Redlich, Schrade, for example; see p. 39.

<sup>48</sup>Arnold, Monteverdi, p. 62; Fenlon, Music and Patronage, p. 143.

reappear until the publication of Book Four, to be fully developed later in his last three madrigal publications. However, the expressive madrigal was but one of many kinds popular at Mantua during the lifetime of the composer. The writer hopes that this thesis will allow a more balanced view of Pallavicino's achievements and accord him a more distinguished place in music history: a place which he has been denied for many generations, of musicological study, apparently on account of a chance remark made by his colleague and rival, Monteverdi.

## APPENDIX A

## INDEX OF CAPOVERSI

The title of the madrigal is followed by the author of the text, if known, and the madrigal volume in which it was published. If the madrigal occurs in all editions of that volume, the sources are indicated by a symbol for all editions (thus, I = I a 5, 1581, 1606 and 1607). If the madrigal does not occur in all editions, the individual editions in which it is to be found are indicated in parenthesis (thus, II (1607), means that the madrigal is to be found in only the 1607 edition of II a 5). The number of the madrigal within the first edition is given, followed by the number of the madrigal assigned by Flanders in his Thematic Index,<sup>1</sup> in parenthesis. Other sources of the madrigal are indicated by the RISM siglae for anthologies and alphabetical siglae for manuscript sources. A key to the manuscript siglae is given on a fold-out sheet at the end of the index.

The index includes doubtful or erroneous attributions, which are discussed in footnotes.

<u>Title</u>	<u>Sources</u>
A chi creder degg'io (Tasso)	V,12 (172), 1604, Q
Ahi come a un vago sol (Guarini)	VI,7 (187), D, Q
Ahi disperata vita	VII,7 (237), E, Q

---

<sup>1</sup> P. Flanders, A Thematic index to the works of Benedetto Pallavicino, Hackensack, 1974 (Music Indexes and Bibliographies, 11).

- Ahinò, quell'occhi suoi  
 Alhor ch'io senti il cor  
   see: Io già cantando  
 Alhor con faccia irrata  
   see: Cinque compagni  
 Amate mi, ben mio (Tasso) III,14 (94)  
 Amor, ecco si parte III,9 (89), Q  
 Amor, ich thu dir klagen  
   see: Vorrei mostrar  
 Amor, io parto (Guarini) VI,4 (184), 1606<sup>5</sup>, D, Q  
 Amorolette Ninfe V,14 (174), 1604, M, N, Q  
 Amor, s'avvien giammai III,2 (82)  
 Amor, se non consenti VI, 6 (186), D  
 Amor, se pur degg'io V,18 (178), 1604, Q  
 Anima del cor mio VI,3 (183), D, Q  
 Anime pellegrine (Guarini) VII,18 (248), E  
 A poco a poco io sento VI,5 (185), 1606<sup>5</sup>, D, Q  
 Arbor vicin  
   see: Quercia ch'in  
 Ardor felice e caro VII,13 (234), E, Q  
 Arsi piansi e cantai IV,18 (148), 1604, Q  
 Arte mi siano i crini IV,7 (137), 1604, 1590<sup>20</sup>,  
 M, N, Q, W  
 Avventurose spoglie (Manfredi) I à 6,4 (104), C, Q, Z  
 Avventurose stille VII,15 (245), E, Q  
 Baci amorosi e cari (Rossi) V,15 (175), 1604, O, Q, Y  
 Bella è la donna mia VIII,7 (287)  
 Bene mio, tu m'hai lasciato I à 6,17 (117), C, Z  
 Ben è ragion IV, 6 (136), 1604, 1596<sup>10</sup>,  
 F, M, Q, W  
 Ben l'alme 1593<sup>3</sup> (C and 5 only), N,  
 W (compl.)

Ben si vedrà (Martelli)	I,14 (44)
Canta al mormorio	
see: Dammi la mano	
Cara e dolce mia vita (a 5)	1586 <sup>9</sup> , 1600 <sup>8</sup>
Chiedei piangendo <sup>1</sup>	M
Ch'io non t'ami (Guarini)	VI,8 (188), D
Chi vi bascia e morde	I à 6,2 (102), C, Z
as: Edles Bild, Jungfrau schone 1624 <sup>16</sup>	
Chi vi mira <sup>2</sup>	W
Ciechi noi siamo	I, 7 (37)
Cinque compagni	.II (1584, 1606), 22 (72)
2. pt: Ecco ch'in	II (1584, 1606), 23 (73)
3.pt: Ond'ella sul sentiero	II (1584, 1606), 24 (74)
4. pt: Hor voglio che (a 6)	II (1584, 1606), 25 (75)
5. pt: Alhor con faccia (a 6)	II (1584, 1606), 26 (76)
6. pt: Onde forte gridava (a 7)	II (1584, 1606), 27 (77)
Come cantar poss'io (Guarini)	VII,9 (239), E, Q
Come poss'io, Madonna	II,2 (52), 1604, 1590 <sup>20</sup> , Q
2. pt: Da ind'in qua	II,3 (53), 1604, 1590 <sup>20</sup> , Q
Come vivrò (Tasso)	VI,1 (181), D, P, Q, S, T, U, UU, V

---

<sup>1</sup>Erroneously attributed to Pallavicino; the work is by Giovanni Maria Nanino.

<sup>2</sup>Attributed to Pallavicino; the attribution was probably meant to refer to the previous work in the manuscript, Ben l'alme, since Chi vi mira does not appear in any of Pallavicino's publications, nor in an anthology under his name.

- Con che soavità (Guarini) IV,8 (138), 1604, 1596<sup>10</sup>,  
M, O, Q, W, Y
- Cor mio, deh non languire (Guarini) VI, 16 (196), B, D, Q, T,  
U, V
- Così forse, o mia Dea  
see: Vaga scopre Diana
- Così mi sveglia  
see: Il cantar nuovo
- Così morirò  
see: Tirsi morir volea
- Cruda Amarilli (Guarini) VI,18 (198), D, Q  
2. pt: Ma grideran per me VI,19 (199), D, Q
- Crudelissima doglia VI,20 (200), D, Q
- Crudel, perchè mi fuggi (Guarini) I a 6,6 (106), C, Z  
as Cruell, why dost thou flie 1597<sup>24</sup>, J, K, R
- Cruell unkind adieu  
see: Donna, se quel ohimè
- Cruell, why dost thou flie  
see: Crudel, perche mi fuggi
- Da ind'in qua  
see: Come posso cantar
- Dammi la mano III,6 (86)  
2. pt: Canta al mormorio III,7 (87)
- Darumb mein einiges Herts  
see: Così forse
- Deh, cara vita mia II,12 (62)
- Deh, come in van (Guarini)<sup>3</sup> VIII, 5 (285)

---

<sup>3</sup>Partially quoted by Burney in GB-Lbm Add Ms 1156b ("Dr. Burney's Musical Extracts"), f. 12v.



Deh, dolc'anima mia (Guarini)	VI,2 (182), D, Q
Deh, mia vezzosa Fillide	III,8 (88), Q
Deh, perchè lagrimar as: Tag und Nacht	I a 6,18 (118), C, Z 1624 <sup>16</sup>
Deh, scema il foco as: Love quench this heat as: Sie thut wol mir gefallen	I a 6,5 (105), C, L, Z 1597 <sup>24</sup> , J, K, R 1624 <sup>16</sup>
Deh, valoroso un tempo	VIII,1 (281)
Destossi fra'l mio gelo	II,1 (51), 1604, 1590 <sup>20</sup> , Q
Dimmi per gratie, Amore	VII,12 (242), E, Q
Di tre catene, o donna <sup>4</sup>	VIII,10 (290)
Dolce grave et acuto (Rinaldi)	V,11 (171), 1604, Q
Dolcemente dormiva (Tasso) in lute tabulature:	V,9 (169), 1604, B, Q 1612 <sup>18</sup>
Dolce mia cara mano	II,5 (35), 1604, 1590 <sup>20</sup> , N, O, Q, W, Y
Dolci mi son gl'affanni	II(1607), 28 (78)
Dolce spirto d'amore (Guarini)	VI, 22 (202), D, Q
Donna gentile e bella (Tasso)	I a 6,3 (103), C, Z
Donn'importuna	II (1584, 1606), 17 (67)
Donna, la bella mano	I, 11 (41), Q
Donna, se quel ohimè as: Cruell unkind adieu	V,13 (173), 1604, O, Q, Y I
Donna, se voi m'odiate (Rinaldi)	V,7 (167), 1604, [1591], M, N, O, Q, W, Y
Donna, s'io resto vivo(Parabosco)	III,3 (83)

---

<sup>4</sup>Partially quoted by Burney in GB-Lbm Add Ms 11585 ("Dr. Burney's Musical Extracts"), f. 12v.

- Donna, son senza core VIII,11 (291)
- Dunque Aminta mio caro  
 see: Filli, cara et amata
- Ecco ch'in un cespuglio  
 see: Cinque compagni
- Edles Bild, Jungfrau schone  
 see: Chi vi bascia
- E mira e tocca (Rinaldi) VIII,2 (282)
- Era l'anima mia (Guarini) VI,13 (193), D, Q, S, U, UU
- Felice chi vi mira (Guarini) VII,20 (250), E
- Filli, cara et amata (Parma) IV,9 (139), 1604, Q
- Risposta: Dunque Aminta IV,10 (140), 1604, Q
- Filli, l'alme  
 see: Filli, tu pur sei quella
- Filli, tu pur sei quella V,4 (164), 1604, 1597<sup>13</sup>,  
 N, Q, W
- as: Filli, l'alme (incipit) M
- Frenò Tirsi
- see: Tirsi morir
- Fulminava d'amor questa rubella III,19 (99), Q
- Fuoco è'l mio cuor  
 see: Non ardo e son nel fuoco
- Gentil pastor che miri (a 6) I a 6,13 (43), C, Z
- Gentil pastor che miri (a 8) VIII,15 (295), 1604<sup>21</sup>
- Giunto che m'hebbe Amor IV,16 (146), 1604, Q
- Haime quell'occhi suoi II,7 (57),1604, 1590<sup>20</sup>, Q
- Hoggi nacqui, ben mio (Guarini) VI,21 (201), D, Q
- Hor che a la bella Clori IV,18 (145), 1604, Q
- Hor che'l donar (Rinaldi) V,2 (162), 1604, Q
- Hor che soave l'aura (a 5) 1586<sup>9</sup>, 1600<sup>8</sup>
- Hor che soave l'aura (a 8) VIII,17 (297)
- Hor lieto il pesce IV,11 (141), 1604, N, Q,  
 W

Hor veggio chiar	II,9 (89), 1604, 1590 <sup>20</sup> , N, O, Q, Y
2. pt: He lo star	II,10 (60), 1604, 1590 <sup>20</sup> , O (cancelled), Q, Y
Hor voglia che si faccia	
see: Cinque compagni	
I capei de l'Aurora	
see: In dir che sete bella	
Il cantar nuovo (Petrarch)	I a 4, 18 (18)
2. pt: Così mi sveglia	I a 4,19 (19)
I lieti amanti (Sannazaro)	I a 6,8 (108), C, Z
In boschi Ninfa	I a 6,9 (109), C, Z
In dir che sete bella (Tansillo)	II (1584, 1606), 19 (69), 1590 <sup>20</sup> , Z
2. pt: I capei de l'Aurora	II (1584, 1606), 20 (70), 1590 <sup>20</sup> , Z
Io amai sempre (Petrarch)	I,8 (38)
2. pt: Ma chi pensò	I,9 (39)
Io disleale? ah cruda (Guarini)	VI,11 (191), D, Q
Io già cantando (Barignano)	I,1 (31), Q
2. pt: Alhor ch'io senti	I,2 (32), Q
Io mi sento morir (Guarini)	VII,4 (234), E, Q
Io morirò, cor mio	VIII,8 (288)
Io non posso gioire (Tasso)	VIII,6 (286)
Io son bella e delicata	I,10 (40)
La bella (a 5?) <sup>5</sup>	H

---

<sup>5</sup>Attributed to 'Palevicyno' in a hand contemporary with that of the manuscript. Since there is no printed source of this work amongst Pallavicino's publications, it may be by Germano Pallavicino.

- L'almo splendor III,5 (85)
- La tua cara Amarilli IV,13 (143), 1604, H, Q,  
W
2. pt: Rispose egli IV,14 (144), 1604, H, G,  
W
- Laura soave III,15 (95), G
- Levò con la sua mano V,1 (161), 1606<sup>5</sup>, M, N, Q
- L'herbetta verde  
see: Stiam amor
- Lidia gentil I a 4,22 (22)
2. pt: Nè porta invidia I a 4,23 (23)
- Love quench this heat  
see: Deh, scema il foco
- Lunge da voi, ben mio (Tasso) VI,9 (189), D, Q
2. pt: Sol mirando vorrei VI,10 (190), D, Q
- Ma chi pensò  
see: Io amai sempre
- Ma grideran per me  
see: Cruda Amarilli
- Mentre che qui d'intorno IV,1 (131), 1604, 1590<sup>20</sup>,  
M, N, Q, W
- Mentr'i crin d'or I a 4,17 (17)
2. pt: Ninfe e pastori I a 4,18 (18)
- Mia Filli, s'egli è vero V,3 (163), 1604, Q
- Mirami vita mia II, 8 (58)
- Misero, te non vedi? II, 13 (63), 1590<sup>20</sup>, Q
2. pt: Natura non mi fe II,14 (64), 1590<sup>20</sup>, M,  
O, Q, W, Y
- Nebbia non lenta mai  
see: Passa la nave tua
- Negatemi pur cruda (Guarini) VIII,3 (283)
- Nel bel fiorito maggio I a 4,6 (6)
2. pt: O bella Margherita I a 4,7 (7)

Nel dolce seno (Tasso)	I a 6,19 (119), 1601 <sup>5</sup> , C, Z
2. pt: Quand'ella	I a 6,20 (120), 1601 <sup>5</sup> , C, Z
3. pt: O fortunati	I a 6,21 (121), 1601 <sup>5</sup> , C, Z
Ne lo star	
see: Hor veggio chiar	
Ne port'invidia	
see Lidia gentil	
Ne veder fuor <sup>6</sup>	VII,5 (235), E, Q
Ninfe e pastori	
see: Mentre i crin	
Ninfe leggiadre (a 6)	II (1584, 1606), 18 (68), 1583 <sup>10</sup> , 1591 <sup>8</sup> , 1605 <sup>9</sup> , BB, Z
Ninfe leggiadre (a 8)	VIII,16 (296)
Non ardo e son nel fuoco	I a 4,1 (1)
2. pt: Fuoco e'l mio cuor	I a 4,2 (2)
Non dispregiate (Martelli)	II,11 (61), 1590 <sup>20</sup> , Q
Non è questo la mano?(Tasso)	I a 4, 21 (21)
Non ha si belle perle	III (1585, 1606), 11 (91), Q
Non mi ferir più, Amore	IV,4 (134), 1604, 1590 <sup>20</sup> , M, N, Q, X
Non mir, non mirare (Alberti)	IV,3 (133), 1604, 1590 <sup>20</sup> , M, N, Q, W, X
Non son in queste rive (Tasso)	VII,14 (244), E, Q

---

<sup>6</sup>Partially quoted by Burney in GB-Lbm Add.Ms 11585 (Dr Burney's Musical Extracts"), f.12b.

- Nuova angioletta (Petrarch) I a 4,8 (8)
- O bella Margherita  
 see: Nel bel fiorito maggio
- O che dolce gioire (Rinaldi) V,6 (166), 1604, Q
- O che soave bacio (Guarini) VII,8 (238), E, Q
- Occhi leggiadri e belli (Tasso) I a 6,1 (101), C, Z
- Occhi, un tempo mia vita (Guarini) IV,17 (197), 1604, Q
- O come vaneggiate (Guarini) VI,15 (195), B, D, Q, U,  
 V
- O come vaneggiate (Guarini) VII,16 (236), E, Q
- O dolce vita mia I,6 (36),
- O dolorosa sorte (Quirini) VII,10 (240), E, Q
- O fortunati  
 see: Nel dolce seno
- O gran felicità I,15 (45)
- Ohimè, e come puoi I a 6, 14 (114), C, Z
- Ohimè se tanto amate (Guarini) VI,17 (197), D, Q
- Omnes morti vicini  
 see: Tirsi morir volea
- Ond'avien ch'io t'amo (a 8) III,20 (100)
- Onde forte gridava  
 see: Cinque compagni
- Onde ne vieni, Amore? (a 8) V,20 (180)
- O saette d'amor (Parabosco) II,4 (54), 1604, 1590<sup>20</sup>,  
 Q, X
- Parlo, misero, o taccio? (Guarini) VII,17 (247), E, Q
- Parte la vita mia (a 6) I a 6,7 (107), C, Z
- Parte la vita mia (a 8) VIII, 14 (294)
- Partomi donna (a 4) I a 4,16 (16)
- Partomi donna (a 6) I a 6,12 (112), C, Z
- Passa la nave mia (Petrarch) II,15 (65)
2. pt: Pioggia di lagrimar II,16 (66)
- Passa la nave tua (Tasso) IV,20 (150), 1604, Q

2. pt: Nebbia non lenta mai IV,21 (151), 1604, Q  
 Perché ri lasci VIII,4 (284)  
 Perfida, pur potesti (Celiano) IV,19 (149), 1604, Q  
 Per me non sarà  
 see: Quercia ch'in  
 Pioggia di lagrimar  
 see: Passa la nave mia  
 Poichè stella nemica (a 6) II (1584, 1606), 21 (71)  
 Porgi tu antica Quercia  
 see: Quercia ch'in  
 Qual nube spinta I,16 (46)  
 Quand'ella ahimè  
 see: Nel dolce seno  
 Quand'io penso al martire (Bembo) III (1607), 20 (100a)  
 Quando benigna stella (Montemagno) I a 4,5 (5), 1583<sup>14</sup>,  
 1593<sup>4</sup>, G .  
 arranged for soprano, basso  
 and lute (in tablature): 1601<sup>18</sup>  
 Quanto più cresce  
 see: Se a le rose  
 Qui fanno risonar  
 see: Quercia ch'in  
 Qui super thronum  
 see: Tutt'eri foco, Amore  
 Quel dì ch'io persi III,1 (81)  
 Quercia ch'in I a 4,9 (9)  
 2. pt: Per ma non sarà I a 4,10 (10)  
 3. pt: Questa piu antica I a 4,11 (11)  
 4a pt: Qui fanno risonar I a 4,12 (12)  
 5. pt: Arbor vicin I a 4,13 (13)  
 6. pt: Venite o saggie I a 4,14 (14)  
 7. pt: Porgi tu antica I a 4,15 (15)

Questa più antica

see: Quercia ch'in

Qui fanno risonar

see: Quercia ch'in

Qui super thronum sedes

see: Tutt'eri foco, Amore

Rispose egli

see: La tua cara Amarilli

Romperan questi miei preghi

VII,11 (241), E, Q

Rosa grata e gentile

III,4 (84)

Rose gittomi al viso

I a 6,15 (115), C, Z

Schons lieb thut doch

see: Vaga scopre Diana

Se a le rose

III,16 (96), Q

2. pt: Quanto più cresce

III,17 (97), Q

Se ben al vincer nacqui

VII,19 (249), E, Q

Sede fra gigli e rose (Lazzaroni)

1594<sup>6</sup>, 1597<sup>13</sup>, Z

Se per haver furato

V,19 (179), 1604, Q

Se sì poca mercede (a 5, Grillo)

1604<sup>8</sup>

Se specchio amor

III,12 (92)

Se v'ho donato il core

V,10 (170), 1604

Se voi sete il mio core (Celiano)

IV,12 (142), 1604, N, Q,

W

Sie thut wol mir gefallen

see: Deh, scema il foco

S'il Sol si rende bello

III,10 (90), Q

Si, mi dicesti (Guarini)

IV,2 (132), 1604, 1590<sup>20</sup>,

M, N, Q

S'io miro in te (Rinaldi)

V,16 (176), 1604, Q

Sol mirando vorrei

see: Lunge da voi

Spargete, Ninfe d'Arno (Guidic-

cioni)

1,12 (42)



2. pt: Onde la bella	I,13 (43)
Stiam'Amor a veder (Petrarch)	I a 4,3 (3)
2. pt: L'herbetta verde	I a 4,4 (4)
Stillando perle (Parabosco)	VII,21 (251), E, Q
Stringiti pur al petto (Rinaldi)	VIII,9 (289)
Suspirant	
see Tirsi morir volea	
Taci, prendi in man (a 4, Alberti)	1595 <sup>5</sup> , 1597 <sup>15</sup>
Tag und Nacht weinen	
see: Deh, perche lagrimar	
T'amo mia vita (Guarini)	V,8 (168), 1604, X 1600 <sup>11</sup>
as: Gaudent in coelis (a 5)	1587 <sup>6</sup> , 1604 <sup>13</sup>
Tante piagh' (a 3, Celiano)	VI,14 (194), D, Q
Temprati i sdegni	I,17 (47), 1588 <sup>21</sup> , 1613 <sup>10</sup> , Z
Tirsi morir volea (a 6, Guarini)	I,18 (48), 1588 <sup>21</sup> , 1613 <sup>10</sup> , Z
2. pt: Frenò Tirsi (a 6)	I,19 (49), 1588 <sup>21</sup> , 1613 <sup>10</sup> , Z
3. pt: Così morirò (a 6)	R
as: Thirsis to die	R
2. pt: Thirsis that heat	R
3. pt: Thus these two	R
as: Omnes morti vicini	1609 <sup>14</sup> , A
2. pt: Suspirant	1609 <sup>14</sup> , A
3. pt: Et importuno	1609 <sup>14</sup> , A
Tra le purpuree rose (Ariosto)	I, 4 (34)
Tra mille fior (by Alfonso Preti)	IV,20, 1604
Tra più soave fiori	I, 5 (35)
Tu ninfa di beltà	II,6 (56), 1590 <sup>20</sup> , Q
Tu parti appena giunta (Guarini)	VII,1 (231), E, Q
Tu pur ti parti (Borgogni)	V,5 (165), 1604, [1591], 1597 <sup>13</sup> , M, N, Q, W

Tutt'eri foco, Amore (Guarini)	IV,5 (135), 1604, 1590 <sup>20</sup> , F, Q
as: Qui super thronum	1606 <sup>6</sup> , A
in lute tabulature:	1612 <sup>18</sup>
Una farfalla (Guarini) <sup>7</sup>	VII,2 (232), E, Q
Va carolando intorno (Rinaldi)	V,17 (177), 1604, Q
Vaga scopre Diana	I a 6,10 (110), C, Z
2. pt: Così forse	I a 6, 11 (111), C, Z
as: Schons lieb thut doch nich	1624 <sup>14</sup>
2. pt: Darumb mein	1624 <sup>14</sup>
Vaghi boschetti (Ariosto)	I, 3 (33)
Vago candido fiore	III,18 (98)
Venite o saggie	
see: Quercia ch'in	
Viva la donna mia	III,13 (93)
Viva sempre scolpita	VIII,13 (293)
Vivrò io mai (Guarini)	VI,12 (192), D, Q
Voi ch'a pianto mai	VIII,12 (292)
Voi mi chiedete il core (Tasso)	VII,16 (246), E, Q
Voi nemico crudele	VII,3 (233), E, Q
Vorrei mostrar	I a 6,16 (116), C, Z
as: Amor ich thu dir	1624 <sup>16</sup>

---

<sup>7</sup>Partially quoted by Burney in GB-Lbm Add Ms 11585 ("Dr. Burney's Musical Extracts"), f. 12v.

KEY TO MANUSCRIPT SOURCES

- A D-Mbs, Mus. Ms 259
- B EIR-Dm, Ms Z3.4.7-12
- BB F-Pn, Rés F. 763
- C F-Pn, Rés F. 764
- D F-Pn, Rés F. 765
- E F-Pn, Rés F. 766
- F F-Pn, Rés Vma 851: "Ms Bourdeney"
- G GB-Lbm, Add. Ms 12532, passim.
- H GB-Lbm, Add. Ms 18936-39, passim.
- I GB-Lbm, Add. Ms 29366-68
- J GB-Lbm, Add. Ms 29372-77
- K GB-Lbm, Add. Ms 30016-21
- L GB-Lbm, Add. Ms 30816-19: "Le Belle Nimfe"
- M GB-Lbm, Add. Ms 30820-22: "Liquide perle"
- N GB-Lbm, Add. Ms 34050, passim.
- O GB-Lbm, Add. Ms 37402-06, passim.
- P GB-Lbm, Add. Ms 40657-61
- Q GB-Lbm, Egerton Ms 3665: "The Tregian Manuscript"
- R GB-Lrc, Ms 684
- S GB-Och, Ms 2
- T GB-Och, Ms 67
- U GB-Och, Mss 403-8
- UU GB-Och, Ms 436
- V GB-Och, Mss 527-30 + 1024
- W GB-Ten, Mss 364-368
- X GB-Ten, Mss 940-944
- Y US-Sm, Ms Ellesmere 25 A 46-51
- Z US-NYp, Ms Drexel 4302: "The Sambrook Manuscript"

## AUTHORS OF TEXTS

Alberti, Filippo

Non mirar, non mirare

C. Caporali, Le piacevoli rime, Venice, 1589 (first published 1584), f. 87.

Taci, prendi in man l'arco

Caporali, Le piacevoli rime, f.87v.Ariosto, Lodovico

Tra le purpuree rose

Orlando furioso, VI, p. 22.  
Ed. M. Turchi, Milan, 1974.

Vaghi boschetti

Orlando furioso, VI, p. 21.Barignano, Pietro

Io già cantando

2. pt: Alhor ch'io

Rime diverse di molti eccellentiss. autori ... libro primo, Venice, 1549, f. 23.Bembo, Pietro

Quand'io penso al martire

Gli Asolani, Florence, 1505, f. 18.Bonacorso da Montemagno

Quando benigna stella

Borgogni, Gherardo

Tu pur ti parti

Caporali, Le piacevoli rime, f. 4.Cassola, Luigi

Laura soave

Madrigali, Venice, 1544, f.7.Celiano, Livio [Grillo?]

Perfida, pur potesti

G. B. Licino, Rime di diversi celebri poeti dell'eta nostra, Bergamo, 1587, p. 135.

Se voi sete il mio core

Licino, Rime, p. 107.

Tante piagh'ha'l mio core

Licino, Rime, p. 128.

Grillo, Angelo

Se si poca mercede

Suarini, Giovanni Battista

Ani come a un vago sol

Amor, io parto

Anime pellegrine

Ch'io non t'ami, cor mio

Come cantar poss'io

Con che soavità

Cor mio, deh non languire

Cruda Amarilli

2. pt: Ma grideran

Crudel, perchè mi fuggi

Deh, come in van chiedete

Deh, dolc'anima mia

Dolce spirito d'amore

Era l'anima mia

Felice chi vi mira

Hoggi nacqui, ben mio

Io disleale? ah cruda

Io mi sento morir

Negatemi pur cruda

O che soave bacio

Occhi un tempo mia vita

O come vaneggiate

Ohimè se tanto amate

Parlo, misero, o taccio?

Si, mi dicesti

Pietosi affetti ... cioè

Christo penoso, Venice, 1613,

p. 83.

Delle opere, Verona, 1733-38,

II, p. 92.

Opere, II, p. 86.

Opere, II, p. 62.

Opere, II, p. 84.

Opere, II, p. 72.

Opere, II, p. 82.

Opere, II, p. 83.

Il pastor fido, I, 2.

Opere, II, p. 61 (as: Lasso,  
perchè ...)

Opere, II, p. 73.

Il pastor fido, I, 3.

Opere, II, p. 68.

Opere, II, p. 80.

Opere, II, p. 153.

Opere, II, p. 68.

Opere, II, p. 71.

Opere, II, p. 75.

Opere, II, p. 153.

Opere, II, p. 81.

Opere, II, p. 66.

Opere, II, p. 90 (as: Donna,  
voi vi credete)

Opere, II, p. 154.

Opere, II, p. 75.

Opere, II, p. 91.

T'amo, mia vita	<u>Opere</u> , II, p. 81.
Tirsi morir volea	<u>Opere</u> , II, p. 151.
2. pt: Frenò Tirsi	
3. pt: Così morirò	
Tu parti appena giunta	<u>Opere</u> , II, p. 88.
Tutt'eri foco, Amore	<u>Opere</u> , II, p. 127.
Una farfalla	<u>Opere</u> , II, p. 70.
Vivrò io mai	<u>Opere</u> , II, p. 126.
<u>Guidiccioni</u>	L. Dolce, <u>Il primo volume</u>
Spargete, Ninfe d'Arno	<u>delle rime scelte da diver-</u>
	<u>si autori</u> , Venice, 1565,
	p. 24.
<u>Lazzaroni, Francesco</u>	
Sedea fra gigli e rose	1594 <sup>6</sup>
<u>Manfredi, Muzio</u>	
Aventurose spoglie	<u>Cento madrigali</u> , Mantua,
	1587, p. 11. <sup>8</sup>
<u>Martelli, Lodovico</u>	
Ben si vedrà	<u>Stanze e canzoni</u> , Venice,
	1531, f. 104.
<u>Parabosco, Girolamo</u>	
Donna, s'io resto vivo	<u>I Diporti</u> , Venice, 1564,
	f. 147.
O saette d'amor	<u>Lettere amorose e rime</u> ,
	Venice, 1573, I, f. 65.
Stillando perle	<u>Lettere amorose</u> , II, f. 12.
Voi ch'a pianto mai	<u>Lettere amorose</u> , III, f. 32v.

---

<sup>8</sup>Published by Osanna, the ducal press, in the same year as Pallavicino's setting of the verse. Vincenzo Gonzaga refers to this collection in a letter to Manfredi dated 30 January 1596 (MASG, busta 2242, Minute).

Parma, Alberto

Filli, cara et amata  
risposta: Dunque Aminta

Petrarca, Francesco

Il cantar nuovo  
2. pt: Così mi sveglia  
Io amai sempre  
2. pt: Ma chi pensò  
Nuova angioletta  
Passa la nave mia  
2. pt: Pioggia di lagrimar  
Stiam'Amor  
2. pt: L'herbetta verde

Quirini, Vincenzo

O dolorosa sorte

Rinaldi, Cesare

Dolce, grave et acuto  
  
Donna, se voi m'odiate  
E mira e tocca  
  
Hor che'l donar  
O che dolce gioire  
S'io miro in te  
Stringiti pur al petto  
Va carolando intorno

Rossi

Baci amorosi e cari

Caporali, Le piacevoli  
rime, f. 97v.

Il canzoniere, ed. G. Con-  
tini, Turin, 1964, p. 281.  
Canzoniere, p. 118.

Canzoniere, p. 142.

Canzoniere, p. 245.

Canzoniere, p. 248.

E. Vogel et al, Bibliografia  
della musica italiana ...  
Nuova edizione, v. 3, p.398.

De madrigali ... prima et  
seconda parte, Bologna, 1588,  
p. 212.

De madrigali, p. 14.

De madrigali ... parte terza,  
Bologna, 1590, p. 107.

De madrigali (1588), p. 118.

De madrigali (1588), p. 33.

De madrigali (1588), p. 207.

De madrigali (1588), p. 17.

De madrigali (1588), p. 240.

Caporali, Le piacevoli  
rime, f. 107.

Sannazaro , Iacopo

I lieti amanti.

Arcadia, VI, p. 103.

(Opere volgari, ed. A.

Mauro, Bari, 1961).

Tansillo, Luigi

In dir che sete bella

2. pt: I capei de l'aurora

E. Vogel et al, Biblio-

grafia, v. 3, p. 292.

Tasso, Torquato

A chi creder degg'io

Le rime, ed. A. Solerti,

Bologna, 1898-1902, II, n. 97.

Amatemi, ben mio

Rime, II, n. 288.

Come vivrò

Rime, II; n. 25.

Dolcemente dormiva

Rime, II, n. 376

Io non posso gioire

Rime, II, n. 23.

Lunge da voi, ben mio

Rime, II, n. 59.

2. pt: Sol mirando vorrei

Nel dolce seno

Rime, II, n. 378.

2. pt: Quand'ella

3. pt: O fortunati

Non é questa la mano?

Rime, II, n. 47.

Non son in queste rive

Rime, II, n. 307.

Occhi leggiadri e belli

Rime, II, n. 272.

Passa la nave tua

Rime, IV, n. 1245.

2. pt: Hebbia non lenta mai

Voi mi chiedete il core

Rime, II, n. 152.



## APPENDIX B

## PRINTED SOURCES

I a 4 (1579) Di Benedetto Pallavicino cremonese il Primo  
Libro de Madrigali a quattro voci, novamente  
composto et dato in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano  
1579.

4 fasc. in 8° obl. (CATB), 21 p. Dedication: Academi ci  
Philharmonici [!]. Vinegia, 25.IX.1579.

I-Bc: compl.

I a 5 (1581) Di Benedetto Pallavicino cremonese il Primo  
Libro de Madrigali a cinque voci novamente  
composti, et dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano  
1581.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 22 p. Dedication: Baron Paolo  
Sfondrato. Sabbioneta, 15.111.1581

D-Mbs: compl., I-Bc:5.

I a 5 (1606) Di Benedetto Pallavicino cremonese il Primo  
Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente  
con diligentia ristampati. In Venetia appresso Angelo Gardano  
1584.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 22 p. Indice = 1581.

I-Bc: compl.

I a 5 (1606) Di Benedetto Pallavicino cremonese il Primo  
Libro de Madrigali a cinque voci novamente  
con ogni diligenza ristampati. In Venetia, appresso Alessan-  
dro Raverij 1606.

5 fasc. in 8° (CATB5), 22 p. Indice = 1581.

GB-Och: compl., US-Wc: compl., I-PAc: CATB, A-Wn:AB5.

II a 5 (1584) Di Benedetto Pallavicino il Secondo Libro de  
Madrigali a cinque voci. Novamente composto,  
et dato in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano 1584.

5 fasc. in 8° (CATB5), 28 p. Dedication: the Duke of Mantua  
and Monferrato. Mantova, 15 di Aprile 1584.

F-CC:C.

II a 5 (1606) Di Benedetto Pallavicino il Second Libro de  
Madrigali a cinque voci. Novamente ristampati,  
et corretto. In Venetia appresso Alessandro Raverij 1606.

5 fasc. in 8° (CATB5), 35 p. Indice = 1584.

I-Mc: compl., GB-Lbm: compl., GB-Och: compl., I-PAc:CATB,  
A-Wn: AB5.

II a 5 (1607) Di Benedetto Pallavicino il Secondo Libro de  
Madrigali a cinque voci, novamente ristam-  
pato et corretto. In Venetia appresso Angelo Gardano et fra-  
telli 1607.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 23 p.

I-Bc: compl.

III a 5 (1585) Di Benedetto Pallavicino il Terzo Libro de  
Madrigali a cinque voci, novamente composti  
et dati in luce. In Venetia presso Giacomo Vincenzi et Ric-  
ciardo Amadino, compagni 1585.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Dedication: Alfonsino Gonzaga,  
Mantova, 8. VII.1585.

I-Bc: compl., I-MOe: compl., A-Wn: CATB.

III a 5 (1606) Di Benedetto Pallavicino il Terzo Libro de  
Madrigali a cinque voci. Novamente ristampa-  
to, et corretto. In Venetia appresso Alessandro Raverij 1606.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Indice = 1585.

I-Vincap: compl., GB-Oc : compl., I-Pac: CATB, A-Wn: AB5.

III a 5 (1607) Di Benedetto Pallavicino il Terzo Libro de  
Madrigali a cinque voci. Novamente ristam-  
pato et corretto. In Venetia appresso Angelo Gardano et fra-  
telli 1607.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 21 p.

I-Bc: compl.

I a 6 (1587) Di Benedetto Pallavicino servitore del serenis-  
simo signor duca di Mantova. Il Primo Libro  
de Madrigali a sei voci. Novamente composti et dati in luce.  
In Venetia presso Giacomo Vincenzi 1587.

6 fasc. in 8° (CATB56), 21 p. Dedication: The Duke of  
Mantua. Mantova, il di primo, Maggio. 1587.

D-Bds: CATB5, D-Knu: CB.

I a 6 (1603) Di Bendetto Pallavicino servitore del serenis-  
simo signor duca di Mantova. Il Primo Libro de  
Madrigali a sei voci. Novamente ristampati et corretti. In  
Venetia appresso Giacomo Vincenti 1603.

6 fasc. in 8° (CATB56), 21 p. Dedication: Giacomo Vincen-  
ti to Tommaso Pecci. Venetia, 15.III.1603. Indice = 1587.

F-Pn: compl., F-Pmeyer: C.

I a 6 (1606) Di Benedetto Pallavicino servitore del seren-  
iss. signor duca di Mantova Madrigali a sei  
voci novamente stampati. In Anversa appresso Pietro Phalesio  
1606.

6 fasc. in 8° obl. (CATB56), 21 p. Dedication: Pietro  
Phalesio to Giovanni Auxtruyes. Anversa, 24.III.1606.

F-Pthibault: compl., E-Gu: AB6, F-Psq: TB5, GB-Lbm:T, NL-At:  
5.

IV a 5 (1588) Di Benedetto Pallavicino il Quarto Libro de  
Madrigali a cinque voci, novamente composto  
et dato in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano 1588.

5 fasc. in 8° (CATB5), 26 p. Dedication: Vincenzo Gonzaga,  
Duke of Mantua. Venetia, 20.III.1588.

PL-GD: compl., I-Sd: CAE5 (2 copies A)

IV a 5 (1596) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova il  
Quarto Libro de Madrigali a cinque voci novamente ristampato.  
In Venetia appresso Angelo Gardano 1596.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 25 p. Dedication: Vincenzo  
Gonzaga, Duke of Mantua. Venetia, 9.VIII.1596. Indice = 1588.

GB-Lbm: compl., I-Bc: CAT5.

IV a 5 (1600) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova il  
Quarto Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente ristampa-  
to. In Venetia, appresso Angelo Gardano 1600.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 25 p. Indice = 1588.

I-Bc: compl., D-As: compl., I-VEaf: CATB, I-VCd: TB5, I-Rc:  
T, NL-DHgm:A.

IV a 5 (1607) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova. Il  
Quarto Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente ristampato.  
In Venetia appresso Angelo Gardano et fratelli 1607.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 25 p. Indice = 1587.

I-Bc: compl., GB-Och: compl.

V a 5 (1593) Di Benedetto Pallavicino il Quinto Libro de'  
Madrigali a cinque voci. Nuovamente composti  
et dati in luce. In Venetia appresso Giacomo Vincenti.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Dedication: Count G. E. Guericco. Venetia, 4.XI.1592.

I-Bc: compl., GB-Ob: compl., D-Bds: C (def.), A complete but damaged copy was formerly in the Meyer collection in Cologne.

V a 5 (1597) Di Benedetto Pallavicino il Quinto Libro de'  
Madrigali a cinque voci di nuovo ristampati  
et con ogni diligenza corretti. In Venetia appresso Giacomo  
Vincenti 1597.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Indice = 1593.

I-Bc: compl., F-Ch: compl., F-Pthibault: compl., GB-Lbm: C.

V a 5 (1600) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova il  
Quinto Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente ristampato.  
In Venetia appresso Angelo Gardano 1600.

5 fasc. in 8° (CATB5), 20 p. Indice = 1593.

I-Bc: compl, D-As: compl, F-Pc: compl., I-VEaf: ATB5, NL-  
DHgm: A.

V a 5 (1609). Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova. Il  
Quinto Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente ristampa-  
to. In Venetia appresso Angelo Gardano et fratelli 1609.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Indice = 1593.

GB-Och: compl, I-FA: CT5, I-Bc: ATB.

VI a 5 (1600) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo sig. duca di Mantova, et di  
Monferrato, il Sesto Libro de Madrigali a cinque voci nova-

nente composto et dato in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano 1600.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 22 p. Dedication: Count Alessandro Bevilacqua. Venetia, 1° III.1600.

I-Bc: compl., D-As: compl., F-Pc: compl., GB-Lbm: compl.,  
I-Rc: TB, I-VEaf: 5, NL-DHgm: A.

VI a 5 (1611) Di Benedetto Pallavicino Maestro di capella  
del serenissimo signor duca di mantova [sic]  
et Monferrato. Il Sesto Libro de Madrigali a cinque voci.  
Novamente ristampato. In Venetia appresso Angelo Gardano et  
fratelli 1611.

5 fasc. in 8° (CATB5), 22 p. Indice = 1600.

I-NOe: compl., GB-Och: compl., I-Bc: ATB.

VI a 5 (1612) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del serenissimo signor duca di Mantova il  
Sesto Libro de Madrigali a cinque voci. In Anversa appresso  
Pietro Phalesio al Re David 1612.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 22 p. Indice = 1600.

GB-Och: compl.

VII a 5 (1604) Di Benedetto Pallavicino il Settimo Libro  
de Madrigali a cinque voci novamente posto  
in luce. In Venetia appresso Ricciardo Amadino 1604.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Dedication: Don Benedetto  
Pallavicino monaco camaldolese to Don Francesco Gonzaga  
Prince of Mantua. Venetia, 8.VI.1604.

F-Pmeyer: C., D-Bds: B.

VII a 5 (1606) Di Benedetto Pallavicino il Settimo Libro  
de Madrigali a cinque voci. Novamente ri-  
stampato. In Venetia appresso Ricciardo Amadino 1606.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Indice = 1604.

I-VEcap: compl., A-Wn: AB5.

VII a 5 (1611) Di Benedetto Pallavicino il Settimo Libro  
de Madrigali a cinque voci. Novamente ristam-  
pato. In Venetia appresso Ricciardo Amadino 1611.

5 fasc. in 8° (CATB5), 21 p. Indice = 1604.

GB-Och: compl., I-Bc: T (def.) B., US-Wc: C, US-CA: B.

VII a 5 (1613) Di Benedetto Pallavicino maestro di capella  
del sereniss. signor duca di Mantova il  
Settimo e l'ultimo Libro de Madrigali a cinque voci. In An-  
versa appresso Pietro Phalesio al re David 1613.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 21 p. Indice = 1604.

I-Pthibault: compl., GB-Och: AB5.

VIII a 5 (1612) Di Benedetto Pallavicino l'Ottavo Libro de  
Madrigali a cinque voci, con alcuni a otto.  
Novamente posto in luce. In Venetia appresso Ricciardo Ama-  
dino 1612.

5 fasc. in 8° (CATB5), 17 p. Dedicazione: D. Benedetto  
Pallavicino Monaco Camaldolese to Abbot Francesco Mocenigo.  
Della Badia, 16.IV.1612.

GB-Och: compl.

1604 Di Benedetto Pallavicino Madrigali a cin-  
que voci di novo stampati et corretti. In  
Anversa appresso Pietro Phalesio 1604.

5 fasc. in 8° obl. (CATB5), 63 p.

B-Br: compl , DK-Kk: compl., GB-Ob: CTB5, F-Psg: TB5, GB-Lbm:  
TB, US-Bp: C.

Anthologies

1583<sup>10</sup> Il lauro verde, madrigali a sei voci di diversi  
 autori. Ferrara, V. Baldini, 1583. 6 vol. in 8°,  
 34 f.  
 = 1593<sup>2</sup>

Ninfe leggiadre (a 6) Attributed to Giaches de Wert.  
 D-Mbs: ST6, GB-Lbm: compl., I-FEc: 5, I-Vnm: 5, PL-GD: compl.,  
 US-AA: compl.

1583<sup>15</sup> Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici  
 a IV. V. VI. et VII voci, novamente raccolta per  
 Andrea Pevernage, et data in luce. Nella quale si contiene  
 una scielta di migliori madrigali che hoggidi si cantino.  
 Antwerpen, P. Phalèse & J. Bellère, 1583. 6 vol. in 8° obl.,  
 35 f.  
 = 1589<sup>9</sup>

Quando benigna stella (a 4)

D-FLs: SAB, D-Mbs: compl., F-Pn: A, GB-Lbm: compl., GB-Gch:  
 mq T, I-Ec: STB6, S-Uu: 6, US-Wc: compl.

1586<sup>9</sup> De floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de mad-  
 rigali a cinque voci, novamente composti et dati in  
 luce. Venezia, G. Vincenzi et R. Amadino, 1586. 5 vol.  
 in 8°, 22 p.

Cara e dolce mia vita (a 5)Hor che soave l'aura (a 5)

A-Wn: SAB5, B-Br: compl., GB-Ge: compl., GB-Lbm: compl., I-Ec:  
 compl., I-PS: 5, I-Rsc: compl., I-Vnm: 5, PL-GD: SAB5, US-Be:  
 A.



1587<sup>6</sup> Fiori musicali de diversi auctori a tre voci libro  
 primo novamente composti et dati in luce. Venezia,  
 G. Vincenzi, 1587. 3 vol. in 8°, 19 p.

= 1590<sup>18</sup>

Tante piagh'ha'l mio core (a 3)

F-Ps7

1588<sup>18</sup> Novelli ardori. Primo libro de madrigali a quatro  
 voci, di diversi excell. auctori, novamente composti  
 et dati in luce. Venezia, R. Amadino, 1588. 4 vol. in 4°,  
 21 p.

Chi vuol veder Amore (a 4)

I-VEaf: SAB, PL-GD: compl.

1588<sup>21</sup> Gemma musicalis: selectissimas varii stili cantiones  
 (vulgo Italis madrigali et napolitane dicuntur)  
 quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens: quae ex  
 diversis praestantissimorum musicorum libellis, in Italia  
 excusis, decerptae, & in gratiam utriusque musicae studioso-  
 rum, uni quasi corpori insertae & in lucem editae sunt,  
 studio & opera Friderici Lindneri lignicensis. Liber primus.  
 Würnberg, C. Gerlach, 1588. 6 vol in 4° obl.

Tirsi morir volea (a 6)

2. pt: Freno Tirsi

3. pt: Cosi moriro

A-Gu: AB, A-Wn: SAT5, D-As: compl. (2 exs), D-Dl: compl.,  
 D-FLs: S, D-FR: SA5, D-Hs: compl., D KL: compl. (2 exs), D-  
 Kbs: T, D-Rp: compl., D-Z: compl., GB-Lbm: S5, PL-GD: compl.,  
 PL-Wn: SA5, S-Uu: compl.,

1590<sup>20</sup> Tertius Gemmae musicalis liber: selectissimas  
 diversorum auctorum cantiones, Italis madrigali &  
 napolitane dictas, octo, septem, sex, quinque et quatuor

vocum continens. Nunc primum in lucem editus studio & opera  
Friderici Lindneri. Nürnberg, C. Gerlach, 1590. 6 vol. in  
4° obl.

Mentre che qui d'intorno (a 5)

Si, mi dicesti (a 5)

Non mirar, non mirare (a 5)

Non mi ferir più, Amore (a 5)

Tutt'eri foco, Amore (a 5)

Arte mi siano i crimi (a 5)

Haime, quell'occhi suoi (a 5)

Hor veggio chiar (a 5)

2. pt: Ne lo star (a 5)

Non dispiegate (a 5)

Misero te (a 5)

2. pt: Natura non mi fe' (a 5)

In dir che sete (a 6)

2. pt: I capei de l'aurora (a 6)

Destossi fra il mio gelo (a 5)

Come poss'io, Madonna (a 5)

2. pt: Da ind'in qua (a 5)

O saette d'amor (a 5)

Dolce mia cara mano (a 5)

Tu ninfa di beltà (a 5)

A-Wn: SAT5, D-As: compl., D-Dl: compl., D-FLs: S, D-FR: SA5,  
D-Kl: compl.(2 exs), D-Mbs: compl., D-Rp: compl., GB-Lbm: S,  
PL-GD: SA5.

[1591] Di diversi eccell. auttori madrigali a cinque et a  
sei voci in soggetto di nozze, et altri varietà,  
Nuovamente composti & dati in luce. Venetia, R. Amadino,  
1590 [recte 1591?]. 6 (?) vol. in 4°, 21 p.

Tu pur ti parti (a 5)

Donna, se voi m'odiate (a 5)

Formerly in the Meyer collection, Cologne (CAF def, 56)<sup>1</sup>

1591<sup>6</sup> Il lauro verde madrigali a sei voci, composti di diversi eccellentissimi musici. Aggiuntovi di più doi madrigali à otto voci, l'uno di Alessandro Striggio, et di Gio. Gabrieli. Antwerpen, P. Phalèse & J. Bellère, 1591. 6 vol. in 8° obl., 20 f.

Minfe leggiadre (a 6) Attributed to Giaches de Wert.

B-Nr: SAT, D-Mbs: compl., D-Rp: SATB5, F-Pn: ATE56, GB-Lbm: SAE5, PL-Tu: AP6, S-Skma: STB5, S-Uu: SE.

1593<sup>3</sup> Florindo, e Armilla canzon pastorale, ornata di musica da diversi de piu celebri compositori de tempi nostri, et con altri madrigali novamente posta in luce. A cinque voci. Venezia, R. Amadino, 1593. 5 vol. in 8°, 21 p.

Ben l'alme (a 5)

I-VEaf: S5

---

<sup>1</sup> See L. Olschki, "Contribution à la bibliographie de la Musique vocale italienne du genre profane des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles", in La Bibliofilia; Rivista dell'arte antica, IX (1908), n. 27, p. 163. This collection of madrigals, the majority by Mantuan composers, was compiled in honour of the wedding of Luigi Gonzaga and Felicita Guerrieri. Felicita Guerrieri was the daughter of Tullio Guerrieri, counsellor at the Mantuan court. Widowed shortly after her marriage, she was Vincenzo Gonzaga's mistress during the 1590's.

1593<sup>4</sup> Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a  
 IIII. V. VI. VII. et VIII voci. Nuovamente raccolta  
 per Andrea Pevernage et data in luce. Nella quale si conten-  
 gono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino.  
 Antwerpen, P. Phalèse et J. Bellère, 1593. 6 vol in 8°  
 obl.

= 1605<sup>8</sup>(?), 1614<sup>12</sup>, 1628<sup>14</sup>

Quando benigna stella (a 4)

B-Br: compl., B-Gu: SAT6, D-Hs: 5, D-Mbs: compl., F-Pn: 6,  
 GB-Lbm (mq. 5,6), GB-Lwa: compl.

1594<sup>6</sup> Madrigali pastorali, descritti da diversi, et posti  
 in musica da altri tanti autori, a Sei voci, Intito-  
 lati Il Bon Bacio. Novamente stampati. Venezia, Ang. Gar-  
 dano, 1594. 6 vol. in 8°, 12 f.

= 1600<sup>7</sup>, 1604<sup>10</sup>

Sede fra gigli e rose (a 6)

D-K1: compl.

1595<sup>5</sup> Di XII. autori vaghi e dilettevoli madrigali a quatro  
 voci novamente posti in luce. Venezia, R. Amadino,

1595. 4 vol. in 8°, 22 p.

Taci, prendi in man l'arco (a 4)

D-Rp: compl.

1596<sup>10</sup> Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque  
 voci, di diversi eccellentissimi autori. Novamente  
 raccolti da P. Phalesio et posti in luce. Antwerpen, P.  
 Phalèse, 1596. 5 vol. in 8° obl., 24 f.

Ben è ragion (a 5)

Con che soavità (a 5)

D-FR: SA5, D-Rp: T5, D-W: STB5, DK-Kk: T, EIR-Dm: B, F-Pc:  
 compl., GB-Lbm: TB, GB-S : compl.

1597<sup>13</sup> Fiori del giardino di diversi eccellentissimi  
 autori à Quattro, cinque, sei, sette, otto, et nove  
 voci. Raccolte con molta diligentia & novamente date in luce.  
 Nürnberg, P Kaufmann, 1597. 6 vol. in 8°.

Sædea fra gigli e rose (a 6)

Filli, tu pur sei quella (a 5)

Tu pur ti parti (a 5)

B-Br: compl., D-Bhm: B, D-F: S56, D-Hs: compl., D-K1: SATB5,  
 D-Mbs: compl., PL-GD: compl., US-BU: compl.

1597<sup>15</sup> Il vago alboreto di madrigali et canzoni a quattro  
 voci, di diversi eccellentissimi autori. Novamente  
 raccolti et posti in luce. Antwerpen, P. Phalèse, 1597.  
 4 vol. in 8° obl., 28 f.  
 = 1620<sup>12</sup>

Chi vuol veder Amore (a 4)

Taci, prendi in man l'arco (a 4)

B-Br: compl., D-Rp: ATB, NL- Hgm: TB.

1597<sup>24</sup> Musica transalpina. The second booke of madrigalles,  
 5.to & 6. voices: translated out of sundrie italian  
 authors and newly published by Nicolas Yonge. London, T.  
 East, 1597. 6 vol. in 4°.

Love quench this heat consuming (a 6)

Cruell, why dost thou flye mee (a 6)

EIR-Dm: compl., F-Pn: S5mq f12-14, GB-Cu: compl., GB-Ctc  
 compl., GB-Ge: compl., GB-Lam: compl., GB-Lbm: compl. (2 exs),  
 GB-Lcm: compl., GB-MP: compl., GB-Ob: compl. (2 exs), GB-Och  
 compl., I-Rsc: B, US-Cn: compl., US-CLwr: compl., US-NH:  
 compl., US-SM: compl., US-U: compl., US-Wc: compl., US-Ws:  
 compl.

1600<sup>8</sup> De floridi virtuosi d'Italia madrigali a cinque voci  
ridotti in un corpo. Nuovamente con ogni diligentia  
stampati & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce.

Antwerpen, P. Phalèse, 1600. 5 vol. in 8° obl., 36 f.

Cara e dolce mia vita (a 5)

Hor che soave l'aura (a 5)

D-PA: compl. (A def.), D-W: compl., GB-Lbm: TB, GB-Lcm:  
compl., GB-Lwa: SATB, GB-Ob: STB5, GB-Och: compl.

1600<sup>11</sup> Della nova Metamorfosi dell'infrascritti autori.

Opera del R P F. Geronimo Cavaglieri con alcuni  
motetti dell'molt'ill. sig. Lucio Castelnovato. Milano,  
Agostino Tradate, 1600. 6 vol. in 8°, 21 p.

Gaudent in coelis (a 5. = T'amo mia vita) Dedicated  
to the "Ill. Sig. Margarita Galiana".

I-VEcap: compl. (CATB5, partitura).

1601<sup>5</sup> Ghirlanda di madrigali a sei voci, si diversi eccel-  
lentissimi autori de nostri tempi. Raccolta di giar-  
dini di fiori oderifieri musicali. Nuovamente posta in luce.

Antwerpen, P. Phalèse, 1601. 6 vol. in 4° obl., 22 f.

Nel dolce seno (a 6)

2. pt: Quand'ella (a 6)

3. pt: O fortunati (a 6)

B-Gu: AB6, GB-Lbm: SATB, NL-DHgm: S mq f17-20, TB6

1601<sup>18</sup> Florida, sive cantiones, è quamplurimis praestantis-  
simorum nostri aevi musicorum libris selectae. Ad  
testudinis usum accomodatae ... I. van Hove, antverpiani ...  
Utrecht, S. de Roy et J. G. de Rhenen, 1601. 1 vol. in 4°,  
110 f.

Quando benigna stella (arranged for S, B and lute)

A-Wn: compl., GB-Och: compl., NL-DHgm: compl.

1600<sup>8</sup> De floridi virtuosi d'Italia madrigali a cinque voci ridotti in un corpo. Nuovamente con ogni diligentia stampati & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce. Antwerpen, P. Phalèse, 1600. 5 vol. in 8° obl., 36 f.

Cara e dolce mia vita (a 5)

Hor che soave l'aura (a 5)

D-PA: compl. (A def.), L-W: compl., GB-Lbm: TB, GB-Lcm: compl., GB-Lwa: SATB, GE-Ob: STB5, GB-Och: compl.

1600<sup>11</sup> Della nova Metamorfosi dell'infrascritti autori. Opera del R P F. Geronimo Cavaglieri con alcuni motetti dell'molt'ill. sig. Lucio Castelnovato. Milano, Agostino Tradate, 1600. 6 vol. in 8°, 21 p.

Gaudet in coelis (a 5. = T'amo mia vita) Dedicated to the "Ill. Sig. Margarita Galiana".

I-VEcap: compl. (CATB5, partitura).

1601<sup>5</sup> Ghirlanda di madrigali a sei voci, si diversi eccellentissimi autori de nostri tempi. Raccolta di giardini di fiori oderifieri musicali. Nuovamente posta in luce. Antwerpen, P. Phalèse, 1601. 6 vol. in 4° obl., 22 f.

Nel dolce seno (a 6)

2. pt: Quand'ella (a 6)

3. pt: O fortunati (a 6)

B-Gu: AB5, GB-Lbm: SATB, NL-DHgm: S mq f17-20, TB6

1601<sup>18</sup> Florida, sive cantiones, è quamplurimis praestantissimorum nostri aevi musicorum libris selectae. Ad testudinis usum accomodatae ... I. van Hove, antverpiani ... Utrecht, S. de Roy et J. G. de Rhenen, 1601. 1 vol. in 4°, 110 f.

Quando benigna stella (arranged for S, B and lute)

A-Wn: compl., GB-Och: compl., NL-DHgm: compl.

1604<sup>8</sup> Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque  
voci. Sopra i pietosi affetti, del M.R.P.D. Angelo  
Grillo; raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da  
Brescia, monaco cassinense. Novamente posta in luce.  
Venezia, Ang. Gardano, 1604. 5 vol. in 8°, 30 p.

Se si poca mercede (a 5)

D-K1: compl., US-Cn: T.

1604<sup>13</sup> Fiori musicali a tre voci de diversi eccellentiss.  
auttori. Di novo stampati et seguendo l'ordine de  
suoi toni posti in luce. Antwerpen, P. Phalèse, 1604.  
3 vol. in 4°, 48 p;

Tante piagh'ha'l mio core (a 3)

B-Br: SB, DK-Kk: T.

1604<sup>21</sup> Concerti musicali con le sue Sinfonie a otto voci.  
Comodi per concertare con ogni sorte de stromenti.  
Di Gio. Giacomo Gastoldi, Maestro di Capella della chiesa  
Ducale di S. Barbara di Mantova. Novamente composti, et dati  
in luce. Venezia, R. Amadino, 1604. 8 vol. in 8°, 22 p.  
= 1610<sup>15</sup>

Gentil pastor che miri (a 2)

D-As: SATB 1°, SB 2°

1605<sup>9</sup> Nervi d'Orfeo, di eccellentiss. autori a cinque et  
sei voci. Nuovamente con ogni diligentia raccolti  
& seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce. In Leida  
appresso Henrico Lodowico de' Haestens ... 1605. 6 vol. in  
4° obl.

Ninfe leggiadre (a 6) Attributed to Giaches de Wert.

F-Pn: compl., GB-Och: compl., LL-BBgm:AB



1606<sup>5</sup> Giardino novo bellissimo di varii fiori musicali  
 scieltissimi il secondo libro de madrigali a cinque  
 voci raccolti per Melchior Borchgrevinck organista del  
 serenissimo re di Danemarcka Novamente stampato. Køben-  
 havn, H. Waltkirch, 1606. 5 vol. in 8°, 16 f.

Levo con la sua mano (a 5)

Amor, io parto (a 5)

A poco a poco io sento (a 5)

D-K1: SA, D-W: T, GB-Lbm: compl.

1606<sup>6</sup> Hortus Musicalis, variis antea diversorum authorum  
 Italiae floribus consitus, jam verò latinis fructus,  
 mira suavitate Quinq: Vocibus concinendos, piè & artificiose  
 germinans. Authore R. P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai  
 Strasburgi praeposito. Liber primus. Pavia, M. Henninger,  
 1606. 5 vol. in 8°.

Qui super thronum (a 5, = Tutt'eri foco, Amore)

D-Mbs: SATB

1609<sup>14</sup> Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum  
 Italiae floribus consitus, jam verò latinis fructus,  
 mira suavitate Quinq et Sex Vocibus concinendos, piè & ar-  
 tificiosè parturiens ... Liber II. Munich, A. Berg, 1609.  
 6 vol. in 4°, 38 p.

Omnes morti vicini (a 6, = Tirsi morir volea)

2. pt: Suspirant (a 6, = Freno Tirsi)

3. pt: Et importuno (a 6, = Cosi moriro)

D-Mbs: SATB6, D-Rp: compl.

1612<sup>16</sup> Delitiae musicae, sive cantiones, e quam plurimus  
 praestantissimorum nostri aevi musicorum libris  
 selectae. Ad testudinis usum accomodatae, opera atque in-  
 dustria Ioachimi van den Hove antverpiani. Utrecht, S. de

Loy, Pet J. G. de Rhenen, 1612. 1 vol. in 4°, 66 f.

Tutt'eri foco, Amore (arranged for lute)

Dolcemente dormiva (arranged for lute)

A-Wn; D-Mbs, D-MZ, GB-Lbm, I-VIb, PL-Wru

1613<sup>10</sup> Il Parnasso, madrigali de diversi eccellentissimi  
musicici a sei voci nuovamente raccolti & dati in  
luce. Antwerpen, P. Phalèse, 1613. 6 vol. in 4° obl., 42 p.

Tirsi morir volea (a 6)

2. pt: Freno Tirsi (a 6)

3. pt: Cosi moriro (a 6)

D-D1: compl. (T inc, 6 mq p. 38-42), D-Rp: compl.

1624<sup>16</sup> Erster Theil lieblicher, welscher Madrigalien, auss  
den berühmtesten Musicis italicis mit allem Fleiss  
zusammen colligirt, mit 3. 4. 5. 6. 7. unnd[!] 8 Stimmen,  
darunter deutsche Weltliche Text applicirt, auc mit Latein-  
ischen Lemmatibus gezieret, und in Druck verfertiget, durch  
Valentinum Diezelium witzenhusanum Hassum ... Nurnberg, S.  
Halbmayer, 1624. 6 (?) vol. in 8°, 14 f.

Edles Bild, Jungfrau schone (a 6, = Chi vi bascia)

Sie thut wol mir gefallen (a 6, = Deh, scem'il foco)

Amor ich thu dir (a 6, = Vorrei mostrar)

Schons lieb thut doch nich wenden (a 6, = Vaga  
scopre Diana)

2. pt: Darumb mein einiges Hertz (a 6, = Cosi  
forse, o mia Dea)

Tag und nacht weinens (a 6, = Deh, perchè lagrimar)

D-Hs: ST, D-Z: B, S-Uu: SATB.

## APPENDIX C

## MANUSCRIPT SOURCES

P-Mbs, Mus. Ms 259 (A) Herrer's Hortus musicalis, scored  
by Wilhelm Krumper, organist.

Qui super thronum (= Tutt'eri foco, Amore)

Omnes morti vicini (= Tirsi morir volea)

2. pt: Suspirant (= Freno Tirsi)

3. pt: Et importuno (= Cosi moriro)

cf. Flanders, Thematic Index, p. 79.

EIR-Dm, Ms Z3.4.7-12 (B) Paper, c.1666-78, 23.7 x 18.5 cm,  
6 partbooks. Compiled for use at  
Archbishop Narcissus Marsh's weekly music meetings at  
Oxford University 1666-1678. Contains instrumental com-  
positions by Lupo, Mico, Coprario, Tomkins, Ferrabosco the  
elder and others. Three instrumental transcriptions of mad-  
rigals, numbers 24-26 of the five-part section, include:

n. 24: Cor mio attributed

n. 25: O come vangeiate [sic] attributed

cf. R. Charteris, "Consort music manuscripts in Archbishop  
Marsh's library, Dublin", in R M.A. Research Chronicle, 13  
(1976), pp. 27-63.

F-Fn, Rés F. 763 (BB) Paper, 1615, large 8°, 79 pp., score.  
Copied by or belonged to "Juglielmus  
Munninox" in 1615. Bound with Rés 764-766 (pp. 1-79).  
Contains the anthology Il lauro verde, first published in  
1583. Text incipit only.

Ninfe leggiadre attributed to Wert

F-Pn, Rés F. 764 (C) Paper, 1615, large 8°, 43 pp., score.  
 Bound with Rés 763, 765-7 (pages 81-124). Copied by or belonged to "Guglielmus Munninox" in 1615. On page 81: "Spartitura De Madrigali a sei voci di benedetto pallavicino servitore del sereniss. signor duca di mantova Anno 1615". Contains the contents of Pallavicino's Primo libro de madrigali a sei voci, in score, with text incipit only.

F-Pn, Rés F. 765 (D) Paper, 1615, large 8°, 45 pp., score.  
 Bound with Rés 763-4, 766-7 (pages 129-174). Copied by or belonged to "Guglielmus Munninox" in 1615. On page 129: "Spartitura De Madrigali a cinque voci Di Benedetto Pallavicino Maestro di Cappella del sereniss. s. Duca di Manovta Il sesto libro". Contains the contents of Pallavicino's Sesto libro de madrigali a cinque voci, in score, with text incipit only.

F-Pn, Rés F. 766 (E) Paper, 1615, large 8°, 43 pp., score.  
 Bound with Rés 763-5, 767 (pages 179-222). Copied by or belonged to "Guglielmus Munninox" in 1615. On page 179: "Spartitura De Madrigali a cinque voci Di Benedetto Pallavicino Maestro di Cappella del Ser.mo S. Duca di Mantova Il settimo Libro".

F-Pn, Rés Vma 851: "MS Bourdeney" (F) Paper, copied at the end of the sixteenth century (perhaps by Girolamo Rossi of Ravenna), 4°, 580 pp., score.

f. 480, n. 353: Ben e ragion ch'io t'ami "Di Benedetto Pallavicino compositor Moderno et vago"

f. 481-2, n. 354: Tutt'eri foco, Amore attributed  
 cf. O Mischiati, "Una antologia manoscritta in partitura

del secolo XVI. Il Ms Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi", in Rivista italiana di musicologia, X (1975) In onore di Nino Pirotta, pp. 265-328.

GB-Lbm, Add. Ms 12532, passim. (G) Paper, eighteenth century, 4°. Madrigals, anthems, sacred choruses, motets, etc. The madrigals scored by John Immyns from the original editions, mostly in five parts.

f. 101, n. 41: Quando benigna stella attributed, with text.

GB-Lbm, Add. Ms 18936-39, passim. (H) Paper, after 1612, obl. 8°. In 1670 it belonged to 'St. Aldus or 'Aldhouse'. Contains madrigals, anthems, Magnificats, motets and masses.

f. 39v (CAB) and f. 21v (T): La bella. attributed to "Palevicino", text incipit only. Unique source?

GB-Lbm, Add. Ms 29366-68 (I) Paper, early seventeenth century, obl. folio.

Belonged to Jo: Browne, probably John Browne the publisher of Alfonso Ferrabosco the younger, in 1609. Contains madrigals with English words, motets, anthems, etc. (the anthems in the hand of Ferrabosco the elder).

v. II, f. 12v (CQB): Cruell, unkind, adieu attributed. For the identity of John Browne, see A. Aslibee, "Instrumental music from the library of John Browne (1608-1691), Clerk of the Parliaments", Music and Letters, LVIII (1977), pp. 43-59.

GB-Lbm, Add. Ms 29372-77 (J) Paper, 1616, small folio,  
6 vols. Engraved title

page. "Tristitiae Remedium. Cantiones selectissimae diversorum tum authorum tum argumentorum labore et manu exarata Thomae Myriell. A.D. 1616". Madrigals, anthems, partsongs and motets in 4, 5 and 6 parts, mainly by English composers.

ff. 23v (6), 133v (5), 146v (CATB): Love quench this heat attributed

ff. 29v (8), 143 (5), 147v (CATB): Cruell, why dost thou flie me attributed

cf. P. Willetts, "The Identity of Thomas Myriell", Music and Letters, LIII (1972), pp. 431-33; P. Willetts, "Musical Connections of Thomas Myriell", Music and Letters, XLIX (1968), pp. 36-42; C. Monson, "Thomas Myriell's Manuscript Collection: One View of Musical Taste in Jacobean London", Journal of the American Musicological Society, XXX (1977), pp. 419-65.

GB-Lbm, Add. Ms 30016-21 (K) Paper, transcribed in 1800,  
obl. folio, 6 vols. In the hand of W. Clark. Madrigals for 3, 4, 5 and 6 voices, in parts, with English words, from collections published in England c.1588-1609.

ff. 17v (i), 16 (ii), 20v (iii), 16v (iv), 13 (v), 14 (vi): Love quench this heat attributed

ff. 18 (i), 16v (ii, iv), 21 (iii), 13 (v), 14v (vi): Cruell why dost thou flie me attributed

GB-Lbm, Add. Ms 30816-19 "Le Belle Ninfe" (L) Paper, after  
1061, obl.

8°, 4 partbooks (C1,C2,A,B). A collection of madrigals for six voices, from the beginning of the seventeenth century, taken from Il lauro verde and other printed works. Text incipits only.

f. 25v, n. 28: Deh scem'il [foco] attributed

GB-Lbm, Add. Ms 30820-22 "Liquide perle" (M) Paper, after  
1597, obl.

8°, 3 partbooks (CTB), each 47 ff. A collection of madrigals for five voices, without words, by Pallavicino and others of the end of the sixteenth century. Text incipit only.

f. 4v, n. 5: Arte mia siano attributed

f. 5v, n. 6: Amorosette [ninfe]

f. 6v, n. 7: Levo con la [sua mano] attributed

f. 7v, n. 8: O/cchi quelle

f. 9, n. 9: Con che soavita attributed

f. 9v, n.10: Chiedei piangendo attributed [by Nanino]

f.10v, n.11: Natura non mi fe attributed

f.23v, n.21: Ben e ragion

f.28v, n.25: Non mi ferir attributed

f.30v, n.28: Si, mi dicesti attributed

f.31v, n.29: Non mirar attributed

f.32v, n.30: Filli, l'alme attributed

f.33v, n.31: Tu pur ti parte [sic]

f.41v, n.39: Donna, si voi [m'odiate]

f.43v, n.41: Mentre che

GB-Lbm, Add. Ms 34050, passim (N) Paper, after 1604, obl.

8°. Madrigals and motets by English and Italian composers of the end of the sixteenth century. Tenor partbook only. Usually text incipit only.

- f. 1v-2, n. 2: Mentre che  
 f. 2v-3, n. 3: Non mirar  
 f. 3v, n. 4: Non mi ferir  
 f. 4v-5, n. 5: Donna, se voy [m'odiate] attributed  
 f. 5v, n. 6: Filli, tu pur [sei quella]  
 f. 6v, n. 7: Tu pur ti parti  
 f. 7v-8, n. 8: Si mi dicesti  
 f. 8v-9, n. 9: Ben l'alme attributed  
 f. 9v-10, n. 10: Arte mi siano attributed  
 f. 11v, n. 12: Amorosette [ninfe]  
 f. 12v, n. 13: Leva [sic] con la sua mano  
 f. 16v, n. 16: Hor veggio attributed  
 f. 20v-21, n. 19: Se voi sete attributed  
 f. 21v-22, n. 20: Hor lieto  
 f. 22v-23, n. 21: La tua cara  
 f. 24v, n. 23 : Dolce mia cara

GB-Lbm, Add. Ms 37402-06, passim. (O) Paper, after 1601,  
 obl. 8°, 5 vols.

Compositions in five parts by Italian and English composers  
 intended to be played by viols (most are arrangements of  
 Italian madrigals).

- f. 20v (i,v), 19v (ii), 25 (iii), 20 (iv), n. 32: Donna,  
se voi m'odiate  
 f. 23 (i,v), 22 (ii), 29v (iii), 22v (iv), n. 37: Donna,  
se quel  
 f. 23v (i,v), 22v (ii), 30 (iii), 23 (iv), n. 38: Baci  
amorse [sic]  
 f. 38v (i,ii), 55v (iii), 37 (iv), 39v (v), n. 65: Natura  
[non mi fe]  
 f. 39 (i, ii), 56 (iii), 37v (iv), 40 (v), n. 66: Me lo  
star (cancelled)  
 f. 40 (i), 39 (ii), 57 (iii), 38 (iv), 40v (v), n. 67:



Con che scavita

f. 41v (i,v), 41 (ii), 59v (iii), 39v (iv), n. 70: Hor veggio

f. 42v (i,ii), 61v (iv), 41v (iv), 43v (v), n. 72: Lolci [sic] mia cara

D-Lbm, Add.Ms 40657-661 (P) Paper, early seventeenth century, small folio, 5 vols.

Compositions for two to six viols, partly in the hand of William Lawes, by composers of the sixteenth and seventeenth centuries, together with arrangements for viols of madrigals by Monteverdi, Marenzio, Vecchi and Pallavicino.

f. 41v: C'om [sic] vivro attributed

GB-Lbm, Egerton Ms 3665 "The Tregian Manuscript" (Q)

Paper, c.1609-19, thick folio, 1034 pages bound in 2 vols. In the hand of Francis Tregian. Villanelle, madrigals, motets, fantasias, etc., by Coprario, Marenzio, the Ferraboscas and many others, some copied from printed sources now lost. Score. Text underlaid in bass part only.

## Part II:

f. 215v, n. 27: Destossi fra'l mio gelo

f. 216v, n. 28: Come poss'io Madonna

f. 216v, n. 29: De indi [sic] in qua

f. 217v-8, n.30: O saette d'amor

f. 217v-8, n.31: Dolce mia cara mano

f. 219, n. 32 : Tu Ninfa di belta

f. 219, n. 33 : Mentre che qui d'intorno

f. 220, n. 34 : Si mi dicesti

f. 219v, n. 35: Non mirar

f. 220v, n. 36: Non mi ferir

f. 220v, n. 37: Arte mi siano

- f. 222, n. 33: Tutt'eri foco  
 f. 222v, n.39: Haime quelli occhi  
 f. 223, n. 40: Hor veggio chiar  
 f. 224, n. 41: Ne lo star  
 f. 224, n 42: Non dispregiat'  
 f. 225, n. 43: Misero te  
 f. 225, n. 44: Ilatura non mi fe  
 f. 225v, n.45: Filli, tu pur  
 f. 226, n. 46: Tu pur ti parti  
 f. 226v, n.47: Ahi come a un vajo  
 f. 227, n. 48: Lunge da voi  
 f. 227v, n.49: Sol mirando  
 f. 227v, n.50: Io disleale  
 f. 227v, n 51: Vivro io mai  
 f. 229, n. 52: Temprati i sdegni  
 f. 229, n. 53: O come vaneggiate  
 f. 229v, n.54: Cor mio deh non languire  
 f. 229v, n.55: Crudelissima doglia  
 f. 230, n. 56: Hoggi nacque  
 f. 230v, n.57: Dolce spirto d'Amore  
 f. 231, n. 58: Come vivro  
 f. 231v, n.59: Deh dolce anima mia  
 f. 231v, n 60: Anima del cor  
 f. 232v, n.61: A poco a poco  
 f. 232v, n.62: Era l'anima  
 f. 234, n. 63: Ohimè se tanto amate  
 f. 233v, n.64: Cruda Amarilli  
 f. 234v, n.65: Ma grideran  
 f. 235, n. 66: Amor io parto  
 f. 235v, n.67: Con che soavità  
 f. 236, n. 68: Ben e ragion  
 f. 220v, n.140: Filli cara e amata  
 f. 228, n.141: Dunque Aminta

- f. 267v, n. 142: Se voi sete  
 f. 268v, n. 143: Hor lieto  
 f. 269, n. 144: La tua cara Amarilli  
 f. 269v, n. 145: Rispose egli  
 f. 270, n. 146: Hor che la bella Clori  
 f. 270, n. 147: Giunto che  
 f. 271, n. 148: Occhi un tempo  
 f. 271, n. 149: Arsi piansi  
 f. 271v, n. 150: Passa la nave tua  
 f. 273, n. 151: Nebbia non lenta 2a parte  
 f. 273, n. 152: Perfida pur potesti  
 f. 274, n. 153: Levo con la sua mano  
 f. 274, n. 154: Baci amorosi  
 f. 274v, n. 155: Hor che'l donar  
 f. 274v, n. 156: S'io miro  
 f. 275, n. 157: Amorosette ninfe  
 f. 275v, n. 158: Mia figlia [sic] s'egli e Vero  
 f. 276, n. 159: O che dolce gicire  
 f. 277, n. 160: Donna se voi  
 f. 277, n. 161: Dolcemente dormiva  
 f. 278, n. 162: Dolce grave e acuto  
 f. 277v, n. 163: A chi creder deggio  
 f. 278v, n. 164: Va carolando  
 f. 279, n. 165: Amor se pur  
 f. 280, n. 166: Se pur haver furato un bacio  
 f. 280, n. 167: Donna se quel  
 f. 365, n. 378: Tu parti a pena giunto  
 f. 366, n. 379: Una farfalla  
 f. 365v, n. 380: Voi nemico crudel  
 f. 367, n. 381: Io mi sento morir  
 f. 367, n. 382: Ne veder fuor  
 f. 368, n. 383: O come vaneggiate  
 f. 368, n. 384: Ahi disperata vita

- f. 369, n. 385: O che soave bacio  
 f. 368v, n. 386: Come cantar poss'io  
 f. 370, n. 387: O dolorosa sorte  
 f. 370, n. 388: Romperan questi  
 f. 371, n. 389: Dinmi per gratie  
 f. 370v, n. 390: Ardor felice  
 f. 371v, n. 391: Non son in queste  
 f. 371v, n. 392: Aventurose stille  
 f. 372, n. 393: Voi mi chiedete  
 f. 372v, n. 394: Parlo misero  
 f. 372v, n. 395: Se ben al vincer  
 f. 374, n. 396: Stillando perle  
 f. 392, n. 441: Io gia cantando  
 f. 392, n. 442: All'hor ch'io  
 f. 392v, n. 443: Donna la bella mano  
 f. 392v, n. 444: Amor, ecco si parte  
 f. 393v, n. 445: S'il sol si rende  
 f. 393v, n. 446: Deh mia vezzosa Fillida  
 f. 394v, n. 447: Non ha si belle  
 f. 394v, n. 448: Laura soave  
 f. 396, n. 449: Se a le rose  
 f. 396, f. 450: 2da pte Quanto piu cresce  
 f. 396, n. 451: Fulminava d'Amor questa rubella

Folio iv of the manuscript consists of a leaf containing forty-seven bars of Pallavicino's Amor, io parto. This has been made up of strips of paper used as guards for other leaves in binding. They were removed from the volume when it was rebound in 1951.

cf. B. Schofield and T. Dart, "Tregian's Anthology", Music and Letters, XXXII (1951), pp. 205-10.

GB-Lrc, MS 684 (R) Paper, c.1610-20, 4 partbooks (CATE)

Compiled by Thomas Hamond for William Firmage (d. 1622), whose name is on the cover. Contains Italian madrigals and villanelle, some with English words (mostly copied from Italian anthologies published in England, such as Musica Transalpina and Italian Madrigals Englished).<sup>1</sup>

n. 171: Love quench this heat attributed

n. 172: Cruell, why dost thou fly attributed

n. 199: Thirsis to die desyred attributed

n. 200: Thirsis that heat refrayned (2. pt)

n. 201: Thus these two lovers (3. pt)

cf. C. Monson, "George Kirbye and the English madrigal", Music and Letters, LIX (1978), pp. 290-315.

GB-Och, Ms 2 (S) Paper, mid-seventeenth century, score.

Originally in the collection of Henry Aldrich (1648-1710), Dean of Christ Church from 1689-1710, who organised weekly music meetings at Oxford from 1678. A collection of fancies and Italian madrigals arranged for viols.

f. 115v: Era l'anima attributed

f. 118: Come vivo attributed

cf P. Willetts, "John Lilly, Musician and Music Copyist", The Bodleian Library Record, VII (1967), pp. 307-11.

GB-Och, Ms 67 (T) Paper, early seventeenth century (before 1625), score. Companion to Mss 61-66.

Some of the contents in the hand of Thomas Myriell. Anthems and madrigals in score, arranged for playing on the organ.

---

<sup>1</sup>I am grateful to Dr. Fenlon, who informed me of this manuscript and its contents.

f. 30v-31: Cor mio attributed

f. 34v-35: Come vinco [sic] attributed

cf. J. Aplin, "Sir Henry Fanshawe and two Sets of Early Seventeenth-Century Part-books at Christ Church, Oxford", Music and Letters, LVII (1976), pp.11-24; C. Monson, "Thomas Myriell's Manuscript Collection: One View of Musical Taste in Jacobean London", Journal of the American Musicological Society, XXX (1977), pp.419-65; P. Willetts, "Musical Connections of Thomas Myriell", Music and Letters, LII (1972), pp. 32-64; P. Willetts, "The Identity of Thomas Myriell", Music and Letters, LIII (1972), pp. 431-33.

GB-Och, Mss 403-8 (U) Paper, mid-seventeenth century, five partbooks. From the collection of Henry Aldrich (see GB-Och, Ms 2). Contains instrumental compositions and transcriptions of vocal works for viols.

n. 13: Era l'anima

n. 16: Come vivro

n. 24: O com'e [sic] vaneggiate

Cor mio

GB-Och, Ms 436 (UU) Paper, mid-seventeenth century, score. From the collection of Henry Aldrich (see GB-Och, Ms 2). Instrumental compositions and transcriptions arranged for organ.

Come vivro

Era l'anima

GB-Och, Mss 527-30 + 1024 (V) Paper, early seventeenth century, belonged to Richard Goodson in 1733, partbooks. Instrumental pieces and transcriptions of vocal works.

f. 8: Cor mio attributed

f. 8: O com'e [sic] vaneggiate attributed

GE-Ten, Mss 364-368 (W) Paper, early seventeenth century,  
 $8\frac{1}{4}'' \times 4\frac{3}{4}''$ , five partbooks. Italian  
 madrigals by Pallavicino, Marenzio and others. Text incipit  
 only.

- f. 2v, n. 3: Se voi set'il me [sic]  
 f. 3v, n. 4: Hor lieto  
 f. 4v, n. 5: La tua cara (with 2. pt)  
 f. 17, n. 18: Donna se voi attributed  
 f. 19v, n.21: Tu pur ti parti attributed  
 f. 19v, n.22: Filli tu pur cei [sic] attributed  
 f. 24v, n.26: Ben a ragion [sic]  
 f. 26v, n.30: Arte mi siano attributed  
 f. 33v, n.36: Natura non mi  
 f. 34v, n.37: Con che suavità [sic]  
 f. 40v, n.43: Ben le alme [sic]  
 f. 41, n. 44: Chi vi mira attributed  
 f. 43v, n.47: Dolce mia cara  
 f. 46v, n.50: Mentre che qui  
 f. 47v, n.51: Non mirar  
 f. 54v, n.58: Hor veggio

GE-Ten, Mss 940-944 (X) Paper, c.1600,  $11\frac{3}{4}'' \times 7\frac{5}{8}''$ , five  
 partbooks. Contains 150 Italian  
 madrigals for five voices. Once belonged to James Bartleman,  
 who compiled the index. Pagination follows the number of the  
 compositions.

- p. 28: Non mirar attributed  
 p. 32: Non mi ferir attributed  
 p. 62: T'amo mia vita attributed  
 p. 89: O saette d'amor attributed

US-Sm, Ms Ellesmere 25 A 46-51 (Y) Paper, c.1600, six part-books. Contains English and Italian madrigals by Croce, Vecchi, Monteverdi, Coprario, Pallavicino and others.

f. 22v: Donna, se voi m'odiate

f. 23: Donna, se quel ohimè

f. 23v: Dolce mia cara mano

f. 25v: Baci amorosi e cari

f. 26: Hor veggio chiar

f. 26v: Natura non mi fe'

f. 27: Né lo star

f. 30: Con che soavità

cf. R. Charteris, "John Coprario's five- and six-part pieces: instrumental or vocal?", Music and Letters, LVII (1976), pp. 370-78.

US-NYp, Ms Drexel 4302 "The Sambrook Manuscript" (Z)

Paper, large folio,

in the hand of Francis Tregian (see GB-Lbm, Ms Egerton 3665), copied c. 1610-20, score. Once owned by Francis Sambrook. Contains madrigals by Striggio, Anerio, Marenzio, Pallavicino, Philips and others.

"Madrigali a 6 di diversi Authori":

n. 31: Tirsi [morir volea] attributed

n. 32: 2. pt: Freno [Tirsi]

n. 33: 3. pt. Così moriro

n. 34: Judir che [sic]

n. 35: I capai [sic]

n.s 36-56: Pallavicino's first book of six-part madrigals, following the original order, and attributed

n. 57: Sedea fra gigli attributed

n. 96: Ninfe [leggiadre] attributed to Wert

cf. H. Eotstiber, "Musicalia in der New York Public Library",



Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV (1903),  
pp. 738-50; Schofield and Bart, "Tregian's Anthology".

## APPENDIX D

## DEDICATIONS

Il Primo libro de madrigali a quattro voci (1579)

All'Illustrissimi Signori Academici Philarmonici:

Havendo io nobilissimi Academici col spatio di alcuni mesi, secondo la bassezza dell'ingegno mio, composti alcuni Madrigali di musica; io mi stava tutto pensoso s'io doveva ò non doveva stamparli, percio che dall'una parte mi confortavano & invitavano à ciò fare le preghiere, & il buon giudicio di molti amici, dall'altra mi spaventavano, & ritiravano indietro, & la riconoscenza di me medesimo, & la bellezza di tante compositioni di Musica, che hoggidì stampate si veggono. Et nel vero io non credo che, ò per conforto d'amici, ò per loro giudicio, io mi fossi mai lasciato trasportare à far palesi al mondo per lo mezzo delle stampe questi miei parti, si gli conosco io di piccolo valore, & poco appariscenti: ma pervenutomi à gli orecchi l'honorato, & famoso grido della vostra Illustrissima Academia, vero sostegno di quest'arte nobilissima, cui, chi si dasse ad intendere di potere pienamente lodare, si potrebbe altre si fare a credere di poter metter fine allo infinito; et oltre a ciò raportatomi quanta, & qual sia la stima, che voi Honorati Academici fate di coloro, quali egli si siano, che si dimostrano innamorati della Musica, sono stato presso che sforzato dal desiderio che in me s'è acceso di tentare, se egli mi potesse venir fatto, di entrare in qualche buona gratia appresso voi; & di vero qual sorte sarebbe la mia, quale istato felice, s'io potessi acquistarmi lo amore, & la gratia de i Philarmonici, cioè, degli amatori veri della più nobil arte che hoggidì sia stimata nel mondo? accettate

voi dunque queste mie compositioni, & non perche elle il  
 vagliano, ma perche cosi siete soliti (come io intendo) di  
 riceverle benignamente qual dono si sia, che fatto vi venga.  
 le quali, se altro non saranno, si almeno siano un dimos-  
 tramento dell'animo mio affettionato alla vostra Academia,  
 la quale il più ch'io mi so, e posso priego V. S. che con-  
 servi, & accresca. Di Vinegia il di 25 di Settembre 1579.  
 Di V. Signorie Illustriss.

Affetonatissimo Servitore,

Benedetto Palavicino

Il Primo libro de madrigali a cinque voci (1581)

All'Illustrissimo Signor Mio et Padrone Osservandissimo,  
 il Signor Barone Sfondrato.

La debolezza di queste mie compositioni, ch'io ardisco  
 mandar fuori sotto il nome di V. S. Illustrissima col  
 quale s'onorano le piu pregiate de i primi Maestri dell'  
 arte può per se sola esser bastante argomento & testimonio  
 dell'obbligo grande, & espresso ch'io hò di cosi fare, che  
 certamente egli è tale, che si come senz'esso sarebbe somma  
 prosontione la mia pur à pensarci, cosi con esso sarebbe  
 sommo mio mancamento, il far altrimenti. Dirò dunque che  
 ad altri che a V. S. Illustrissima non si devono queste mie  
 primitie nate da la beneficenza sua mentre ella in tanto  
 tempo ch'io l'ho servita (si come fà con tutti) piena di  
 nobil, & vera carità, si è compiacciuta sempre d'anteporre  
 qualche virtuoso otio mio ad ogni suo servitio: Onde non  
 tanto gliè li presento humilmente, quanto la supplico à  
 pigliarseli per se stessa come di sua ragion propria, & à  
 riconoscere con questo atto, tanto merito di devota & per-  
 petua servitù. Con la quale resto basciandoli con ogni  
 riverenza le mani, & desiderando la sua bona gratia. Da

Sabbioneta il di 15. di Marzo 1581

Di V. S. Illustrissima

Obligatiss. & Affettionatiss. Servitore

Benedetto Pallavicino.

Il Secondo libro de madrigali a cinque voci (1584)

Al Serenissimo Signore et Padrone mio colendissimo, il Signor Duca di Mantova et Monferrato.

Molti anni sono, che quanto piu mi figurava nel pensiero l'idea d'un vero Prencipe, et quella vedendo impressa nella grandezza de l'animo di V. A. Serenissima, anzi espressa nelle virtù, et nell'opre heroiche de lei degne, onde la fama da gli effetti è superata, tanto piu in me crebbe il desiderio de havere occasione, et gratia di servirla. Il che essendomi stato concesso per benigno influxo de cieli, et in questo tempo, havendo posti in carta alcuni miei componimenti Musicali, ne l'uno fortunato mi ho reputato, ne l'altro mi ho sentito obligato à dedicargli à V. A. sapendo, quanto in questa, si come in ogni altra maggior scienza prevaglia, et quanto di questo, si come d'ogni altro virtuoso, et nobile trattenimento, si compiaccia. Gradisca ella in tanto con la solita sua benignità, il picciol dono di queste mie oscure, et deboli fatiche, ne li spiaccia, che illustrate da lo splendore del suo nome, escano a la publica luce, et da la sua auttorità sustentate, si defendano da l'ingiuria del tempo, et qui à V. A. con quella humiltà, che io debbo, maggiore, me inchino; et le prego da nostro Signore felicità nel mondo, et gloria nel cielo. Di Mantova alli 15. di Aprile 1584.

Di V. A. Sereniss.

Devotissimo Servitore

Benedetto Pallavicino.

Il Terzo libro de madrigali a cinque (1585)

All'Illustrissimo Signore mio Signore osservandissimo, Il Signor Alfonsino Gonzaga.

Havendo io à dar fuori il Terzo Libro di miei Madrigali à Cinque voci, ancor che riconosca assai debole, & oscure queste mie fatiche, tuttavia non hò dovuto per obbligo, ne voluto per elezione dedicargli ad altri, che à V. S. Illustrissima, come à mio singular Signore, e come à quello, che sempre mi hà favorito in udire volontieri i miei componimenti Musicali, anzi quello che per l'honorate, et degne qualità, ch'in lei risplendono, ben si mostra degno figliuolo dell'Illustrissimo Signor Sigismondo, Cavagliere à nostri tempi tanto principale, & di tanti gradi, & premij di guerra honorato da S. Maestà Catholica; Hora gradisca V. S. la devotione de l'animo mio impressa in queste poche carte, ne disdegni in queste incolte note espresso il desidero, ch'io tengo di servirla, con che à V. S. Illustrissima, con ogni riverenza bacio le mani, & le prego da Mostro Signore felice adempimento ad ogni suo desiderio. Di Mantova il dì 8 d'Agosto 1585.

Di V. S. Illustrissima

Servitore obligatissimo,

Benedetto Pallavicino.

Il Primo libro de madrigali a sei voci (1587)

1/Al Serenissimo mio Signore et Padrone collendissimo il Signor Duca di Mantoua, & di Monferrato.

Vengo Serenissimo Signore con ogni humiltà a far riverenza all'A. S. & a donarle insieme con animo sincerissimo questi pochi frutti nati dalle vigilie & fatiche de

mici studiij quali hor mi son rissoluto a priechiere di molti amici puor sotto le stampe questi ho preso ardire di presentar a lei mosso da due principalissime cause, l'una delle quali è che essendo questa la mia prima opera, che à Sei Voci habbi data in luce, non doveva io per alcun modo queste primitie ad altri dedicare, salvo che a lei, come à mio singularissimo Signore, & Padrone, sotto la cui ombra, con mio gran contento non solo mi vien concesso di vivere, ma tra'l numero anco di molti professori d'ogni virtù della sua honorata corte, & nobile famiglia quietamente vivere, l'altra è che volend'io alli occhi del mondo sottoporre questi, non sapeva quale miglior scorta procacciar loro quanto era il fargli uscire, con l'invitto nome dell'A. S. scolpito in fronte, Si per la molta autorità di cosi alto Prencipe si anco per l'incredibile prudenza della quale è stato dotato dalla natura in tutte le cose; ma particolarmente nella scienza della Musica di che far possono indubitata fede & i Mottetti, & i Magnificat senza nome dell'autore ad uso della tanto celebre chiesa di S. Barbara sotto le stampe del Gardano mandati in luce; gli quali (oltre le altre opere in Musica da lei date al Mondo, ch'io traslascio) ben si può da ognuno senza scropolo di adulatione dire, che tra tutte le dotte compositioni, de piu famosi Musici, hoggidi si faccino raggia strada. Queste adunque sono state le cause che mi hanno spinto à ricorrere à lei, Resta solo per fine ch'io supplichi l'A. S. a gradir per sua innata gratia (come suole tutte l'opre di studiosi) con benigno affetto questi miei sudori, ch'io tra tanto non cessarò di pregare M. S. Dio che le doni somma tranquillità. Di Mantova il di primo. Maggio. 1587.

Di V. A. Serenissima.

Humilissimo, & Divoto Servitore

Benetto Pallavicino.

2/Al Molto Illus.re Sig. or Mio e Padrone Colendissimo il  
 Signor Tomaso Pecci. Gentil'huomo Senese.

E stato cosi gentile, et Eccellente Compositore di  
 Musica il Sig. Benedetto Pallavicino di felice memoria, che  
 i virtuosi, & amatori di cosi honesta ricreatione non cessano  
 lodare continuamente le sue vaghe, e dilettevoli compositori  
 /sic/, come cose celebre, e meravigliose; ne maggior testi-  
 monio di verità si può addurre, che dalle stampe, ove di con-  
 tinuo vengono, e stampate, e ristampate; e se bene per i miei  
 molti daffari ho per un pezzo tralasciati i presenti Madriga-  
 li à sei voci (opera delle principali, e migliori, che egli  
 habbia fatto) non però mi contentavo di lasciarli stare nelle  
 tenebre sepolti, si per mantener viva al Mondo la memoria di  
 cosi Illustre Huomo, come anco per non privare i virtuosi di  
 frutti cosi nobili, e cosi saporosi. Mi restava solo ornarli  
 col nome di persona nobile, e meritevole di cosi eccellente  
 opera, e per ciò sotto l'ombra di V. Sig. M. Illustre di  
 nuovo la faccio uscire dalle mie stampe, conoscendo in V. Sig.  
 tutte quelle qualità, che la fanno meritevole, non di questa,  
 ma di tutte quelle migliori, e più celebre, che si potesse fare;  
 perche oltre che V. Sig. è Gentil'huomo Nobilissimo, et or-  
 nato di tutte quelle virtù che ad un suo pari si convengono,  
 è anco cosi intendente, et eccellente in questa professione,  
 che hà pochi pari, come ne fan ampla fede i suoi bellissimoi  
 Madrigali à Cinque voci, che l'anno passato diede alle stampe,  
 oltre quelle Canzonette, che da me sono stampate sotto nome  
 di Accademici Filomeli, et una muta di Responsorij per la  
 Settimana Santa à Quattro voci, opere bellissimoi, e di nuove  
 vaghe, et artificiose inventioni ripiene. Mi resta solo pre-  
 gar V. Sig. che si degni con la sua solita gentilezza, et  
 benignità gradire questo mio affetto d'Amore, pronto à ser-  
 virlo in maggior cosa, conforme al poter mio, con che le bacio  
 con ogni riverenza le mani, e me li offero per suo devoto

servitore. N. S. la conservi nella sua gratia. Di Venetia  
alli 15. Marzo 1603.

Di V. S. Molto Illustre  
Affettionatiss. Servitore  
Giacomo Vincenti.

3/ Al Molto Illustre Sig. Giovanni Auxtruyes Sig. et Padrone  
Colendiss.

Fra diversi Eccellentissimi Compositori di Musica, non  
credo ch'abbia il minor loco il Sig. Benedetto Pallavicino di  
felice memoria, come di ciò fanno fede tutti li Amatori di  
questa virtuosa recreatione, gli quali non cessano di lodare  
le sue vaghe et dilettevole compositioni, come cosi rare et  
meravigliose, fra le altre, questi presenti Madrigali à Sei,  
(opera delle migliori che egli habbia fatto:) ne parendomi  
ragione, che dovessero restare nelle tenebri sepolti, si per  
mantener viva al mondo la memoria di cosi Illustre huomo,  
come anco per non privare gli virtuosi di frutti cosi dolci  
è saporosi, me sono mosso de dargli di novo in luce con le  
mie stampe, et insieme ornarli con il Nome di V. S. molto Il-  
lustre, conoscendolo affettionatissimo à questa virtù, et or-  
nato di tutte quelle qualità che gli fanno meritevole di cosi  
eccellente opera. Gradisca dunque V. S. questo picciol mio  
dono, che non potendo io con l'opere mie mostrarle quanto le  
devo, almeno con l'opere altrui, l'honoro et riverisco quanto  
posso, con un vivace affetto, di sempre servirla pronto ad  
ogni suo cenno. d'Anversa à di 24 di Marzo 1606.

Di V. S. Molto Illustre  
Affettionatissimo Servitore  
Pietro Phalesio.



Il Quarto libro de madrigali a cinque voci (1588)

Al Serenissimo Signore, il Sig. Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova e di Monferrato, Mio Signore & Patron Colendissimo.

Doveva io Sereniss. Sig. come annoverato da principio tanto benignamente, tra il numero di quelli della nuova famiglia di V. A. andarmi procacciando nuovo modo, di poter mostrare à lei, qualche segno di gratitudine di animo per simil gratia, ne altro finalmente hò saputo (che meglio mi paresse) ritrovarne quanto questo dello sacrarle, alcuni miei Madrigali, quali era per mandar in luce: Et questi hò io per due principalissime cause, giudicato doversi à lei sola, e non ad altri; La prima era, perche sono essi in ordine, gli Quarti Libri, di quanti sin hora ne hò dato alle stampe: Et perche questo numero a punto, si è mostrato di essere tanto favorevole à lei, poi che ne lo stesso, li è avvenuto per volontà divina, di essere tanto felicemente sublimato, nell' alto stato di Quarto Duca di questa sua gloriosa Città: si conosce perciò che ragionevolmente questi à lei sola doveva io, & propriamente dedicare. La seconda poi; perche sono novamente nati, & nati in casa sua; Tal che si vede, che ogni altro ne sarebbe stato illegittimo possessore. Poi che dunque con ogni humiltà vengono à rendere per me gratie all' A. V. & à porsi, come cose sue, sotto l'ombra di lei. Resta solo, ch'io il quale con animo prontissimo gli mando supplichi quella à favorirme, insieme con loro, di quella Gioviai protectione, & gratia sua, per mezzo della quale ogni suo servo, & suddito gioisse. Et qui di tutto cuore le faccio humilissima riverenza. Di Venetia il di 20. Marzo 1588.

Di V. A. Sereniss.

Devotiss. Servitore

Benedetto Pallavicino.

Il Quinto libro de madrigali a cinque voci (1593)

All'Illustriss. Signore il Signor Conte Gio. Battista Cucceriero mio Signore colendiss.

Non debbo per certo, per troppo ardito esser ripreso, ma ben più tosto, per giudicioso lodato, se dovendo io dar' in luce il Quinto Libro de miei Madrigali à Cinque Voci, ho voluto con l'inscrizione de l'onorato Suo Nome appresentargli nel cospetto del mondo, sì per illustrar le tenebre loro co'l vivo raggio de l'heroiche Virtù, che in lei risplendono, aggiungendo con questo fregio perfezione à l'imperfetto de l'Arte, sì anco per scoprire à V. S. quale, & quanta sia la devotione de l'animo mio verso Cavagliere di tal merito, e di tanto valore; Resti dunque ella di questa mia sì degna elezione compiacciuta, & gradisca in tanto il picciol dono di queste mie fatiche con quella benignità, & cortesia, con la quale sempre suole abbracciare, & favorire le cose de gli amici, & servitori suoi, & qui à V. S. Illustriss. con ogni riverenza bacio le mani, & mi resto, pregando Dio nostro Signore conceda ad ogni suo desiderio felice adempimento. Di Venetia, a di 4. Novembrio. 1592. [!]

Di V. S. Illustriss.

Affettionatiss., & obligatiss. Servitore,

Benedetto Pallavicino.

Il Sesto libro de madrigali a cinque voci (1600)

All'Illustrissimo Signor Mio et Padrone Osservandissimo, il Signor Conte Alessandro Bevilacqua.

Non è una sola ragione, che mi muove à donar questo mio Sesto Libro de Madrigali à Cinque Voci à V. S. Illustrissima, perche dovendo porgerio (come tributo di molte cortesie ricevute) à qualche mio particolar Signore, à Lei

conveniva senza alcun dubbio che da me fosse dedicato, come à quella, cui mi confesso di moltissimi obblighi tenuto. E se per proveder à l'Opera mia d'un potentissimo difensore, qual poteva essere scelto da me con miglior giudicio, che fosse più atto à proteggere questo mio parto, di Lei? A Lei dunque, nel cui Reggio Palazzo tanti honorati virtuosi à tempi destinati vengono dalla sua magnanima benignità raccolti, & à Lei, che per natural inclinatione adoperandosi nella Musica, ferma di propria mano col suo divino ingegno meravigliosi Concerti, vengo io suo devotissimo servitore con ogni debita riverenza à porgere questo mio basso dono, sicuro che non al poco valor di lui, ma sia per haver solo alla mia molta fede riguardo. E ciò augurando per felice progresso di questi miei Concetti armonici gl'invio, del suo gloriosissimo nome pregiati, nel Teatro del Mondo, accioche'l Mondo tutto conosca la mia particolar divotione verso di Lei. Alla cui buona gratia raccomandandomi, col donarmegli con quanto vaglior le forze mie, le prego da Nostro Signore il colme d'ogni felicità. Di Venetia il dì Primo di Marzo 1600.

Obligatissimo Servitore di V. S. Illustrissima,

Benedetto Pallavicino

Liber primus missarum ... quatuor, quinque, et sex vocibus  
(1603).

Illustriss.mo et Rever.mo D. Domino Tullio Petro zano Divi Andreae Primicerio Ville S. Secundi, & Odalenghi Comiti, ac Sereniss. Ducis Mantuę Consiliario Primo, &c.

Quod Patrem meum scio facturum fuisse, nisi illius consilia mors prævertisset, ut hosce Musicos libros, quos primos ille factis de rebus confecerat, tibi potissimum, cui diu servierat, & multis erat, magnisque beneficiis obstrictus, dicaret, id mihi omnino præstandum existimo; vel ut

paternę voluntati, quę mihi debet esse antiquissima obsequar; vel ut eundem nunc esse meum in te animum, qui olim fuerit patris, ostendam. Ego enim, etsi tantum in musicis illi concedo, quantum non solum filius patri, sed etiam preceptori discipulus debet; tamen quo studio ille tibi deservit, dum hac mortali luce frueretur, eodem ipse, ut operam tibi meam probem, incendi me sentio. Tu qua humanitate patrem fovisti, ea filium complectere, & hos libros quos ille à se elaboratos tibi destinavit, ego a me in lucem editos tibi offero, exiguum quidem per se munus, sed tamen certum observantiae in te nostrę pignus libenter accipe. Mantuae. Pridie idus Ian. 1603.

Humilissimus servus

Bernardinus Palavicinus.

Il Settimo libro de madrigali a cinque voci (1604)

Al Serenissimo Signore mio Signore, et Patrone Collendissimo, Il Signor Don Francesco Gonzaga Principe di Mantova, et di Monferrato, etc.

Se vivendo gli stessi facitori, nel dedicar i parti de loro intelletti, vanno scegliendo huomini frà gli huomini che per autorità sovrani vagliano à proteger con l'Autore l'opera insieme; Hor quanto più debb'io (Serenissimo Principe) mancato quello à cui ragionevolmente tenni obbligo di Padre, all' opere sue proveder di tal difensore, che ne possa, ne vaglia lo scudo della sua impenetrabil protezione, penetrar giamai strale, e sia pur quanto si voglia pungente, d'invidia lingua. A V. A. Sereniss. adunque consacro i presenti Madrigali, à ciò tratto da molte cagioni, che soverchio fora l'interamente annoverarle; Et à me basterà di far nome al fermo pensiero; c'hebbe d'effettuar il medesimo l'estinto

mio genitore, mosso non tanto dall'esser à lei stato Maestro nella Musica, o dal diletto, ch'egli sapeva derivar in lei da cotal virtù, quanto che dalla lunga, et fedel servitù, chiaramente per lui scoperta nel corsi d'anni ventidue a tutta la sua Sereniss. casa. E che havrebbe detto il mondo di me, se havendo già egli raccomandate alla protezione de suoi Sereniss. Avo, et Padre altre opere sue, io non le havesse hora à nome di lui porto quel tributo, che da lui vivendo gli fu destinato? Vengono per tanto prima che'n faccia del mondo, al suo Sereniss. cospetto questi per così dire morti Madrigali, e sperano protetti da lei prendere come suol corpo per anima, in lui infusa, vita della sua gratia. Et io di tanto favore, se non quanto debbo, almen quanto posso, ringratiandola, humilmente la inchino, et alla medesima sua buona gratia raccomandandomi, di servirla avidissimo tutto me le dedico, et dono, e da Dio le prego il colmo d'ogni meritata grandezza. Di Venetia il dì 8. di Giugno. 1604.

Di V. A. Serenissima

Humilissimo servitore

D. Benedetto Pallavicino Monaco Camaldolese

Sacra Dei laudes (1605)

Admodum Reverendo D. Michaeli Lonardello Caesenati Doctori sacrae theologiae. Abbatique, meritissimo Venerabilis Caenobii Classensis Ravennae, Vigilantissimoque Vicario Provinciae Romandiolae.

Quo tempore Mantuę Camaldulensibus prae fuisti, ea fuit tuae virtutis magnitudo, is splendor, ut omnes ad te amandum alliceret, neque quisquam esset, qui te non coleret, non tibi libenter esset obstrictus. In eo numero Benedictus pater meus fuit, cuius tanta extitit in te propensio, ut

quibus modis posset quaereret aliquam suae in te observantiae testificationem praebere. Sed dum eius vires tenues sunt, nec eius desiderio, longo intervallo, respondent, maiora cupientem & quaerentem mors oppressit: itaque suo frustratus desiderio est. Hinc ego illius filius, & ob id, quantum fieri licet, haeres, iisdem insistens paterni amoris, atque observantiae vestigiis, quodque adhuc magis urget, Camaldulensi familiae adscriptus, & in Classensi Caenobio, quod Abbas magna virtute, & insigni laude tertium iam annum, moderaris, vitam agens, hunc Sacrarum Cantionem librum, paternum a filio munus, tibi debitum in lucem emissurus, nemini praeterquam tibi dicare constitui, sed neque etiam debui: putans fore, ut quemadmodum hilari fronte, patrem meum, dum viveret, excipere consueveras, ita geminum illius partum, me scilicet & librum, hunc, benigne accipere nequaquam gravere: quod ita futurum esse, praeclara tua benignitas atque humanitas mihi facile persuadent. Vale.

Ravennae ex Classensi tuo Caenobio. ix. Cal. Septembris. 1605.

Humilis. servus,

Benedictus Pallavicinus Mon. Camald.

L'Ottavo libro de madrigali a cinque voci (1612)

Al Molto Illustre et Reverendissimo Signore et Patron Colendissimo, il Sig. Abbate Francesco Mocenigo.

Essendo vero ch'egli ne sia molta proportionè trà gli concerti della Musica, & gl'animi ben composti: devrò sperare, che questi Madrigali saranno degnati dal fregio del vertuosissimo nome di V.S. Illustrissima, la quale sempre mai s'è compiaciuta di pregiare massimamente ogni vertuosa compositione. Onde persuasomi con tal mezzo di ravvivarli, hò anche sperato nella sua cortesissima humanità, che

saranno benignamente graditi, come leale argomento della perpetua osservanza, & divotione, con che riverisco, ed inchino le sue grandi, & chiarissime qualità, le quali non solo invitano, ma d'ogni intorno obligano gl'animi ad ammirarla, & bramare facoltà di poterla servire. Nel cui numero gloriandomi di vivere continuoarò di pregare Dio, che le conceda il colmo d'ogni desiderata felicità. Della Badia A li. 26. d'Aprile 1612.

Di V. S. molto Illustre, & Reverendissima. S  
Servitore devotissimo.

D. Benedetto Pallavicino.

Monaco Camaldolense.

## APPENDIX E

## DOCUMENTS AND PAYROLLS

- Document 1. Cremona, Biblioteca Governativa, Ms Bresciani 27.
- Document 2. Cremona, Biblioteca Governativa, Ms Bresciani 28.
- Document 3. Mantua, ASG, Ippoliti to Cattaneo.
- Document 4. Mantua, ASG, Cattaneo to the Bishop of Alba in Rome.
- Document 5. Mantua, ASG, Minute; to Calzone in Venice.
- Document 6. Mantua, ASG, Pallavicino from Venice to Cattaneo in Mantua.
- Document 7. Mantua, ASG, Pallavicino from Venice to Cattaneo in Mantua.
- Document 8. Verona, Archivio Capitolare, Busta 96.
- Document 9. Mantua, ASG, Libri dei mandati, 92.
- Document 10. Mantua, ASG, Pallavicino to a functionary of the Mantuan court.
- Document 11. Mantua, ASG, Registri necrologici.
- Document 12. Mantua, ASG, Vincenzo Gonzaga to Padre Calisto.
- Document 13. Mantua, ASG, Gesualdo from Ferrara to Vincenzo Gonzaga in Mantua.
- Document 14. Modena, Biblioteca Estense, Fontanelli from Mantua to Arlotti in Ferrara.
- Payroll 1. Mantua, ASG, Busta 395. D.XII.n°5 [c.1588-89]
- Payroll 2. Mantua, ASG, Busta 3146. H.III.1 [c. 1590-92]
- Payroll 3. Mantua, ASG, Busta 395. D.XII.n°5 [c. 1603-04].



Document 1. Cremona, Biblioteca Governativa, Ms Bresciani, n° 27, Uomini insigni di Cremona.

"Benedetto Pallavicino apprese in gioventu sua l'Arte della Musica e del Contrapunto e tanto si applica l'ingegno che nel sonare l'organo divenne [lacuna in ms.] per il cui valore servi Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova per Maestro di Cappella e camera compose molte opere si da chiesa come da Camera e sono alla stampa il Primo Libro e terzo libro de suoi Madrigali a cinque voci molti armonosi et altri libri da chiesa e sonate d'instrumenti da corda et da fiato".

Document 2. Cremona, Biblioteca Governativa, Ms Bresciani n° 28, Uomini insigni di Cremona.

"Benedetto Pallavicino imparo egli sin da fanciullo L'arte di Musica et di contraponto il quale con il corso di tempo s. e andato affaticando molti anni fu organista in diverse chiese nella usa [sic] Citta, et servi anco il serenissimo Duce Guglielmo Gonzaga fece molti scolari che sono riusciti buoni in tal arte diede dell'opere sue alla stampa oltre quelle che teneva anco composto per suo uso. quali opere furono

1579 il primo libro de Madrigali a 5 [sic]

1584 il secondo libro de Madrigali a 5

1585 il terzo libro de Madrigali a 5

Document 3. Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga (hereafter, ASG), Busta 2617. Paese dello Stato-Mantua. 11 July 1582 (recte 1587). Annibale Ippoliti to Federico Cattaneo, from Goito.

"... Scrivo à Vostra Signoria questi due madrigalletti [lacuna in ms] che nell'otio cerco cavar qualche frutto dal mio povero spirito et le mandarò ancora il sonetto che

gia senti come prima sarà posto in musica dal Palavicino  
 però la prego acciò Sua Altezza non s'imaginasse ch'a qual-  
 che fine ciò fosse fatto Vostra Signoria non gli faccia sen-  
 tir cosa alcuno sino havuto la conclusione di ciò mi vuol  
 favorire.

Nella dolce staggion ch'amor e pace  
 Ovvunque alberga à l'apparir di Flora  
 Che con favoria amico il mondo infiora  
 Il pargoletto sorge  
 Nocio secondo infante  
 E meraviglia porge  
 Co'l suo Real semblantè  
 A chi lo mira Nato dall'Aurora  
 E del suo sol Vicenzo Eleonora

Queste felice avventuroso figlio  
 Il sui sereno ciglio  
 Gia desta à Manto di sublime honore  
 Chiaro eterno splendore e certa speme  
 Ecco ecco di gioia  
 Così empie i cori à tutto il mondo insieme  
 O cara Gioia ò gratie à noi supreme".

Document 4. Mantua, ASG, Busta 2623. Mantua-Mantua, 29  
 October 1583. Federico Cattaneo from Goito to the Bishop of  
 Alba in Rome.

"... Non si risolve di accettar l'offerta di Messer  
 Hippolito Camataro intendendo che egli è huomo di età et  
 havendo bisogno di persona fresca, et atta à poterla  
 seguitar fuori della Città, per informatione di Vostra  
 Signoria Reverendissima aggiungo che si ritrovano per sem-  
 plici cantoi al servizio di Sua Altezza Messer Paolo

semplici Cantori al servizio di Sua Altezza Messer Paolo Cantino, et Messer Benedetto Pallavicino, ambedue compositori, à quali essa non intende di metter superiore ò, Maestro sopra, se non fosse di tal nome et fama che fosse conveniente à farlo, il che ancor che io dica à Vostra Signoria Reverendissima per avviso, no' la mova però à lasciar di proporre et in questa et in ogn'altra professione quelli ò che se le offeriranno, ò ella penserà poter esser cari all Altezza Sua".

Document 5. Mantua, ASG, Busta 2217. Minute, 1584. From Mantua, 18 December 1584, to Calzone (secretary to the Duke in Venice).

"La relatione che fece messer Benedetto Palavicino musico di Sua Altezza quando se ne ritornò di costì me era stato da lei mandato per informarsi del'eunucho medesimo di chi hora Vostra Signoria mi scrive fù molto diversa da quella che le vien data da Antonio Lucino da Pesaro nipote del Vescovo di Veletri perche esso Palavicino disse d'haver inteso da diversi musici in generale ma in particolare da Monsignor Gulino che detto eunuco non havea bona voce, et non era cosa da proporre a Principe et che per disagio serviva a San Marco, mostrando che di ciò Vostra Signoria ancora fosse informata. Pero à quello ch'ella scrive Sua Altezza fece rispondere, che non havendo il Palavicino udito lui l'eunuco a qualche disegno haveria potuto esser mal informato. Pero certificandosi Vostra Signoria che detto eunuco sia buono in effetto, et cosa da haver cara, lo invii insieme con quel Antonio che lo propone, che all' uno et all'altro l'Altezza Sua darà recapito, ritrovandoli atti al suo servigio".

Document 6. Mantua, ASG, Busta 1517. Venice-Mantua, 29 October 1586. Benedetto Pallavicino to Federico Cattaneo.

"Vostra Signoria resterà servita di dire à Sua Altezza Serenissima che hò trovato dal Gardano che gl'herrori che si sono trovati nelli Magnificat stampati, parte ne sono per le coppie scritte à mano, et parte herrori scorsi, però il Gardano non mancherà di accomodar tutti quelli che si potranno, per dar satisfatione à Sua Altezza Serenissima è ben vero che ve ne sono de quelli di poco importanza et che à lui pare non sia neccesario, accomodarli poi che, non si vedrebbe altro che boletini, massimamente gl'herrori de parole. Io andero minutamente vedendo et accòzzando insieme le coppie, cioè le stampate et scritte à mano, et non mancherò di far che si accomodino tutti quelli herrori importanti che si troveranno, altro non dirò à Vostra Signoria salvo che lui mi dice che non mi potrà spedire così presto come desidero, poi che gli vol del tempo, et più presto vorrebbe quasi restamparli che repressarli, si che non mi vol promettere per tutta questa settimana che viene di spedirmi. Vostra Signoria mi farà gratia di dire à Sua Altezza Serenissimo quello che hò a fare et se non fusse spedito alla posta che viene, se io me ne hò da ritornare col il Corriero, et con questo bascio le mani à Vostra Signoria Illustre pregando Iddio lo con/s/ervi et Feliciti da Venetia alli 25. di Ottobre 1586".

Document 7. Mantua, ASG, Busta 1517. Venice-Mantua, 1 November 1586. Benedetto Pallavicino to Federico Cattaneo.

"Subito ricevuta la sua lettera insieme con il Signor Moro, andassimo dal Gardano, et li facissimo sapere, come l'intentione di Sua Altezza Serenissima hora che non mancasse di far che tutti gli herrori trovati, che si accomodassiro, si ne le parole come dele notte, et che non

cura Sua Altezza che si adoperi bolettini piu presto che retar' mal coretta l'opera. il Gardano hà risposto che le desideroso servir Sua Altezza Serenissima et che tutto quello che si potra accomodare che non mancherà. et che per tutta questa settimana che viene, dara fine a l'opera et con il Corriero potro venire senza fallo. Io mando del Pesce di mare come Vostra Signoria mi scrive, ma non già di scordanza per la belta di cotesta Citta, ma perche non hebbe commissione alcuna, mando ancora il lancinelli che il Signor Agosto me disse cosi in aria parche io le risposi che quello che voleva fosse un poco di memoria, io non viddi niente, et mi risolsi a non tor niente per non falare. Il Pesce ch'io mando l'havemo tolto di compagnia Messer Bertolamio Corriero et io, et non havemo tolto troppo quantità, per non haver trovata cosa rara, et di quello che gl'hera n'havemo tolto, et à fatto la spesa Messer Bertolomio di ogni cosa

Un Varolo	L 2 - U 8
due fogli	L 0 - U 16
Orade n° 4	L 0 - U 16
Barboni n° 6	L 0 - U 16
uno Cisto da metter	
dentro il Pesce	<u>L 0 - U 8</u>
	L 5 - U 6

et cosi prego Vostra Signoria resti servita di far che il Corriero sij sotisfatto dalli Luschalchi over dal Mastro di Casa, et ancora de quatro limoni et 18 naranci, che alla fine di Agosto tolse per servitio di Sua Altezza Serenissima, che non hà mai potuto haver niente, poi che il Mastro di Casa gli disse che non gli voleva dar niente per essere troppo cari, et che hera impossibile che havesse pagato vinti marchetti l'uno, de limoni quanto alli naranci non glie fu dar dir niente, con dirli che si voleva li danari d'essi, che volontieri gli haverebbe dato, et lui li rispose che voleva li danari d'ogni cosa overo niente. Non ostante questo veden-

do che non poteva haver li danari, levete una fede dal Maranciero, sottoscritta di sua mano con doi testimoni che presente si trovarano et la portite al Signor Mastro di Casa, ma nulla li giovarò, si che messer Bertolomeo prega Vostra Signoria à far che sij sottisfatto, poi che per il Serenissima Signor Duca spenderebbe cio che à mal mondo, et la vita istessa insieme con li compagni, et come non seranno sodisfatti, che non spenderanno per qual comitione si voglia se non li sera datto li danari. altro a Vostra Signoria Molt'Illustrissimo salvo che se il Serenissimo Signor Duca come vorrà del Pesce che sij da qualche cosa, è meglio scrivere al Signor Gabrielle Calzone, perche ha uno prete in Casa, che uno bravo spenditore di vantaggio, et à amititia di pescatori, piu rari che sià in Venegia. A Vostra Signoria li bascio le mani pregandola ad amarmi. da Vinegia il di Primo di Novembre 1588.

Vostra Signoria mi faccia gratia di dire a messer Paolo Masinelli, che io li portaro quella cosa che lui mi ha comisso, in persona et che li bascio le mani".

Document 8. Verona, Archivio Capitolare, Busta 98, "ad anno 1588".

"Oramai la nostra cappella corale s'era acquistata fama grandissima in Italia e il Vescovo e il Capitolo non volevano alla direzione di essa un musico qualunque, ma uno di quelli che seguivano l'orme del Grande, che mandava raggi di luce per tutto il mondo, con le sue divine armonie, Pier Luigi da Palestrina. Sette furono i concorrenti: Don Giovanni Florio maestro di capella di Bergamo, Don Filippo Arnerio romano, Don Pietro Ponzio di Parma, fra Francesco Lodovico Barbi dei minori conventuali, maestro di capella a S. Antonio di Padova, Don Domenico Maccarino veronese, Don Benedetto Pallavicino e Don Matteo Asola pur veronese. Al vedere tante concorrenti e tutti stimabili, da alcuni canonici si

voleva prostrarre l'elezione, per meglio conoscere i meriti di ciascuno; ma da troppo tempo le scuole e la capella aspettavano un maestro. Vinsero gli altri e il 19 marzo del 1590, con voti 11 sul 14, veniva nominato, per 5 anni, l'Asola, con lo stipendio di ducati 100 e l'alloggio gratis".

Document 9. Mantua, ASG, Busta 42. Libri dei mandati, v. 92, 1589-90, f. 98.

"Vincentius etc. Exactor noster damnationum numos[!]  
aureos centum, quibus Hieronimus Amigonus damnatus est criminis obiecti causa, quòd mense septembris anni superioris, socijs Donato Bosio, et Jo: Antonio Zermignasio, omnibus tormentis à rota oblongis munitis, in Caesarem Brunoldum, in quem dicti Bosius et Zermignasius eorum tormenta ut offenderent, nulla tamen laesione secuta, exploserunt, ipse etiam impetum fecerit, exigendos curet, ac dimidium ipsius summae Benedicto Palavicino Musico nostro, cui eam ob fidelem Serenissimo Domino Genitori nostri recolendae memoriae nobisque praestitam servitutem elargiti sumus, dinumeret. Quicquid obstat nullum esto. Datae Mantua xiiiiij Calendas Ianuaris MDLxxxx. Vincentius.

Fortunatus Cardus Cancellarius visa supplicatione Decembris proxima oppositione signata subscripsit.

Maurus".

Document 10. Mantua, ASG, Busta 2684. Mantua-Mantua, 7 September 1601. Benedetto Pallavicino to [?]

"Alli 23 di luglio 1601 io supplicai l'Altezza sua per mezo di Monsignor Reverendissimo Premicerio che mi volesse concedere una condannatione di 80 scudi e ciò per esser carico di figliuoli et anco haver sina 70 scudi di debito et per la longa servitu, il che ottene il rescritto come Vostra Signoria potra vedere in la supplica segnata il 23 luglio,

Hora mi è parso l'occasione di doi fratelli condannati in scudi 200, come Vostra Signoria potra vedere la Supplica fatta il dì d'oggi che sono li 7 Settembre. Percne hò sempre havuto ferma opinione che Vostra Signoria Illustre m'habbi nel numero di suoi servitori, et ho visto sin quando si faceva ridotto in la sua nobilissima Casa ch'ella mi mostrava d'amarmi, et farmi ogni sorte di servitio. Hora mi è parso con questa occasione di potermi servire di Vostra Signoria, non ho vouto restar dunque di supplicarla con questa mia pregandola à volermi favorire, in ottener questa condanatione gia al presente trovata cioe quello che mi è statto concesso da Sua Altezza Serenissima, il che gli restero inperpetuo obligato et fidele servitore pregandola poi a darmi aviso del tutto da Mantova li 7 Settembre ".

Document 11. Mantua, ASG, Registri necrologici, n° 22, f. 178.

"Lunedì a di 26 Novembre 1601. 126. Messer Benedetto Palavicini nella Contrada di Montenegro e morto di febre in un mese de anni n:° 50".

Document 12. Mantua, ASG, Busta 2258. Minute, 26 May 1603. Vincenzo Gonzaga to Padre Calisto Camaldolense, Abbate delle Carceri.

"Essendo già stato accettato in cotesta religione à istanza mia Bernardino Pallavicino e continovando io tuttavia di aiutarlo merce della buona servitù fattarmi mentre viveva da messer Benedetto P. suo padre che fù mio mastro di musica, ho voluto insieme raccomandarlo con questa mia caldamente alla Paternità Vostra nel cui monastero ha egli da fare il suo noviziato pregandola à proteggerlo e favorirlo, che oltre che la sua protezione sara impiegata in soggetto



che spero non sia per mostrarsene indegno. Ne sarò anch'io tenuto alla Paternità Vostra, alla quale di cuore m'offerò e raccomando. Di Mantova a 26 Maggio 1603".

Document 13. Mantua, ASG, Busta 1260. Ferrara-Mantua, 23 February 1595. Carlo Gesualdo to Vincenzo Gonzaga

"L'occasione che mi si porge del latore delle presente, m'invita à basciar le mani di Vostra Altezza et ricordarle il solito mio desiderio di servirla sempre, il qual' ufficio se ben lo feci questi giorni à dietro dandole conto del mio arrivo in queste parti, hò però voluto reiterarlo dubitando che le lettere possino esser andate insinistro. Supplico l'Altezza Vostra che mi favorischi delli suoi comandamenti, che qui et dove sarò non potrò ricever gratia maggiore. Bascio le mani di Vostra Altezza et le desidero dal Sant'Iddio ogni prosperità et contentezza. Di Ferrara il di xxij di febraro 1595".

Document 14. Modena, Biblioteca Estense, Ms C.3.1.7 (Ital. 699). 22 May 1593. Alfonso Fontanelli from Mantua to Ridolfo Arlotti in Ferrara

"...[giovedì mattina] doppo pranzo comedia di S. Pedrolino, et a pescar nel lago ... Hieri si tolse messa in Sta Barbara. doppo desinar pur Comedia, et poi a passeggiar sul Te' Dame in carr.a et huomini a cavallo ... Hoggi andiamo d'ondar a Narmirolo a veder una caccia di cinghiale: domani senza dubio si farà una festa. et Dio sà se partiremo di qua p.a dell' Ascensa...".



Payroll 2. Mantua, ASG, Busta 3146. H.III.1. Provisioni  
che si pagano ogni mese.

f. 63:

Sr Aless.ro Striggio 60 \_\_\_\_\_

f. 64:

Sr Giacches Wert	84-6-3
M Benedetto Pallavicino	39-3---
M Gioa' batta Marinone	53-12-9
M Andrea Cozzoli	62-18-9
M Pauolo Masenelli	66-5---
Pre' Serafino Terzi	15-----
M Giulio Cesare Perla	13-19--
Do' Bassano Casola	18-12--
M Annibal Pelizzari	91-13-4
M Claudio Monteverdi	75-----
M Felippo Angelone	34-10--
Don Giuseppe Clerici	39-18-6
Don Gioan Berthiolo	49-4-1
Don Camillo Sorsoli	39-18-6
Don Fed.co Bottazzino	52-3-4
Don Fed.co Follino <sup>+</sup>	82-3-4
M Barth.o Pellizzari	45-16-8
M Franc.o Rovigo	38-15--
Europa di Rossi	13-19--
Salamone di Rossi	13-19--
Isacchino della Profeta	35-6-9
M Giordano Floriano	25-4---
M.a Isabetta di Pellizzari	25-----
Giulio Cesare Petroza'ni <sup>+</sup>	61-5---
M.a Lutia di Pellizzari	46-19-4
Sr Ottavio Wert <sup>+</sup>	9--5-9
M Scipione Stangbellino <sup>+</sup>	5-11-6
M Gioa' Bentivoglio <sup>+</sup>	4-13--

Sr Agostino Cavalcabo <sup>+</sup>	6-19-6
M Lod.co Isabelli <sup>+</sup>	4-13--
Cap.O.Fr.co Guzzonc <sup>+</sup>	11-12-6
detto	108-----

---

1275-7-10

(Names marked <sup>+</sup> may not indicate musicians; Federico Follino, for example, is known to have been the organiser of the festivities at the Mantuan court).

Payroll 3. Mantua, ASG, Busta 395. Affari di famiglia de Principi... D.XII.n°5. Levato dalla Filza 1587 al 1600....

	B[ocche]	pane	panelle	vitello	manzo	pesce	sale	olio	candele	form.o da c.a	denari
f. 6v-7: Religiosi:											
M. D. Giuseppe Clerici	1 <sup>o</sup> 2		2			1			1		19.7.6
f. 8v-9: Cantori:											
S.ra Lucia Pelizzari	1		2		2						35.17.11
S.ra Isabetta Pelizzari	1		2		2						35.17.11
S.ra Lucretia Urbana	4 <sup>o</sup> 8		8		8	4	2	2	3		120_____
S.ra Catt.na Rom.a	4 <sup>o</sup> 8		6		4	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	2		
M Gio: Batta Marinoni	2 <sup>o</sup> 4		4		4	2		1	1 <sup>o</sup> 2 <sup>o</sup>		13.19
M D. Bassano Casuola	2										52.4
M Annibale Pelizzari	1		2		2						35.17
M D. Eleuterio Buotio	2 <sup>o</sup> 4										50_____
M Pandolfo del Grande	2 <sup>o</sup> 4										50_____
S.r Henrico Vilarde Rom.o	1 <sup>o</sup> 2		2		2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	la 2 <sup>o</sup> 2 <sup>o</sup>	50_____
S.r Fran.co Rasio	3 <sup>o</sup> 6		2	4	6	2	1	1	4		84_____

	B[ocche]	pane	panelli	vitello	manzo	pesce	sale	olio	candele	form.o	denari
f. 14v-15: A gusto di S.A.:											
M Giordano Floriani	1	2	2			2	1		1		9.6
Gio: Batta et Horatio sona-											
tori da Casale	2	4	4		4						
f. 17v-18: fameg.a del Ser.											
mo S. Principe:											
S.r Aless.ro Striggio	3	6	2	4	6			$\frac{1}{2}$			18.12
M D. Lorenzo Gavazzi	2	4	2	2	4			1			11.12.16

## APPENDIX F

## BIBLIOGRAPHY

- Ademollo, Alessandro. La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova. Città di Castello, 1888.
- Affò, Ireneo. Vita de Vespasiano Gonzaga . . . . Parma, 1780.
- Agostino, Lodovico. Il terzo libro de madrigali a sei voci. Ferrara, heredi di Rossi & Tortorino, 1582.
- L'amorosa caccia de diversi eccellentissimi musici mantovani nativi a cinque voci. Venice, Gardano, 1588.
- Anthon, Carl. "Some aspects of the social status of Italian musicians during the sixteenth century", Journal of Renaissance and Baroque Music, I (1946), pp. 111-23; 222-34.
- Antonelli, Giulio Cesare. Madrigali a cinque voci. Luzzara, 1606, manuscript (I-Mc, S.B.20 [V.17]).
- Aplin, John. "Sir Henry Fanshawe and Two Sets of Early Seventeenth-century Part-books at Christ Church, Oxford", Music and Letters, LVII (1976), pp. 11-24.
- Ariosto, Lodovico. Orlando furioso. Ed. Marcello Turchi, Milan, 1974. 2 vols.
- Arisio, Francesco. Cremona literata. 3 vols. Parma, 1702-06.
- Arnold, Denis. Marenzio: Ten madrigals for mixed voices. London, 1966.
- Monteverdi. London, 1963; 2nd. rev. ed. 1975.
- "Monteverdi and his Teachers", in Arnold and Fortune, eds., The Monteverdi companion, pp. 91-106.
- Monteverdi madrigals. London, 1967.
- "Monteverdi: Some Colleagues and Pupils", in Arnold and Fortune, eds., The Monteverdi companion,

pp. 110-30.

- "Seconda pratica: a Background to Monteverdi's Madrigals", Music and Letters, XXXVIII (1957), pp. 341-52.
- Vier Madrigale von mantuaner Komponisten. Wolfenbüttel, 1961 (Das Chorwerk, 80).
- and Fortune, Nigel, eds., The Monteverdi companion. London, 1968.
- Artusi, Giovanni Maria. L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica. Venice, 1600. repr. Bologna (Forni), 1968 (Bibliotheca musica bononiensis, sez. II, n. 36).
- Ashbee, Andrew. "Instrumental Music from the Library of John Browne (1608-1691), Clerk of the Parliaments", Music and Letters, LVIII (1977), pp. 43-59.
- Atti del congresso internazionale sul tema "Manierismo in arte e musica" (Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 18-23 ottobre 1973). Studi musicali, III (1974).
- Banchieri, Adriano. Conclusioni nel suono dell'organo. Bologna, 1609. repr. Bologna (Forni), 1968 (Bibliotheca musica bononiensis, sez. II, n. 24).
- Barblan, Guglielmo, ed. Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi', Milano. Catalogo della biblioteca, fondi speciali, 1. Musiche della cappella di S. Barbara in Mantova. Florence, 1972 (Biblioteca di bibliografia italiana, 68).
- Bellonci, Maria. I segreti dei Gonzaga. Milan, 1947.
- Bembo, Pietro. Gli Asolani. Florence, 1505.
- Bertolotti, Antonio. Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani. Milan, 1890. repr. Bologna (Forni), 1969; ed. P. Tagmann, with

- Canal, "Della musica in Mantova", as La musique à Mantoue aux XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles [sic], Geneva, 1978.
- Botstiber, Hugo. "Musicalia in der New York Public Library", Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, IV (1903), pp. 738-50.
- Bridges, Thomas Whitney. "The Madrigals of Benedetto Pallavicino". Unpublished M.A. thesis, University of California (Berkeley), 1959.
- Bridgman, Nanie. "Musique profane italienne des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles dans les Bibliothèques françaises", Fontes Artis Musicae, II (1955), pp. 40-59.
- Brinton, Selwyn. The Gonzaga, Lords of Mantua. London, 1927.
- Burney, Charles. A general history of music. 4 vols. London, 1776. repr. New York, 1957, 2 vols.
- Cagnani, Eugenio. Raccolte d'alcune rime di scrittori mantovani. Mantua, 1612.
- Cammarota, Lionello. Gian Domenico del Giovane da Nola: I documenti biografici con l'opera completa. Rome, 1973. 2 vols. (Polifonia napoletana del Rinascimento, 1).
- Campana, Cesare. Arbori delle famiglie le quali hanno signoreggiato con diversi titoli in Mantova, ... e principalmente della Gonzaga .... Mantua, Osanna, 1590. repr. Bologna (Forni), 1980.
- Canal, Pietro. "Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga", Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere, ed Arti, XXI (1879). Venice, 1881. Ed. P. Tagmann, with Bertolotti, Musici alla corte dei Gonzaga, as La Musique à Mantoue aux XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles [sic], Geneva, 1978.
- Caporali, Cesare. Le piacevoli rime di M. Cesare Caporali, perugino. Con un aggiunta di molte altre rime, fatte



- da diversi eccellentissimi et belli ingegni. Venice, 1589. First published as Rime piacevoli, 1584.
- Cassola, Luigi. Madrigali. Venice, 1544.
- Cavicchi, Adriano. "Teatro Monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese", in R. Monterosso, ed., Claudio Monteverdi e il suo tempo, pp. 139-56.
- Cesari, Gaetano and Pannain, Guido, La musica in Cremona nella seconda metà del secolo XVI. Milan, 1939 (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, VI).
- Charteris, Richard. "Consort music manuscripts in Archbishop Marsh's library, Dublin", R.M.A. Research Chronicle, 13 (1976), pp. 27-63.
- "John Coprario's five- and six-part pieces: instrumental or vocal?", Music and Letters, LVII (1976), pp. 370-78.
- Chater, James. "Cruda Amarilli: a cross-section of the late Italian madrigal", The Musical Times, CXVI, 1975, pp. 231-34.
- "Fonti poetiche per i madrigali di Luca Marenzio" Rivista musicale italiana, XIII (1978), pp. 60-103.
- Concerti di Andrea, et di Giovanni Gabrieli ... continenti musica di chiesa madrigali, et altro, per voci, et stromenti musicali, a 6. 7. 8. 10. 12 et 16 ... libro primo et secondo. Venice, Gardano, 1587.
- D'Ancona, Alessandro. Origini del teatro italiano. 2 vols. 2nd ed., Turin, 1891.
- Davidson, Alan. Il mare in pentola. Milan, 1972.
- De' Paoli, Domenico. Claudio Monteverdi. Milan, 1945.
- Claudio Monteverdi: lettere, dediche e prefazione. Rome, 1973.
- Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci et dodici voci. Venice,

- Gardano, 1590.
- Bolcc, Lodovico. Il primo volume delle rime scelte, da diversi autori. Venice, 1565.
- Donesmondi, Ippolito. Dell'istoria ecclesiastica di Mantova. Mantua, Osanna, 1613-16. repr. Bologna (Forni), 1977.
- Durante, Elio and Martellotti, Anna. Cronistoria del Concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este. Florence, 1979.
- Einstein, Alfred. "Abbot Angelo Grillo's Letters as Source Material for Music History", in Essays on Music, London, 1956. First published in Kirkenmusikalisches Jahrbuch, XXIV (1911), pp. 145-57.
- The Italian madrigal. 3 vols. Princeton, 1949.
- "Narrative Rhythm in the Madrigal", Musical Quarterly, XXIX (1943), pp. 475-484.
- Fantuzzi, G. Notizie degli scrittori bolognesi. Bologna, 1781-94. repr. Bologna (Forni), 1965.
- Federhofer, Helmut. Musikpflege und Musiker am Grazer Hapsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619). Mainz, 1967.
- Fenlon, Iain. "Il foglio volante editoriale dei Tini, circa il 1596", in Rivista musicale italiana, XII (1977), pp. 231-51.
- "The Monteverdi Vespers: suggested answers to some fundamental questions", Early Music, 5 (1977), pp. 380-87.
- Music and patronage in sixteenth-century Mantua. Cambridge, 1980 (Cambridge Studies in Music).
- Flanders, Feter. "The Madrigals of Benedetto Pallavicino". Unpublished Ph.D. thesis, New York University, 1971.
- A Thematic index of the works of Benedetto Pallavicino. Hackensack, 1974 (Music Indexes and Biblio-

graphies, 11).

Fontanelli, Alfonso. Primo libro de madrigali a cinque voci. Ferrara, Baldini, 1595.

----- Il secondo libro de madrigali a cinque voci.  
Ferrara, Baldini, 1604.

Gabrieli, Giovanni. Collected works. Ed. Denis Arnold, American Institute of Musicology, 1956- (Corpus mensurabilis musicae, 12).

----- Dolcemente dormiva. Ed. Denis Stevens, London, 1969 (Faber Baroque Choral Series).

Gandolfi, R. "Lettere inedite scritte da musicisti letterati appartenenti alla seconda metà del secolo XVI, ...", Rivista musicale italiana, XX (1913), pp 527-554.

Gastoldi, Giovanni Giacomo. Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare & ballare .... Venice, Amadino, 1591.

----- Canzonette a tre voci. Libro secondo. Mantua, Osanna, 1595. Ed. Giuseppe Vecchi, Bologna, 1959.

----- Concerti musicali, con le sue sinfonie a otto voci. Comodi per concertare con ogni sorte de stromenti.  
Venice, Amadino, 1604.

----- Il primo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, 1588.

----- Il secondo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, 1589.

----- Il quarto libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, 1602.

Gesualdo, Carlo. Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen. 6 vols. Ed. Wilhelm Weismann, Hamburg, 1957-62.

Giustiniani, Vincenzo. Discorso sopra la musica. 1612. Translated by Carol MacClintock, American Institute of Musicology, 1962 (Musicological Studies and

- Documents, 9).
- Crillo, Angelo. Pietosi affetti ... cioè Christo penoso.  
Venice, 1613.
- Guarini, Giovanni Battista. Delle opere del Cavalier  
Battista Guarini. 4 vols. Verona, 1733-38.
- Horsley, Imogen. "The Diminutions in Composition and  
Theory of Composition", Acta Musicologica, XXXV  
(1963), pp. 124-54.
- "Monteverdi's use of borrowed material in Sfogava  
con le stelle", Music and Letters, LIX (1978), pp.  
316-28.
- Ingegneri, Marc'Antonio.. Il primo libro de madrigali a  
quattro voci. Venice, Gardano, 1578.
- Il terzo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Gardano, 1580.
- Jeppesen, Knud. "The recently discovered Mantuan masses  
of Palestrina: a provisional communication", Acta  
Musicologica, XXII (1950), pp. 36-47.
- "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga  
und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrinas,  
ein ergänzender Bericht", Acta Musicologica, XXV  
(1953), pp. 132-79.
- Kenton, Egon. Life and works of Giovanni Gabrieli.  
American Institute of Musicology, 1967 (Musicological  
Studies and Documents, 16).
- Lasso, Orlando di. Sämtliche Werke. 21 vols. Ed. Adolf  
Sandberger and Franz Xavier Haberl, Leipzig, 1894-  
1926. Repr. New York, 1973.
- Il lauro secco. Libro primo di madrigali a cinque voci di  
diversi autori. Ferrara, Baldini, 1582.
- Il lauro verde. Madrigali a sei voci di diversi autori.  
Ferrara, Baldini, 1583.
- Ledbetter, Steven. Luca Marenzio: New biographical findings.

- Unpublished Ph. D. thesis, New York, 1971.
- Licino, Giovanni Battista. Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra. Bergamo, 1587.
- Litta, Pompeo. Celebre famiglie italiane. 11 vols. Milan, 1813-83.
- Luzzaschi, Luzzasco. Madrigali per cantare e sonare a uno, due, e tre soprani. Rome, Verovio, 1001. Ed. Adriano Cavicchi, Brescia-Kassel, 1965 (Monumenti di musica italiana, serie II: Polifonia, II).
- MacClintock, Carol. Giaches de Wert: life and works. American Institute of Musicology, 1966 (Musicological Studies and Documents, 17).
- Malipiero, G. Francesco. Claudio Monteverdi. Milan, 1929.
- Manfredi, Muzio. Cento madrigali. Mantua, Osanna, 1587.
- Lettere brevissime. Venice, 1601.
- Marenzio, Luca. Opera omnia. Ed. Bernhard Heier and Roland Jackson. American Institute of Musicology, 1976- (Corpus mensurabilis musicae, 72).
- Le opere complete, v. VII: Il settimo libro de madrigali a cinque voci. Ed. John Steele, New York, 1975.
- Sämtliche Werke. 2 vols. Ed. Alfred Einstein, Hildesheim-Wiesbaden, 1967 (Publikationen Älterer Musik, IV.1; VI).
- Ten madrigals for mixed voices. Ed. Denis Arnold, London, 1966.
- Martelli, Lodovico. Stanze e canzoni. Venice, 1531.
- Masinelli, Paolo. Il primo libro de madrigali a quattro voci. Venice, Gardano, 1582.
- Milleville, Alessandro. Il secondo libro de madrigali a cinque voci. Ferrara, Baldini, 1584.

- Mischianti, Oscar. "Una antologia manoscritta in partitura del secolo XVI. Il Ms Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi", Rivista italiana di musicologia, X (1975) In onore di Mino Pirotta, pp. 265-328
- Monson, Craig. "George Kirbye and the English Madrigal", Music and Letters, LIX (1978), pp. 290-315.
- "Thomas Myriell's Manuscript Collection: One View of Musical Taste in Jacobean London", Journal of the American Musicological Society, XXX (1977), pp. 419-65.
- Monterosso, Raffaello, ed. Claudio Monteverdi e il suo tempo. Verona, 1969.
- Monteverdi, Claudio. Opera omnia. Ed. La Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona, 1970-
- Ten madrigals. Ed. Denis Stevens, London, 1978.
- Tutte le opere. 26 vols. Ed. G. Francesco Malipiero, Asola, 1926-42. 2nd rev. ed. Vienna, 1954 ff; supplementary volume Venice, 1966.
- Newcomb, Anthony. The Madrigal at Ferrara 1579-1597. 2 vols. Princeton, 1980 (Princeton Studies in Music, 7).
- "The Musica segreta of Ferrara in the 1580's". Ph.D. thesis, Princeton University, 1970.
- Review of: Luzzasco Luzzaschi, Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani (1601), a cura di Adriano Cavicchi, Brescia-Kassel, 1965; in Journal of the American Musicological Society, XXI (1968), pp. 222-26.
- "The Three Anthologies for Laura Peverara 1580-1583", Rivista italiana di musicologia, X (1975) In onore di Mino Pirotta, pp. 329-45.
- Olschki, Leo. "Contribution à la bibliographie de la

- usique vocale italienne du genre profane des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles", La Bibliofilia; Rivista dell'arte antica, IX, 1908, pp. 152-73.
- Palisca, Claude. "The Artusi-Monteverdi Controversy", in Arnold and Fortune, eds., The Monteverdi companion, pp. 133-66.
- Pannella, L. "Isabella Canali", in Dizionario biografico degli Italiani, (Rome, 1960- ), XVII, pp. 704-5.
- Parabosco, Girolamo. I Diporti. Venice, 1564.
- Lettere amoroze e rime. Venice, 1573.
- Peacham, Henry. The Compleat gentleman. London, 1622.
- Pecci, Tomaso. Il primo libro de madrigali a cinque voci. Venice, Gardano, 1602.
- Petrarca, Francesco. Il canzoniere. Ed. Gianfranco Contini, Turin, 1964 (Nuova universale Einaudi).
- Pontiroli, Giuseppe. "Notizie di musicisti cremonesi dei secoli XVI e XVII", Bollettino storico cremonese (1961-64), Cremona, 1965.
- Prunières, Henry. La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi. Paris, 1924. English translation London, 1926.
- Redlich, Hans. Claudio Monteverdi. Life and works. London, 1952.
- Reiner, Stuart. "La vag'Angioletta (and others), Part I", Analecta musicologica, 14 (1974), pp. 26-88.
- Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi auttori in lode dell'Illustrissima Signora ... Donna Lucretia Gonzaga Marchesana. Bologna, 1569.
- Rime diverse di molti eccellentissimi autori .... Venice, 1549.
- Rinaldi, Cesare. De madrigali ... prima, et seconda parte. Bologna, 1568.
- De madrigali ... parte terza. Bologna, 1590.

- Rossi, Salamone. Il primo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, 1600.
- Rovigo, Francesco. Il primo libro de madrigali a cinque voci. Venice, Gardano, 1581.
- Sannazaro, Iacopo. Opere volgari. Ed. Alfredo Mauri, Bari, 1961 (Scrittori d'Italia, 220).
- Santoro, Elia. La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti. Cremona, 1967.
- Sartori, Claudio. "Monteverdiana", Musical Quarterly, XXXVIII (1952), pp. 399-413.
- Schofield, Bertram, and Dart, Thurston. "Tregian's Anthology", Music and Letters, XXXII (1951), pp. 205-18).
- Schrade, Leo. Monteverdi, creator of modern music. London, 1950.
- Sherr, Richard. "The Publications of Guglielmo Gonzaga", Journal of the American Musicological Society, XXXI (1978), pp. 118-125.
- Sommi, Leon de'. Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche. Ed. Ferruccio Marotti, Milano, 1968 (Archivio del teatro italiano, 1).
- Spagnolo, Antonio. Le scuole accollitali in Verona. Verona, 1904-05.
- Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. Expositions and developments. London, 1952.
- Strunk, Oliver. "Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis", Musical Quarterly, XXXIII (1947), pp. 228-39. Repr. in O. Strunk, Essays on music in the western world, New York, 1974, pp. 94-107.
- Tagmann, Pierre. "La cappella dei maestri cantori della basilica palatina di Santa Barbara a Mantova (1565-1630). Nuovo materiale scoperto negli archivi", Civiltà mantovana, anno IV, quaderno 24 (1970), pp. 376-400.



- Taronc, Antonio. Il primo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, repr. 1612.
- Il secondo libro de madrigali a cinque voci.  
Venice, Amadino, 1612.
- Tasso, Torquato. Le rime. Ed. Angelo Solerti, Bologna, 1898-1902. 4 vols.
- Thibault, Genevieve. "Deux catalogues de libraires musicaux, Vincenti et Gardane, Venise, 1591", Revue de musicologie, X (1929), pp. 177-83; XI (1930), pp. 7-18.
- Vincenti, Alessandro. Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della Pigna. Venice, 1862. Repr. in Indice delle opere di musica degli editori veneziani. Alessandro Vincenti, Bologna (Forni), 1978 (Bibliotheca musica bononiensis, sez. I, n. 52).
- Vogel, Emil, Einstein, Alfred, Lesure, Françoise, and Sartori, Claudio. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione... 3 vols. Pomezia, 1977.
- Watkins, Glenn. "Carlo Gesualdo and the delimitations of the late Mannerist style", Studi musicali, III (1974), pp. 55-74.
- "Gesualdo as Mannerist: A Reconsideration", in Essays on Mannerism in art and music, eds. S. Murray and R. Weidner, West Chester, 1980, pp. 63-88.
- Gesualdo, the man and his music. Chapel Hill, 1973.
- Wert, Giaches de. Collected works. 17 vols. Ed. Carol MacClintock and Melvin Bernstein, American Institute of Musicology, 1967-77 (Corpus mensurabilis musicae, 24).
- Willetts, Pamela. "The Identity of Thomas Myriell", Music and Letters, LIII (1972), pp. 431-33.
- "John Lilly, Musician and Music Copyist", The Bodleian Library Record, VII (1967), pp. 307-11.

----- "Musical Collections of Thomas Myriell", Music  
and Letters, XLIX (1968), pp. 36-42.

THE FIVE-PART MADRIGALS OF  
BENEDETTO PALLAVICINO

II

A SELECTED EDITION

BY

KATHRYN BOSI MONTEATH

## PREFACE

This volume presents an edition of fifty-five madrigals from Pallavicino's eight books of five-part madrigals, composed between 1581 and 1601. While these works are only a fraction of Pallavicino's entire production, they provide a representative selection which illustrates the more important and interesting trends to be discerned in his madrigals. The volume also contains one work from Pallavicino's book of six-part madrigals, as well as some madrigals by Pallavicino's contemporaries Gastoldi and Rovigo. Only a very few of the contents of this volume are available elsewhere in modern edition. However, the Opera omnia of Pallavicino, jointly edited by Dr. Peter Flanders and the present writer, will shortly be published by the American Institute of Musicology.

## EDITORIAL POLICY

The Sources

At least one edition of each of Pallavicino's first six five-part madrigal books was prepared for the press by the composer himself. These contain few printing errors, and those which appear have usually been corrected in subsequent editions (although new printing errors are also to be found). Thus, the editing of these first six five-part volumes has presented few difficulties. Printing errors of both notes and text have been corrected without comment; only musically possible variants (extremely rare in these works) have been notated.

The editing of the seventh and eighth books of five-part madrigals has proved a less simple matter. These two volumes, published after Pallavicino's death, were (as the dedications indicate) prepared for the press by Pallavicino's son Bernardino. There are a greater number of errors in these volumes, and, unlike the books prepared by Pallavicino, the notation of accidentals seems at times haphazard. There are also a number of problematic passages which may be corrupt, but which are not easily emended to a musically acceptable solution. One such passage can be seen in Come cantar poss'io, bar 29, page 238, where the penultimate note in the Quinto part reads B in some sources and C in others. The solution A (given as the

editorial emendation) creates parallel unison motion with the Soprano part, while a *D* would create parallel octaves with the Bass. Another such passage can be seen in Voi ch'a pianto mai, bar 50, page 305, where the validity of the parallel octaves between the Alto and the Bass parts might be questioned. The writer suspects that some of these passages would have been revised by Pallavicino had he been alive to see the volumes through the press. They have been indicated in this edition by an exclamation mark in parenthesis [!] or by the original note given in parenthesis beside the editorial emendation.

While the editorial method adopted in this volume is that used in the Opera omnia, a detailed discussion of variant readings in the sources of these madrigals seemed superfluous in the light of the forthcoming edition.

#### Clefs and Note-values

Prefatory clefs show the original clefs, key signature, time signature and the first note. The original time signatures have been retained, and no reductions of note-values adopted. Modern clefs and regular barring have been added.

#### Accidentals

Pallavicino has been in general systematic in his placing of accidentals in the sources, so that on the whole his intentions are clear. His principles are as follows:

An accidental before the first of a series of repeated notes is valid for all of these notes.


An accidental is cancelled by a new accidental, a rest, or a note of different pitch.

Occasionally, however, these principles are not followed. Sometimes an accidental will be repeated before a repeated note, while in other instances an accidental should clearly, in the context, be carried over a rest or a note of different pitch. Therefore the following system of notating accidentals has been adopted in this edition:

1. Original accidentals appear before the note and last the whole bar unless cancelled. Original accidentals which are made redundant by this modern convention are omitted without comment.
2. Consequent accidentals, those which need to be repeated after the insertion of an editorial barline, are placed before the note in brackets.

3. Original accidentals cancelled in the source by the intervention of a rest or a note of a different pitch have been cancelled in this edition by the appropriate symbol placed before the note, in brackets, or by the editorial barline.
4. An accidental which by general usage should be cancelled by the intervention of a rest or a note of different pitch, but which the editor considers should be retained, is indicated in the same way: in brackets, before the note
5. Ficta accidentals, as editorial interventions, are placed above the note.

#### Ligatures and Coloration

These are indicated by the usual modern signs:  and

#### The Texts

There is little punctuation in Pallavicino's texts beyond capitalisation of line-beginnings. This capitalisation has been retained, and a standard punctuation adopted. Wherever possible the texts have been checked with contemporary or modern critical editions. Accent marks have been modernised, and in a very few cases obsolete spellings have been modernised to make the meaning clear. Where discrepancy exists between parts in liason or elision of vowels, liason has been preferred, since it helps clarify pronunciation and meaning. Textual repeats indicated by the sign  $\bar{y}$  have been written out in full without comment, since there is rarely any doubt as to how the text should be underlaid in these passages.

CONTENTS

<u>Il primo libro de madrigali a cinque voci</u>	page
Io già cantando	1
Alhor ch'io sentii (part 2)	7
Ben si vedrà	12
O gran felicità	18
Tirsi morir volea	24
Frenò Tirsi (part 2)	29
Così morirò (part 3)	33
<u>Il secondo libro de madrigali a cinque voci</u>	
Destossi fra'l mio gelo	37
Dolce mia cara mano	43
Deh, cara vita mia	49
Donn' importuna e fella	53
O saette d'amor	61
<u>Il terzo libro de madrigali a cinque voci</u>	
Dammi la mano	68
Canta al mormorio (part 2)	72
Deh, mia vezzosa Fillide	76
Amatemi ben mio	82
Laura soave	87
Viva la donna mia	91
Amor, s'avvien giammai	96
<u>Il quarto libro de madrigali a cinque voci</u>	
Tutt'eri foco, Amore	102
Arte mi siano i crini	110
La tua cara Amarilli	117
Rispose egli (part 2)	121
Con che soavità	127
Perfida, pur potesti	134
<u>Il quinto libro de madrigali a cinque voci</u>	
Donna, se voi m'odiate	141
Filli, tu pur sei quella	146
Tu, pur ti parti, o Filli	151
Dolcemente dormiva	156
Amor, se pur degg'io	162
S'io miro in te	167
<u>Il sesto libro de madrigali a cinque voci</u>	
Amor, i' parto	172

Crudelissima doglia	180
Lunge da voi, ben mio	185
Sol mirando vorrei (part 2)	192
Cruda Amarilli	196
Ma grideran per me (part 2)	201
Ohimè, se tanto amate	208
Temprati i sdegni	214
O come vaneggiare	220
<u>Il settimo libro de madrigali a cinque voci</u>	
Tu parti a pena giunto	225
Romperan questi miei pregh'amore	229
Come cantar poss'io	234
Non son in queste rive	241
Una farfalla	247
Ahi, disperata vita	254
O dolorosa sorte	260
Stillando perle	266
<u>L'ottavo libro de madrigali a cinque voci</u>	
E mira e tocca	274
Io non posso gioire	281
Stringiti pure al petto	288
Deh, come in van chiedete	292
Voi ch'a pianto mai	299
Parte la vita mia	308
Viva, sempre scolpita	349
<u>Il primo libro de madrigali a sei voci</u>	
Parte la vita mia	316
<u>Giovanni Giacomo Gastoldi:</u>	
Amor, ecco si parte ( <u>Il secondo libro de madrigali a cinque voci</u> , 1589)	321
Acerbo mio dolore ( <u>Il primo libro de madrigali a cinque voci</u> , 1588)	328
Con che soavità ( <u>Concenti musicali</u> , 1604)	339
<u>Francesco Rovigo:</u>	
Misera che farò ( <u>L'Amorosa caccia</u> , 1588)	333



Io già cantando (F. L.) (Benigno)

Prima parte:

C *p*

A *p*

T *p*

P *p*

B *p*

Io già can- tan- do la mia li- ber- ta- te, io

Io già can- tan- do la mia li- ber-

Io già can- tan- do la mia li- ber- ta- te,

- tan- do la mia li- ber- ta- te, io già can- tan- do,

Io già can- tan- do la mia li-

già can- tan- do la mia li- ber- ta- te, io

- ta- te, io già can- tan- do la mia



io già can-tan-do la mia li-ber-ta-te,  
 io già can-tan-do la mia li-ber-ta-te,  
 -ber-ta-te, io già can-tan-do la mia li-ber-ta-te,  
 già can-tan-do la mia li-ber-ta-te, li-ber-ta-te,  
 li-ber-ta-te, can-tan-do la mia li-ber-ta-te,

I lac-ci rot-ti e le fa-vil-le spen-te  
 I lac-ci rot-ti e le fa-vil-le spen-te, e  
 I lac-ci rot-ti e le fa-vil-le spen-te, e  
 I lac-ci rot-ti e  
 I lac-ci rot-ti e

Di che m'ar-se, di  
 le fa-vil-le spen-te. Di che m'ar-  
 le fa-vil-le spen-te Di che m'ar-  
 le fa-vil-le spen-te, e le fa-vil-le spen-te Di che m'ar-  
 le fa-vil-le spen-te Di che m'ar-se, di



15

che m'ar - se  
 - se, - di che m'ar - se  
 - se e - le - gò sí fie -  
 - se e - le - gò sí fie - ra -  
 che m'ar - se e le - gò sí fie - ra -

e le - gò sí fie - ra - men - te, sí fie -  
 e le - gò sí fie - ra - men - te  
 - ra - men - te,  
 - men - te, e le - gò sí fie - ra - men - te, sí  
 - men - te, sí fie - ra -

20

- ra - men - te Don - na gen - til  
 Don - na gen - til, don -  
 sí fie - ra - men - te Don - na gen - til, don -  
 fie - ra - men - te Don - na gen - til, don -  
 - men - te Don -



ma nu- da di pie- ta- te, E  
 -na, gen- til ma nu- da di pie- ta- te, ma nu- da di pie-  
 -na gen- til ma nu- da di pie- ta- te  
 -na gen- til ma nu- da di pie- ta-  
 -na gen- til ma nu- da di pie- ta- te

25  
 di- cea me- co, e di- cea me- co: hor-  
 -ta- te E di- cea me- co: hor-  
 E di- cea me- co, e di- cea me- co: hor-  
 te E di- cea me- co, e di- cea me- co: hor-  
 E di- cea me- co, e di- cea me- co:

qual no- va bel- ta- te Stri- ge- rà me d'un no- do si pos- sen-  
 qual no- va bel- ta- te Stri- ge- rà me d'un no- do si pos- sen-  
 qual no- va bel- ta- te Stri- ge- rà me d'un no- do si pos- sen-  
 qual no- va bel- ta- te Stri- ge- rà me d'un no- do si pos- sen-  
 Stri- ge- rà me d'un no- do si pos- sen-



30

-te, strin-ge-rà me d'un no - do sí pos-sen-

-te, strin-ge-rà, strin-ge-rà me d'un no - do sí pos-sen-

-te, strin-ge-rà, strin-ge-rà, strin-ge-rà me d'un no - do sí pos-sen-

-te, strin-ge-rà, strin-ge-rà, strin-ge-rà me d'un no - do sí pos-sen-

-te, strin-ge-rà, strin-ge-rà, strin-ge-rà me d'un no - do sí pos-sen-

-te che non mi scio-gli'e di che fa-ce ar-den-te

-te che non mi scio-gli'e di che fa-ce ar-den-te, ar-den-

-te che non mi scio-gli'e di che fa-ce ar-den-te, Strug-

-te che non mi scio-gli'e di che fa-ce ar-

-te che non mi scio-gli'e di che fa-ce ar-

35

Strug-ger po-trà le mie vo-glie ge-la-te, strug-

-te Strug-ger po-trà le mie vo-

-ger po-trà le mie vo-glie ge-la-te,

-den-te Strug-ger po-trà le

-den-te Strug-ger po-trà le mie vo-glie ge-la-



- ger po- trà le mie vo- glie ge- la - te, strug- ger -  
 -glie ge- la - te, strug- ger po- trà, strug- ger po-  
 strug- ger po- trà le mie vo- glie ge-  
 mie vo- glie ge- la - - te, strug- ger po- trà  
 - te, strug- ger po- trà le mie vo- glie ge- la - te,

po- trà le mie vo- glie ge- la - te, le mie vo-  
 trà, strug- ger po- trà, strug- ger po- trà le mie vo-  
 - la - - te, strug- - ger po- trà le mie vo-  
 le mie vo- glie ge- la - te, le mie vo- glie  
 le mie vo- glie ge- la - te, le mie vo-

-glie ge- la - te?  
 -glie ge- la - te?  
 -glie ge- la - te?  
 ge- la - te?  
 -glie ge- la - te?



Al-hor ch'io sen-ti-il cor den-tr'e d'in-tor - no

Seconda parte:



no Di fiam-ma vi - - va, di  
 - no Di fiam-ma vi - - va, di  
 8 - no Di fiam-ma vi - - va, di fiam-ma vi -  
 8 - no Di fiam-ma vi - - va, di fiam-ma vi - - va, di fiam-ma vi -  
 Di fiam-ma vi - - va, di fiam-ma vi - - va, di

fiam-ma vi - - va e di ca - te - ne, e di -  
 fiam - - ma vi - - va e di ca - te - ne,  
 - va e di ca - te - ne, e di ca -  
 - va, e di ca - te - ne, e di ca - te -  
 fiam-ma vi - - va e di ca - te -

ca - te - ne sal - - de  
 e di ca - te - ne sal - - de Ac - ce -  
 - te - ne, sal - - de Ac - ce - - so e  
 - ne, ca - te - ne sal - - de  
 - ne sal - - de Ac - ce - - so e





Ac - ce - soe cui - to, ac - ce - soe cui - to per -  
 - so, ac - ce - soe cui - to per -  
 cui - to, ac - ce - soe cui - to per - ché,  
 Ac - ce - soe cui - to per -  
 cui to, ac - ce - soe cui - to per - ché,

- ché, per - ché per - ché pur sem - pre a -  
 - ché, per - ché, per - ché pur sem - pre a - mi, pur sem - pre a -  
 per - ché, per - ché pur sem - pre a - mi, per - ché pur sem - pre a -  
 - ché, per - ché pur sem - pre a - mi, per - ché pur sem - pre a -  
 per - ché, per - ché pur sem - pre a - mi

- mi U - na man bian - ca, u - na man bian - ca,  
 - mi U - na man bian - ca, u - na man bian - ca ed  
 - mi U - na man bian - ca, u - na  
 - mi U - na man bian - ca, u - na man bian - ca ed un bel vi - so a -  
 U - na man bian - ca ed un bel



u- na man bian- ca ed un bel vi-so\_a-dor- no, ed  
 un bel vi-so\_a-dor - no, u- na man bian- ca ed un bel  
 man bian- ca ed un bel vi-so\_a-dor - no, ed un bel  
 -dor- no, ed un bel vi-so\_a-dor - no,  
 vi-so\_a-dor- no, u- na man bian- ca, ed un bel vi-so\_a-

un bel vi-so\_a-dor - no, Vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi  
 vi-so\_a-dor - no, Vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi  
 vi-so\_a-dor- no, Vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi  
 Vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi  
 -dor- no

scal- de; Dol-  
 scal- de, vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi scal- de;  
 scal- de, vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi scal- de; Dol-  
 scal- de, vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi scal- de;  
 Vuol che m'al- lac- ci A- mor, vuol che mi scal- de;



30

-ce mio fo - co, dol- ce mio fo - co e  
 Dol- ce mio fo - co, dol- ce mio fo - co e  
 -ce mio fo - co, dol- ce mio fo - co  
 Dol- ce mio fo - co, dol- ce mio fo - co e  
 Dol- ce mio fo - co, dol- ce mio fo - co

miei ca- ri le- ga- mi, e miei ca- ri le-  
 miei ca- ri le- ga- mi, ca- ri  
 e miei ca- ri  
 miei ca- ri le- ga- mi,  
 e miei ca- ri le- ga-

35

-ga- mi, e miei ca- ri le- ga-  
 le- ga- mi, le- ga- mi, le-  
 le- ga- mi, e miei ca- ri, e miei ca- ri  
 le- ga- mi, e miei ca- ri le- ga- mi, ca-  
 -mi, le- ga- mi, e miei ca- ri le-



- mi.  
- ga - mi.  
le - ga - mi.  
- ri le - ga - mi.  
- ga - mi.

Ben si vedrà (G, 14) (Martelli)

C: Ben si ve - drà se la ve -  
A: Ben si ve - drà se la ve -  
T: Ben si ve - drà se la ve -  
P: Ben si ve - drà se la ve -  
B: Ben si ve - drà se la ve -

- mi - ca mi - a, ben si ve - drà se  
- mi - ca mi - a, ben si ve - drà se  
- mi - ca mi - a, ben  
- mi - ca mi - a, ben si ve - drà se  
Ben si ve - drà se



la ne-mi-ca mi-a Ch'hog-  
 la ne-mi-ca mi-a Ch'hog-gi  
 la ne-mi-ca mi-a Ch'hog-gi m'a-  
 la re-mi-ca mi-a Ch'hog-gi m'a-scol-  
 la ne-mi-ca mi-a Ch'hog-

-gi m'a-scol-ta, ch'hog-gi m'a-scol-ta a-  
 m'a-scol-ta, ch'hog-gi m'a-scol-ta a-  
 -scol-ta, ch'hog-gi m'a-scol-ta a- ora nel  
 -ta, ch'hog-gi m'a-scol-ta a-  
 -gi m'a-scol-ta, ch'hog-gi m'a-scol-ta a-

-ora nel mon-d'o-no-re, a-ora nel mon-d'o-  
 -ora nel mon-d'o-no-re  
 mon-do-no-re, a-ora nel mon-d'o-no-  
 -ora nel mon-d'o-no-re, a-ora nel mon-d'o-no-  
 -ora nel mon-d'o-no-re, quan-d'al-ta-

Handwritten musical score for the first system, measures 15-19. It features five staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:   
 -no-re Quan-d'al-ta-men-te ri-cor-da-ta fi-   
 Quan-d'al-ta-men-te re-cor-da-ta fi-   
 -re Quan-d'al-   
 -re Quan-d'al-ta-men-te ri-cor-   
 -men-te ri-cor-da-ta fi-a, quan-

Handwritten musical score for the second system, measures 20-24. It features five staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:   
 -a, ri-cor-da-te fi-a   
 -ta-men-te ri-cor-da-ta fi-a Da   
 -da-ta fi-a, ri-cor-da-ta fi-a Da   
 -d'al-ta-men-te ri-cor-da-ta fi-a

Handwritten musical score for the third system, measures 25-29. It features five staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:   
 Da gli spir-ti gen-til ser-vi d'a-mo-re, ser-   
 gli spir-ti gen-til, da gli spir-ti gen-til ser-vi d'a-   
 gli spir-ti gen-til, da gli spir-ti gen-til ser-vo d'a-

-vi dà-mo-re, E  
 E ben che sor-d'ai miei buon pre-  
 -mo-re, E ben che sor-d'ai miei buon  
 -mo-re, ser-vi dà-mo-re, E ben  
 E ben che sor-d'ai

ben che sor-d'ai <sup>25</sup> miei buon pre-  
 - ghi  
 pre-ghi si-a  
 che sor-d'ai miei buon pre-ghi  
 miei buon pre-ghi si-

-ghi si-a. An-drò ve-lan-do il  
 si-a An-drò  
 An-drò ve-lan-do il mio nuo-vo do-lo-re, il  
 si-a An-drò ve-lan-do il mio nuo-vo do-lo-re  
 - a An-drò ve-lan-do il mio nuo-



30

mio nuo-vo do-lo - re Chè di lei

ve-lan-da il mio nuo-vo do-lo - re Chè di lei non

mio nuo-vo do-lo - re Chè di lei non si di -

Chè di lei non si di - ca, chè

-vo do-lo - re Chè di lei non si di -

non si di-ca in o-gni e-ta - te, che di lei non si di -

si di-ca in o-gni e-ta - te, chè di lei non si di -

-ca, chè di lei non si di - ca in o-gni e-ta -

di lei non si di - ca, chè di lei non si

- ca in o-gni e-ta - te, chè di lei non si

35

-ca in o-gni e-ta - te: Co -

-ca in o-gni e-ta - te, in o-gni e-ta - te: Co -

-te, in o-gni e-ta - te: Co -

di - ca in o-gni e-ta - te, in o-gni e-ta - te: Co -

-di - ca in o-gni e-ta - te, in o-gni e-ta - te: Co -





-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te, co-

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te, co-

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te, co-

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te, co-

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te,

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te.

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te.

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te.

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te.

-stei fu don- na del- le don- ne in- gra- te.

del- le don- ne in- gra- te.



O gran felicità (I, 15)

O gran felicità (I, 15)

C O gran fe-li-ci-tà,

A O gran fe-li-ci-tà,

P O gran fe-li-ci-tà,

T O gran fe-li-ci-tà,

B O gran fe-li-ci-tà,

gran fe-li-ci-tà

gran fe-li-ci-tà

gran fe-li-ci-tà

gran fe-li-ci-tà

gran fe-li-ci-tà



di duoi ch'a-man - do, di duoi ch'a-man - do  
 di duoi ch'a-man - do, di duoi ch'a-man - do  
 di duoi ch'a-man - do, di duoi ch'a-man - do D'un ve-  
 di duoi ch'a-man - do, di duoi ch'a-man - do  
 di duoi ch'a-man - do, di duoi ch'a-

10  
 D'un re-ci - pro-c'a-mor,  
 -do D'un re-ci - pro-c'a-mor si tro-o'he - re-di, d'un re-ci -  
 -ci - pro-c'a-mor, d'un re-ci - pro-c'a-mor, d'un re-ci -  
 D'un re-ci - pro-c'a-mor, d'un re-  
 -man- -do D'un re-ci - pro-c'a-mor, d'un

d'un re-ci - pro - c'a-mor si tro - o'he - re - di, Due  
 - pro-c'a-mor si tro-o'he - re - di, Due vi - te - vi un sol  
 - pro-c'a-mor si tro-o'he - re - di, Due vi - te  
 - ci - pro - c'a-mor si tro-o'he - re - di, Due vi -  
 re - ci - pro-c'a-mor si tro - o'he - re - di, Due

[← o = o →]

15

vi - te in un sol cor si va can - gian - do, si va  
 cor si va can - gian - do, due vi te in un sol cor  
 due vi - te in un sol cor si va can - gian - do, si va can - gian -  
 - te, due vi - te in un sol cor si va can - gian - do, si  
 vi - te in un sol cor si va can gian - do, si va can -

[← o = o →]

can - gian - do, EPI vo - ler d'un nel vol - to a Pal - tro ve -  
 si va can - gian - do, EPI vo - ler d'un nel vol - to a Pal - tro ve -  
 - do, EPI vo - ler d'un nel vol - to a Pal - tro, a Pal - tro ve -  
 va can - gian - do, EPI vo - le d'un nel vol - to a Pal - tro ve -  
 - gian - do, EPI vo - ler d'un nel vol - to a Pal - tro

20

- di; Quan - d'a la ge - lo - sia si do -  
 - di; Quan - d'a la ge - lo - sia si do - - na  
 - di; Quan - d'a la ge - lo - sia si do - na ban -  
 - di; Quan - d'a la ge - lo - sia si do -  
 Quan - d'a la ge - lo - sia si do - na



- na ban - do E che si trà da rei so - spet - ti j pie - di  
 ban - do E che si trà da rei so - spet - ti, da rei so - spet - ti j  
 - do E che si trà da rei so - spet - ti j pie - di  
 - na ban - do E che si trà da rei so - spet - ti j pie - di  
 ban - do E che si trà da rei so - spet - ti j pie - di

E ch'a Pun pia - - - - - ce quel ch'a Pal - tr'è <sup>25</sup>  
 pie - di E ch'a Pun pia - ce - - - - - quel - ch'a Pal - tr'è  
 E ch'a Pun pia - - - - - ce quel ch'a Pal - tr'è  
 E ch'a Pun pia - - - - - ce quel - - - - - ch'a Pal - tr'è  
 E ch'a Pun pia - - - - - ce quel - - - - - ch'a Pal - tr'è

gra - to, che dol - ce più,  
 gra - to, che dol - - - - - ce più, che più gio - con - - do  
 gra - - to, che dol - - - - - ce più, che più, che  
 gra - to, che dol - - - - - ce più,  
 gra - to, che dol - - - - - ce più, che più gio - con -





sta - to, che più gio-  
 che dol- ce più, che più gio- con- do sta - to,  
 - ce più, che più gio- con- do sta - to, che più gio-  
 più gio- con- do sta - to, gio- con- do sta - to, che più gio- con-  
 che più gio- con- do sta - to, che più gio-

40  
 - con- do sta - to, che più gio-  
 che dol- ce più, che dol- ce più, che  
 - con- do sta - to, che più gio- con- do sta - to, che più gio-  
 - do sta - to, che più gio- con- do sta - to, che  
 - con- do sta - to, che dol- ce più, che più gio- con- do sta -

- con- do sta - to.  
 più gio- con- do sta - to, gio- con- do sta - to.  
 - con- do sta - to, che più gio- con- do sta - to.  
 più gio- con- do, che più gio- con- do sta - to.  
 - to, che più gio- con- do sta - to.



Tirsi, morir uolea (Z. 17)

(Amariti)

Prima parte:





- a. Tir - - -

mo - vir vo - le - - a, Tir -

- le - a, Tir - - si mo - vir

Tir - - - si, Tir - - -

- a, Tir - - - si, Tir - -

Tir - - - si, Tir - -

- si mo - vir vo - le -

- si mo - vir vo - le - -

mo - vir vo - le - a, mo - vir vo - le -

- si mo - vir vo - le - a, mo -

- si mo - vir vo - le - a, mo - vir vo - le -

- a, mo - vir, mo - vir vo - le - a, Gli oc -

- a, mo - vir vo - le - a, Gli oc - chi mi - ran - -

- a, mo - vir, mo - vir vo - le - a, Gli oc - chi mi -

- vir, mo - vir mo - vir vo - le - a, Gli oc - chi mi - ran - -

- a, mo - vir vo - le - a, Gli oc - chi mi - ran - do

mo - vir, mo - vir vo - le - a, Gli oc - chi mi -



- chi mi - ran - do di co - lei ch'a - do - ra,  
 - do, gi - chi mi - ran - do di co -  
 - ran - do di co - lei ch'a - do - ra, di  
 - do di co - lei ch'a - do - ra,  
 di co - lei - ch'a - do - ra, di co -  
 ran - do di co - lei ch'a - do - ra, ch'a -

On - d'el - la, che di lui non me - n'ar - de -  
 - lei ch'a - do - ra,  
 - co - lei ch'a - do - ra, On - d'el - la, che di lui,  
 di co - lei ch'a - do - ra, On - d'el - la, che di lui non  
 - lei ch'a - do - ra, On - d'el - la, che di lui non me - no, me - n'ar -  
 - do - ra,

20  
 - a, on - d'el - la, che di  
 On - d'el - la, che di lui non me - n'ar - de - a,  
 on - d'el - la, che di lui, on - d'el - la, che di lui, non  
 me - n'ar - de - a, on - d'el - la,  
 - de - a, on - d'el - la, che di lui non me - n'ar - de - a,  
 On - d'el - la, che di lui non me - n'ar - de - a,



lui non me-n'ar-de - a, non - me- n'ar-de - - -  
 on- d'el-la, che di lui non me-n'ar-de - -  
 me - n'ar-de - - a, Gli dis - - se, gli  
 che di lui, on- d'el- la, che di lui non me-n'ar-de - a, ar- de -  
 - on- d'el- la, che di lui non me-n'ar-de - - -  
 non me-n'ar-de - a, Gli dis - - se, gli  
 - a, Gli dis - - - - se: ohi - mè, ben  
 - a, Gli dis - - - - se:  
 dis - se, gli dis - - se: ohi - mè, ben  
 - a, Gli dis - - - - se: ohi - mè, ben  
 - a, Gli dis - - - - se: ohi - mè, ben  
 dis - se:

mi - o, Deh non mo-  
 ohi - mè, ben mi - o, Deh non mo-rir an-co - ra,  
 mi - o, ohi - mè, ben mi - o, Deh non mo-rir an-co - ra, mo-  
 mi - o, ohi - mè, ben mi - o, Deh non mo-  
 mi - o, Deh non mo-rir an-co - ra,  
 ohi - mè, ben mi - o, Deh non mo-rir an-co - ra,



-vir an-co-ra, Che te-co bra-mo di mo-rir  
 deh non mo-rir an-co-ra, Che te-co bra-mo  
 -vir an-co-ra, deh non mo-rir an-co-ra, Che te-co bra-mo, che te-co  
 -vir an-co-ra, mo-rir an-co-ra, Che  
 deh non mo-rir an-co-ra, Che te-co bra-mo di mo-rir,  
 deh non mo-rir an-co-ra,  
 an-ch'i - o, che te-co bra-mo,  
 di mo-rir, di mo-rir an-ch'i - o, che te-co bra-mo,  
 bra-mo di mo-rir, mo-rir an-ch'i - o, che te-co  
 te-co bra-mo di mo-rir an-ch'i - o,  
 che te-co bra-mo di mo-rir an-ch'i - o, che te-co bra-mo di mo-  
 Che te-co bra-mo di mo-  
 che te-co bra-mo di mo-rir, che te-co bra-mo di mo-rir an-  
 che te-co bra-mo di mo-rir, che te-co bra-mo di mo-  
 bra-mo di mo-rir an-ch'i - o, che te-co bra-mo di mo-  
 che te-co bra-mo, che te-co bra-mo di mo-rir, mo-rir  
 -vir an-ch'i - o, che te-co bra-mo di mo-  
 -vir, che te-co bra-mo di mo-rir an-ch'i -



Handwritten musical score for the first system, consisting of six staves. The lyrics are:   
 -chi- - o -   
 -vir an-ch'i - o -   
 -vir an-ch'i - o -   
 an-ch'i - o -   
 -vir an-ch'i - o -   
 Fre-nò Tir - si-jl de - si -

Handwritten musical score for the second system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 -o Chia-vea di pur - sua vi - tal-Phor fi - ni - re;

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 -o Chia-vea di pur - sua vi - tal-Phor fi - ni - re; E sen-tia

Handwritten musical score for the fourth system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 -o Ch'a-vea di pur - sua vi - tal-Phor fi - ni - re;   
 Ch'a-vea di pur - sua vi - tal-Phor fi - ni - re; E

Handwritten musical score for the fifth system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 E sen-tia mor - te non po- tea mo- vi - re, mo- vi -

Handwritten musical score for the sixth system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 E sen-tia mor - te, e sen-tia mor - te e non po- tea mo-   
 mor - te e non po- tea,

Handwritten musical score for the seventh system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 E sen- tia mor - te e non po- tea,   
 sen-tia mor - te e non po- tea mo- vi - re, po- tea mo-

Handwritten musical score for the eighth system, consisting of two staves. The lyrics are:   
 sen- tia mor - te e



- re, non po- tea mo- ri - - re. E  
 - ri - re, et non po- tea mo- ri - re.  
 non po- tea mo- ri - - re, po- tea mo- ri - - re. E  
 e non po- tea mo- ri - re. E  
 - ri - re, - e: non po- tea mo- ri - - re. E  
 non po- tea mo- ri - - re.  
 men- tre fis- so, il guar- do pur te- ve - a Ne' be- gl' oc- chi di- vi -  
 Ne' be- gl' oc- chi di- vi - ni, ne' be- gl' oc- chi di-  
 men- tre fis- so, il guar- do pur te- ve - a Ne' be- gl' oc- chi di- vo - ni,  
 men- tre fis- so, il guar- do pur te- ve - a E  
 men- tre fis- so, il guar- do pur te- ve - a Ne' be- gl' oc- chi di- vi - ni, ne' be- gl' oc-  
 Ne' be- gl' oc- chi di- vi - ni,  
 - ni, ne' be- gl' oc- chi di- vi - ni, E net- ta-  
 - vi - ni, E net- ta- re a- mo- ro -  
 E net- ta- re a- mo- ro- so in- di be- ve - a,  
 net- ta- re a- mo- ro - so, e net- ta- re a- mo- ro - so  
 di di- vi - ni, E net- ta- re a- mo- ro - so in- di be- ve -  
 E net- ta- re a- mo- ro- so in- di be- ve - a,



-rea-mo-ro-so, e het-ta-rea-mo-ro-so in-di be-ve-a,  
 -so, e het-ta-rea-mo-ro-so in-di be-ve-a,  
 net-ta-rea-mo-ro-so, a-mo-ro-so in-di be-ve-a, La  
 in-di be-ve-a, La  
 -a, - in-di be-ve-a, La  
 La

La bel-la Nin-fa sua, che già vi-ci-ni  
 La bel-la Nin-fa sua, che già, che già vi-  
 bel-la Nin-fa sua, la bel-la Nin-fa sua, che già vi-ci-  
 bel-la Nin-fa sua, che già vi-ci-ni sen-  
 bel-la Nin-fa sua, la bel-la Nin-fa sua, che già vi-ci-  
 bel-la Nin-fa sua, la bel-la Nin-fa sua, che già vi-ci-ni

San-ti-aj mes-si d'a-mo-re, sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re,  
 -ci-ni San-ti-aj mes-si d'a-mo-re, Dis-  
 -ni Sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re, sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re, Dis-  
 -ti-aj mes-si d'a-mo-re, sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re,  
 -ni Sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re, Dis-  
 Sen-ti-aj mes-si d'a-mo-re, Dis-



- se, con oc- chi lan- gui- di- e tre- man- ti; Mo-

- se, con oc- chi lan- gui- di- e tre- man- ti; Mo-

- se, con oc- chi lan- gui- di- e tre- man- ti; Mo-

- se, con oc- chi lan- gui- di- e tre- man- ti; Mo-

- ri, cor mio, ch'io me- ro, ch'io me- ro,

- ri, cor mio, mo- ri, cor mio, ch'io me- ro, ch'io

- ri, cor mio, mo- ri, cor mio, ch'io me- ro, ch'io me-

- ri, cor mio, ch'io me- ro, ch'io me- ro, ch'io

- ri, cor mio, mo- ro, cor mio, ch'io me- ro, ch'io me-

- ri, cor mio, mo- ri, cor mio, ch'io me- ro, ch'io me-

ch'io me- ro, Le ri- spo- se il Pa- sto - re; Et

mo- ro, ch'io me - ro, Le ri- spo- se il Pa- sto - re:

- ro, ch'io me - ro, Le ri- spo- se il Pa- sto - re:

mo- ro, ch'io me - ro, Le ri- spo- se il Pa- sto - re:

ch'io me - ro, Et

- ro, ch'io me - ro, Le ri- spo- se il Pa- sto - re: Et





io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro, et

Et io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta,

Et io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia

Et io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, Et io, mia vi - ta,

io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro, et io, et

io, mia vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro, et

io, mia vi - ta, et io, mia vi - ta, mo - ro -

mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro -

vi - ta, mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro.

mo - ro, et io, mia vi - ta, mo - ro.

io, mia vi - ta, mo - ro, mia vi - ta, mo - ro.

io, mia vi - ta, mo - ro.

terza ed ultima

Co - sì mo -

Co - sì mo -

pare: (I, 20)

Co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -

- ri - rò, co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -

- ri - rò, co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -

Co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -

Co - sì mo - ri - rò, co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -

Co - sì mo - ri - rò i for - tu - na - ti - a -



-man-ti i for-tu-na - ti-a-man - ti Di mor-  
 -men-ti, i for-tu-na - ti-a-man - ti Di  
 -man-ti, i for-tu-na-ti-a-man - ti Di mor-  
 -man-ti, for- tu- na-ti-a-man-ti Di mor-  
 -man-ti, i for-tu-na - ti-a-man-ti  
 -man-ti, i for-tu-na-ti-a-man - ti  
 -te si' so- a- ve e si'  
 -te si' so- a- ve e si' gra-  
 -te si' so- a- ve e si' gra-  
 -te si' so- a- ve e si' gra-di -  
 e si'  
 e si' gra-  
 gra-di - ta Che, per an- co mo- vir, che  
 - di - ta Che, per an- co mo- vir,  
 - di - ta Che, per an- co mo- vir,  
 - ta Che, per an- co mo- vir, tor- na- rò vi vi - ta, che,  
 gra-di - ta Che, per an- co mo- vir, tor-  
 - di - ta Che, per an- co mo- vir, che,



per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta,  
 tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta,  
 tor-na-rò in vi-ta, tor-nar, tor-na-rò in vi-ta,  
 per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta,  
 tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta,  
 per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta,  
 tor-na-rò in vi-ta, che, per an-co mo-riv,  
 -ta, tor-na-rò in vi-ta; che, per an-  
 -ta, tor-na-rò in vi-ta; che, per an-co mo-riv, che, per an-  
 -na-rò, tor-na-rò in vi-ta; che, per an-  
 -ta; che, per an-co mo-riv, tor-na-rò in  
 tor-na-rò in vi-ta; che, per an-co mo-riv,  
 che, per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta,  
 -co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta, tor-na-rò in vi-ta, tor-na-  
 -co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta, tor-nar, tor-na-  
 -co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta, tor-nar, tor-na-  
 vi-ta, che, per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta,  
 che, per an-co mo-riv, tor-na-rò in vi-ta,



tor-na- - - rò, in - ui - ta. - rò, in - ui - ta,  
 - rò, in - ui - ta, tor-na- rò, in - ui - ta.  
 - rò, in - ui - ta, tor-na- rò, in - ui - ta.  
 tor-na- - - rò, tor-na- rò, in - ui - ta.  
 tor-na- rò, in - ui - ta.



*De-stos-si fra'l mio gelo (Ilms 1)*

C

A

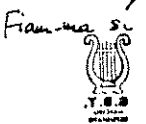
T

P

B

De-stos-si fra'l mio ge-  
 De-stos-si fra'l mio ge-  
 De-stos-si fra'l mio ge- lo Fiam-ma sí dol-c'al co-  
 De-stos-si fra'l mio ge- lo Fiam-ma sí dol-c'al co-

Fiam-ma sí dol-c'al co- re A lo spi- var de la dol-c'Au- va  
 -lo Fiam-ma sí dol-c'al co- re A lo spi- var de la dol-  
 dol-c'al co- re A lo spi- var de la dol-c'Au- va mi- a,  
 -re A lo spi- var de la dol-c'Au- va, de- stós- si



Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "mi - a, a lo spi - var de la dolc'Au - va mi - a, Au - va mi - a, de - stos - si fra'l mio ge - a lo spi - var de la dolc'Au - va mi - a, fra'l mio ge - lo fiam - ma sí dolc'al co - dolc'al co - ve A lo spi - var de la dolc'Au - - va mi -".

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The lyrics are: "a, De - stos - si fra'l mio ge - lo fiam - ma sí dolc'al co - lo fiam - ma sí dolc'al co - ve, fiam - ma sí dolc'al co - ve, lo spi - var fiam - ma sí dolc'al co - ve, De - stos - si - ve a lo spi - var, a lo spi - var de la dol - a, De - stos - si fra'l mio ge - lo fiam - ma sí".

Handwritten musical score for the third system. It consists of five staves. The lyrics are: "ve a lo spi - var de la dolc'Au - va, a lo spi - var de a lo spi - var de la dol - c'Au - va, de la dolc'Au - fra'l mio ge - lo fiam - ma sí dolc'al co - ve a lo spi - var de c'Au - va mi - a, a lo spi - var de la, a dolc'al co - ve. a lo spi - var de la dolc'Au -".



15

ta dolc'An-va mi - -a. Ch'e-stin-ta mai non fi -  
 -va, de la dolc'An-va mi - -a Ch'e-stin-ta mai  
 la dolc'An-va mi - -a Ch'e-stin-ta mai non fi -  
 lo spi-rar de la dolc'An-va - mi - -a  
 -va mi - -a Ch'e-

-a, ch'e-stin-ta mai non fi - a Per gi -  
 non fi - a Per gi - - rar d'an-ni,  
 - a, ch'e-stin-ta mai non fi - a Per gi -  
 Ch'e-stin-ta mai non fi - a Per gi - - rar d'an-  
 -stin-ta mai non fi - a, ch'e-stin-ta

20

- rar d'an-ni, per gi - - rar d'an-ni o va-vi -  
 per gi - rar per gi - - rar d'an-ni o va-riar,  
 - rar d'an-ni, per gi - - rar  
 -ni o va-vi-av di cie-lo, o va-vi -  
 mai non fi - a o va-vi-av di cie-



-ar di cie - lo, o va - ri - ar di cie - lo, An -  
 o va - ri - ar di cie - lo, o va - ri - ar di cie - lo;  
 Dan - ni o va - ri - ar, o va - ri - ar di  
 - ar di cie - lo, per gi - - var d'an - ni o va - ri - ar di  
 - lo, Per gi - - rar d'an - ni o va - ri - ar di cie - lo,

- zi sol chieg - gio - a - mo - ve Che'l mio so - a - u'ar - do -  
 An - zi sol chieg - gio - a - mo - ve  
 cie - lo; Che'l mio so - a - u'ar - do - ve An - zi sol  
 cie - lo; An - zi sol chieg -  
 Che'l mio so - a - u'ar - do - ve,

- re, an - zi sol chieg - gio - a - mo - ve che'l mio so - a - u'ar -  
 Che'l mio so - a - u'ar - do - - ve, so - a - u'ar -  
 chieg - gio - a - mo - ve che'l mio so - a - u'ar -  
 - gio - a - mo - ve, Che'l mio so - a - u'ar - do - ve, che'l mio so - a -  
 che'l mio so - a - u'ar - do - ve, che'l mio so - a - u'ar -





39

- do - - ve Cre - - sca, cre - sca e sem-pre

- do - - ve Cre - - sca, cre - sca e sem-pre mag-gior

- do - - ve Cre - - sca Pur

U ar - do - - ve Cre - - sca e sem-pre mag-gior

- do - - ve Cre - - sca

mag-gior for- za vi- pren- da Pur\_ ché l'An- va l'ac- cen -

for- za vi- pren- da Pur\_ ché l'An- va l'ac- cen - - da,

ché l'An- va l'ac- cen - - da, pur\_ ché l'An- va

for- za, e sem-pre mag-gior for- za vi- pren- da

e sem-pre mag-gior for-

35

- da, e sem-pre mag-gior for- za vi- pren- da pur ché l'An -

pur ché l'An - va l'ac- cen - da,

Pac- cen - da, pur ché l'An- va l'ac- cen -

Pur ché l'An- va l'ac- cen - da, e sem-pre

- za vi- pren- da Pur\_ ché l'An- va l'ac -



Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "-va, pur ché l'An-va l'ac-cen - da, pur". The second staff continues the vocal line with lyrics: "e sem-pre mag-gior for-za vi-pren-da pur ché l'An-va l'ac-cen-". The third staff continues with lyrics: "da, pur ché l'An-va l'ac-cen - da,". The fourth staff continues with lyrics: "mag-gior for-za, e sem-pre mag-gior for-za vi-pren - da pur ché". The bottom staff continues with lyrics: "-cen - da, e sem-pre mag-gior for - za vi-".

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff has a tempo marking of 40 and lyrics: "ché l'An-va, pur ché l'An-va l'ac-cen - da, pur ché l'An-". The second staff continues with lyrics: "da, pur ché l'An-va, pur ché l'An-va". The third staff continues with lyrics: "e sem-pre mag-gior for-za vi-pren-da pur ché l'An-". The fourth staff continues with lyrics: "l'An-va, pur ché l'An-va l'ac-cen - da, pur ché l'An-va". The bottom staff continues with lyrics: "-pren - da pur ché l'An-va l'ac-cen - da, pur ché l'An-".

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff has lyrics: "-va l'ac-cen - da." with a fermata over "da". The second staff has lyrics: "l'ac-cen - da." with a fermata over "da". The third staff has lyrics: "-va l'ac-cen - da." with a fermata over "da". The fourth staff has lyrics: "l'ac-cen - da." with a fermata over "da". The bottom staff has lyrics: "-va l'ac-cen - da." with a fermata over "da".



*Dolce, ma cava mano (F, 5)*

C *Dol- ce mia ca- ra ma- no Con cui lo stra-*

P *Dol- ce mia ca- ra ma- no, dol- ce mia*

A *Dol- ce mia ca- ra ma- no, Con cui lo stra-*

T

B

*- le, el fo- co, con cui lo stra- le, el fo-*

*ca- ra ma- no Con cui lo stra- -le, el fo- -co, lo stra-*

*- le, el fo- co m'ar- ven- t'a - mor, e m'ar- d'a*

*m'ar- ven- t'a- mor, e m'ar- d'a po- co\_a*



dol- ce mia ca- ra ma- no, dol- ce mia ca- ra ma-  
 - le e' fo- co dol- ce mia ca- ra ma- no  
 po- co po- co, dol- ce mia ca- ra ma- no, mia ca- ra ma-  
 po- co, m'au- ven- t'a- mor, e  
 Dol- ce mia ca- ra ma- no

- no con cui lo stra- le e' fo-  
 M'au- ven- t'a- mor, e m'ar- d'a po- co po- co,  
 - no con cui lo stra- le e' fo- - co,  
 m'ar- d'a po- co po- co, m'au- ven- t'a-  
 Con cui lo stra- - le e' fo- - co, lo stra- le e' fo- co

- co, dol- ce mia ca- ra ma- no  
 con cui lo stra- - le e' fo- - co dol- ce mia  
 con cui lo stra- le e' fo- co, lo stra- le e' fo- co  
 - mor, e m'ar- d'a po- co po- co, m'au-  
 M'au- ven- t'a- mor e m'ar- d'a po- co po- co,



75

M'ar-ven-t'a-mor, e m'ar-de, m'ar-  
 ca-ra ma-no con cui lo stra-le'el fo-co. M'a-ven-t'a-  
 M'ar-ven-t'a-mor e m'ar-d'a po-co a po-co, m'ar-ven-t'a-  
 -ven-t'a-mor, m'ar-ven-t'a-mor, e m'ar-d'a po-co a  
 con cui lo stra-le'el fo-co m'ar-

-ven-t'a-mor, e m'ar-d'a po-co a po-co, Ahi se, pie-to-sa, la sa-  
 -mor, e m'ar-d'a po-co a po-co a po-co, Ahi se, pie-to-sa,  
 -mor e m'ar-d'a po-co a po-co a po-co, Ahi se, pie-to-sa, la sa-  
 po-co, e m'ar-d'a po-co a po-co,  
 -ven-t'a-mor e m'ar-d'a po-co a po-co,

80

et - ta, la sa-et-ta e l'ar-co,  
 la sa-et-ta, la sa-et-ta,  
 -et-ta, ahi se, pie-to-sa, la sa-et-ta, la  
 Ahi se, pie-to-sa, la sa-et-ta e l'ar-co, la sa-et-  
 Ahi se, pie-to-sa, la sa-et-ta,



la saet-ta e Par-co Ten-di ver chi ti mi-r'e gli dai mor-

Par-co, la sa-et-ta e Par-co Che

sa-et-ta e Par-co Ten-di ver chi ti mi-r'e gli dai mor-

-ta e Par-co, la sa-et-ta e Par-co Ten-di ver chi ti mi-r'e gli dai mor-

la sa-et-ta e Par-co

-te, Che fa-rai poi, che fa-rai poi a chi per lie-ta sor-

fa-rai poi, che fa-rai poi, che fa-rai poi a chi per lie-ta sor-

-te, Che fa-rai poi, che fa-rai poi a chi per lie-ta sor-

-te, Che fa-rai poi, che fa-rai poi a chi per lie-ta sor-

Che fa-rai poi, che fa-rai poi a chi per lie-ta sor-

-te, a chi per lie-ta sor-te stringe-rai con qual-ch'in-car-

-te, a chi per lie-ta sor-te Toc-can-do stringe-rai con

-te, a chi per lie-ta sor-te Toc-can-do stringe-rai con qual-ch'in-car-

-te, a chi per lie-ta sor-te Toc-

-te Toc-can-do stringe-rai con qual-ch'in-



30

-co, Toc- can- do, toc- can- do stringe-rai con  
 qual-ch'in- car- co, stin-ge-rai con qual-ch'in- car- co, stin-ge-rai con qualch'in-  
 -co, stin-ge-rai con qual-ch'in- car- co, stin-ge-rai, toc- can- do stin- ge-rai con  
 - can- do, toc- can- do stin-ge-rai, toc- can- do stin-ge-rai con  
 - car - co, toc- can- do stin-ge-rai con

qual-ch'in- car- co? Più che mor-  
 - car- co? Più che mor- -te fia\_a  
 qualch'in- car- co? Più che mor- -te fia\_a  
 qual-ch'in- car- co? Più che mor- te fia\_a lui co- tal fe-  
 qual-ch'in- car- co? Più che mov- -

35

-te fia\_a lui co- tal fe- ri - - ta,  
 lui co- tal fe- ri - - ta, più che mor- te fia\_a lui co-  
 lui co- tal fe- ri - - ta, fe- ri - - ta Poi ché per te sem-  
 - ri - - ta Poi ché per te sem-  
 - te fia\_a lui co- tal fe- ri - - ta



Poi ché per te sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta,  
 -tal fe-ri - ta Poi ché per te  
 pr'ha-uvà mor-t in vi-ta, poi ché per te più che mor-  
 sp'ha-uvà mor-t in vi-ta, più - che mor- te fia a lui co-tal fe-ri -  
 Poi ché per te, poi ché

poi ché per te sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta,  
 sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta, sem-pr'ha-uvà  
 - te fia a lui co-tal fe-ri - -ta poi ché per te sem-  
 - ta sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta,  
 per te sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta, sem-pr'ha-uvà mor-t in

sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta.  
 mor-t in vi-ta, in vi-ta.  
 pr'ha-uvà mor-t in vi-ta.  
 sem-pr'ha-uvà mor-t in vi-ta.  
 vi - - ta.





Deh, cara maha-rania (B, 72)

C Deh, ca- ra vi - ta mi - a,

F Deh, ca- ra vi - ta

A me - vir mi sen - to, mo -

T mo - vir mi sen -

B

deh, ca- ra vi - ta mi - a, deh, ca- ra vi - ta mi -

mi - a, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi

-vir mi sen - to Deh, ca- ra vi - ta mi -

-to, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen -

-a, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen -  
 san - to, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen -

-a, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen -  
 -to, mo - vir mi sen - to, mo - vir mi sen -

- to Per la pe - na e tor - men - to,  
 - to Per la pe - na, per la pe - na e

- to Per la pe - na e tor - men - to, per  
 - - to Per la pe - na e tor - men -

Per la pe - na e tor -

pe - na e tor - men - to Che na - cque in me da Pa - ssa di - par - ti - ta  
 tor - men - to Che na - cque in

la pe - na e tor - men - to Che na - cque in me da Pa - ssa di - par - ti -  
 - - to Che na - cque in me da Pa - ssa di - par - ti -

- men - - - to Che na - cque in



-ta, che na-que in me da l'a-spra di-par-ti- -ta Sol per  
 me da l'a-spra di-par-ti- -ta Sol per tor-mi la vi-  
 -ta Sol per tor-mi la vi- -ta, sol  
 -ta, da l'a-spra di-par-ti- -ta Sol per tor-mi la vi- -ta, sol  
 me da l'a-spra di-par-ti- Sol per tor-mi la

tor-mi la vi- -ta, sol per tor-mi la vi- -ta,  
 -ta, sol per tor-mi la vi- -ta, per tor-mi la vi- -ta. Pur pen-  
 per tor-mi la vi- -ta. Pur pen-san- d'al tor-  
 - per tor-mi la vi- -ta, per tor-mi la vi- -ta.  
 vi- -ta, sol per tor-mi la vi- -ta.

Pur pen-san- d'al tor-nar non sen-to no- -ia, non  
 san- d'al tor-nar non sen-to no- -ia, non sen-to no- -ia,  
 -nar non sen-to no- -ia, non sen-to no- -ia, pur pen- san- d'al tor-  
 Pur pen- san- d'al tor-nar non sen-to no-  
 Pur pen- san- d'al tor-nar

sen-to no - - - ia, An-zi che'l mio par-tir, an-zi che'l  
 An-zi che'l mio par-tir si can-gia in gio -  
 -nar non sen-to no - - ia, An-zi che'l mio  
 -ia, An-zi che'l mio par-tir  
 per pen-san-d'al

25  
 mio par-tir si can-gia in gio - - ia,  
 - ia, an-zi che'l mio par-tir si can-  
 - par-tir, an-zi che'l mio par-tir si can-gia in gio -  
 an-zi che'l mio par-tir si can-gia in gio - ia, in  
 - tor-nar non sen-to no-ia, An-zi che'l mio par-tir si can-gia in

si can-gia in gio - - ia, an-zi che'l mio par-tir si  
 -gia in gio - - ia, si can-gia in  
 - ia, in gio - - ia, si can-gia in gio - ia, in  
 gio - - ia, si can-gia in gio - ia, in gio -  
 gio - - ia, si can-gia in gio -



Can-gia in gio - ia.  
 gio - ia, in gio - ia.  
 gio - ia, in gio - ia, in gio - ia.  
 - ia, in gio - ia.  
 - ia, si can-gia in gio - ia.

Donna impertinente e fella (II, 17)

C Don- n' im- por- tu- na e fel- - la Il mio  
 A Don- n' im- por- tu- na e fel- - la Il  
 T  
 P Don- n' im- por- tu- na e fel-  
 B

- te- sor mi tol- se, don- n' im- por- tu- na e fel-  
 mio te- sor mi tol- - se, hov me Pa- seon- de  
 Don- n' im- por- tu- na e fel- - la Il mio te- sor mi tol-  
 - la, don- n' im- por- tu- na e fel- - la Il  
 Don- n' im- por- tu- na e fel- - la Il mio



la il mio te-sor mi tol-

Don- n' im- por- tu- na e fel- - la il mio te-

don- n' im- por- tu- na e fel- - la

8 mio te- sor mi tol- se,

te- sor mi tol- se, don- n' im- por- tu- na e

- se, il mio te- sor mi tol- - se, hor-

8 sor mi tol- se,

Il mio te- sor mi tol - se, don- n' im- por- tu- na e fel-

don- n' im- por- tu- na e fel- - ta il mio te-

fel- - la il mio te- sor mi tol-

me Pa- scon- de, hor me Pa- scon- de, hor me Pa- scon-

8 hor me Pa- scon- de, hor me Pa- scon- - - de, hor

8 - la il mio te- sor mi tol - se, hor me Pa- scon- de, hor me Pa-

8 sor mi tol - se, hor me Pa- scon- de hor me Pa-

- se hor me Pa- scon- de, hor me Pa-



de. Et io che sol di quel-la Vi- sta pa-sce-voil  
 me Pa-scon-de. Et io che sol di quel-la Vi - sta pa-sce-voil  
 scon-de.  
 -scon- de. Et io che sol di quel-la Vi - sta pa-sce-voil  
 -scon- -de.

co - re, et io che sol di quel-la vi - sta pa-  
 co - re, et io che sol di quel-la vi - sta pa-  
 Et io che sol di quel-la Vi - sta pa-sce-  
 co - re, et io che sol di quel - la vi - sta  
 Et io che sol di quel-la Vi - sta pa-

15  
 -sce-voil co - re Sol di pian -  
 -sce-voil co - re Sol di pian -  
 -voil co - re  
 Sol di pian -  
 -sce-voil co - re Sol di pian -



-t'hor mi pa- sco, e di- do- lo - - re,  
 t'hor mi pa- - - sco, e  
 Sol di pian - t'hor mi  
 -t'hor mi pa- sco e di do- lo - - re,  
 -t'hor mi pa- sco e di do- lo - - re, e

25  
 e di do- lo - - re.  
 di do- lo - - re.  
 pa- sco e di do- lo - - re. Co- sì pro- var pos-  
 e di do- lo - - re. Co- sì pro- var pos-  
 di do- lo - - re.

Co- sì pro- var pos- s'el - la, il mio mar- ti - re, co-  
 Co- sì pro- var pos- s'el - la, il mio mar- ti - re  
 -s'el - la, co- sì pro- var pos- s'el -  
 s'el - la, co- sì pro- var pos- s'el - la,  
 Co- sì pro- var pos- s'el - ta, co- sì pro- var pos- s'el -





30

sì pro-var pos-s'el-la, il mio mar-ti - re E - più lun -  
 E più lun - gial mo - ri - - re,  
 -la, il mio mar-ti - - - re E più  
 co-sì pro-var pos-s'el- la, il mio mar-ti - re  
 -la, il mio mar-ti - - re

- gial mo - ri - - re, e - più lun - gial mo - ri - re, e  
 e più lun - gial mo - ri - -  
 lun - gial mo - ri - - re, al - mo - ri -  
 E più lun - gial mo - ri - - re, e  
 E più lun - gial mo - ri - - re

35

più lun - gi al mo - ri - - re sia quan - to  
 - re, mo - ri - - re, mo - ri - re sia  
 - re, e più lun - gi al mo - ri - - re  
 più lun - gi al mo - ri - - re  
 Sia quan - to più si



più si sen- t'o- gnor lan- qui - ve,  
 quan - to più, quan - to  
 quan - to più si sen- t'o- gnor lan- qui - ve,  
 quan - to più si  
 sen- te\_ o- gnor lan- qui - ve, quan -

quan - to più si sen- t'o- gnor lan- <sup>40</sup>  
 più si sen- t'o- gnor lan- qui -  
 quan - to più si sen- t'o- gnor lan- qui -  
 sen - to o- gnor lan-  
 - to più si sen- t'o- gnor lan- qui -

- qui - ve Che que- sta sol ven- det - ta, che  
 - ve # Che que- sta sol ven- det - ta, che que- sta sol ven- det -  
 - re Che que- sta sol ven- det - ta, che que- sta sol ven- det - ta, che  
 - qui - ve Che que- sta sol ven- det - ta, che - que- sta sol ven- det - ta, che  
 - ve Che que- sta sol ven- det - ta, che



45

que - sta sol ven - det - ta Mer - ta ch' il pian - tal - trui pa -

ta, che que - sta sol ven - det - ta Mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce -

que - sta sol ven - det - ta

que - sta sol ven - det - ta Mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e

que - sta sol ven - det - ta Mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e

- sce e di - let - ta, che que - sta sol ven - det - ta

di - let - ta, che que - sta sol ven - det - ta

che que - sta sol ven - det - ta, che que - sta sol ven - det -

di - let - ta, che que - sta sol ven - det - ta mer -

- di - let - ta, che que - sta sol ven - det - ta

50

mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e di - let - ta, pa - sce e di -

mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e di - let - ta,

- ta Mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e di - let - ta,

- ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce e di - let - ta,

mer -



-let - ta, mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce\_e di - let -  
 mer - ta ch' il pian - t' al - trui, pa - sce\_e di - let -  
 mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce\_e di - let -  
 mer - ta ch' il pian - t' al - trui pa -  
 - ta ch' il pian - t' al - trui pa - sce\_e di - let -

-to, pa - sce\_e di - let - ta.  
 -ta, pa - sce\_e di - let - ta.  
 -ta, pa - sce\_e di - let - ta.  
 -sce\_e di - let - ta, pa - sce\_e di - let - ta.  
 -ta, pa - sce\_e di - let - ta.



O sacce d'amor (II-A)

Parabonco

C Ch'a mil- l'a mil- le quin- ci

F O sa- et- te da- mor ch'a mil- l'a mil- le

A O sa- et- te da- mor ch'a mil- l'a mil- le,

T

B

Quin-

mo- ve- te, quin- ci mo- ve- tee non vi s'ha al- cun scam- po

Quin- ci mo- ve- tee non vi s'ha al- cun scam- - po

o sa- et- te d'a-

-ci mo- ve- tee non vi s'ha al- cun scam- -po o sa-

O sa- et- te da- mor



o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le quin-  
 cha mil- l'a mil- le, o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil-  
 -mor ch'a mil- l'a mil- le, o sa- et- te d'a- mor  
 - et te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le quin- ci mo- ve- te e non vi  
 - mor ch'a mil- l'a mil- le Quin- ci mo- ve- te e

- ci mo- ve- te, o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le,  
 - le, o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le, o sa- et- te d'a-  
 cha mil- l'a mil- le, o sa- et- te d'a- mor, sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a  
 s'ha al- cun scam- po, o sa- et- te d'a- mor, o sa- et- te d'a- mor- e,  
 non vi s'ha al- cun scam- po, o sa- et- te d'a- mor ch'a

O sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le quin- ci mo-  
 -mor ch'a mil- l'a mil- le quin- ci mo- ve- te e non vi s'ha al- cun scam-  
 mil- le, o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le Quin- ci mo-  
 o sa- et- te d'a- mor ch'a mil- l'a mil- le quin- ci mo- ve- te e non vi s'ha al- cun  
 mil- l'a mil- le quin- ci mo- ve- te, quin- ci mo-



15

- ve- te e non vi s'ha al- cun scam- po  
 - po, al- cun scam- po, Fol- go- rand' a lù- sciv quel-  
 - ve- te e non vi s'ha al- cun scam- po Fol- go- rand' a lù- sciv quel- le fa- vil- le,  
 scam- po, non vi s'ha al- cun scam- po Fol- go- rand' a lù- sciv quel- le fa-  
 - ve- te e non vi s'ha al- cun scam- po

d'io den- tr'e di fuor ar- do, ar- do, on-d'io den-  
 - le fa- vil- le On-d'io den- tr'e di fuor ar-  
 quel- le fa- vil- le On-d'io den- tr'e di fuor ar- - d'et  
 - vil- - le On-d'io den- tr'e di fuor ar- - d'et a-

20

- tr'e di fuor ar- - do, ar- do et a- uam- - po, Fol- go-  
 d'et a- uam- po, fol- go- rand' a lù- sciv quel- le fa- vil- le, fol- go- ran- do a lù- sciv,  
 - a- uam- po, on- d'io den- tr'e di fuor ar- - do, quel- le fa-  
 s- uam- po, fol- go- rand' a lù- sciv quel- le fa- vil-  
 Fol- go- rand' a lù- sciv quel- le fa- vil- le



Grand'a l'u-scir quel-le fa- vil- le. On d'io den- tr'e di fuor ar-  
 fol-go-rand'a l'u-scir quel-le fa- vil- - le On d'io den- tr'e di  
 - vil- le, on d'io den- tr'e di fuor, on d'io den- tr'e di fuor ar d'et  
 - le, fol-go-rand' a l'u- scir. quel- le fa- vil- le, on d'io den- tr'e di  
 On d'io den- tr'e di fuor ar- - d'et a- vam- po,

25  
 - d'et a- vam- - po,  
 fuor ar- - d'et a- vam- po, Fe- li- ce chi da  
 a- vam- po, ar d'et a- vam- po,  
 fuor ar d'et a- vam- po, Fe- li- ce chi da  
 ar d'et a- vam- - po, Fe- li- ce chi da

Fe- li- ce chi da voi si tro- uain mil- le Par-  
 voi, fe- li- ce chi da voi, fe- li- ce chi da voi  
 Fe- li- ce chi da voi, fe- li- ce chi da voi, fe-  
 voi si tro- uain mil- le Par- ti fe- ri-  
 voi si tro- uain mil- le Par-





30

-ti fe-ri-to, fe-li-ce che da voi, fe-li-ce che da voi  
 si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to, fe-li-ce  
 -li-ce chi da voi si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to,  
 -to, fe-li-ce chi da voi si tro-va in  
 -ti fe-ri-to, fe-li-ce chi da voi

si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to, fe-ri-to E  
 chi da voi si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to E  
 si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to E  
 si mil-le par-ti, si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to E  
 si tro-va in mil-le par-ti fe-ri-to E

35

da sí chia-ro lam-po Ac-ce-so il cor, ac-ce-so il cor. poi  
 da sí chia-ro lam-po Ac-ce-so il cor, ac-ce-so il cor,  
 da sí chia-ro lam-po Ac-ce-so il cor,  
 da sí chia-ro lam-po Ac-ce-so il cor, poi  
 da sí chia-ro lam-po Ac-ce-so il cor, ac-ce-so il cor,



ché sen- za ch'ei muo- ia, poi ché sen-  
 poi ché sen- za ch'ei muo- ia, poi ché sen- za ch'ei muo- ia, Pro-  
 poi ché sen- za ch'ei muo- ia,  
 ché sen- za ch'ei muo- ia, Pro- va co- me si muor di trop- pa gio-  
 Pro-

40  
 -za ch'ei muo- ia, Pro- va co- me si muor di trop- pa gio- ia, di trop- pa  
 -va co- me si muor, pro- va co- me si muor di trop- pa gio-  
 Pro- va co- me si muor, pro- va co- me si muor, pro-  
 - ia, di trop- pa gio- ia, pro-  
 -va co- me si muor di trop- pa gio- ia, Poi

gio- ia, di trop- pa  
 - ia, poi ché sen- za ch'ei muo- ia  
 -va co- me si muor di trop- pa gio- ia,  
 - va co- me si muor di trop- pa gio- ia,  
 ché sen- za ch'ei muo- ia pro- va co- me si muor di trop- pa gio-



gio - - ia, poi - - ché sen - - za ch'ei nuo - ia pro -  
 co - me si muor di trop - pa gio -  
 Sen - za ch'ei nuo - ia pro - va co - me si muor di trop - pa gio -  
 poi - - ché sen - - za ch'ei nuo - ia, poi - - ché sen -  
 - ia, co - me si muor di trop - pa gio -

- va co - me si muor di trop - pa gio - - ia  
 ia, di trop - pa gio - ia, di trop - pa gio - ia.  
 - ia, di trop - pa gio - ia.  
 - za ch'ei nuo - ia pro - va co - me si muor di trop - pa gio - ia.  
 - ia, di trop - pa gio - ia.

*Dammi la mano (All. G)*

*Prima parte:*

C *Dam-mi la ma-no mia vez-zo-sa Fil-*

P *Dam-mi la ma-no mia vez-zo-sa Fil-*

A *Dam-mi la ma-no mia vez-zo-sa Fil-*

T *Dam-mi la ma-no mia vez-zo-sa Fil-*

B *Dam-mi la ma-no mia vez-zo-sa Fil-*

5 *-li, Men-tre tra que-ste fron-de e lie-ti fio-ri* 5 [+ 0 = 0.]

*-li, Men-tre tra que-ste fron-de e lie-ti fio-ri*

*-li, Men-tre tra que-ste fron-de e lie-ti fio-ri*



Scher-za-no in-sie-me, scher-za-no, scher-za-no in-sie-me

Scher-za-no in-sie-me, scher-za-no, scher-za-no in-sie-me

Scher-za-no, scher-za-no in-sie-me

Scher-za-no in-sie-me, scher-za-no, scher-za-no in-sie-me

Scher-za-no in-sie-me

10 [← o. = o →]

par-go-let-ti A-mo-vi, i par-go-let-ti A-mo-

par-go-let-ti A-mo-vi, i par-go-let-ti A-mo-

par-go-let-ti A-mo-vi, i par-go-let-ti A-mo-

par-go-let-ti A-mo-vi, i par-go-let-ti A-mo-

par-go-let-ti A-mo-vi.

-vi. La-scia li dar-di, la-

-vi. La-scia li dar-di, la-scia li dar-di,

-vi. La-scia li dar-di, la-scia li dar-

-vi. La-scia li dar-di,

La-scia li dar-di, la-scia li dar-di e Par-co,



15

-scia li dar - di e Par - co e al suon d'A - min - ta, e al  
 la - scia li dar - di e Par - co e al suon d'A - min -  
 - di, li dar - di e Par - co e al suon,  
 li dar - di e Par - co e al suon,  
 la - scia li dar - di e Par - co e al suon

suon d'A - min - ta  
 - ta, e al suon d'A - min - ta Mo - vi bal -  
 e al suon (b) d'A - min - ta Mo - vi bal -  
 e al suon d'A - min - ta Mo -  
 d'A - min - ta

20

Mo - vi bal - lan - do, mo - vi bal - lan - do, mo - vi bal - lan - do, i la - sci - vet - ti  
 - lan - do, mo - vi bal - lan - do, mo - vi bal - lan - do, i la - sci - vet - ti pas -  
 - lan - do, mo - vi bal - lan - do, i la - sci - vet - ti  
 - ui bal - lan - do, mo - vi bal - lan - do  
 Mo - vi bal - lan - do, mo - vi bal - lan - do



pas - si, i la - sci - vet - ti pas - si. C'han - no piú vol - te con - su -  
 - si, i la - sci - vet - ti pas - si con - su -  
 pas - si, i la - sci - vet - ti pas - si C'han - no piú vol - te con - su - ma -  
 i la - sci - vet - ti pas - si C'han - no piú vol - te con - su -  
 i la - sci - vet - ti pas - si

25  
 - man - toj sas - si, con - su - man - toj sas -  
 - ma - toj sas - si,  
 - toj sas - si, c'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas -  
 - ma - toj sas - si, c'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas -  
 C'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas -

- si, con - su - man - toj sas - si.  
 C'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas - si.  
 - si, c'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas - si.  
 - si, c'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas - si.  
 - si, c'han - no piú vol - te con - su - ma - toj sas - si.



Segunda parte. *Canta al mormorio (III, 7)*

C *Can - ta al mor - mo - - rio, can - ta al mor -*

F *Can - ta al mor - mo - rio, can - ta al mor -*

A *Can - ta al mor - mo - rio, al mor -*

T *Can - ta al mor - mo - rio, can - ta al mor - mo - rio,*

B *Can - ta al mor -*

[← o = o →]

[← o = o →]  
5

*- mo - rio del tran - quil - - lo fui - - me Con*

*- mo - rio del tran - quil - - lo fui - - me Con*

*- mo - rio del tran - quil - - lo fui - - me Con*

*can - ta al mor - mo - rio del tran - quil - lo fui - - me Con*

*- mo - rio del tran - quil - - lo fui - - me Con*





la so-a-ve vo - ce, con la so-a-ve vo-ce in dol-ci-ac-cen - ti  
 la so-a-ve vo - ce, con la so-a-ve vo-ce in dol-ci-ac-cen - ti La  
 la so-a-ve vo - ce, con la so-a-ve vo-ce in dol-ci-ac-cen - ti La  
 la so-a-ve vo - ce, con la so-a-ve vo-ce in dol-ci-ac-cen - ti La  
 la so-a-ve vo - ce

La fiam - ma

10

La fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del mio cor e li  
 fiam - ma, la fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del mio cor e  
 fiam - ma, la fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del mio cor e  
 fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del  
 del mio cor, la fiam - ma del mio cor, la fiam - ma del mio cor

tor - men - ti, e li tor -  
 li tor - men - ti, e li tor -  
 li tor - men - ti, e li tor -  
 mio cor e li tor - men - ti, e li tor -  
 a li tor - men -



-men - ti; Spar-gi le chio-me al ven - to, spar - gi le chio-me al

-men - ti; Spar-gi le chio-me al ven - to,

- men - ti; Spar-gi le chio-me al ven - to, spar-gi le chio-me al ven - to,

-men - ti; Spar-gi le chio-me al ven-to, spar -

- ti; Spar-gi le chio-me al ven - to, spar -

ven-to, ac-cio si veg - - gia

spar-gi le chio-me al ven-to-ac-cio si veg - - gia, ac-cio si veg -

spar-gi le chio-me al ven - to, ac-cio cio si veg - gia, ac-cio si veg -

-gi le chio-me al ven - - to, ac-cio si veg - -

-gi le chio-me al ven - - to, ac-cio si veg -

Den-tro ai ca-pel-li

-gia

-gia Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o - ro, den-tro ai ca-pel-li

-gia Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o - ro, den-tro ai ca-pel-li

-gia Den-tro ai ca-pel-li bion-di i rag-gi d'o - ro,



bion- di, den- tro ai ca- pel- li bion- di i rag- gi d'o- ro.

Den- tro ai ca- pel- li bion- di i rag- gi d'o- ro, i rag- gi d'o- ro Che

bion- di, den- tro ai ca- pel- li bion- di i rag- gi d'o- ro Che

bion- di i rag- gi d'o- ro, i rag- gi d'o- ro Che

den- tro ai ca- pel- li bion- di i rag- gi d'o- ro, i rag- gi d'o- ro Che

Che m'han- no in- ca- te- na- - to, che m'han-

m'han- no in- ca- te- na- to, che m'han- no in- ca- te-

m'han- no in- ca- te- na- to, che m'han- no in- ca-

m'han- no in- ca- ten- na- to, che m'han- no in- ca-

m'han- no in- ca- te- na- to, che m'han- no in- ca-

- na in- ca- te- na- - to, on- d'io mi mo -

- na- to, on- d'io mi mo - vo, on-

- te- na- to, on- d'io mi mo - vo, on- d'io mi mo - vo, on- d'io mi

- te- na- to, on- d'io mi mo - vo, on- d'io mi mo - vo, on-

- te- na- to, on- d'io mi mo - vo, on- d'io mi mo -



30

Handwritten musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another voice part). The lyrics are: *-ro, on-d'io mi mo - - ro, on-d'io mi mo - ro. mo - ro, on-d'io mi mo - - ro. -ro, on-d'io mi mo - ro. -ro, on-d'io mi mo - - ro.*

*Deh, mia vez-zo-sa Fil-li-de (ff, p)*

Handwritten musical score for five voices (C, A, T, B, and another voice part). The lyrics are: *Deh, mia vez-zo-sa Fil-li-de, deh, mia vez-zo-sa Deh, mia vez-zo-sa Fil-li-de, Deh, mia vez-zo-sa Deh, mia vez-zo-sa Fil-li-de, deh, mia vez-zo-sa Deh, mia vez-zo-sa*

5

Handwritten musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another voice part). The lyrics are: *Fil-li-de, Al tuo Da-mon, al tuo Da- Al tuo Da-mon, al tuo Da- Fil-li-de, Al tuo Da- Fil-li-de, Al tuo Da-mon, al tuo Da- Fil-li-de, Al tuo Da-*



- mon non dar ca- gion, non  
 - mon non dar ca- gion, non dar ca-  
 - mon, non dar ca- gion di pian- ge- ve, non dar ca-  
 - mon non dar ca- gion di pian- ge- ve,  
 - mon non dar ca- gion di pian- ge- ve,

dar ca- gion di pian- ge- ve, Ché ben  
 - gion di pian- ge- ve, Ché ben il  
 - gion di pian- ge- ve, Ché ben  
 Ché ben il  
 Ché ben

il pian- to mio puòi sas- si fran- ge-  
 pian- to mio puòi sas- si fran- ge-  
 il pian- to mio, puòi sas- si fran- ge-  
 pian- to, il pian- to mio puòi sas- si fran- ge-  
 il pian- to mio puòi sas- si fran- ge-



15

-re. Se bel-la sei, se bel-la sei, sei bel-la  
 -re. Sa bel-la sei, se bel-la sei, se bel-la sei  
 -re. Se bel-la sei, se bel-la sei, sei bel-la sei  
 -re. Se bel-la sei, se bel-la sei, sei bel-la sei  
 -re. Se bel-la sei, se bel-la sei, sei bel-la

sei sa-rai spie-ta -ta e ri-gi-da  
 sa -vai spie-ta -ta e ri-gi-da,  
 sei sa -vai spie-ta -ta, sa -vai spie-ta -ta e ri-gi-da,  
 sa -vai spie-ta -ta e ri-gi-da, sei sa -vai spie-ta -ta e ri-gi-da

20

E ve-drà al fo-co mio,  
 E ve-drà al fo-co mio, e ve-drà al fo-co  
 -rai spie-ta -ta e ri-gi-da E ve-drà al fo-co mio, e ve-drà al fo-co  
 -ta -ta e ri-gi-da E ve-drà al fo-co  
 -ta -ta e ri-gi-da E ve-drà al fo-co mio, e ve-drà al fo-co



e ve-dro' a fo-co mio tua vo-glia fri-  
 mio, e ve-dro' a fo-co mio tua vo-  
 mio, e ve-dro' a fo-co mio tua vo-glia  
 mio, e ve-dro' a fo-co mio tua vo-glia  
 mio tua vo-glia fri-

25  
 - gi - da. Ve - di ch'ar-den - do, ve - di ch'ar-den -  
 -glia fri - gi - da. Ve - di ch'ar-den - do, ve -  
 fri - gi - da. Ve - di ch'ar-den - do, ve - di ch'ar-den -  
 fri - gi - da. Ve - di ch'ar-den - do, p  
 - gi - da. Ve -

- do, ve - di ch'ar-den - do mi con - ver -  
 - di ch'ar-den - do, ve - di ch'ar-den - do mi con -  
 - do, ve - di ch'ar-den - do  
 ve - di ch'ar-den - do mi con -  
 - di ch'ar-den - do, ve - di ch'ar-den - do



30

- to in ce - - ne - ve, mi

- ver - to in ce - - ne - ve, mi

mi con - ver -

- ver - - to in ce - - ne - ve, mi con - ver - to jr

mi con - ver - to, mi

o = o.

con - ver - to in ce - ne - ve. Se non ti

con - ver - to in ce - ne - ve Se non ti

- to in ce - - ne - ve Se non ti

ce - ne - ve Se non ti

con - ver - to in ce - ne - ve

35

scal - da il cor Cu - pi - do e Ve - ne - ve, se non ti

scal - da il cor Cu - pi - do e Ve - ne - ve,

scal - da il cor Cu - pi - do e Ve - ne - ve, se non ti

scal - da il cor Cu - pi - do e Ve - ne - ve,

Se non ti





scal- da\_jil cov, se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 scal- da\_jil cov, se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 se non ti scal- da\_jil cov,  
 scal- da\_jil cov,

40

-do\_e Ue- ne- ve, se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 -do\_e Ue- ne- ve, se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 -do\_e Ue- ne- ve, se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-  
 se non ti scal- da\_jil cov Cu- pi-

7

-do\_e Ue- ne- ve.  
 -do\_e Ue- ne- ve.  
 -do\_e Ue- ne- ve.  
 -do\_e Ue- ne- ve.  
 -do\_e Ue- ne- ve.  
 -do\_e Ue- ne- ve.



*Amate mi ben mio (III, 14)*

(Tasso)

A - ma - te - mi ben mi - o,

A - ma - te - mi ben mi - o, a - ma - te - mi ben mi -

A - ma - te - mi ben mi - o, a - ma - te - mi ben mi -

A - ma - te - mi ben mi -

A - ma - te - mi ben mi -

Per - ché sde - gnai' mio co - re, per - ché sde - gnai' mio co - re Ogn' al - tro

- o, Per - ché sde - gnai' mio co - re O -

- o, Per - ché sde - gnai' mio co - re. O - gn' al - tro

- o, Per - ché sde - gnai' mio co - re, per - ché sde - gnai' mio co - re O -

- o, Per - ché sde - gnai' mio co - re. A - gn' al - tro



ci - - bo; A - ma - te - mi ben mi - o, a - ma - te - mi ben  
 - gn'al - tro ci - bo; A - ma - te - mi ben mi - o, a - ma - te - mi ben  
 ci - - bo; A - ma - te - mi ben mi - o, a - ma - te - mi ben  
 - gn'al - tro ci - bo; A - ma - te - mi ben  
 ci - - bo; A - ma - te - mi ben mi - o,

mi - o, per - ché sde - gna il mio co - re o - gn'al - tro ci - bo,  
 mi - o, per - ché sde - gna il mio co - re e vi - ve  
 mi - o, per - ché sde - gna il mio co - re o - gn'al - tro ci - bo e  
 mi - o, per - ché sde - gna il mio co - re o - gn'al - tro ci - bo  
 per - ché sde - gna il mio co - re o - gn'al - tro ci - bo e

e vi - ve sol d'A - mo - re, e vi - ve sol d'A - mo -  
 sol d'A - mo - re, e vi - ve sol d'A - mo - re, sol d'A - mo -  
 vi - ve sol d'A - mo - re, e vi - ve sol d'A - mo -  
 e vi - ve sol, e vi - ve sol d'A - mo - re, e vi - ve sol d'A - mo -  
 vi - ve sol d'A - mo - re, e vi - ve sol d'A - mo -



15

-re. Và-me-rò se m'a-ma - te, V'ame-rò

-re. Và-me-rò se m'a-ma - te, se m'a-ma - te, V'ame-

-re. Và-me-rò se m'a-ma - te, V'ame-rò se m'a-ma - te,

-re. V'ame-rò se m'a-ma - te, V'ame-rò,

-re. V'ame-rò se m'a-ma -

se m'a-ma - te, Né men de la mia vi - ta Sia

-rò, V'ame-rò se m'a-ma - te, Né men de la mia vi - ta

V'ame-rò se m'a-ma - te, Né men de la mia vi - ta

V'ame-rò se m'a-ma - te,

-te, se m'a-ma - te,

25

Pa-mor lun - go, sia Pa-mor lun - go, e sia con lui fi - ni - ta; Ma

Sia Pa-mor lun - go, e sia con lui fi - ni - ta; Ma

Sia Pa-mor lun - go, e sia con lui fi - ni - ta; Ma

Ma



s'a-mar-mi ne-ga-te, ma s'a-mar-mi ne-ga-

s'a-mar-mi ne-ga-te, ma s'a-mar-mi ne-ga-

s'a-mar-mi ne-ga-te, ma s'a-mar-mi ne-ga-

s'a-mar-mi ne-ga-te,

Ma s'a-mar-mi ne-ga-

30

-te, Mo-ri-rò di-spe-ra-to Per non a-mar-vi, non es-sen-do a-ma-

-te, Per non a-mar-vi, non es-sen-do a-ma-

-te, Mo-ri-rò di-spe-ra-to,

Mo-ri-rò di-spe-ra-to Per non a-mar-vi, non es-sen-do a-ma-

-te, Mo-ri-rò di-spe-ra-to Per non a-mar-vi, non es-sen-do a-ma-

-to, Mo-ri-rò di-spe-ra-to per non a-

-to, Mo-ri-rò di-spe-ra-to, mo-ri-rò di-spe-ra-to per non a-

Mo-ri-rò di-spe-ra-to, mo-ri-rò di-spe-ra-to Per non a-

-to, Mo-ri-rò di-spe-ra-to

-to, Mo-ri-rò di-spe-ra-to



35

-mar - ui, non es - sen - do a - ma - to, non es -

-mar - ui, non es - sen - do a - ma - to, non es -

-mar - ui, non es - sen - do a - ma - to, per non a - mar - ui, non es -

per non a - mar - ui, non es -

per non a - mar - ui, non es -

-sen - do a - ma - to.

-sen - do a - ma - to.

-sen - do a - ma - to.

-sen - do a - ma - to.

-sen - do a - ma - to.

-sen - do a - ma - to.



Empty musical staves for vocal and instrumental parts.

*Laura soave (II, 15)*

*(Cantata)*

Handwritten musical score for voices and piano. Includes parts for C (Cantata), P (Piano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Lyrics: Lau - ra so - a - ve,

Continuation of the handwritten musical score. Lyrics: Lau - ra so - a - ve, Vi - ta di; Lau - ra so - a - ve, Vi - ta di mia; Lau - ra so - a - ve, Vi - ta di mia; Lau - ra so - a - ve.



ma vi - ta, vi - ta di - mia vi - ta, che co - si  
 Vi - ta di - mia vi - ta, che co - si  
 vi - ta, vi - ta di - mia vi - ta, che co - si  
 vi - ta, vi - ta di - mia vi - ta, che co - si  
 Vi - ta di - mia vi - ta,

dol - ce - men - tal - pa - no - ro - so Fo - co suo m'ri - vi - ta, Con  
 dol - ce - men - tal - pa - no - ro - so Fo - co suo m'ri - vi - ta, Con  
 dol - ce - men - tal - pa - no - ro - so Fo - co suo m'ri - vi - ta, Con  
 dol - ce - men - tal - pa - no - ro - so Fo - co suo m'ri - vi - ta, Con  
 Con

si dol - ce dol - cez - za M<sup>ri</sup>  
 si dol - ce dol - cez - za M<sup>ri</sup> - fiam - ma il cor so -  
 si dol - ce dol - cez - za M<sup>ri</sup> - fiam - ma il  
 si dol - ce dol - cez - za M<sup>ri</sup> - fiam - ma il cor so - ven -  
 si dol - ce dol - cez - za M<sup>ri</sup> - fiam - ma il cor so -





16

-fiam-ma il cor so-ven-te, m'ri-fiam-me il cor, m'ri-fiam-ma il  
 -ven-te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-  
 cor so-ven-te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, m'ri-fiam-ma il  
 -te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, m'ri-fiam-ma il cor, m'ri-fiam-ma il cor,  
 -ven-te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, m'ri-fiam-ma il cor.

cor, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, Che di quel dol-ce ar-dor pren-  
 -te, m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te, Che di quel dol-ce ar-dor pren-do  
 cor so-ven-te, so-ven-te, Che di quel dol-ce ar-dor pren-  
 m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te,  
 m'ri-fiam-ma il cor so-ven-te,

20

-do va-ghez-za, E sí dol-ce il gio-i-re, e sí dol-ce il gio-i-re  
 va-ghez-za, E sí dol-ce il gio-i-re, e sí dol-ce il gio-i-re,  
 -do va-ghez-za, E sí dol-ce il gio-i-re Che  
 E sí dol-ce il gio-i-re, e sí dol-ce il gio-i-re,  
 E sí dol-ce il gio-i-re.



to - sto non mi - i - ta  
 - ta Lau - ra so - a - - ue,  
 to - sto non mi - i - ta Lau - ra so - a - - ue,  
 to - sto non mi - i - ta Lau - ra so - a - - ue,  
 - ta Lau - ra so - a - - ue,

Lau - ra so - a - ue, vi - ta di  
 Lau - ra so - a - - ue,  
 Lau - ra so - a - - ue, vi - ta di mia  
 Lau - ra so - a - - ue, vi - ta di mia

mia vi - ta, vi - ta di - - mia vi -  
 vi - ta di - - mia  
 vi - ta, vi - ta di - - mia vi -  
 vi - ta, vi - ta di - - mia  
 vi - ta di - - mia vi -



- ta.  
vi - ta.  
- ta.  
vi - ta.  
- ta.

*Viva la Donna mia (III. 13)*

C  
Vi - va la Don - na mi - a Sem - pre leg - gia - dra e  
G  
Vi - va la Don - na mi - a Sem - pre leg - gia - dra e  
A  
Vi - va la Don - na mi - a Sem - pre leg - gia - dra e  
T  
B

5  
bel - la, vi - va la Don - na mi - a, vi - va  
bel - la, vi - va la Don - na mi - a, vi - va  
bel - la, vi - va la Don - na mi - a, vi - va  
Vi - va la Don - na mi - a,  
Vi - va



7

la Don-na mi - - a sem-pre leg-gia-dra\_e bel - la, sem-pre leg-

la Don-na mi - - a sem-pre leg-gia-dra\_e bel - - la, sem-pre leg-

la Don-na mi - - a sem-pre leg-gia-dra\_e bel - - la, sem-pre leg-

la Don-na mi - - a sem-pre leg-gia-dra\_e bel - la, sem-pre leg-

la Don-na mi - - a Sem-pre leg-

10

-gia-dra\_e bel - - la Co- m'el- la piú de-

-gia-dra\_e bel - - la Co- m'el- la piú de- sí -

-gia-dra\_e bel - la Co- m'el- la piú de- sí - a,

-gia-dra\_e bel - la Co- m'el- la piú de- sí - a, co- m'el- la piú de-

-gia-dra\_e bel - la Co- m'el- la piú de- sí - a,

- sí - a, piú de- sí - - a, Poi ch'in lei la

- a, co- m'el- la piú de- sí - a,

co- m'el- la piú de- sí - a, Poi ch'in lei

- sí - a, Poi ch'in lei

co- m'el- la piú de- sí - a,



pie - ta - - te

Or - na con o - ne - stà la sua bel -

la pie - ta - - te Or - na con o - ne - stà la sua bel -

la pie - ta - - te Or - na con o - ne - stà la sua bel -

Or - na con o - ne - stà la sua bel -

Or - na con o - ne - stà la sua bel - ta - - te.

- ta - te, la sua bel - ta - - te.

- ta - te. la sua bel - ta - te. E chi ve - der

- ta - te, la sua bel - ta - - te. E chi ve - der de -

- ta - te. E chi ve - der de -

E chi ve - der de - sí - a Don - na leg - gia -

E chi ve - der de - sí - a Don - na leg -

de - sí - a Don - na leg - gia - dra e bel - la, Don - na leg - gia -

- sí - a Don - na leg - gia - - dra e bel - la, e chi ve - der de -

- sí - a Don - na leg - gia - dra e bel - la,



dra\_e bel - la, Don - na leg - gia - dra\_e bel -  
 dra\_e bel - la, e chi ve - der de - si - a Don - na leg -  
 - dra, leg - gia - dra\_e bel - la, e chi ve - der de - si - a Don - na leg -  
 - si - a, e chi ve - der de - si - a Don - na leg - gia -  
 e chi ve - der de - si - a Don - na leg - gia - dra\_e bel -

25  
 - la, Mi - ri la Don - na mi -  
 - gia - dra\_e bel - la, Mi - ri la Don - na mi -  
 - gia - dra\_e bel - la, Mi - ri la Don - na mi -  
 - dra\_e bel - la, Mi - ri la Don - na mi -  
 - la, Mi - ri la Don - na mi -

- a, la cui in - vit - ta bel - ta - te, la cui in - vit - ta bel - ta - te  
 - a, La cui in - vit - ta bel - ta - te  
 - a, la cui in - vit - ta bel - ta - te, la cui in - vit - ta bel - ta - te  
 - a, la cui in - vit - ta bel - ta - te, la cui in - vit - ta bel - ta - te  
 - a, la cui in - vit - ta bel - ta - te, la cui in - vit - ta bel - ta - te



Vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te; La cui in-uit-ta bel-ta-te

Vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te;

La cui in-uit-ta bel-ta-te

Vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te; La cui in-uit-ta bel-ta-te

La cui in-uit-ta bel-ta-te

vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te.

vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te.

vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te.

vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te.

vin-ce con o-ne-stà la sua pie-ta-te.



*A-mor, s'av-uen-gram-ma (III, 2)*

C

P

A   
A - mor, s'av-uen gram-ma - i ch'in grem-bo a Fil-

T   
A - mor, s'av-uen gram-ma - i ch'in grem-bo a Fil-

B   
A - mor, s'av-uen gram-ma - i ch'in grem-bo a Fil-

-li tor-ni, A-mor, s'av-uen gram-ma - i, ch'in

-li tor-ni, A-mor, s'av-uen gram-ma - i, ch'in

-li tor-ni, A-mor, s'av-uen gram-ma - i, ch'in

A-mor, s'av-uen gram-ma - i, ch'in





grem- bo\_a Fil - li tor - ni E se- co mi sog-  
 E se- co mi sog- giov- ni, e  
 grem- bo\_a Fil - li tor - ni E se- co mi sog- giov- ni, e  
 grem- bo\_a Fil - li tor - ni E se- co mi sog- giov- ni, e  
 grem- bo\_a Fil - li tor - ni E se- co mi sog-

-gior- ni, e se- co mi sog- giov- ni, O che  
 se- co mi sog- giov- ni, e se- co mi sog- giov- ni,  
 se- co mi sog- giov- ni, e se- co mi sog- giov- ni, O che  
 se- co mi sog- giov- ni, e se- co mi sog- giov- ni, O che  
 -gior- ni, e se- co mi sog- giov- ni, O che

lo- de\_ mi- mor- tal da me u' a- uva - i, o che lo- de\_ mi- mor- tal da  
 O che lo- de\_ mi- mor- tal  
 lo- de\_ mi- mor- tal da me u' a- uva - i, o che lo- de\_ mi- mor- tal  
 lo- de\_ mi- mor- tal da me u' a- uva - i,  
 lo- de\_ mi- mor- tal da me u' a- uva - i,



15

me n' a- uva- i, da me n' a- uva- -i. Pro- vi la  
 da me n' a- uva- i, da me n' a- uva- i, E  
 da me n' a- uva- -i. E se  
 E se sia che da  
 E se sia che da le-

boc- ca mia quei dol- ci ba- ci, quei dol- ci ba- -ci, pro-  
 se sia che da le- i Pro- vi la boc- ca mia, e se  
 sia che da le- -i, e se sia che da  
 le- i, e se sia che da le- i Pro- vi la boc- ca  
 Pro- vi la boc- ca mia quei dol- ci ba- ci,

20

-vi la boc- ca, pro- vi la boc- ca mia quei dol- ci ba- ci, quei  
 sia che da le- i pro- vi la boc- ca mia quei  
 le- i Pro- vi la boc- ca mia, pro- vi la boc- ca mia quei dol- ci ba-  
 ca mia, pro- vi la boc- ca mia quei dol- ci ba- - ci, quei  
 pro- vi la boc- ca mia quei dol- ci ba- - ci, quei dol- ci



dol-ci ba - ci, Dol-ci si, non mor-da - ci,  
 dol-ci ba - ci, Dol-ci  
 -ci, Dol-ci si, non mor-da - ci, dol-ci  
 B dol-ci ba - ci, Dol-ci si, non mor-da - ci, dol-ci  
 g ba - ci, Dol-ci

Ch'em-pi-ron già di gio-ia, ch'em-pi-ron già di  
 si, non mor-da - ci, Ch'em-pi-ron già di gio-ia, ch'em-pi-ron già di  
 si, non mor-da - ci, Ch'em-pi-ron già di gio-ia, ch'em-pi-ron già di  
 si, non mor-da - ci, Ch'em-pi-ron già di gio-ia, ch'em-pi-ron già di  
 si, non mor-da - ci, Ch'em-pi-ron già di gio-ia, ch'em-pi-ron già di

gio-ia i lab-bri mie - i, Tuo - sia cer -  
 gio-ia i lab-bri mie - i,  
 gio-ia i lab-bri mie - i, Tuo - sia cer -  
 gio-ia i lab-bri mie - i, Tuo - sia cer -  
 gio-ia i lab-bri mie - i,



30

-to il mio co - re

Ch'è la più bel - la par -

Tuo sia cer - to il mio co - re Ch'è la più bel - la

-to il mio co - re, tuo sia cer - to il mio co - re Ch'è la più

-to il mio co - re, tuo sia cer - to il mio co - re

Tuo sia cer - to il mio co - re

-te, ch'è la più bel - la par - te ch'ar - d' A - mo -

par - te, ch'è la più bel - la par - te ch'ar - d' A - mo -

bel - la par - te,

\* Ch'è la più bel - la par - te ch'ar - d' A - mo -

Ch'è la più bel - la par - te ch'ar - d' A - mo -

35

-ve;

Tuo sia cer - to il mio

-ve; Tuo sia cer - to il mio co - re ch'è

Tuo sia cer - to il mio co - re, tuo sia cer - to il mio

-ve; Tuo sia cer - to il mio co - re

-ve; Tuo sia cer - to il mio



co - re ch'è la piú bel - la par - te, ch'è la piú bel - la par - te,  
 la piú bel - la par - te ch'av - d' A - mo - ve, ch'è la piú bel -  
 co - re ch'è la piú bel - la par - te  
 ch'è la piú bel - la par - te ch'av - di, ch'av - d' A -  
 co - re ch'è la piú bel -

ch'av - d' A - mo - ve.  
 - la par - te ch'av - d' A - mo - ve.  
 ch'av - d' A - mo - ve.  
 - mo - ve, ch'av - d' A - mo - ve.  
 - la par - te ch'av - d' A - mo - ve.

Empty musical staves for orchestral accompaniment.

*Tutti<sup>3</sup> eri foco, Amore (Allegro) (Quarini)*

Chorus vocal parts: C, P, A, T, B. Includes lyrics: Tut-t'e-ri fo-co, A-mo-

Continuation of vocal parts with lyrics: -re, tut-t'e-ri fo-co, A-mo-re, tut-t'e-ri fo-



e-ri fo-co, A-mo-re,  
 -re, tut-t'e-ri fo-co, A-mo-  
 tut-t'e-ri fo-co, A-mo-ve, Quan-  
 -co, A-mo-re, tut-t'e-ri fo-co, A-mo-  
 -co, A-mo-

10  
 Quan-dar-si pri-  
 -re, Quan-d'ar-si pri-ma, quand'ar-si pri-ma in  
 d'ar-si pri-ma, quan-d'ar-si pri-ma, quan-d'ar-si pri-  
 -re, Quan-d'ar-si pri-  
 -re,

-ma, quan-d'ar-si pri-ma  
 quel so-a-ve squar-do, quand'ar-si pri-ma in  
 -ma in quel so-a-ve squar-do, quan-  
 -ma, quan-d'ar-si pri-  
 Quan-d'ar-si pri-ma in quel so-a-



15

in quel so - a -

quel so - a - - ve squar - do, in quel so - a -

-d'ar - si pri - me in quel so - a - ve squar - do, in

- ma in quel so - a - ve squar - do

- ve squar - do

- ve squar - do

- ve squar - do O - v' e - ra scrit -

quel so - a - - ve squar - do O - v' e - ra scrit -

O - v' e - ra scrit - - to,

O - v' e - ra scrit - - to di tua man "i

20

- v' e - ra scrit - to, O - v' e - ra

- to di tua man "i ar - do,

- to, O - v' e - ra scrit - to di tua man

O - v' e - ra scrit - to di tua man "i

ar -





scrit - to di tua man "i ar -  
 o - v'e - ra scrit - to di  
 "i ar - do", o - v'e - ra scrit - to  
 ar - do", di tua man "i ar - do", "i ar -  
 do", o - v'e - ra scrit - to

25  
 - do"  
 tua man "i ar - do". Ahi,  
 di tua man "i ar - do". Ahi,  
 - do". Ahi,  
 di tua man "i ar - do". Ahi,

cie - co sen - za fe - de,  
 cie - co sen - za fe - de, ahi cie -  
 cie - co sen - za fe - de, ahi cie -  
 Ahi cie -  
 cie - co sen - za fe - de,



-co sen-za fe- de, Più cie-co è chi ti cre- - de,  
 -co sen-za fe- de, Più cie-co è chi ti cre - - de,  
 -co sen-za fe- de, Più cie-co è chi ti cre - de,

Ché quan- do ghiac- cio fui tu fo-sti-ar- do - ve,  
 Ché quan- do ghiac- cio fui tu fo-sti-ar- do - -  
 Ché quan- do ghiac- cio fui tu fo-sti-ar- do - -

Or ghiac- - cio sei ch'ho  
 tu fo-sti-ar- do - ve, Or ghiac-  
 - ve, Or ghiac- (H) cio sei ch'ho  
 - ve.





45

-co sen-za fe- de, ahi, cie- co sen-za

-co sen-za fe- de, ahi, cie- co sen-za

-co sen-za fe- de, ahi, cie- co sen-za

-co sen-za fe- de,

Ahi cie- co sen-za

fe- de, più cie-co è chi ti cre- de, ché

fe- de, più cie-co è chi ti cre- de, ché

fe- de, più cie-co è chi ti cre- de, ché

più cie-co è chi ti cre- de, ché

fe- de,

50

quan- do ghiac- cio fui tu fo- stiar- do - re, tu

quan- do ghiac- cio fui tu fo- stiar- do

quan- do ghiac- cio fui tu fo- stiar- do

fa-sti-ar- do - re, or ghiac -  
 - ve, or ghiac - oia sei, or  
 - ve, or ghiac - cio  
 or ghiac - cio sei ch'ho

55  
 or ghiac - cio sei ch'ho tut- to fiam-  
 - cio sei ch'ho tut- to fiam- ma il  
 ghiac - cio sei ch'ho tut- to fiam- ma, tut- to  
 sei ch'ho tut- to fiam- ma il  
 tut- to fiam- ma il co -

- ma il co - ve, ch'ho tut- to fiam -  
 co - ve, ch'ho tut- to fiam- ma il co - ve, ch'ho tut- to  
 fiam- ma il co - ve, ch'ho tut- to fiam- ma il co -  
 co - ve, or ghiac - cio sei  
 - ve, or ghiac - cio



60

- ma il co - ve.

fiam - ma il co - ve.

- ve, ch'ho tut - to fiam - ma il co - ve.

ch'ho tut - to fiam - ma, ch'ho tut - to fiam - ma il co - ve.

sei ch'ho tut - to fiam - ma il co - ve.

*Antesmo e cetero (1857)*

Ar - te mi sia - noi

Ar - te mi sia - noi cri - ni,

Di pu - ro

Di

5

cri - ni Di pu - ro - ro lu - cen -

ar - te mi sia - noi cri - ni

- ro lu - cen - ti, di pu - ro - ro lu - cen - ti

i pu - ro - ro lu - cen - ti, di pu - ro - ro lu -

Di pu - ro - ro lu - cen - ti Ar - te



-ti ar- te mi sia-noi cri -

Di pu-ro\_o-ro lu- cen- ti ar- te

Ar- te mi sia-noi cri - ni di pu-ro\_o-ro lu-

-cen- ti Ar- te mi sia-noi cri - ni

mi sia-noi cri - ni di pu-ro\_o-ro lu-

10

-ni di pu-ro\_o-ro lu- cen- ti, di pu-ro\_o-ro lu-

mi sia-noi cri - ni di pu-ro\_o-ro lu- cen-

-cen- ti, di pu-ro\_o-ro lu- cen- ti, di pu-ro\_o-ro lu- cen-

di pu-ro\_o-ro lu- cen- ti, di pu-ro\_o-

-cen- ti, di pu-ro\_o-ro lu- cen-

-cen- ti E\_i leg- gia-dret- ti, e\_i

- ti E\_i leg- gia-dret- ti, e\_i leg- gia-dret- ti,

- ti E\_i leg- giadretti tuoi bei lu- mi ar- den - ti, e\_i

-vo lu- cen- ti E\_e leg- giadretti tuoi bei lu- mi ar- den -

- ti E\_i leg- giadretti tuoi bei



15

leg-gia-dret-ti tuoi bei lu-mi-ar-den - ti, e i leggiadretti tuoi bei lu-  
 e i leggiadretti tuoi bei lu-mi-ar-den - ti, bei lu- mi-ar-den-  
 leg-gia-dret-ti tuoi bei lu-mi-ar-den - ti, e i leggiadretti tuoi bei lu-mi-ar-den - ti, ar-  
 s - ti, e i leggiadretti tuoi, e i leggiadretti tuoi bei lu-mi-ar-den -  
 i lu-mi-ar-den - ti, e i leggiadretti tuoi bei lu-mi-ar-

- mi-ar-den - ti Per le-ga-  
 - ti Per le-ga-re-o-gni co-re, le-  
 - den - ti Per le-ga-re-o-gni co-  
 - ti  
 - den - ti

20

- re-o-gni co-re, per le-ga-  
 - ga-re-o-gni co-re, per le-  
 - re, le-ga-re-o-gni co-re, per  
 Per le-ga-re-o-gni co-re, per  
 Per le-ga-re-o-gni co-re, per





-re o- gni cor, o- gni co- ve E-ac- cen- der Pal-

- ga- re o- gni co- ve E-ac- cen- der Pal-

le- ga- re o- gni co- - ve E-ac- cen- der Pal-

le- ga- re o- gni co- - ve

le- ga- re o- gni co- - ve

25

- me, e-ac- cen- der Pal- - me

- me, e-ac- cen- der Pal- - me d'a- mo-

- me d'a- mo- ro- so ar- do - ve, e-ac- cen- der Pal-

E-ac- cen- der Pal- me d'a- mo- ro- so ar- do - ve,

d'a- mo- ro- so ar- do - ve, e-ac- cen- der Pal-

d'a- mo- ro- so ar- do - ve. Le per-

- ro- so ar- do - - ve, d'a- mo- ro- so ar- do - ve. Le

- me d'a- mo- ro- so ar- do - - ve. Le

d'a- mo- ro- so ar- do - ve, d'a- mo- ro- so ar- do - ve.

- me d'a- mo- ro- so ar- do - ve,



30

- lei bei ru- bi - ni, le per- lei bei ru- bi - ni On- de si  
 per- lei bei ru- bi - ni, le per- lei bei ru- bi - ni  
 per- lei bei ru- bi - ni, le per- lei bei ru- bi - ni  
 Le per- lei bei ru- bi - ni On- de si  
 per- lei bei ru- bi - ni

fran- gejl tuo so- a- ve ri - - so  
 On- de si fran- gejl tuo so- a- ve ri - - so  
 On- de si  
 fran- gejl tuo so- a- ve ri - - so on- de si fran- gejl  
 On- de si fran- gejl

35

Sia- no mio Pa- va- di -  
 Sia- no mio Pa- va- di -  
 fran- gijl tuo so- a- ve ri - - so  
 tuo so- a- ve ri - - so  
 tuo so- a- ve ri - - so





45

- la mia Nin- fe A- mo - re

- la mia Nin- fe A- mo- re men- tre el- la spar- - gea in- tor - no,

- la mia Nin- fe A- mo - re Men- tre el- la spar- gea in-

- la mia Nin- fe A- mo - re men- tre el- la spar- - gea in- tor -

Men- tre el- la spar - - gea in -

men- tre el- la spar- gea in- tor - no, in -

men- tre el- la spar- gea in- tor -

- tor - no, men- tre el- la spar- - gea in- tor- no il suo splen- do -

- no, men- tre el- la spar- gea in- tor -

- tor - no, men- tre el- la spar- gea in- tor - no il

50

- tor - no il suo splen- do - re.

- no, in- tor - no il suo splen- do - re.

- ve. in- tor - no il suo splen- do - re.

- no in- tor - no il suo splen- do - re.

il suo splen- do - re.



La tua cara Amantissimo (V, 18)

C  
 La tua ca - ra A - ma - vil - li, la tua ca - ra A - ma -  
 P  
 La tua ca - ra A - ma - vil - li, la tua ca - ra A - ma -  
 A  
 La tua ca - ra A - ma - vil - li, Di - cea la bel - la  
 T  
 B

5  
 - vil - li, Di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto - re,  
 - vil - li, Di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto - re,  
 Nin - fa al suo Pa - sto - re,  
 La  
 La



di - cea la bel - la Nin - fa la  
 la tua ca - ra - ma - vil - li, la  
 la tua ca - ra - ma - vil - li, la tua ca - ra - ma - vil - li,  
 tua ca - ra - ma - vil - li, Di -  
 tua ca - ra - ma - vil - li, Di - cea la bel - la Nin - fa,

10  
 tua ca - ra - ma - vil - li, di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto -  
 tua ca - ra - ma - vil - li, di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto -  
 di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto -  
 - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto - re, al suo Pa - sto -  
 di - cea la bel - la Nin - fa al suo Pa - sto -

- re, Son i - o, son i - o, son i - o.  
 - re, Son i - o, son i - o, son i - o, son  
 - re, Son i - o, son i - o, son i - o.  
 - re, Son i - o, son i - o, son i -  
 - re, son i - o, son i - o.



15

Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer,  
 i - o. Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer, deh,  
 Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il  
 - o. Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer,  
 Deh, dim-mi il uer, ti

deh, dim-mi il uer, ti son sí ca - - ra  
 dim-mi il uer, ti son sí ca - va, sí ca - ra sí co-me ap-par di  
 uer, ti son sí ca - - ra Sí co-me ap-par di  
 deh, dim-mi il uer, ti son sí ca - va Sí co-me ap-par di  
 son sí ca - - ra,

20

Sí co-me ap-par di fuor, den - - tro del co -  
 fuor, sí co-me ap-par di fuor, den - - tro del co -  
 fuor,  
 fuor, den - - tro del co -



-re? Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer ti  
 -re? Deh, dim-mi il uer, deh, dim-mi il uer, ti son sí  
 Deh, dim-mi il uer, ti son sí ca - va, ti son sí  
 -re? Deh, dim-mi il uer, ti son sí ca - va, ti  
 Deh, dim-mi il uer, ti son sí ca -

25

son sí ca - va sí co-me ap-par di fuor, sí co-me ap-par di fuor,  
 ca - va sí co-me ap-  
 ca - va sí co-me ap-par di fuor, den -  
 son sí ca - va sí co-me ap-par di fuor, sí co-me ap-par di  
 - ra sí co -

sí co-me ap-par di fuor, den - tra del co - re, del  
 - par di fuor, sí co-me ap-par di fuor,  
 tra del co - re, den -  
 fuor, sí co-me ap-par di fuor, sí co-me ap-par di fuor, den -  
 - me ap - par di fuor, den -





30

co - re, sí co-me ap-par di fuor, ap- par di fuor, den-tro del  
 sí co-me ap-par di fuor, den - tro del co -  
 -tro del co - re, sí co-me ap-par di fuor, den-tro del  
 -tro del co - re, den - tro del co - re, den-  
 -tro del co - re, den - tro del

co - re?  
 - re?  
 co - re?  
 -tro del co - re?  
 co - re?

Seconda parte: Rispose egli (IV, 14)

Ri- spo- se e- gli, vi- spo- se e- gli: piú  
 Ri- spo- se e- gli, vi- spo- se e- gli:  
 Ri- spo- se e- gli, vi- spo- se e- gli:  
 Ri- spo- se e- gli, vi- spo- se e- gli: piú va- va  
 Ri- spo- se e- gli:



5

ra - va Co - sa non ho tra no - i, più ra - va Co - sa non ho tra no -

più ra - va Co - sa non ho tra no - i,

più ra - va Co - sa non ho tra no - i, più ra - va Co -

Co - sa non ho tra no - i, più ra - va Co - sa non ho tra no - i, più ra - va

più ra - va Co - sa non ho tra no - i, più ra - va

-i, più ra - va Co - sa non ho tra no - i Che quei be - gli - oc - chi tuo -

più ra - va Co - sa non ho tra no - i Che quei be - gli - oc - chi tuo -

-sa, più ra - va Co - sa non ho tra no - i, Che quei be - gli - oc - chi tuo -

Co - sa non ho tra no - i,

Co - sa non ho tra no - i, non ho tra no - i,

10

-i, che quei be - gli - oc - chi tuo -

-i, che quei be - gli - oc - chi tuo - i, che quei be - gli - oc - chi tuo -

-i, che quei be - gli - oc - chi tuo - i, che quei be - gli - oc - chi tuo -

Che quei be - gli - oc - chi tuo - i, che - quei be - gli - oc - chi tuo -

Che quei be - gli - oc - chi tuo - i, che quei be - gli - oc - chi tuo -



-i, Che  
 -i, Che le  
 -i, Che le dol- ci pa- ro - le,  
 -i, Che le dol- ci pa- ro - le,  
 -i, Che le dol- ci pa- ro - le,

15  
 le dol- ci pa- ro - le, Che te mio ca- ro So -  
 dol- ci pa- ro - le, Che te mio ca- ro So -  
 dol- ci pa- ro - le, Che te mio ca- ro So -  
 Che te mio ca- ro So -

-le, che te mio ca- ro So - le;  
 -le, che te mio ca- ro So - le; E  
 -le, che te mio ca- ro So - le,  
 -le, che te mio ca- ro So - le, mio ca- ro So - le,  
 Che te mio ca- ro So - le,





-co\_a - mo - re, ne - mi - co\_A -  
 -re, ne - mi - co\_A - mo - re, ne - mi - co\_A - mo - re, ne - mi - co\_A -  
 -re, ne - mi - co\_A - mo - re, ne - mi - co\_A -  
 -mi con - tra - rio il ciel ne - mi - co\_A - mo - re, ne - mi - co\_A -  
 - tra - rio il ciel ne - mi - co\_A -

30

- mo - re, E s'io fin - go\_a tut - t' o - re,  
 - mo - re; E  
 - mo - re; E s'io  
 - mo - re; E s'io fin - go\_a tut - t' o - re,  
 - mo - re; E s'io fin -

e s'io fin - go\_a tut -  
 s'io fin - go\_a tut - t' o - re,  
 fin - go\_a tut - t' o - re, a tut - t' o - re, e s'io fin - go\_a -  
 e s'io fin - go\_a tut - t' o - re sia - mi con - tra - rio il ciel ne - mi -  
 go\_a tut - t' o - re sia - mi con - tra - rio il ciel ne - mi - co\_A -



35

- re sia - mi con-tra-rio il ciel ne-mi - co\_A - mo -  
 sia - mi con-tra-rio il ciel  
 tut-t' o - re, sia - mi con-tra-rio il ciel ne-mi - co\_A - mo -  
 - co\_A - mo - ve, sia - mi con-tra-rio il ciel  
 - mo - - ve, sia - mi con-tra-rio il

- re, ne - mi - co\_A - mo - re, ne - mi - co\_A - mo - ve.  
 ne - mi - co\_A - mo - - ve, ne - mi - - co\_A - mo - re.  
 - ve, ne - - mi - - co\_A - - mo - ve.  
 ne - mi - - co\_A - mo - ve, ne - mi - co\_A - mo - ve.  
 ciel ne - - mi - - co\_A - - mo - - ve.



*Con che soavità (II, 8) (Graziosa)*

C Con che so - a - ui - tà, lab -

Q Con che so - a - ui - tà, lab -

A Con che so - a - ui - tà, lab -

T Con che so - a - ui - tà, lab -

B Con che so - a - ui - tà, lab -

-bia o - do - ra - te, con che so - a - ui -

-bia o - do - ra - te, con che so - a - ui -

-bia o - do - ra - te, con che so - a - ui -

-bia o - do - ra - te, con che so - a - ui -

Con che so - a - ui -



-tà, lab- bia- do- va - - - te, E ui  
 -tà, lab- bia- do- va - - - te, E ui ba- cio,  
 -tà, lab- bia- do- va - - - te, E ui ba- cio e u'a-  
 -tà, lab- bia- do- va - - - te, E ui ba- cio,  
 -tà, lab- bia- do- va - - - te, E ui

ba- cio, e ui ba- cio e u'a- scol- to, e u'a-  
 e ui ba- cio, e ui ba- cio e u'a- scol- to,  
 -scol- to, e ui ba- cio, e u'a- scol- to, e  
 e ui ba- cio e u'a- scol- to, e ui ba- cio e u'a-  
 ba- cio, e ui ba- cio e u'a- scol- to, e u'a-

-scol - - to; Ma se go- do un pia- cer, ma se go- do un pia-  
 e u'a- scol- to; Ma se go- do un pia- cer  
 u'a- scol- to; Ma se go- do un pia- cer, ma  
 -scol - - to; Ma se go- do un pia- cer, ma se go- do un pia-  
 -scol - - to; Ma





15

-cer l'al-tro m'è tol - to, ma se go-dun pia-cer, ma  
 l'al-tro m'è tol - to, ma  
 se go-dun pia-cer, ma se go-dun pia-cer l'al-tro m'è tol - to,  
 -cer l'al-tro m'è tol - to, ma se go-dun pia-  
 se go-dun pia-cer, ma se go-dun pia-cer l'al-tro m'è tol - to,

se go-dun pia-cer l'al-tro m'è tol - to.  
 se go-dun pia-cer l'al-tro m'è tol - to.  
 l'al-tro m'è tol - to, m'è tol - to.  
 -cer l'al-tro m'è tol - to.  
 l'al-tro m'è tol - to.

20

Per-chéi vo-stri di-let - ti, per-chéi vo-stri di-let -  
 Per-chéi vo-stri di-let - ti, per-chéi vo-  
 Per-chéi vo-stri di-let - ti, per-chéi, per-chéi vo-  
 Per-chéi vo-stri di-let - ti, per-chéi vo-stri di-  
 Per-chéi, per-chéi vo-



-ti S'an-ci-do-no fra lor, s'an-ci-do-no fra  
 -stri di-let - - ti S'an-ci-do-no fra lor, s'an-  
 -ri di-let - -ti  
 -let - ti S'an-ci-do-no fra lor, s'an-ci-do-no fra  
 -stri di-let - ti S'an-ci-do-no fra lor, s'an-

lor, s'an-ci-do-no fra lor sí dol-ce-  
 -ci-do-no fra lor sí dol-ce-men - -  
 S'an-ci-do-no fra lor sí dol-ce-men -  
 lor, s'an-ci-do-no fra lor sí dol-ce-  
 -ci-do-no fra lor sí dol-ce-men - te?

men - te? Pa-ni-ma mi -  
 - te? Pa-ni-ma mi -  
 - te? Pa-ni-ma mi -  
 -men - te? U-ve per am-be-due  
 Vi-ve per am-be-due



30

-a, Vi- ve per am-be-due l'a-ni-ma

-a; Vi- ve per am-be-due

-a, Vi- ve per am-be-due, vi- l'a-ni-ma

vi- ve per am-be-due l'a-ni-ma

mi - a, l'a-ni-ma mi - a. Che

l'a-ni-ma mi - a, l'a-ni-ma mi - a. Che

-ve per am-be-due l'a-ni-ma mi - a. Che

mi - a, l'a-ni-ma mi - a. Che

mi - a. Che

35

so - a - ve ar - mo - ni - a Fa-

so - a - ve ar - mo - ni - a Fa-

so - a - ve ar - mo - ni - a Fa-

so - a - ve ar - mo - ni - a

so - a - ve ar - mo - ni - a



-re-steo ca-ri ba - ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o ca-ri ba-  
 -re-steo ca-ri ba - ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o ca-ri ba-  
 -re-steo ca-ri ba - ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o ca-ri ba-  
 Fa-re-steo ca-ri ba - ci,  
 o ca-ri ba-

-ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o dol-ci det - ti, o dol-ci det -  
 -ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o dol-ci det - ti, o dol-ci det -  
 -ci, o dol-ci det - -  
 fa-re-steo ca-ri ba - ci, o dol-ci det -  
 -ci, fa-re-steo ca-ri ba - ci, o dol-ci det - ti,

-ti, Se fos- te u- ni - ta - men - te D'am- be-  
 -ti, Se fos- te u- ni - ta - men - te D'am- be-  
 -ti, Se fos- te u- ni - ta - men - te  
 -ti, Se fos- te u- ni - ta - men - te  
 Se fos- te u- ni - ta - men - te



45

-duc le dol - cez - ze am-

-duc le dol - cez - ze am-

D'am-be-duc le dol-cez-ze am-bo ca - pa - ci:

D'am-be-duc le dol-cez-ze am-bo ca - pa - ci:

-bo ca - pa - ci: Ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba - ci,

-bo ca - pa - ci: Ba-cian-do-i det-ti\_e va-gion-

Ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba - ci, e ra-gion-

Ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-

Ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba - ci,

50

ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba - ci, ba - cian-do-i det-

-an-do-i ba - ci, ba-cian-do-i det - ti, ba-cian-do-i

-an-do-i ba - ci, ba - cian-do-i det - ti, ba-cian-do-i det - ti, ba -

-an-do-i ba - ci, ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba-

ba-cian-do-i det-ti\_e ra-gion-an-do-i ba - ci, ba - cian-do-i det - ti,



- ti, ba-cian-do, det-ti e ra-gion-an-do, ba-ci.  
 det-ti, ba-cian-do, det-ti e ra-gion-an-do, ba-ci.  
 -cian-do, ba-cian-do, det-ti e ra-gion-an-do, ba-ci.  
 -ci, ba-cian-do, det-ti e ra-gion-an-do, ba-gi.  
 ba-cian-do, det-ti e ra-gion-an-do, ba-ci.

Perfida, pur potesti (17, 19) (Cantano)

C  
 A  
 T  
 P  
 B

Per - fi - da, pur po - te -  
 Per - fi - da,  
 Per - fi - da, pur po -  
 Per - fi - da, pur po - te -

Per - fi - da, pur po - te - sti,  
 - sti, per - fi - da, pur po - te -  
 per - fi - da, pur po - te - sti Ne -  
 - te - - sti Ne - gar - mi - an -  
 - sti Ne - gar - mi - an -



per - fi - da,

- sti, per - fi -

- gar - mi - an - cor in su - p̄e - stre - mo - a - i - ta,

- cor in su p̄e - stre - mo - a - i - ta,

- cor in su p̄e - stre - mo - a - i - ta,

70

pur po - te - sti Ne - gar -

- da pur po - te - sti

per - fi - da, pur po - te -

per - fi - da, pur po -

per - fi - da, pur po - te -

- mi - an - cor in su p̄e - stre - mo - a - i -

Ne - gar - mi - an - cor in su p̄e - stre - mo - a - i - ta,

- sti ne - gar - mi - an - cor

- te - sti ne - gar - mi - an - cor, ne - gar -

- sti ne - gar - mi - an -



15

-ta, Non dan-do fe-de, non  
 Non dan-do fe-de, non  
 in su Pe-stre - mo\_a-i - -ta, Non  
 r-mi\_an-cov in su Pe-stre-mo\_a-i - -ta,  
 -cov in su Pe-stre - mo\_a-i - -ta,

dan-do fe-de al Pa-spra mia fe-ri - ta, non dan-do fe-  
 dan-do fe-de al Pa-spra mia fe-ri - ta,  
 dan-do fe-de, non  
 Non dan-do fe-de al Pa-spra mia fe-  
 Non dan-do fe-de al-

20

-de al Pa-spra mia fe-ri - ta,  
 non dan-do fe-de al Pa-spra  
 dan-do fe-de al Pa-spra mia fe-  
 ri - ta, non dan-do fe-de, non  
 Pa-spra mia fe-ri - ta,





non dan - do fe - de al - Pa - spra  
 mia fe - ri - ta, al - Pa - spra mia fe - ri -  
 - ri - ta, al - Pa - spra mia, al - Pa - spra mia fe -  
 dan - do fe - de al - Pa - spra mia fe -  
 al - Pa - spra mia fe - ri -

25

mia fe - ri - ta? Or go - di di mia mor - te, or  
 - ta? Or go - di di mia mor - te, or  
 - ri - ta? Or  
 - ri - ta? Or go - di di mia mor - te, or  
 - ta?

go - di di mia mor - te, Ch'io spe - ro i - gnu - do  
 go - di di mia mor - te, Ch'io spe - ro i -  
 go - di di mia mor - te, Ch'io spe - ro i - gnu - do  
 go - di di mia mor - te, Ch'io spe - ro i - gnu - do  
 Ch'io spe - ro i - gnu - do



30

spir - to, a - uer in sor - te

- gru - do spir - to, a - uer in sor - te

spir - to, a - uer in sor - te

spir - to, a - uer in sor - te

spir - to, a - uer in sor - te

Di tor - men - tar quel di - spie -

tor - men - tar quel di - spie - ta - to,

tar quel di - spie - ta - to co - ve

tor - men - tar, di tor - men -

Di

35

- ta - to co - ve Che

di tor - men - tar quel di - spie - ta - to

tar quel di - spie - ta - to co -

tor - men - tar quel di - spie - ta - to co -





45

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The lyrics are: "mio do - lo - re, che non eb - lo - re, del mio do - lo - che non eb - be pie - tà del - re, del mio do - lo - be pie - tà del mio do - lo -".

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The lyrics are: "be pie - tà del mio do - lo - re. re, del mio do - lo - re. mio do - lo - re, del mio do - lo - re. re, del mio do - lo - re. re, del mio do - lo - re."



*Donna, se voi m'odiare (V, 9.) (Rinaldi)*

C *Don- - na, se voi m'o- dia-*

P

A *Don- - na, se voi m'o - - dia- -*

T *Don- -*

B

*- te, Don- - na, se*

*Don- - na, se voi m'o- - dia- -*

*- te, se voi m'o- dia- - te, se voi m'o- dia-*

*- na, se voi m'o- - dia- - te, se voi m'o- dia-*

*Don- - na,*

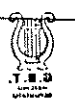
5



voi m'o - dia - te, se voi m'o - dia -  
 - te, se voi m'o - dia -  
 - te, don - na, se voi m'o - dia -  
 - te, se voi m'o - dia - te,  
 se voi m'o - dia -

- te, A che si dol- ci poi ba- ci mi da-  
 - te, A che si dol- ci poi ba- ci mi da -  
 - te,  
 A che si dol- ci poi ba- ci mi da -  
 - te,

- te? For - se ac - ciò Pal - ma per  
 - te? For - se ac - ciò Pal - ma  
 For - se ac - ciò Pal - ma per  
 - te? For - se ac - ciò Pal - ma per  
 For - se ac - ciò Pal - ma per



15

e- stre - - ma gio - - ia Di

per e- stre - - ma gio - ia

e- stre - - ma gio - - ia

e- stre - ma, e- stre- ma gio- ia Di

e- stre - ma gio - - ia Di

dol- cez- - za ne moi -

Di dol- cez- za ne moi -

Di dol- cez- za ne moi -

dol- cez- - - za ne moi -

dol- cez- za ne moi -

20

- a? Se per que- sto lo fa- - te, se per que-

- a? Se per que- sto lo fa- te, se per que- sto lo

- a? Se per que- sto lo

- a? Se per que- sto lo fa- - te,

- a? Se per que- sto lo



sto lo fa- te, Ba- cia- te pur, ba- cia- te pur, ba- cia- te; Che

fa- te, Ba- cia- te pur, ba- cia- te; Che

fa- te, Ba- cia- te pur, ba- cia- te pur, ba- cia- te; Che

Ba- cia- te pur, ba- cia- te pur, ba- cia- te; Che

fa- te, Ba- cia- te pur, ba- cia- te pur, ba- cia- te;

con- ten- to mi fi - a 25

con- ten- to mi fi - a

con- ten- to mi fi - a Fi- nir ba- cian- do voi la

con- ten- to mi fi - a Fi-

Fi- nir ba- cian- do voi la

Fi- nir ba- cian- do voi la vi- ta mi - a; Che con- ten-

Fi- nir ba- cian- do voi la vi- ta mi - a; Che con- ten-

vi- ta mi - a, la vi- ta mi - a; Che con- ten-

Fi- nir ba- cian- do voi la vi- ta mi - a; Che con- ten-

vi- ta mi - a; Che con- ten-





30

-to mi fi - a fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi -  
 -to mi fi - a fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi -  
 -to mi fi - a  
 -to mi fi - a  
 -to mi fi - a fi - nir

-a, fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi - a, fi-nir ba-  
 -a, fi-nir ba-cian-do, fi-nir ba-  
 fi-nir ba-cian-do voi la vi-ta mi - a,  
 fi-nir ba-cian-do voi, la vi-ta mi - a,  
 ba-cian-do voi la

-cian-do voi la vi-ta mi - a.  
 -cian-do voi la vi-ta mi - a.  
 la vi-ta mi - a.  
 la vi-ta mi - a.  
 vi-ta mi - a.



Filli, tu pur sei quella. (V. 4)

Handwritten musical score for five voices: C (Cantata), P (Piano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "Fil - li, tu pur sei quel - la che a fau - ri in -".

Handwritten musical score for five voices with lyrics: "-uo - li a sa - ti - ri a pa - sto - ri L'al - me, gli spir - te i co -".



-ri, Fil - li, tu pur sei quel - la.

-ri, Fil - li, tu pur sei quel - la che a fan - ni in - vo - li a

Fil - li, che a fan - ni in - vo - li a

Fil - li, tu pur sei quel - la che a fan - ni in - vo - li a

-ri, Fil - li, tu pur sei quel - la che a fan - ni in - vo - li a

10

L'al - me, gli spir - te\_i co - ri, - ri,

sa - ti - ri, a pa - sto - ri L'al - me, gli spir - te\_i co - ri, L'al -

sa - ti - ri, a pa - sto - ri L'al - me, gli spir - te\_i co - ri, L'al -

sa - ti - ri, a pa - sto - ri L'al - me, gli spir - te\_i co - ri,

sa - ti - ri, a pa - sto - ri L'al - me

L'al - me, gli spir - te\_i co - ri. Fil - li,

- me, gli spir - te\_i co - ri. Fil - li, tu pur d'a - mor,

- me, gli spir - te\_i co - ri. Fil - li, tu pur d'a - mor, tu

L'al - me, gli spir - te\_i co - ri. Fil - li, tu

gli spir - te\_i co - ri. Fil - li, Fil -



15

Fil - li, tu pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la,  
 tu pur d'a-mor, tu pur d'a-mor sem-pre ru-bel -  
 pur d'a-mor sem-pre ru-bel - la, tu pur d'a-mor sem-  
 pur d'a-mor, tu pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la, tu  
 -li, tu pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la, tu

tu pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la, S'io ti se-guo mi fug-gi,  
 -la, S'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi  
 -pre ru-bel - la, sem-pre ru-bel - la,  
 pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la, sem-pre ru-bel-la, S'io  
 pur d'a-mor sem-pre ru-bel-la, S'io ti

20

s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi,  
 fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi  
 S'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi,  
 ti se-guo, s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi  
 se-guo mi fug-gi, s'io ti se-guo mi fug-gi, s'io ti



mi fug- gi e mi t'a- scon-  
 fug-gi, mi fug- gi e mi t'a- scon- di,  
 -gi, mi fug- gi e mi t'a- scon- di, e mi t'a- scon- di, e mi t'a-  
 e mi t'a- scon- di, e mi t'a- scon- di, e mi t'a-  
 se-guo mi fug- gi e mi t'a- scon- di, e mi t'a- scon-

25  
 -di, e mi t'a- scon- - di E s'io ti chia- mo,  
 mi t'a- scon- di E s'io ti chia- mo, e  
 - scon- di, e mi t'a- scon- di E s'io ti chia- - mo,  
 t'a- scon- di, e mi t'a- scon- di E  
 - di, e mi t'a- scon- - - di E

e s'io ti chia- mo, e s'io ti chia- mo,  
 s'io ti chia- - mo, e s'io ti chia- mo, e  
 a s'io ti chia- mo, a s'io ti chia- mo,  
 s'io ti chia- - mo, e s'io ti chia- mo, e s'io ti chia-  
 s'io ti chia- mo, e s'io ti chia- mo, e



30

e s'io ti chia- mo, Ahi cru- da, non  
 s'io ti chia- mo, Ahi cru- da, non  
 Ahi cru- da, non vi- spon-  
 -mo, Ahi cru- da, non vi-  
 s'io ti chia- mo,

vi- spon- di, ahi cru- da,  
 vi- spon- di, ahi cru- da,  
 -di, ahi cru- da, non vi-  
 -spon- di, ahi cru- da, non  
 Ahi cru- da, non

non vi- spon- di.  
 non vi- spon- di.  
 -spon- di, [vi- spon- di.]  
 vi- spon- di.  
 vi- spon- di.



Tu, par ti part, o Fili (V, 5) (Bergogni)

C: Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

O: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: Tu, par ti par-ti-o Fil -

A: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: Tu, par ti par-ti-o Fil -

T: Bass clef, C major, 4/4 time. Lyrics: Tu,

B: Bass clef, C major, 4/4 time. Lyrics: Tu, par ti

C: Treble clef, C major, 4/4 time. Melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.

O: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: -li, tu par ti par-ti-o Fil -

A: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: -li, tu

T: Bass clef, C major, 4/4 time. Lyrics: par ti par-ti-o Fil - li, tu,

B: Bass clef, C major, 4/4 time. Lyrics: par - ti, tu, par ti par -

C: Treble clef, C major, 4/4 time. Lyrics: Tu, par ti par-ti-o Fil - li.



o Fil - li. E te - co la mia  
 pur ti par - ti - o Fil - li. E te - co la mia  
 pur ti par - ti - o Fil - li. E te - co la mia  
 - ti - o Fil - li. E te - co la mia

10  
 vi - ta, e te - co la mia vi - ta Ne va, Fil - li, gra - di - ta. Ma,  
 vi - ta, e te - co la mia vi - ta Ne va, Fil - li, gra - di - ta. Ma,  
 vi - ta, e te - co la mia vi - ta Ne va, Fil - li, gra - di - ta.  
 vi - ta Ne va, Fil - li, gra - di - ta.  
 E te - co la mia vi - ta Ne va, Fil - li, gra - di - ta. Ma,

di la - sciar - mi va - go, ma, di la - sciar - mi va - go, ma,  
 di la - sciar - mi va - go, ma, di la - sciar - mi va -  
 Ma, di la - sciar - mi va - go, ma,  
 Ma, di la - sciar - mi va - go,  
 di la - sciar - mi va - go, Di. te





di la-sciar-mi va-go, Di te la ca-ra-i-ma-go, ma,  
 -go, ma, di la-sciar-mi va-go, Di te la ca-  
 di la-sciar-mi va-go, Di te la ca-ra-i-ma-  
 ma, di la-sciar-mi va-go, ma, di-  
 la ca-ra-i-ma-go, ma, di la-sciar-mi va-go,

di la-sciar-ti va-go, di te la ca-ra-i-ma-go  
 -ra-i-ma-go, la ca-ra-i-ma-go  
 -go, la ca-ra-i-ma-go  
 la-sciar-mi va-go, la ca-ra-i-ma-go  
 di te la ca-ra-i-ma-go

For-si pie-to-s'A-mo-  
 For-si pie-to-s'A-mo-  
 For-si pie-to-s'A-mo-  
 For-si pie-to-s'A-mo-



ve Mi hi scol-pi nel co -

ve Mi hi scol-pi nel co -

ve Mi hi scol-pi nel co -

no - ve Mi hi scol-pi nel co -

-ve

25

-ve. Hor van-ne,

-ve. Hor van-ne, Fil-li, hor-

-ve. Hor van-ne, Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to, hor van-ne,

-ve. Hor van-ne, Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to,

Hor van-ne, Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to,

Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to, Che vi-va e bel-

van-ne, Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to, Che vi-va e bel-lo-gu'hor

Fil-li, di que-st'al-m'o-biet-to,

Che vi-va e bel-lo-



-l'o- gn'hor t'ha-urò nel pet - to, chè vi-ua\_e bel- l'o-  
 t'ha-urò nel pet - to, chè  
 Chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha-urò nel pet -  
 -gn'hor t'ha- urò nel pet - to, chè vi-ua\_e bel- l'o-gn'hor t'ha-  
 Chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha- urò nel pet - to,

-gn'hor t'ha-urò nel pet - to, chè vi-ua\_e bel- l'o-gn'hor t'ha-  
 vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha- urò nel pet - to,  
 -to, chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha-urò nel pet -  
 -urò nel pet - to, chè vi-ua\_e bel- l'o-  
 chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha- urò nel pet -

-urò nel pet - to, chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha-urò nel  
 chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha- urò nel  
 -to, chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha- urò nel pet -  
 -gn'hor t'ha-urò nel pet - to, t'ha-urò nel pet - to, t'ha- urò  
 -to, chè vi-ua\_e bel- l'o- gn'hor t'ha-urò nel pet - to, nel pet -



pet - to.

pet - to.

nel pet - to.

to.

*Dolcemente dormita (Es. 9)*

(Tasso)

C Dol- ce - men - te dor - mi - va la

A Dol- - ce - men - te dor - mi - va la -

T Dol- - ce - men - te dor - mi - va la -

P Dol- - ce - men - te dor - mi - va la

B

5

nia Clo - ri

nia Clo - ri, dol- - ce - men - te dor - mi - va la

nia Clo - ri, dol- - ce - men - te dor - mi - va la -

nia Clo - ri, dol- - ce - men - te dor - mi - va la

Dol- - ce - men - te dor - mi - va la



E'n - tor - no al suo bel uol - to Gi - van scher-zan-do i par-go -  
 mia Clo - ri E'n - tor - no al suo bel uol - to Gi - van scher-zan-do i par-go -  
 mia Clo - ri E'n - tor - no al suo bel uol - to  
 mia Clo - ri  
 mia Clo - ri E'n -

10  
 - let - ti A - mo - ri, gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo - ri, e'n - tor - no al suo bel  
 - let - ti A - mo - ri, gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo -  
 Gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo - ri, e'n -  
 E'n tor - no al suo bel uol - to Gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo -  
 - tor - - no al suo bel uol - -

uol - to gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo - ri, i par-go - let - ti A - mo - ri,  
 - ri, gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti, gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti,  
 - tor - no al suo bel uol - to gi - van scher-zan-do i par-go -  
 - ri, e'n - tor - no al suo bel uol - to  
 - to Gi - van scher-zan-do i par-go - let - ti A - mo - ri, gi - van scher-zan-do i par-go -



15

gi-van scherzando par-go-let-ti A-mo - - ri. Mi - ra - u'io,

par-go-let-ti A - mo - - ri. Mi - ra - u'io, da

- let - ti A - mo - - ri. Mi - ra - u'io, da

gi-van scherzando par-go-let-ti A-mo - - ri. Mi - ra - u'io, da

- let - ti A - mo - - ri. Mi - ra - u'io,

da me tol- to, con gran di-let - to le - - i,

me tol- to, con gran di - let - to le - - i,

me tol- to, con gran di-let - - to le - - i, Quan-do

me tol- to, con gran di-let - to le - - i

da me tol- to, Quan-do dir

20

Quan-do dir mi sen- tie: stol- to, che fa - i, stol- to, che fa - i,

Quan-do dir mi sen- tie: stol- to, che fa - i, stol- to, che fa - i,

dir mi sen- tie: stol- to, che fa - i, stol- to, che fa - i, stol- to, che fa - i,

mi sen- tie, quan-do dir mi sen- tie: stol- to, che fa - i,



stol-to, che fa - i? Tem-po per - du - to non s'ac - qui - sta ma -  
 stol-to, che fa - i, stol-to, che fa - i?  
 stol-to, che fa - i? Tem-po per - du - to non s'ac - qui - sta ma -  
 stol-to, che fa - i, stol-to, che fa - i? Tem-po per - du - to non s'ac - qui - sta ma -  
 stol-to, che fa - i?

25  
 -i. Al-  
 -i. Al- Phor io mi chi - nai co - sù pian pia -  
 -i. Al- Phor io mi chi - nai co - sù pian  
 Al- Phor io mi chi - nai co - sù pian pia -

-Phor io mi chi - nai co - sù pian pia -  
 Al- Phor io mi chi - nai co - sù pian  
 -no, co - sù pian pia - -no  
 pia - no, co - sù pian pia -  
 -no



30

- no E ba-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian-do-li'il vi -

pia - no E ba-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian-do-li'il vi -

E ba-cian-do-li'il vi - so,

-no E ba-cian-do-li'il vi -

E ba-cian-do-li'il vi - so,

-so Pro-vai quan-ta dol-cez-z'ha'l Pa - ra-di - so; E ba-

-so Pro-vai quan-ta dol-cez-z'ha'l Pa - ra-di - so; E ba-

e ba-cian - do - li'il vi - so; E ba-

-so,

E lon -

35

-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian -

-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian-do-li'il vi - so pro-vai quan-

-cian-do-li'il vi - so, e ba-cian-do-li'il vi - so Pro-vai quan-ta dol-cez-z'ha'l

e ba-cian-do-li'il vi - so

-cian-do-li'il vi - so Pro - vai quan-ta dol-cez-z'ha'l





- do - li - il vi - - so pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'! Pa - -  
 - ta - dol - cez - z'ha'! Pa - ra - di - - so, pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'!  
 Pa - - - ra - di - - so,  
 Pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'! Pa - -  
 Pa - - - ra - di - - so, ha'! Pa - va -

40  
 - ra - di - - so, pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'! Pa - - va - di - - so.  
 Pa - va - di - - so, pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'! Pa - - - va - di - - so.  
 pro - vai quan - ta dol - cez - z'ha'! Pa - - - va - di - - so.  
 - ra - di - - so, ha'! Pa - va - di - - so.  
 - di - - so, ha'! Pa - va - di - - so.



*Amor, se pur degg'io (12, 18)*

1

C *A - mor, se pur deg-g'i - o, A -*

P *A - mor, se pur deg-g'i - o, A -*

A *A - mor, se pur deg-g'i - o, (H) A -*

T *A - mor, se pur deg-g'i - o*

B *A -*

*-mor, se pur deg-g'i - o Mo - vir sen - za pie -*

*-mor, se pur deg-g'i - o Mo - vir sen - za pie -*

*-mor, se pur deg-g'i - o Mo - vir sen - za pie -*

*-mor se pur deg-g'i - o*

5



-tà, mo - vir sen - za pie - tà del do - lor

-tà, mo - vir sen - za pie - tà del do - lor

-tà, mo - vir sen - za pie - tà del do - lor

-tà, mo - vir sen - za pie - tà del do - lor

Mo - vir sen - za pie - tà del do - lor

mi - o, Per - chè mo - vir non de -

mi - o, Per - chè mo -

do - lor mi - o, Per - chè mo - vir non de - ve an -

- lor mi - o, Per - chè mo - vir non de - ve an -

mi - o,

ve an - cor co - le - i, per - chè mo - vir non de - ve an - cor co -

- vir non de - ve, per - chè mo - vir non de - ve, per - chè mo -

- cor co - le - i, per - chè mo - vir non de - ve,

- cor co - le - i, per - chè mo - vir non de - ve an - cor co - le - i,

Per - chè mo - vir non de - ve, per - chè mo -



15

-le - i, non de - ve an - cor - co - le - i, Ca - gion de'  
 -rir non de - ve an - cor co - le - i, Ca - gion de'  
 mo - rir non de - ve an - cor co - le - i, Ca - gion de'  
 an - cor co - le - i, Ca - gion de'  
 -rir non de - ve an - cor co - le - i, Ca - gion de'

- do - lor mie - i? Se sei giù - sto e fe -  
 - do - lor mie - i? Se sei giù - sto e fe -  
 do - lor mie - i? Se sei giù - sto e fe -  
 gion de' do - lor mie - i? Se sei giù - sto e fe -  
 do - lor mie - i? Se sei giù - sto e fe -

20

- de - le, se sei giù - sto e fe -  
 - do - le, se sei giù - sto e fe - do - le,  
 Se sei giù - sto e fe - do - le, se sei giù - sto e fe -  
 to e fe - do - le, se sei giù - sto e fe - do - le  
 Se sei giù -



-de-le, se sei qui- sto e fe- de- - le Fe- ri- sci la  
 se sei qui- sto e fe- de- - le Fe- - ri- sci la  
 -de- le, fe- de- le  
 se sei qui- sto, se sei qui- sto e fe- de- le Fe- ri- sci la cru-  
 -sto e fe- de- le, se sei qui- sto e fe- de- -le

25  
 cru- de- le, fe- ri- sci la cru- de- - le, Che  
 - cru- de- -le, fe- - ri- sci la cru- de- -le, Che  
 Fe- ri- sci la, fe- ri- sci la (4) cru- de- -le,  
 -de- -le, Che se  
 Fe- ri- sci la cru- de- -le, Che

se pur di fe- vir quel- la ti ca- la, che se pur di fe- vir quel- la  
 se pur di fe- vir quel- la ti ca- le, che se pur di fe- vir quel- la ti  
 Che se pur di fe- vir quel- la ti  
 pur di fe- vir quel- la ti ca- le, che se pur di fe- vir quel- la ti  
 se pur di fe- vir quel- la ti ca- le



30

- ti ca - le, di fe-ri-ri- quel-la ti ca - le Hab -  
 ca - le, di fe-ri-ri- quel-la ti ca - le Hab -  
 ca - le, di fe-ri-ri- quel-la ti ca - le Hab -  
 ca - le Hab -

- bi-al-me. - no pie-tà del mio gran ma -  
 - bi-al-me - no pie-tà del mio gran ma -  
 - bi-al-me - no pie-tà del mio gran  
 - bi-al-me - no pie-tà del mio gran ma -

35

le, hab- bi-al-me- no pie-tà del  
 te, hab- bi-al-me- no pie-tà del  
 ma - le, hab- bi-al-me- no pie-tà del  
 - le, hab- bi-al-me- no pie-tà  
 Hab- bi-al-me- no pie-tà del



mio gran ma - te.  
 mio gran ma - te.  
 mio gran ma - te.  
 del mio gran ma - te.  
 mio gran ma - te.

S'io miro in te (V, 16) (Rinaldi)

S'io mi-ro in te, m'uc-ci -  
 S'io mi-ro in te, m'uc-ci -  
 S'io mi-ro in te, m'uc-ci -  
 S'io mi-ro in te, m'uc-ci -  
 S'io mi-ro in te, m'uc-ci -

- di; Se mi-ri in me, tu ri-di;  
 - di; Se mi-ri in me, tu ri-di;  
 - di; Se mi-ri in me, tu ri-di, tu  
 - di; Se mi-ri in me, tu ri-di, tu  
 - di; Se mi-ri in me, tu ri-di, tu

ri - di, tu ri - di;

tu ri - di, tu ri - di;

ri - di, tu ri - di;

tu ri - di, tu ri - di; Io

Io

Io mo - ro, io mo - ro, io mo - ro nel mio ar - di -

Io mo - ro, io mo - ro nel mio ar - di -

Io mo - ro, io mo - ro, io mo - ro nel mio ar - di -

mo - ro, io mo - ro, io mo - ro nel mio ar - di -

mo - ro nel mio ar - di -

-ve; Tu ri -

-ve; Tu ri -

-ve; Tu ri - di al mio mo - ri - ve;

-ve; Tu ri - di al mio mo - ri - ve;

-ve; Tu ri - di al mio mo - ri - ve;







mov- bra me dà no - ia. Pur bra m'es- ser mi- van d'è-o-  
 me dà no - ia. Pur bra - m'es- ser mi- van d'è-o-  
 la mov. te - me dà no - ia. Pur bra- m'es- ser mi- van- d'è-o-  
 me, u me dà no - ia. Pur bra- m'es- ser mi- van- d'è-o-  
 me, u me dà no - ia,

- san- d'uc- ci - so, pur bra- m'es- ser mi- van- d'è-o- san- d'uc- ci -  
 - san- d'uc- ci - so, pur bra- m'es- ser mi- van- d'è-o- san- d'uc- ci -  
 - san- d'uc- ci - so, pur bra- m'es- ser mi- van- d'è-o- san- d'uc- ci -  
 - san- d'uc- ci - so,  
 Pur bra - m'es- ser mi- van- d'è-o- san- d'uc- ci -

- so, Per non tur- bar di bel- la don- na il ri - so,  
 - so, Per non tur- bar di bel- la don- na il ri - so,  
 - so, Per non tur- bar di bel- la don- na il ri - so, per non tur- bar di  
 Per non tur- bar di bel- la don- na il ri - so, per non tur- bar di  
 - so, per non tur- bar di



36

per non tur-bar di bel-la don-na il ri - so, di

per non tur-bar di bel-la don-na il ri - so, di

bel-la dan-na, di bel-la don-na il ri - so, di

bel-la don-na, di bel-la don-na il ri - so, di

bel-la don-na il ri - so, di

bel-la don-na il ri - so.

bel-la don-na il ri - so.

bel-la don-na il ri - so.

bel-la don-na il ri - so.

bel-la don-na il ri - so.

bel-la don-na il ri - so.

*Amor, i' punto (Vl., H)*

*(Guanino)*

C *A - mor, i' par - to, A -*

F *A - mor, i' par - to, A -*

A *A - mor, i' par - to, A -*

T *A - mor, i' par - to, A -*

P *A - mor, i' par - to*

5

*-mor, i' par - to e sen - to nel par - ti - ve,*

*-mor, i' par - to e sen - to nel par - ti - ve,*

*-mor, i' par - to e sen - to nel par - ti -*

*e sen - to nel par - ti - ve,*

*-mor, i' par - to e sen - to nel par - ti - ve,*



Al pe - nar, al pe -  
 Al pe - nar, al mo - vi -  
 - re, Al pe - nar, al  
 Al pe - nar, al pe -  
 Al pe - nar, al

- nar, al mo - vi -  
 - re, al mo - vi - re, Ch'io  
 mo - ri - re, Ch'io  
 - nar, al mo - ri - re,  
 mo - ri - re,

Ch'io par - to da co - lei, ch'è la mia vi - ta, ch'io  
 par - to da co - lei, ch'è la mia vi - ta, ch'io  
 par - to da co - lei, ch'è la mia vi - ta,  
 Ch'io  
 Ch'io



15

par-to da co-lei, ch'è la mia vi-ta, ch'è  
 par-to da co-lei, ch'è  
 ch'io par-to da co-lei, ch'è la mia vi-ta, ch'è  
 par-to da co-lei, ch'è la mia vi-ta,  
 par-to da co-lei, ch'è la mia vi-ta, ch'è

la mia vi-ta, Se ben el-la gio-i-sce, se ben el-la gio-  
 la mia vi-ta, Se ben el-la gio-i-sce  
 la mia vi-ta, Se ben el-la gio-  
 ch'è la mia vi-ta, Se ben el-la gio-i-sce, se ben el-la gio-  
 la mia vi-ta, Se ben el-la gio-

20

-i-see Quan-d'il mio cor lan-qui-  
 Quan-d'i mio cor lan-qui-sce.  
 -i-see Quan-d'il mio cor lan-qui-  
 -i-see Quan-d'il mio cor lan-qui-



Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The lyrics are: *see, O du- rez- za in - cre - di -* (top staff), *O du- rez- za in - cre - di -* (second staff), *- see, O du- rez- - za in - cre -* (third staff), *- see, O du- rez- za in - cre -* (bottom two staves).

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves. The lyrics are: *- za in - cre - di - bi - le in - fi - ni - ta,* (top staff), *- bi,* (second staff), *- di - bi - le in - fi - ni - ta,* (third staff), *- di - bi - le in - fi - ni - ta,* (bottom two staves). A measure number '25' is written above the top staff.

Handwritten musical score for the third system, featuring five staves. The lyrics are: *du- rez- - za in - cre - di -* (top staff), *du- rez- - za in - cre - di - bi -* (second staff), *du- rez- - za in - cre -* (third staff), *du- rez- za in - cre - di -* (bottom two staves).



30

-bi - le - e - in - fi - ni - - - - - ta D'a - ni - ma,

- le - e - in - fi - ni - - - - - ta D'a - ni - ma,

- di - - - - - bi - le - e - in - fi - ni - - - - - ta D'a - ni - ma,

- bi - le - e - in - fi - ni - - - - - ta

- di - bi - le - e - in - fi - ni - - - - - ta

che'l suo co - re, d'a - ni - ma, che'l suo co - re Può la -

che'l suo co - re, d'a - ni - ma, che'l suo co - re Può la -

che'l suo co - re, d'a - ni - ma, che'l suo co - re Può la -

D'a - ni - ma, che'l suo co - re

D'a - ni - ma, che'l suo co - re

35

- sciar mor - t'e non sen - tir do - lo -

- sciar mor - t'e non sen - tir do - lo -

- sciar mor - t'e non sen - tir do - lo -





-re, Ben mi tra-fig-ge A-mo-

-re, Ben mi tra-fig-ge A-mo-re,

-re, Ben mi tra-fig-ge A-mo-re, L'a-

Ben mi tra-fig-ge A-mo-re, ben mi tra-fig-

Ben mi tra-fig-ge A-

-re, ben mi tra-fig-ge A-mo-re,

ben mi tra-fig-ge A-mo-re,

-spra mia pe-na, il mio do-lor

-ge A-mo-re L'a-spra

-mo-re, L'a-spra mia pe-

L'a-spra mia

L'a-spra

pun-ge-te, pun-ge-te,

mia pe-na, il mio do-lor pun-ge-

-na, il mio do-lor pun-



45

pe- - na, il mio do - - lor pun-  
 mia pe- - na, il mio do - - lor pun-  
 il mio do - - lor pun- gen -  
 - te, il mio do - - lor pun-  
 - gen - - te

gen - te Ma - - più mi duo - P' il duol,  
 - gen - - te Ma - - più  
 - te Ma più mi duo - P' il duol ch'el-  
 gen - - te Ma più mi duo - P' il duol ch'el-  
 Ma più mi duo - - P' il duol ch'el-

50

ma più mi duo - P' il duol ch'el- la  
 mi duo - P' il duol ch'el- la non sen - te,  
 - la non sen - te, ch'el- la non sen -  
 - te,  
 - la non sen - - te, ma - - più mi  
 - la non sen - - te, ch'el- la non



non sen - te, ma più mi duo - P'il duol  
 ma più mi duo - P'il duol ch'el -  
 ma più mi duo - P'il duol ch'el -  
 duo - P'il duol ch'el - la non sen - te, ch'el - la non sen -  
 sen - te, ma più mi duo - P'il

ch'el - la non sen - te.  
 - la non sen - te.  
 - la non sen - te.  
 - te, ch'el - la non sen - te.  
 duol ch'el - la non sen - te.



*Credchissimu doglia (Pl. 20)*

Cru-de-lis - si-ma do

Cru-de-lis - si-ma do - glia,

Cru-de-lis - si-ma do

Cru - de - lis - si -

- glia, cru-de-lis - si-ma do -

cru-de-lis - si-ma do - glia,

- glia, cru-de-lis - si-ma do

Cru-de-lis - si-ma do - glia, cru-de-lis - si-ma

- ma do - glia,



-glia, Che di\_e not- te m'af- flig- -gi\_e

- lia,

do - -glia, Che di\_e not- te m'af- flig- gi\_e

Che di\_e not- te m'af- flig-

strug- gi'il co - - re,

Che di\_e not- te m'af- flig- -gi\_e strug- gi'il

Che di\_e not- te m'af-

strug- -gi'il co - -

- gi\_e strug- gi'il co - -

che di\_e not- te m'af- flig-

co- re, che di\_e not- te m'af flig- gi\_e

- flig- gi, che di\_e not- te m'af- flig-

re,

re,



15

- gi\_e strug- gi'il co - re,

strug- - gi'il co - -

- gi\_e strug- gi'il co - - re,

Cre - sci

Cre - sci tan- to, ch'A-

Cre - sci tan- to, ch'A- mo - re Sa-

- re,

Cre - sci

tan- to, ch'A- mo - re Sa- ti' del mio mar- tir l'em- pia sua

- mo - re Sa- ti' del mio mar- tir l'em- - pia sua

20

- ti' del mio mar- tir l'em- - pia sua vo -

Cre - sci tan- to, ch'A- mo - re Sa-

tan- to, ch'A- mo - re Sa- ti' del mio mar- tir l'em- - pia

vo - glia,

vo - - glia,

Sa- ti' del



-glia, sa- ti del mio mar-  
 -ti del mio mar- tir P'em- - pia sua vo - glia,  
 sua vo - - lia, sa- ti del mio mar- tir P'em-  
 mio mar- tir P'em- pia sua vo - - glia,  
 P'em- - pia sua vo-

- tir P'em- - pia sua vo -  
 P'em- - pia sua vo -  
 - pia sua vo - glia, P'em- - pia sua vo -  
 P'em- pia sua vo -  
 - glia,

-glia, Ch'al- l'hor sa- rà com- pi- - ta Quan- do  
 -glia, Ch'al- l'hor sa- rà com- pi- - ta Quan- do  
 -glia, Ch'al- l'hor sa- rà com- pi- - ta Quan- do  
 -glia, Ch'al- l'hor sa- rà com- pi- - ta Quan- do  
 Ch'al- l'hor sa- rà com- pi- - ta Quan- do



ve-dram- mi al fin de la mia vi - ta,

ve-dram- mi al fin de la mia vi - - ta,

ve-dram- mi al fin,

ve-dram- mi al fin,

ve-dram- mi al fin,

quan-do ve-dram- mi al fin

quan-do ve-dram- mi al fin de

quan-do ve-dram- mi al fin de la mia vi - -

quan-do ve-dram- mi al fin

quan-do ve-dram- mi al fin de la mia vi -

de la mia vi - - ta,

la mia vi - - ta, de la mia vi -

- ta,

de la mia vi - - ta,

- ta, de la mia vi -





de la mia ui - ta.

- ta, de la mia ui - ta.

de la mia ui - ta.

de la mia ui - ta.

- ta, de la mia ui - ta.

*lunga da voi, ben uno (9, 9) (Furto)*

*lunga da voi, ben mi - o, ben mi -*

*lunga da voi, ben mi -*

*lunga da voi, ben mi -*

5

- o, Non ho ui - ta né co - re

- o, Non ho ui - ta né co - re

- o, Non ho ui - ta né co - re



non son i - - o, lun-ge da voi, ben mi - -

c non son i - o, lun-ge da voi, ben mi - -

non son i - - o, lun-ge da voi, ben mi - -

lun-ge da voi, ben mi - -

Lun-ge da voi, ben mi - -

-o, non ho vi - ta

-o, non ho vi - ta né co - ve

-o, non ho vi - - ta né co - ve e

-o, Non ho vi - - ta né co - ve e

-o, Non ho vi - - ta né co - ve e

non son i - - o. Non so-no-chi-mè,

c non son i - - o. non

non son i - - o. Non so-no-chi-mè,

non son i - - o. Non so-no-chi-mè,

non son i - - o.



15

non so - no, chi - mè, non so -  
 no, chi - mè, chi - mè, non so -  
 non so - no, chi - mè, non so -  
 non so - no, chi - mè, chi - mè, non so -  
 so - no, chi - mè, non so -

- no Quel ch'al - tra vol - ta fui,  
 - no, Quel ch'al - tra vol - ta fui,  
 - no, Quel ch'al - tra vol - ta fui, ma un  
 - no, Quel ch'al - tra vol - ta fui, ma un' om - bra  
 - no, Quel ch'al - tra vol - ta fui

20

ma un' om - bra me - sta, Un la -  
 ma un' om - bra me - sta, Un la -  
 om - bra me - sta, Un  
 me - sta,  
 ma un om - bra me - sta,



- cri - me - - - - - vol suo - -

- cri - me - - - - - vol suo - -

la - cri - me - - - - - vol suo - -

- no, un la - cri - me - - - - - 25

- no, un la - cri - me - - - - - vol

Un la - cri - me - - - - - vol

Un la - cri - me - - - - - vol

- vol suo - - no, U - na vo - ce do - len - -

U - na vo - ce do - len - - - - -

suo - - no, U - na vo - ce do - len - -

suo - - no,

suo - - no,



30

- te;

- te, u- na

te, u- na uo -

U- na uo -

uo - ce do - len -

- ce do - len -

- ce do - len -

U- na uo - ce do - len -

35

e ciò mi ve- sta, e ciò mi ve- sta So- lo per

- te; e ciò mi ve- sta, e ciò mi ve- sta So- lo per

- te; e ciò mi ve- sta So- lo per

- te; e ciò mi ve- sta

- te, e ciò mi ve- sta



vo - stro do - no, so - lo per vo - stro do - no: Ma re -

vo - stro do - no, so - lo per vo - stro do - no: Ma re -

vo - stro do - no, so - lo per vo - stro do - no: Ma re - sta il

So - lo per vo - stro do - no:

So - lo per vo - stro do - no:

- sta il ma - - le, ma

- sta il ma - - le, ma re - - sta il

ma - - - le, ma re - sta il ma -

Ma re - sta il ma -

Ma

re - sta il ma - - le,

ma - - le, on - de mo - vir de -

- le, il ma - - le, on - de mo - vir de - si -

- le, il ma - - le, on - de mo - vir de -

re - sta il ma - - le, on - de mo - vir de -



45

on- de mo- vir de- si -

- si - - o, on- de mo- vir de-

- o, on- de mo- vir de- si -

- si - - o,

on- de mo-

- si - - o, on- de mo- vir

on- de mo- vir de- si -

on- de mo- vir de- si - o,

on- de mo- vir de- si -

- vir de- si - - o.

de- si - - o.

- o.

mo- vir de- si - - o.

- o.



seconda parte: Sol mirando vorrei (III, 10)

(Fresco)

C Sol mi - van -

A Sol mi - van - -

T Sol mi - - van - -

P Sol mi - - van - -

B Sol mi - van - -

-do vor - re - - i Che sen - z'al - - tre pa -

-do vor - re - - i Che sen - z'al - - tre pa -

-do vor - re - - i Che sen - z'al - tre pa -

-do vor - re - - i Che sen - z'al - - tre pa -

-do vor - re - - i Che sen - z'al - - tre pa -







- sier mie - i; Ma poi chie mo -  
 mie - i; Ma poi chie mo -  
 - sier mie - i; Ma poi chie mo -  
 - sier mie - i; Ma poi chie mo -  
 mie - i;

- star fue - re Non san - no gli oc - chi quan - to chie - de il co -  
 - star fue - re Non san - no gli oc - chi quan - to chie - de il co -  
 - star fue - re Non san - no gli oc - chi quan - to chie - de il co -

- ve, Dil - PA - mor tu che' sa - i, dil - PA - mor  
 - ve, Dil - PA - mor tu che' sa - i, dil - PA - mor  
 - ve, Dil - PA - mor  
 Dil - PA - mor tu che' sa - i, dil - PA - mor  
 Dil - PA - mor tu che' sa - i;



tu che<sup>1</sup> sa - i Il de - sir mio, per - ch'io no'l di - vei ma -  
 tu che<sup>1</sup> sa - i Il de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma -  
 tu che<sup>1</sup> sa - i Il de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma -  
 tu che<sup>1</sup> sa - i Il de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma -

25  
 -i; Di - PA - mor tu che<sup>1</sup> sa - i.  
 -i; Di - PA - mor tu che<sup>1</sup> sa - i il  
 -i; tu che<sup>1</sup> sa - i il  
 -i; Di - PA - mor tu che<sup>1</sup> sa - i il  
 Di - PA - mor tu che<sup>1</sup> sa - i Il

il de - sir mio per - ch'io  
 de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma - i, per - ch'io no'l  
 de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma - i, per - ch'io no'l  
 de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma - i, per - ch'io no'l  
 de - sir mio per - ch'io no'l di - vei ma - i, per - ch'io no'l



no'l di - rei ma - - i.  
 di - rei ma - - i.  
 di - rei ma - - i.  
 di - rei ma - - i.  
 di - rei ma - - i.

*Cru-da A-maril-li (V<sub>1</sub>, 18) (Gensarova)*

Cru-  
 Cru- da A- ma- ril- - li,  
 Cru- - da A- ma- ril- -  
 Cru- - da A- ma- ril- -

- da A- ma- ril- - - li, cru-  
 cru- da A- ma- ril- - li, A- ma-  
 - li, cru- - da A- ma-  
 Cru- - da A- ma- ril- - - li,  
 Cru- -





15

las - so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se - gni,

ahi las - so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se - gni, ahi

- se - gni, ahi las -

- ma - ra - men - te in - se - gni, ahi las -

- so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se - gni, ahi

ahi las - so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se -

las - so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se -

- so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se - gni, in - se -

- so<sub>2</sub> a - ma - ra - men - te in - se -

las - so<sub>2</sub>a - ma - ra - men - te in - se -

20

- gni; A - ma - ril - li, del can - di - do li - qu - stro Più can - di -

- gni; A - ma - ril - li, del can - di - do li - qu - stro Più can - di -

- gni; A - ma - ril - li, del can - di - do li - qu - stro Più can - di -

- gni; A - ma - ril - li, del can - di - do li - qu - stro Più can - di -

- gni;



-da e più bel - la, Ma de Pa- spi- do sor -  
 -da e più bel - la, Ma de Pa- spi- do sor -  
 -da e più bel - la, Ma da Pa- spi- do sor -  
 -da e più bel - la, Ma de Pa- spi- do sor -  
 Ma de Pa- spi- do sor -

25  
 - do E più sor- -da e più fe-  
 - do E più sor- - da e più fe-  
 - do E più sor- -da e più fe-  
 - do E più sor- -da e più fe- va  
 - do E più sor- -da e più fe-

-va e più fu- ga- - ce, e più fu- ga-  
 -va e più fu- ga- ce, e più fu- ga- ce, fu- ga-  
 -va e più fu- ga- - ce, e più fu- ga-  
 e più fu- ga- - ce, e più fu- ga-  
 -va e più fu- ga-



30

-ce: Poi che col dir t'af-fen- - do, poi che col dir t'af-

-ce: Poi che col dir t'af-fen- -

-ce: Poi che col dir t'af-fen- -

-ce: Poi che col dir t'af-fen- - do.

-ce: Poi che col dir t'af-fen- -

(b) -fen- - do,

- do, poi che col dir t'af-fen- do, I' mi mo-

- do, I' mi mo- rò,

poi che col dir t'af-fen- do, i' mi mo- rò ta- cen-

- do, poi che col dir t'af-fen- -

35

I' mi mo- rò, i' mi mo- rò,

- rò ta- cen- - do, i' mi mo- rò ta-

poi che col dir t'af-fen- - do, i' mi mo-

- do, poi che col dir t'af-fen- do, i' mi mo-

- do, I' mi mo- rò ta- cen- -





i' mi mo - rò ta - cen - do,  
 - cen - do, i' mi mo - rò, i' mi mo -  
 rò ta - cen - do, i' mi mo - rò, i' mi mo -  
 rò ta - cen - do, i' mi mo - rò, i' mi mo - rò ta -  
 - do, i' mi mo - rò ta - cen -

Seconda parte: (15-17)

i' mi mo - rò ta - cen - do.  
 - rò ta - cen - do.  
 - rò ta - cen - do.  
 - cen - do.  
 - do.

Ma gri-de-ran per me le  
 Ma gri-de-ran per me le piag-gie-ei  
 Ma gri-de-ran per me le piag-gie-ei

piag-gie-ei mon - ti, ma gri-de-ran per me, ma gri-de-  
 mon - ti, ma gri-de-ran per me, ma gri-de-  
 Ma gri-de-ran per me le piag-gie-ei mon -  
 mon - ti, ma gri-de-ran per me, ma gri-de-  
 Ma gri-de-ran per me le piag-gie-ei mon -



5

-ran per me le piag-gieei mon - ti, le piag-gieei mon -

-ran per me le piag-gieei mon - ti, le piag-gieei mon -

-ti, ma gri-de-ran per me le piag-gieei mon - ti, le

-ran per me le piag-gieei mon - ti, le piag-gieei

- ti, le piag-gieei mon -

- ti E que - sta sel - va, a cu -

- ti E que - sta sel - va, a cu -

piag-gieei mon - ti E que - sta sel - va, a cu -

mon - ti E que - sta sel - va, a cu -

- ti, E que - sta sel - va, a cu -

10

-i Sì spes-so il tuo bel no-me Di ri - so - nar in - se - gno.

-i Sì spes-so il tuo bel no-me Di ri - so - nar in - se - gno.

-i Sì spes-so il tuo bel no-me Di ri - so - nar in - se - gno.

-i Sì spes-so il tuo bel no-me Di ri - so - nar in - se - gno.

-i Sì spes-so il tuo bel no-me Di ri - so - nar in - se - gno.

Per me pian - gen -

Per me pian - gen - do\_i

Per me pian - gen - do\_i

Per me pian - gen - do\_i fon -

Per me pian - gen -

15

- do\_i fon - ti, E mor-mo-van-do,

fon - ti, E mor-mo-van-do,

fon - ti, E mor-mo-van-do,

ti, E mor-mo-van-do,

- do\_i fon - ti,

e mor-mo-van-do\_i ven - ti, Di - van - no\_i miei

e mor-mo-van-do\_i ven - ti,

e mor-mo-van-do\_i ven - ti,

e mor-mo-van-do\_i ven - ti, Di - van - no\_i miei

E mor-mo-van-do\_i ven - ti, Di - van - no\_i miei



20

la - men - ti, di - ran - noi

Di - ran - noi miei

Di - ran - noi miei

la - men - ti

la - men - ti

miei la - men - ti; Par - le - rà

la - men - ti; Par - le - rà

la - men - ti; Par - le - rà

Par - le - rà

Par - le - rà

25

nel mio vol - to La pie - ta -

nel mio vol - to La

La pie - ta -

nel mio vol - to La pie -

nel mio vol - to La pie



-de\_e'l do- lor, e'l  
 pic- ta- -de\_e'l do- lor,  
 -de\_e'l do- lo- -ve,e'l do-  
 -ta- -de\_e'l do- lo- -ve,  
 -ta- -de\_e'l do- lo- -

30  
 do- lor - -ve; E, se fia mu- ta\_agn'al- tra  
 e'l do- lo- -ve; E, se fia mu- ta\_agn'al- tra  
 - lo- - -ve; E, se fia mu- ta\_agn'al- tra  
 e'l do- lo- -ve;  
 - - -ve;

co- sa al fi- - ne Par- le- rà il mio mo-  
 co- sa al fi- - ne Par- le- rà il mio mo- ri -  
 co- sa al fi- - ne,  
 Par- le- rà il mio mo- ri -



35

-ri - -re E ti di - rà la mor - te il -  
 - re E ti di - rà la mor - -  
 E ti di - rà la mor - -  
 - re E ti di - rà la mor - -

mio mar - ti - -ve, E,  
 - te il mio mar - ti - -ve, E,  
 - te il mio mar - ti - -ve, E  
 - te il mio mar - ti - -ve, E

36

se fia mu - ta - gna - tra co - sa, al fi - - ne par - le - rà,  
 se fia mu - ta - gna - tra co - sa, al fi - - ne  
 se fia mu - ta - gna - tra co - sa, al fi - - ne par - le - rà il mio mo -  
 par - le - rà il mio mo -  
 se fia mu - ta - gna - tra co - sa, al fi - - ne



par-le-rà il mio mo-ri -

par-le-rà il mio mo-ri -

8 -ri - re

8 -ri - re, par-le-rà il mio mo-ri -

Par-le-rà il mio mo-ri -

45

-re e ti di-rà la mor-te il

-re e ti di-rà la mor-te il mio

e ti di-rà la mor-te il mio mar-

-re e ti di-rà la mor-te, la

-re, E ti di-rà la mor-te il

no

mio mar-ti - ve.

mar-ti - ve.

-ti - re, il mio mar-ti - ve.

mor-te il mio mar-ti - ve.

mio mar-ti - ve.



Chorale, se tanto amado (II, 19)

(Gloria)

Ohi - - mè,

Ohi - - - mè,

Ohi - - - mè, ohi -

Ohi - - - mè, ohi -

Ohi - -

ohi - mè, se tan- to, a- ma- te Di sen- tir

ohi - - - mè, se tan- to, a- ma- te Di sen- tir

- mè, se tan- to, a- ma- te Di sen- tir

- mè, se tan- to, a- ma- te Di sen- tir

- - mè, se tan- to, a- ma- te Di sen- tir





dir ohi-mè, deh, deh, per-chè fa-te.

dir ohi-mè, deh, deh, per-chè fa-te

dir ohi-mè, deh, deh, per-che fa-te

dir ohi-mè, deh, deh, per-che fa-te

dir ohi-me,

Chi di-ce ohi-mè mo-ri-re? s'ù?

Chi di-ce ohi-mè mo-ri-re? s'ù?

Chi di-ce ohi-mè mo-ri-re? s'ù?

Chi di-ce ohi-mè mo-ri-re? s'ù?

mo-ro, s'ù mo-ro, s'ù mo-ro, un sol pa-tre -

mo-ro, s'ù mo-ro, s'ù mo-ro, un sol pa-tre -

mo-ro, s'ù mo-ro, un sol pa-tre -

mo-ro, s'ù mo-ro, un sol pa-tre -

s'ù mo-ro, s'ù mo-ro, un sol pa-tre -



15

-te Lan- -gui- do\_e do- lo- ro- so\_ohi- mè sen-  
 -te Lan- - -gui- do\_e do- lo- ro- so,  
 -te Lan- qui- do, lan- qui-  
 -te Lan- qui- do\_e do- lo- ro- -so,  
 -te Lan- -gui- do,

-ti- - re,  
 lan- - -gui- do\_e do- lo-  
 -do\_e do- lo- ro- -so\_ohi- -mè sen- ti- re,  
 lan- - -gui- do\_e do- lo- ro- so\_ohi-  
 lan- - -gui- do\_e do- lo- ro- -so

20

lan- qui- do\_e do- lo- ro- so\_ohi- -mè sen- ti- -  
 -ro- so\_ohi- mè, ohi- mè sen- ti- re, sen- ti-  
 ohi- -mè sen- ti- -  
 - mè, ohi- mè sen- ti- -  
 ohi- mè sen- ti- -



-re: Ma se, cor mio, vor-re-te, ma se, cor  
 -re: Ma se, cor mio, vor-re-te  
 -re: Ma se, cor mio, vor-re-te, ma se, cor  
 -re: Ma se, cor mio, vor-re-te, ma se, cor  
 -re: Ma se, cor

mio, vor-re-te Che vi-ta hab-bio da voi, e  
 Che vi-ta hab-bio da voi, e  
 mio, vor-re-te Che vi-ta hab-bio da voi,  
 mio, vor-re-te. Che vi-ta hab-bio da voi, e  
 mio, vor-re-te Che vi-ta hab-bio da voi, e

voi da me, che vi-ta hab-bio da voi, e voi  
 voi da me, che vi-ta hab-bio da voi, e voi  
 che vi-ta hab-bio da voi, e voi  
 voi da me,  
 voi da me,



30

da me, Ha-vre-te mil-le e mil- le dol-ci\_ohi- mè, ha-ure-te mil-le e

da me, Ha-vre-te mil-le e mil- le dol-ci\_ohi- mè, ha-ure-te mil-le e

da me, Ha-ure-te mil-le e mil- le dol-ci\_ohi- mè, ha-ure- te mil-le e

Ha-ure- te mil-le e

Ha-ure-te mil-le e mil- le dol-ci\_ohi- mè,

mil- le dol-ci\_ohi- mè; Ma se, cor mio, vor- re- te, ma se, cor

mil- le dol-ci\_ohi- mè; Ma se, cor mio, vor- re- te, ma se, cor

mil- le dol-ci\_ohi- mè; Ma se, cor mio, vor- re- te, ma se, cor

mil- le dol-ci\_ohi- mè; Ma se, cor

Ma se, cor mio, vor- re- te

35

mio, vor- re- te che vi- ta\_ hab- - bio da voi, che

mio, vor- re- te che vi- ta\_ hab- - bio da voi, che

mio, vor- re- te che vi- ta\_ hab- - bio da voi,

mio, vor- re- te che vi- ta\_ hab- - bio da voi, che

che vi- ta\_ hab- - bio da voi,



vi- ta hab- bio da voi, e voi da me, ha- ure- te mil- le, e  
 vi- ta hab- bio da voi, e voi da me, ha- ure- te mil- le, e  
 ha- ure- te mil- le, e  
 vi- ta hab- bio da voi, e voi da me,  
 ha- ure- te mil- le, e

mil- le dol- ci- ghi- mè, ha- ure- te mil- le, e mil- le dol- ci- ghi- mè.  
 mil- le dol- ci- ghi- mè, ha- ure- te mil- le, e mil- le dol- ci- ghi- mè.  
 mil- le dol- ci- ghi- mè, ha- ure- te mil- le, e mil- le dol- ci- ghi- mè.  
 ha- ure- te mil- le, e mil- le dol- ci- ghi- mè.  
 mil- le dol- ci- ghi- mè, ha- ure- te mil- le, e mil- le dol- ci- ghi- mè.



Empty musical staves for notation.

Temprati i sdegni e l'ine (VI, 14)

Handwritten musical score for five voices: C (Cantata), A (Alto), T (Tenore), O (Organo), and B (Basso). The lyrics are: "Tem-pra-ti i sde-gni e l'i-ne".

Handwritten musical score for five voices with lyrics: "-re Men ri-tro-sa e più pi-a Vid-di la Don-na".



mi - a, vid-di la Don-na mi - a  
 - na mi - a, vid-di la Don-na mi - a  
 mi - a, vid-di la Don-na mi - a  
 Vid-di la Don - na mi - a Di  
 Vid-di la Don-na mi - a,

Di fe - bre-a-mar-a-men -  
 Di fe - bre-a-mar-a-men - te (ahi - mè)  
 Di fe - bre-a-mar-a-men - te (ahi - mè) lan -  
 fe - bre-a-mar-a-men - te (ahi - mè) lan - qui -  
 Di fe - bre-a-mar-a-men - te (ahi - mè) lan -

- te (ahi - mè) lan - qui - re,  
 lan - qui - re,  
 - qui - re, lan - qui - re,  
 - re, (ahi - mè) lan - qui - re,  
 - qui - re,



15

E dai lan-gui-di squar-di A-ven-tar,  
 E dai lan-gui-di squar-di, e dai lan-gui-di  
 E dai lan-gui-di squar-di A-ven-tar,  
 E dai lan-gui-di squar-di, e dai lan-gui-di  
 E dai lan-gui-di

-tar, a-ven-tar mil-le fa-cie mil-le dar-di, e mil-le dar-di.  
 squar-di, A-ven-tar mil-le fa-cie mil-le dar-di, mil-le fa-cie mil-le dar-di.  
 a-ven-tar mil-le fa-cie mil-le dar-di, mil-le fa-cie mil-le dar-di.  
 squar-di A-ven-tar mil-le fa-cie, mil-le fa-cie mil-le dar-di.  
 squar-di A-ven-tar mil-le fa-cie mil-le dar-di.

20

O pos-san-za d'A-mo-re,  
 O pos-san-za d'A-mo-re,  
 O pos-san-za d'A-mo-re,  
 O pos-san-za d'A-mo-re,  
 O pos-san-za d'A-mo-re,



S'in-fer- -mo\_e de- bil - stra -

S'in-fer- - mo\_e de- bil stra -

S'in-fer- -mo\_e de- bil stra -

S'in-fer- -mo\_e de- bil stra -

S'in-fer- - mo\_e de- bil stra -

-le Fa pia-ga\_a- -spra\_e mor- ta - <sup>25</sup>

-le Fa pia- ga\_a- -spra\_e mor- ta -

-le

-le Fa pia- ga\_a- -spra\_e mor- ta -

-le

- le Sa- no quel sia, quel sia lo sa' il mio co -

- le Sa- no quel sia, quel sia lo sa' il mio co -

Sa- no quel sia quel sia lo sa' il mio co -

- le Sa- no quel sia quel sia lo sa' il mio co -

Sa- no quel sia quel sia lo sa' il mio co -



30

-re

- re

\* C'hor lan-guen -

-re

C'hor lan-guen - do con

-re

C'hor lan-guen - do con lei,

-re

C'hor lan-guen - do con lei si

C'hor lan-guen - do con lei si strug- ge\_e

- do con lei,

c'hor lan-guen - do con

lei si strug- ge\_e mo - re,

c'hor lan-guen -

strug- ge\_e mo - re,

35

mo - re, c'hor lan-guen - do con lei,

lei

si strug- ge\_e

- do con lei,

c'hor lan-guen - do con

c'hor lan-guen - do con lei

C'hor lan-guen - do con lei si



c'hor lan-guen- do con lei si strug-ge\_e  
 mo.. -re, si strug- -ge\_e mo -re.  
 lei si strug-ge\_e mo - -re.  
 si strug- -ge\_e mo - -re, e mo -  
 strug- -ge\_e mo - -re.

mo - re.  
 -re.

Empty musical staves for the upper part of the score.

*O come vaneggia-te (VI, 15) (fiancino)*

Handwritten musical score for voices and piano. The score includes five staves labeled C, A, T, P, and C. The lyrics are: "O come vaneggia-te, Don-na, co-me va-neg-gia-te, Don-na, co-me va-neg-gia-te, Don-na, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, co-me va-neg-gia-te, Don-na, co-me va-neg-gia-te, Don-na, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re,"

Continuation of the handwritten musical score, showing piano accompaniment and vocal lines with lyrics: "co-me va-neg-gia-te, co-me va-neg-gia-te, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re, Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co-re,"



Don- na, co-me va-neg-gia-te, Don- na,  
 Don- na, o co-me va-neg-gia-te, Don- - na,  
 o co-me va-neg-gia-te, Don- na, pen-san-do ha-  
 -ver-mi tol-to il co- - re, pen-san-do ha-ver-mi tol-to il  
 o co-me va-neg-gia- - te, Don- - na,

pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co- re Co'l  
 Pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co- - ve  
 - ver-mi tol-to il co- re, tol-to il co- - re  
 co- re, il co- re  
 pen-san-do ha-ver-mi tol-to il co- - ve

tor-mi il vo-stro a-mo-re. Chi non ha cor è mor-to, chi non ha  
 Co'l tor-mi il vo-stro a-mo- - re. Chi non ha cor è mor-  
 Co'l tor-mi il vo-stro a-mo-re. Chi non ha  
 Chi non ha cor è mor-to,  
 Chi non ha cor





mor- -to, e quan-do vi la- scia -  
 mor - - to, e quan-do vi- la- scia -  
 mor - - to,  
 to, e quan-do vi la- scia -  
 mor - - to, e

-i, e quan-do vi la- scia - i Ri-na-qui si, ri-nac-qui si che non mor-  
 -i, e quan-do vi la- scia - i Ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-  
 e quan-do vi la- scia - -i  
 -i, e quan-do vi la- scia -  
 quan-do vi la- scia - -i

-rò più ma - i, ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-rò più ma -  
 -rò più ma - i, ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-rò più ma -  
 Ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-rò più ma - i, che non mor-rò più ma -  
 -i Ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-rò più ma - i;  
 Ri-nac-qui si, ri-nac-qui si che non mor-rò più ma - i;



30

-i; E quan-do vi la- scia- i ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè che non mor-

-i; ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè che non mor-

-i; ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè che non mor-rò più

quan-do vi la- scia- i ri-nac-qui sè, ri-nac-qui sè che non mor-rò più ma- i, mor-

vi-nac-qui sè, ri-nac-qui sè che non mor-rò più ma

-rò più ma- i.

-rò più ma- i.

ma- i.

-rò più ma- i.

-









- vo cru - del. fia mai quel gior - no Che fi - ne al tuo par -

- vo cru - del. fia mai quel gior - - no Che fi - ne al tuo par -

- vo cru - del. fia mai quel gior - no Che fi - ne al tuo par -

- ti - vo cru - del.

- vo cru - del.

- tir pon - gal ri - tor - no?

- tir pon - gal ri - tor - no? O dol - cis -

- tir pon - gal ri - tor - no? O dol - cis -

O dol - cis -

O dol - cis -

Se tu non fos - si di va - gar sì va - go;

- si - mo va - go, Se tu non fos - si di va - gar sì va - go;

- si - mo va - go. Se tu non fos - si di va - gar sì va - gos

- si - mo va - go, Se tu non fos - si di va - gar sì va - go;

- si - mo va - go, Se tu non fos - si di va - gar sì va - go;

dol- cis- si- mo va - - go, se tu non fos- si di va-  
 dol- cis- si- mo va - - go, di va- gar si va - go,  
 dol- cis- si- mo va - - go, se tu non fos- si di va- gar si va - go,  
 dol- cis- si- mo va - - go, se tu non fos- si di va- gar si va - go,  
 se tu non fos- si di va-

- gar, va- gar si va - - go, di va- gar si va - - go!  
 di va- gar si va - - go, di va- gar si va - go!  
 di va- gar si va - go, di va- gar si va - go, si va - go!  
 di va- gar si va - go, di va- gar si va - - go! Al-  
 - gar si va - go, di va- gar si va - - go! Al-

Al- men fer - ma la fe - de, Né da me  
 Al- men fer - ma la fe -  
 Al- men fer - ma la fe - de,  
 - men fer - ma la fe - de,  
 - men fer - ma la fe -



fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie-de,  
 -de, Né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie -  
 Né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie -  
 Né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de, se fug-ge'il pie - de, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il  
 - de, Né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de,

né da me fug-ga'il cor, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de.  
 - de, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - de.  
 - de, né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - - de.  
 pie - de. se fug-ge'il pie - - de.  
 né da me fug-ga'il cor, se fug-ge'il pie - - de.

Rompevan questi miei preghi amara (VII, 11)

C Rompevan que- sti miei pre-gh'a- mo- re,

A Rom-pe- van que- sti miei pre-gh'a- mo- re, rom-pe- van

T Rom-pe- van que- sti

P Rom-pe- van que- sti miei pre-gh'a- mo- re, rom-pe- van que-

B Rom-pe- van que- sti

que- sti miei pre- gh'a- mo- re Que- ste la- gri-me

que- sti miei pre- gh'a- mo- -re Que- ste la- gri-me

miei pre- gh'a- mo- -re Que- ste la- gri-me

sti miei pre- gh'a- mo- ve Que- ste la- gri-me.

miei pre- gh'a- mo- -re Que- ste la- gri-me



( las - so ) et que - sti uer - si Del - la mia don - n' il  
 ( las - so ) et que - sti uer - si  
 ( las - so ) et que - sti uer - si del - la mia don -  
 ( las - so ) et que - sti uer - si , et

co - ve , et que - sti uer - si del - la mia don - n' il  
 Del - la mia don - n' il co - ve , del - la mia don - n' il co - ve , del - la mia don - n' il  
 uer - si Del - la mia don - na , del - la mia don - n' il co -  
 - n' il co - ve , del - la mia don - na , del - la mia don - n' il  
 que - sti uer - si Del - la mia don - n' il . co -

co - ve ? Ben cer - to son ch' in va - no Di  
 co - ve ? Ben cer - to son ch' in va - no Di  
 - ve ?  
 co - ve ? Ben cer - to son ch' in va - no Di  
 - ve ?



15

ri-tro-var pie-tà qui- ui si ten- -ta

ri-tro-var pie-tà qui- - ui si ten- -ta

O- ve del san-

ri-tro-var pie-tà qui- - ui si ten- -ta

O-

O-ve del san-to a-mor la fa- -ce, è spen-

O-ve del san-to a-mor la fa- -ce, è spen-

- to a-mor la fa- -ce, è spen-

O-ve del san-to a-mor la fa- -ce, è spen-

- ve del san-to a-mor la fa- -ce, è spen-

20

- ta. Dun- que dol- ce si- gno- -ve,

- ta. Dun- que dol- ce si- gno- ve,

- ta. Dun- que dol- ce si- gno- ve,

- ta. Dun- que dol- ce si- gno- re



dun- que dol- ce si- gno - ve Deh fa  
 dun- -que dol- ce si- gno - ve Deh fa co'l  
 dun- -que dol- ce si- gno - ve Deh  
 Dun- que dol- ce si- gno - ve Deh fa co'l  
 Deh fa co'l

co'l tuo va- lo - ve Da che'l mio pre- go\_è va- no  
 tuo va- lo - - ve Da che'l mio pre- go\_è va- no  
 fa co'l tuo\_ va- lo - ve Da che'l mio pre- go\_è va- - no  
 tuo va- lo - - ve Da che'l mio pre- go\_è va- no  
 tuo va- lo - - ve Da che'l mio pre- go\_è va- no

Che le tue ca-re fiam- me- j- vi hab- bin lo - co, che le tue ca-re fiam- me- j-  
 Che le tue ca-re fiam- me- j- vi habbin lo - -co, che le tue ca-re fiam- me- j-  
 Che le tue ca-re fiam- me- j- vi hab- bin lo - co, che le tue ca-re fiam- me- j-  
 Che le tue ca-re fiam- me- j- vi hab- bin lo - -co, che le tue ca-re fiam- me- j-  
 Che le tue ca-re fiam- me- j-





fo - - co.  
 -s' il tuo fo- - co.  
 poss' il tuo fo- - co.  
 s' il tuo fo- - co.  
 -s' il tuo fo- - co.

Come canter poss' io (VII, 92) (Quarzo)

C Co-me can-tar pos-s'i- - o, co-me can-  
 P Co-me can-tar pos-s'i- o, co-me can-  
 A Co-me can-tar pos-s'i- o, co-me can-  
 T Co-me can-tar pos-s'i- o, co-me can-  
 B Co-me can-tar pos-s'i- o Co-me can-

-tar pos-s'i- o D'a- mor, d'a- mor,  
 -tar pos-s'i- o D'a- mor, d'a- mor,  
 -tar pos-s'i- o D'a- mor, d'a- mor, se  
 -tar pos-s'i- o D'a- mor, d'a- mor,



d'a-mor, se sde-gno ne' be-gl'oc-

se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-

sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-te, ne' be-gl'oc-ch'a-

se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-te,

se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-te,

-ch'a-ve-te, 10

-ve-te, se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-

-ve-te, ne be-gl'oc-ch'a-ve-te, a-ve-

se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-te,

se sde-gno ne' be-gl'oc-ch'a-ve-

-gl'oc-ch'a-ve-te? Deh, deh,

-te? Deh, deh,

-te? Deh, deh,

a-ve-te? Deh, deh,

-te? Deh,

15

se del can-to mio sì va-ga sè - te, deh, se del

se del can-to mio sì va-ga sè - te, deh, se del

se del can-to mio sì va-ga sè - te, deh, se del

deh, se del

can-to mio sì va-ga sè - te, sì va-ga sè - te,

can-to mio sì va-ga sè - te, sì va-ga sè - te,

can-to mio sì va-ga sè - te, sì va-ga sè - te, Men-tr'ac-

can-to mio sì va-ga sè - te, Men-tr'ac-

can-to mio sì va-ga sè - te, Men-

20

Men-tr'ac-cor-do la vo-ce e l'in-tel-let - to,

Men-tr'ac-cor-do la vo-ce e l'in-tel-let - to,

- cor-do la vo-ce e l'in-tel-let - to, men-tr'ac-cor-do la vo-ce e

- cor-do la vo-ce e l'in-tel-let - to, men-tr'ac-cor-do la vo-ce e

- tr'ac - cor - do la vo -



men-tràc-cor-do la vo-ce e Pin-tel-let-to Al  
 men-tràc-cor-do la vo-ce e Pin-tel-let-to Al  
 Pin-tel-let-to, e Pin-tel-let-to Al  
 Pin-tel-let-to, e Pin-tel-let-to Al  
 -ce e Pin-tel-let-to Al

25  
 suon del vo-stro det-to, Il vo-stro  
 suon del vo-stro det-to,  
 suon del vo-stro det-to, Il vo-stro  
 suon del vo-stro det-to,  
 suon del vo-stro det-to,

det-to voi, il vo-stro det-to voi, don-n'ac-cor-da-te,  
 Il vo-stro det-to voi, don-n'ac-cor-da-te,  
 det-to voi, don-n'ac-cor-da-te,  
 Il vo-stro  
 Il vo-stro



30

il vo-stro det - to voi, don - n' ac - cor - da -

il vo - stro det - to voi, don - n' ac - cor - da -

il vo - stro det - to voi, don - n' ac - cor - da - te.

det - to, il vo - stro det - to voi, don - n' ac - cor - da -

det - to voi, don - n' ac - cor - da -

-te Con \_\_\_\_\_ la vo - stra bel - ta - - te; Ch'io non pos - so can -

-te Con \_\_\_\_\_ la vo - stra bel - ta - - te; Ch'io non pos - so can -

Con \_\_\_\_\_ la vo - stra bel - ta - - te;

-te Con \_\_\_\_\_ la vo - stra bel - ta - - te; Ch'io non

-te Con \_\_\_\_\_ la vo - stra bel - ta - - te;

35

-tar, ch'io non pos - so can - tar, ch'io non pos - so can - tar,

-tar, ch'io non pos - so can - tar,

Ch'io non pos - so can - tar, ch'io non pos - so can - tar, cru -

pos - so can - tar, ch'io non pos - so can - tar, cru -

Ch'io non pos - so can - tar, ch'io non pos - so can - tar, cru -







gl'oc-ch' il pian - to.  
 pian - to.  
 - to, e gl'oc-ch' il pian - to.  
 e gl'oc-ch' il pian - to.

*Non son in queste rive (V. II, 14) (Tasso)*

C: Non son in que-ste ri-  
 A: Non son in que-ste ri- ue Fio-ri co-si ver-mi -  
 T: Non son in que-ste ri- ue Fio-ri co-si ver-mi -  
 B: Non son in que-ste ri- ue Fio-ri co-si ver-mi -

Non son in ques-te ri- ue Fio-ri co-si ver-mi - gli, fio-ri co-  
 - ue Fio-ri co-si ver-mi - gli, fio-ri co-si ver-mi - gli, fio-ri co-  
 - gli, non son in que-ste ri- ue fio-ri co-

-sì ver-mi-gli Co-me le lab-bra di Vit-to-ria mi-

-sì ver-mi-gli Co-me le lab-bra di Vit-to-ria mi-

-sì ver-mi-gli Co-me le lab-bra di Vit-to-ria mi-

-a, Né'l suon — de l'au-re-es-ti-ve, né'l suon

-a, Né'l suon de l'au-re-es-ti-ve, né'l

- a, Né'l suon de l'au-re-e-

Né'l suon de l'au-re-es-ti-ve, né'l suon.

Né'l suon de

de l'au-re-es-ti-ve Tra

suon de l'au-re-es-ti-ve Tra fon-ti-e ro-see gi-gli

- sti- - ve Tra fon-ti-e ro-see gi-gli, tra

de l'au-re-es-ti-ve Tra fon-ti-e ro-see gi-gli, tra

l'au-re-es-ti-ve Tra fon-ti-e ro-see gi-gli



15

fon-tie-ro-se e gi-gli Fan del suo can - - to

Fan del suo can - - to, fan

fan-tie-ro-se e gi-gli Fan del suo can -

fon-tie-ro-se e gi-gli

Fan del suo can -

fan del suo can - - to più dol-c'ar-mo-ni -

del suo can - - to più dol-c'ar-mo-ni - a,

-to, fan del suo can - - to più

Fan del suo can - to, fan del suo can - to, fan del suo can -

- to più dol-c'ar-mo-ni - a, fan del suo

20

- a, fan del suo can - to più dol-c'ar-mo-ni -

del suo can - - to più dol-c'ar-mo-ni -

dol-c'ar-mo-ni - a, più dol-c'ar-mo-

-to, del suo can - - to più dol-c'ar-mo-

can - - to più dol-c'ar-mo-ni -



m'ar - di e pia - ci, T'in - ter - rom - pa - no, t'in - ter -  
 che m'ar - di e pia - ci,  
 m'ar - di e pia - ci, T'in - ter - rom - pa - no, t'in - ter -  
 m'ar - di e pia - ci, T'in - ter - rom - pa - no, t'in - ter -  
 m'ar - di e pia - ci,

- rom - pa - no so - lo i no - stri ba - ci,  
 T'in - ter - rom -  
 - pa - no so - lo i no - stri ba - ci, i no - stri ba - ci,  
 - rom - pa - no so - lo i no - stri ba - ci, t'in - ter  
 T'in - ter -

t'in - ter - rom - pa - no  
 - pa - no, t'in - ter - rom - pa - no so - lo i no - stri ba - ci,  
 t'in - ter - rom - pa - no t'in - ter - rom -  
 - rom - pa - no, t'in - ter - rom - pa - no so - lo i no - stri ba - ci, i no -  
 - rom - pa - no, t'in - ter - rom - pa - no so - lo i no - stri ba - ci, i

- t' in-ter-rom-pa-no so - lo, t' in-ter-rom-pa-no, t' in-ter-rom-pa-no  
 t' in-ter-rom-pa-no, t' in-ter-rom-pa-no  
 - pa-no so - lo i no - stri ba - ci,  
 - stri ba - ci,  
 no - stri ba - ci, t' in-ter-rom-pa-no, t' in-ter-rom-pa-no

40  
 so - lo i no - stri ba - ci, i no - stri ba - ci, i  
 so - lo i no - stri ba - ci, so - lo i no -  
 i no - stri ba - ci, i no - stri ba - ci, i  
 i no - stri ba - ci, i no - stri ba - ci,  
 so - lo i no - stri ba -

no - stri ba - ci.  
 - stri ba - ci.  
 no - stri ba - ci.  
 no - stri ba - ci.  
 - ci.



Una farfalla (VII, 2)

(Guarini)

C U- na far-fal - - la cu- pi- da e va- gan - te

P U- na far-fal - - la cu- pi- da e va- gan - te

A U- na far-fal - - la cu- pi- da e va- gan - te

T U- na far-fal - - la cu- pi- da e va- gan - te

B

Fat - t'è il mio cor a- man - - te,

Fat - t'è il mio cor a- man - - te,

Fat - - t'è il mio cor a- man - - te,

U- na far-

U- na far-







-zan-d'in-tor-n'al fo-co

-zan-d'in-tor-n'al fo-co

-zan-d'in-tor-n'al fo-co, che va, qua-si per gio-co, scher-zan-d'in-tor-n'al fo-

Che va, qua-si per gio-co, scher-zan-d'in-tor-n'al fo-

Che va, qua-si per gio-co, scher-zan-d'in-tor-n'al fo-

De-gl'oc-chi di si-re-na, e vol-te tan-

De-gl'oc-chi di si-re-na, e vol-te

-co De-gl'oc-chi di si-re-na, e vol-te tan-

-co De-gl'oc-chi di si-re-na, e vol-te

-co De-gl'oc-chi di si-re-na, e vol-te tan-

te Vo-lae ri-oo-lae fug-g'e tor-nae gi-

tan-te Vo-lae ri-oo-lae fug-g'e tor-nae gi-

-te Vo-lae ri-oo-lae fug-g'e tor-nae gi-ra, e tor-nae

tan-te

-te



- - ra,  
 - - va,  
 gi - - ra, vo-lae ri - vo- lae fug-g'e fug-g'e tor- nae gi -  
 Vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi -  
 Vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi -

vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi -  
 vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi -  
 - ra, vo-lae ri - vo- lae fug - g'e fug - g'e tor- nae gi - ra, e  
 - ra, vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi - ra, e  
 - ra, vo-lae ri - vo- lae fug - g'e tor- nae gi - ra, e

- - va, Che no l'a-  
 - - va, Che ne l'a-  
 tor- nae gi - - ra, Che ne l'a-  
 gi - - va,  
 tor- nae gi - - va,



30

- ma - to se - no la - scie - rà con la vi - ta al fin le piu -

- ma - to se - no la - scie - rà con la vi - ta al fin le piu -

- ma - to se - no la - scie - rà con la vi - ta al fin le piu -

- me, Ma chi di ciò so -

- me. Ma chi di ciò so -

- me. Ma chi di ciò so - spi - ra, ma chi di ciò so -

Ma chi di ciò so - spi - ra,

Ma chi di ciò so - spi - ra,

35

- spi - ra, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to. Ar -

- spi - ra, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to. Ar -

- spi - ra, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to. Ar -

so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to. Ar -

so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to, so - spi - ra a tor - to.





45

mor - rà far - fal - la e sor -  
 - fal - la e sor - ge - rà fe - ni - ce, e sor - ge - rà fe - ni - ce,  
 - rà far - fal - la, mor - rà far - fal - la e sor - ge - rà fe -  
 - fal - la, mor - rà far - fal - la e sor - ge - rà fe -  
 mor - rà far - fal - la

- ge - rà fe - ni - ce, e sor - ge - rà fe - ni - ce.  
 e sor - ge - rà fe - ni - ce.  
 - ni - ce, fe - ni - ce.  
 - ni - ce, e sor - ge - rà fe - ni - ce.  
 e sor - ge - rà fe - ni - ce.



Ahi, disperata vita (9/11, 9)

C Ahi, ahi di-spe-va-ta vi-

F Ahi, ahi di-spe-va-ta vi-

A Ahi di-spe-va-ta vi-

T Ahi di-spe-va-ta vi-

E Ahi, ahi di-spe-va-ta vi-

- ta, ahi, di-spie-ta-ta mor-te!

- ta, ahi, ahi, ahi di-spie-

- ta, ahi di-spie-ta-ta mor-te!

vi-ta, ahi, ahi di-spie-

- ta, ahi, ahi di-spie-ta-ta mor-te!



L'u - na a vi - ver m'in - ui - ta, l'u -  
 - ta - ta mor - te!  
 L'u - na a vi - ver m'in - ui - ta, l'u -  
 - ta - ta mor - te!  
 L'u - na a vi - ver m'in - ui - ta  
 L'u - na a vi - ver m'in - ui - ta

- na vi - ver m'in - ui - ta E poi mor - ta mi  
 - na vi - ver m'in - ui - ta E poi mor -  
 - na vi - ver m'in - ui - ta E poi mor - ta mi  
 E poi mor - ta mi

tie - - ne Lun - gi d'o - gni mio be -  
 - ta mi tie - - ne Lun - gi d'o - gni mio be -  
 tie - - ne Lun - gi d'o - gni mio ben -  
 mi tie - - ne  
 tie - - ne





15 256

-ne, d'og-ni mio be--ne. L'al-tra mo- vir

-ne, lun-gi d'og-ni mio be--ne. L'al-tra mo- vir

-ne. L'al- tra mo- vir

Lun-gi d'og-ni mio be--ne. L'al- tra mo- vir par

Lun-gi d'og-ni mio be--ne, L'al- tra mo- vir par

par che mi ri- con- for- -te

par che mi ri- con- for- -te, l'al- tra mo- vir par che mi ri-

par che mi ri- con- for- -te, l'al- tra mo- vir par che mi ri- con-

che mi ri- - con- for- -te, l'al- tra mo- vir par che mi ri- con-

che mi ri- con- for- -te

20

Dan- do- mi vi- ta\_ o- gn'hor, dan-

- con- for- te Dan-

- for- - te Dan- do- mi vi- ta\_ o- gn'hor, dan-

- for- - te Dan- do- mi vi- ta\_ o- gn'hor, dan-

Dan- do- mi vi- ta\_ o- gn'hor, dan-



- do - mi vi - ta o - gn'hor gra - vo - sa\_e

- do - mi vi - ta o - gn'hor gra - vo - sa\_e

- do - mi vi - ta o - gn'hor gra - vo - sa\_e

- do - mi vi - ta o - gn'hor gra -

- do - mi vi - ta o - gn'hor gra - vo - sa\_e

for - te,

for - te. In co - sú stra -

for - te. In co - sú stra -

- vo - sa\_e for - te. In co - sú stra -

for - te. In co - sú

In co - sú stra - nie tem -

- nie, in co - sú

- nie tem - pre,

- nie, in co - sú stra - nie

stra - nie tem - pre,



30

-pre, in co-su  
stra-nie tem-pre  
in co-su stra-nie  
tem-pre, in co-su stra-nie  
in co-su stra-nie tem-

stra-nie tem-pre Vi-vo mo-ren-  
Vi-vo mo-ren-do, vi-vo mo-ren-  
tem-pre  
-nie tem-pre Vi-vo mo-ren-do  
-pre

35

-do sem-pre, vi-vo mo-ren-  
-do sem-pre, vi-vo mo-ren-do  
Vi-vo mo-ren-do  
sem-pre, vi-vo mo-ren-  
Vi-vo mo-ren-do



- do sem- -pre, In co- sí stra -  
 sem- - -pre; In co- sí stra -  
 In co- sí stra -  
 -do sem- - -pre;  
 sem- - -pre;

-nie tem- - -pre vi-  
 -nie tem- - -pre vi-  
 -nie tem- -pre vi- -vo ma-  
 vi- vo ma- ren -  
 vi- vo ma- ven -

-vo ma- ren- -do sem- -pre.  
 -vo ma- ren- do sem- -pre.  
 -ren- -do sem- -pre.  
 -do, ma- ren- do sem- -pre.  
 -do sem- - -pre.



O dolerosa corde (VII, 10) (Quasi)

C *do - lo -*

A *do -*

P *do -*

T

B

*-ro - sa ser - te,*

*- lo - va - sa ser - te,*

*do -*

*do - - lo -*



Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "do - lo - ro - sa sor - te, do - lo -". The second staff continues the vocal line with lyrics: "- lo - ro - sa sor - te, do -". The third staff continues with lyrics: "- ro - sa sor - te, do -". The fourth staff continues with lyrics: "do - lo -". The fifth staff is a piano accompaniment line.

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "- ro - sa sor - te, do - lo - ro - sa sor - te, Le". The second staff continues with lyrics: "do - lo - ro - sa sor - te, Le". The third staff continues with lyrics: "do - lo - ro - sa sor - te, Le". The fourth staff continues with lyrics: "ro - sa sor - te, Le". The fifth staff is a piano accompaniment line.

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir". The second staff continues with lyrics: "Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir". The third staff continues with lyrics: "Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir". The fourth staff continues with lyrics: "Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir non mi dan mor - te, Le la - gri - me ei mar - tir". The fifth staff is a piano accompaniment line.



15

- tir non mi dan mor - te, non mi dan mor - te, non  
 mi dan mor - te, non mi dan  
 le la - gri - me e i mar - tir non mi dan  
 le la - gri - me e i mar - tir non mi dan mor -  
 non mi dan mor - te, non mi dan mor -

mi dan mor - te, Et a - mor vuol ch'io mo -  
 mor - te, Et a - mor vuol ch'io mo -  
 mor - te, Et a - mor vuol ch'io mo -  
 - te,  
 - te,

20

- ra, et a - mor vuol ch'io mo - ra, Chè Ma -  
 - ra, et a - mor vuol ch'io mo - ra, Chè Ma -  
 - ra, et a - mor vuol ch'io mo - ra,  
 Et a - mor vuol ch'io mo - ra, Chè Ma -  
 Et a - mor vuol ch'io mo - ra, Chè Ma -







- don - n'a pie - tà, ché Ma - don - n'a pie - tà,  
 - don - n'a pie - tà, ché Ma - don - n'a pie - tà chiu - se ha le  
 Ché Ma - don - n'a pie - tà chiu - se ha le  
 - don - n'a pie - tà chiu - se ha le por - te, chiu -  
 - don - n'a pie - tà chiu - se ha le por - - - te,

ché Ma - don - n'a pie - tà chiu - se ha le por -  
 par - - te, chiu - se ha le por - te, chiu - se ha le por -  
 par - te, ché Ma - don - n'a pie - tà chiu - se ha le por -  
 - se ha le por - te, chiu - se ha le por -  
 ché Ma - don - n'a pie - tà chiu - se ha le por -

- te, E pur son vi - - vo c'è pen -  
 - te, E pur son vi - - vo c'è pen - sier  
 - te,  
 - te, E pur son vi - - vo c'è pen - sier  
 - te,



-fer- no, o- ve si nu- tre il mio gran  
 -no, o- ve si nu- tre il mio gran fo- - coe-ter- no,  
 o- ve si nu- tre il mio gran fo- - coe-  
 - no, o- ve si nu- tre il mio gran fo- - coe

fo- coe-ter- no, ahi, ahi  
 ahi non v'è cru-d'i-fer- no, o- ve si nu- tre il mio gran  
 -ter- -no, o- ve si nu- tre il mio gran  
 - coe-ter- no, ahi non v'è cru-d'i-fer- -no  
 -ter- -no, ahi non v'è crud'in-

non v'è crud'in-fer- no, o- ve si nu- tre il  
 fo- coe-ter- -no, o- ve si nu- -tre il  
 fo- coe-ter- no, o- ve si nu- tre il mio gran fo-  
 o- ve si nu- tre il mio gran fo-  
 -fer- no, o- ve si nu- tre il mio gran fo- coe-



Handwritten musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "mio gran fo-co\_e-ter- no." The notes are: S: G4, A: G4, T1: G4, T2: G4, B: G3. The lyrics are: "mio gran fo-co\_e-ter- no." The notes are: S: G4, A: G4, T1: G4, T2: G4, B: G3. The lyrics are: "-co\_e-ter- no." The notes are: S: G4, A: G4, T1: G4, T2: G4, B: G3. The lyrics are: "-co\_e-ter- no." The notes are: S: G4, A: G4, T1: G4, T2: G4, B: G3. The lyrics are: "-ter- no." The notes are: S: G4, A: G4, T1: G4, T2: G4, B: G3.

*Stilando penla (VII, 21) (Parabrodo)*

Handwritten musical score for five voices (C, A, P, T, B) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Stil - lan - do per - le da be -". The notes are: C: G4, A: G4, P: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "Stil - lan - do per - le da be -". The notes are: C: G4, A: G4, P: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "Stil - lan - do per - le da be -". The notes are: C: G4, A: G4, P: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "Stil - lan - do per - le da be -". The notes are: C: G4, A: G4, P: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "Stil - lan - do per - le da be -". The notes are: C: G4, A: G4, P: G4, T: G4, B: G3.

Handwritten musical score for five voices (S, A, T, T, B) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "- gl'oc- chi ar- den - ti Clo - ri gen -". The notes are: S: G4, A: G4, T: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "- gl'oc- chi ar- den - ti Clo - ri gen -". The notes are: S: G4, A: G4, T: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "- gl'oc- chi ar- den - ti Clo - ri gen -". The notes are: S: G4, A: G4, T: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "- gl'oc- chi ar- den - ti Clo - ri gen -". The notes are: S: G4, A: G4, T: G4, T: G4, B: G3. The lyrics are: "- gl'oc- chi ar- den - ti Clo - ri gen -". The notes are: S: G4, A: G4, T: G4, T: G4, B: G3.



-ti con pal- li - det - ta fac - cia,

-ti con pal- li - det - ta fac - cia,

-ti con pal- li - det - ta fac - cia,

-ti con pal- li - det - ta fac - cia,

-ti con pal- li - det - ta fac - cia,

Men - tre par - ten - d' il suo Da - mon l' ab -

Men - tre par - ten - d' il suo Da - mon l' ab -

Men - tre par - ten - d' il suo Da - mon l' ab -

- brac - cia, Mo - ve la lui - qua - si tai - pie -

- brac - cia, Mo - ve la lui - qua - si tai - pie -

- brac - cia, Mo - ve la lui - qua - si tai - pie -

Mo - ve la lui - qua - si tai - pie -



- to - - si ac - cen - - ti.

pie- to- - si ac- - cen - - ti.

- to - - si ac - - cen - - ti.

- to - - si ac- cen - - ti.

Ahi, in - gra - to Pa - stor, poi che con -

Ahi, in - gra - to Pa - stor, poi che con -

poi che con -

Ahi, in - gra - to Pa - stor, poi che con -

Ahi, in - gra - to Pa - stor, poi che con -

- sen - - ti Par - tir da me, ne si ti seal -

- sen - - ti Par - tir da me, ne si ti seal -

- sen - - ti Par - tir da me, ne si ti seal -

- sen - - ti Par - tir da me,

- sen - - ti Par - tir da me,





30

pre - da la - sciar - mi\_a

- spri - tor - men - ti,

- le\_a - spri - tor - men - ti,

- spri - tor - men - ti, a

- spri - tor - men - ti,

mil - le\_a - spri - tor - men -

a - spri - tor - men -

a - spri - tor - men -

mil - le\_a - spri - tor - men - ti,

a mil - le\_a - spri - tor - men -

35

- ti, Sia tan - ta\_ji te pie - ta\_, cru -

- ti, Sia tan - ta\_ji te pie - ta\_, cru -

- ti, Sia tan - ta\_ji te pie - ta\_, cru -

Sia tan - ta\_ji te pie - ta\_

- tu, Sia tan - ta\_ji te pie - ta\_, cru -



-del, cru-del al-me-no, Che  
 -del, cru-del al-me-no, Che  
 -del, cru-del al-me-no,  
 cru-del al-me-no, Che  
 -del, cru-del al-me-no,

lo mi fac-cia, se tor-nar non de-i In  
 lo mi fac-cia, se tor-nar non de-i In que-  
 lo mi fac-cia, se tor-nar non de-i In

que-sta par-te più chiar?, ed e-spres-  
 -sta par-te più chiar?, ed e-spres-  
 que-sta par-te più chiar?, ed e-spres-





45

-so, Che se ciò vuol il ciel, che se ciò vuol il ciel,  
 -so, Che se ciò vuol il ciel, che se ciò vuol il ciel,  
 Che se ciò vuol il ciel, mor-  
 -so, Che se ciò vuol il ciel, che se ciò vuol il ciel,  
 Che se ciò vuol il ciel,

mor-ro-mi-a-des - so, Ne ven-tu-  
 -ro- mi-a-des - so, Ne ven-  
 mor-ro- mi-a-des - so, Ne ven-  
 mor-ro- mi-a-des - so, Ne ven-tu-

50

-ra mag-gior a-ver po-tre - i, S'al fin  
 -tu-ra mag-gior a-ver po-tre- - i, S'al fin  
 -tu-ra mag-gior a-ver po-tre- - i, S'al fin  
 -ra mag-gior a-ver po-tre- - i, S'al fin  
 -ra mag-gior a-ver po-tre- - i,

del mio gio-ir ti muo- io in se -

del mio gio-ir ti muo- io in se -

del mio gio-ir,

del mio gio-ir,

55

-no, s'al fin del mio gio-ir

-no, s'al fin del mio gio-ir ti

s'al fin del mio gio-ir ti muo- io in

s'al fin del mio gio-ir ti muo- io in

S'al fin del mio gio-ir

ti muo- io in

muo- io in se- no, in se -

se- no, ti muo- io in

se- no, in

ti muo- io in se -



se - no.  
 - no.  
 se - no.  
 se - no.  
 - no.

*E munda e doce. (VIII, 2)*

(Ronaldi)

C E mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge,  
 P E mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge,  
 A E mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge,  
 T E mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge,  
 B

e mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge la-  
 e mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge la-gri-  
 e mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge, fug-ge la-gri-  
 e mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge  
 E mi-ra e toc-ca e strin-ge e ba-cia e fug-ge



- gri- mo - so bam- bi - no le ma-mel-le di lei che'l cor mi strug -  
 - mo - so bam- bi - no, la - -  
 - mo - so bam- bi - no le ma-mel-le di lei che'l cor mi  
 la - gri - mo - so bam- bi - no,  
 la - gri - mo - so bam- bi - -

- ge, la - gri - mo - so bam - bi - no le ma-  
 - gri- mo - so bam- bi - -no le ma-mel- le di lei che'l cor mi  
 strug- ge, la - gri - mo - so bam- bi - -  
 la - gri - mo - so bam- bi - - no  
 -no le ma-mel-le di lei che'l cor mi strug - ge, le ma-

-mel-le di lei che'l cor mi strug - ge, che'l cor mi strug - ge. Io -  
 strug- ge, le ma-mel- le di lei che'l cor mi strug - - ge. Io  
 -no le ma-mel- le di lei che'l cor mi strug - - ge. Io  
 le ma-mel- le di lei che'l cor mi strug - ge, che'l cor mi strug - ge.  
 -mel- le di lei che'l cor mi strug - - ge.



ch'a-mor e pie-ta - te in es - sa veg - gio Pian - gen - do  
 ch'a-mor e pie-ta - te in es - sa veg - gio Pian -  
 ch'a-mor e pie-ta - te in es - sa veg - gio Pian -

m'a - vi - ci - no, io ch'a - mor e pie - ta - te in  
 - gen - do m'a - vi - ci - no,  
 - gen - do m'a - vi - ci - no, io ch'a - mor e pie - ta - te in  
 Io ch'a - mor e pie - ta - te in  
 Io ch'a - mor e pie - ta - te in

es - sa veg - gio pian - gen - do m'a - vi - ci -  
 pian - gen - do m'a - vi - ci - no, pian -  
 es - sa veg - gio pian - gen - do m'a - vi - ci - no, pian - gen - do m'a -  
 es - sa veg - gio Pian - gen - do m'a - vi - ci - no,  
 es - sa veg - gio Pian - gen - do m'a - vi - ci -



-no, pian-gen-do m'a- vi- ci - - no E di cri- que dol-  
 -gen- do m'a- vi- ci - - no E di cri- que dol-  
 -vi- ci- - no, pian-gen- do m'a- vi- ci - - no E di cri- que dol-  
 pian- gen- do m'a- vi- ci - no E di cri- que dol-  
 -no, pian- gen- do m'a- vi- ci - - no E di cri- que dol-

25  
 -cez- ze u- na sol chieg- gio, u- na sol chieg- -  
 -cez- ze u- na sol chieg- gio, u- na sol chieg- gio, u- na sol  
 -cez- ze u- na sol chieg- gio, u- na sol chieg- gio, u- na sol  
 -cez- ze u- na sol chieg- gio, u- na sol chieg- gio, u- na sol  
 -cez- ze u- na sol chieg- gio, u- na sol chieg- gio,

- gio. Pren-di-la a-man- te in do - no, pren-di-la a-man- te in do -  
 chieg- gio, u- na sol chieg- gio. Pren-di-la a-man- te in do - no, pren-di-la a-  
 chieg- gio, u- na sol chieg- gio. Pren-di-la a-man- te in do -  
 chieg- gio. Pren-di-la a-man- te in do - no, pren-di-la a-man- te in do -  
 u- na sol chieg- gio. Pren-di-la a-man- te in do - no, pren-di-la a-



30

-no, pren-di-la-man-te in do - no, in do - no - Ri - spon - d'el -  
 -man-te in do - no, pren-di-la-man-te in do - no - Ri - spon - d'el -  
 -no, pren-di-la-man-te in do - no - Ri - spon - d'el -  
 -no -  
 -man-te in do - no, pren-di-la-man-te in do - no -

-la, ri - spon - d'el - la, ri -  
 -la, ri - spon - d'el - la - u - na bra-mi u -  
 -la - u - na bra-mi u - na ti do - no, ri - spon - d'el -  
 u - na bra-mi u - na ti do - no, Ri - spon - d'el - la, ri - spon - d'el -  
 Ri - spon - d'el -

35

- spon - d'el - la - u - na bra-mi u - na ti do - no, u - na  
 - na ti do - no, ri - spon - d'el - la - u - na bra-mi u - na ti do -  
 -la, ri - spon - d'el - la -  
 -la - u - na bra-mi u - na ti do - no, u - na bra-mi u -  
 -la - u - na bra-mi u - na ti do - no, u - na bra-mi u - na ti do -



bra-mi u-na ti do - no;

-no, u-na ti do - no;

u-na bra-mi u-na ti do - no; Tac- cia il fan- ciul, tu

-na ti do - no; Tac- cia il fan- ciul, tu ta-

-no; Tac- cia il fan- ciul, tu ta-

40

Tac- cia il fan- ciul, tu ta- ciz- sa e tac-

Tac- cia il fan- ciul, tu ta- - - ci,

ta- ci, tac- cia il fan- ciul, tu ta- - ciz- sa e tac-

- ci, tac- cia fan- ciul,

- ci, tac- cia il fan-

-ci - - gi, tac- cia il fan- ciul, tu ta-

tac- cia il fan- ciul, tu ta-

-ci - - gi o - sa e tac-

- tu ta - - ci, o - sa e tac- ci - - gi,

- ciul, tu ta- - ciz- sa e tac- ci - -





45

-cio- sare tac- cin - - gi o ba- cia\_0 toc- ca\_0  
 -cio- sare tac- cin - - gi o ba- cia\_0 toc-  
 -cin - - gi o ba- cia\_0 toc- ca\_0  
 o- sare tac- cin - - gi o ba- cia\_0 toc- ca\_0  
 -gi

fug- gio mi - - ra\_0 strin - gi, o ba- cia\_0 toc- ca\_0 fug- gio mi -  
 - ca\_0 fug- gio mi - ra\_0 strin - gi, o ba- cia\_0 toc- ca\_0 fug- gio mi -  
 fug- gio mi - - ra\_0 strin - gi, o ba- cia\_0 toc- ca\_0 fug- gio mi - -  
 fug- gio mi - ra\_0 strin - gi, o ba- cia\_0 toc- ca\_0 fug- gio mi -  
 o ba- cia\_0 toc- ca\_0 fug- gio mi -

- ra\_0 strin - gi.  
 - ra\_0 strin - gi.  
 - ra\_0 strin - gi.  
 - ra\_0 strin - gi.  
 - ra\_0 strin - gi.

Empty musical staves for vocal parts, consisting of four systems of two staves each.

Io non posso gioire (VIII, 6) (Tasso)

C *p* Io non pos- so gio- i - re, io non pos- so gio-

P *p* Io non pos- so gio- i - re, io non pos- so gio-

A *p* Io non pos- so gio- i - re, io non pos- so gio-

T *p* Io non pos- so gio- i - re

B *p* Io non pos- so gio-

Musical score for vocal parts C, P, A, T, B. Each part has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Io non posso gioire, io non posso gioire".

- i - ve lun- ge da voi, che se- te' il mio de- si - ve, da voi, che

- i - ve lun- ge da voi, che se- te' il mio de- si - ve, da voi, che

- i - ve lun- ge da voi, che se- te' il mio de- si - ve, che

lun- ge da voi, che

- i - - - - - re,

Musical score for vocal parts with lyrics: "- i - ve lun- ge da voi, che se- te' il mio de- si - ve, da voi, che". The score includes a five-measure rest (5) and a piano dynamic marking (p).



se-te il mio de-si - re, io non pos-so gio-i - re

se-te il mio de-si - re, io non pos-so gio-i - re

se-te il mio de-si - re, io non pos-so gio-i - re

se-te il mio de-si - re, io non pos-so gio-i - re

io non pos-so gio-i - re

lun-ge da voi, che se-te il mio de-si - re;

lun-ge da voi, che se-te il mio de-si - re;

lun-ge da voi, che se-te il mio de-si - re;

lun-ge da voi, lun-ge da voi, che se-te il mio de-si - re; Ma!

lun-ge da voi, che se-te il mio de-si - re; Ma!

Ma! mio pen-sier fal-la -

mio pen-sier fal-la -

mio pen-sier fal-la - ce



Ma'l mio pen-sier fal-la -  
 Ma'l mio pen-sier, ma'l mio pen-sier fal-la -  
 -ce  
 -ce, ma'l mio pen-sier fal-la -

-ce Pas - sa mon -  
 - ce Pas-sa mon-ti, cam-  
 Pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e ma-r'e fui -  
 -ce Pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e  
 Pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e ma-r'e fui -

20  
 - ti, pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e ma-r'e fui -  
 -pa-gn'e ma-r'e fui - mi, pas-sa  
 - mi, pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e ma-r'e fui - mi,  
 8 ma-r'e fui - mi, pas-sa mon-ti, cam-pa-gn'e  
 mi, pas-sa



- mi, pas - sa mon - ti, cam - pa - gu'e ma - r'e fui -  
 mon - ti, cam - pa - gu'e ma - r'e fui -  
 cam - pa - gu'e ma - r'e fui -  
 ma - r'e fui - mi, e ma - r'e fui -  
 mon - ti, cam - pa - gu'e ma - r'e fui - mi;

25  
 - mi; E m'au - vi - ci - na e sfa -  
 - mi; E m'au - vi - ci - na e sfa -  
 - mi; E m'au - vi - ci - na e sfa -  
 - mi; E m'au - vi - ci - na e sfa -

- ce Al dol - ce fo - co de' bei vo - stri lu - mi,  
 - ce Al dol - ce fo - co de' bei vo - stri lu - mi,  
 - ce Al dol - ce fo - co de' bei vo - stri lu - mi,  
 - ce Al dol - ce fo - co de' bei vo - stri lu - mi,  
 E



30

al dol- ce fo- co

m'au- vi - ci - na\_e sfa - - ce al dol- ce fo -

m'au- vi - ci - na\_e sfa - - ce al dol- ce fo -

e m'au- vi - ci - na\_e sfa - - ce

m'au- vi - ci - na\_e sfa - - ce Al dol- ce fo -

al dol- ce fo- co de' bei vo- stri lu - - mi ;

- co de' bei vo - stri lu - - mi ; E?

- co de' bei vo - stri lu - - mi ;

al dol- ce fo- co de' bei vo- stri lu - mi ; E?

- co de' bei vo - stri lu - - mi ;

35

E? lan- quir sí mi pia- ce

lan- quir sí mi pia- ce, e' lan -

E? lan- quir sí mi pia -

lan- quir sí mi pia- ce,



Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-  
 -quir sí mi pia-ce Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-  
 -ce,  
 e'l lan-quir sí mi pia-  
 E'l lan-quir sí mi pia-ce, e'l

-ti-re, Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-ti-  
 -ti-re, Ch'i-m-fi-ni-to di-let-  
 e'l lan-quir sí mi pia-  
 -ce Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-ti-  
 lan-quir sí mi pia-  
 -ce

-re, e'l  
 -to, Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-  
 Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-  
 -re, Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-ti-  
 Ch'i-m-fi-ni-to di-let-t'ho nel mar-ti-  
 -re,





lan-quir sè mi pia-  
-ce  
-ti - - - - - re, c'è lan-quir  
-ti - - - - - re ho nel mar-ti -  
ch'i-fi-ni - to di-let-t'ho  
ch'i-fi-ni - to di-let -

ch'i-fi-ni - to di-let-t'ho nel mar-ti -  
sè mi pia- ce ch'i-fi-ni - to di-let-t'ho nel mar-ti -  
-re, ch'i-fi-ni - to di-let-t'ho nel mar-ti -  
nel mar-ti - re, ho nel mar-ti -  
-t'ho nel mar-ti - - re, ho nel mar-ti -

-re.  
-re.  
-re.  
-re.  
-re.  
-re.





*Strin-gi-ti pousse al petto (VIII, 9) (Rinaldi)*

C Strin-gi-ti pu-re al pet-to, strin-gi-ti pu-

F Strin-gi-ti pur-

A Strin-gi-ti pu-re al pet-to, strin-gi-

T Strin-gi-ti pu-re al pet-to,

B Strin-gi-ti pu-

-re al pet-to E scher-zag ri - -di e bac-

al pet-to E scher-zag ri - -di, e scher-zag ri - di e

-ti pu-re al pet-to E scher-zag ri - di, e scher-zag ri - di e

E scher-zag ri - -di,

-re al pet-to E scher-zag ri - -di, e scher-zag ri - di e



-cia e scher-za e vi - di e ba - cia quan - to uo - i  
 ba - cia quan - to uo - i, ba - cia quan - to uo - i  
 i ba - cia quan - to uo - i, e vi - di e ba - cia quan - to uo - i  
 e scher - za e vi - di e ba - cia quan - to uo - i  
 ba - cia quan - to uo - i L'a - ni -

L'a - ni - mal par - go - let - to, ché i ba - ci, i  
 ché i ba - ci, i  
 L'a - ni - mal par - go - let - to, ché i ba - ci, i  
 L'a - ni - mal par - go - let - to, ché i ba - ci, i  
 - mal par - go - let - to, ché i ba - ci, i

ri - si ei dol - ci scher - zi tuo - i Non t'ac - cor - gen - d'io fu -  
 ri - si ei dol - ci scher - zi tuo - i Non t'ac - cor - gen - d'io fu -  
 ri - si ei dol - ci scher - zi tuo - i Non t'ac - cor - gen - d'io fu - ro,  
 ri - si ei dol - ci scher - zi tuo - i  
 ri - si ei dol - ci scher - zi tuo - i



15

-ro, non t'ac - cor - gen - d'io fu - ro Quan -

-ro, non t'ac - cor - gen - d'io fu - - - ro

non t'ac - cor - gen - do, non t'ac - cor - gen - d'io fu - - ro Quan -

Non t'ac - cor - gen - d'io fu - - ro Quan -

Non t'ac - cor - gen - d'io fu - - ro Quan -

[←o=o→]

d'al pre - sen - te og - get - to E scher - zi e ri - si e

E scher - zi e ri - si e

- d'al pre - sen - te og - get - to E scher - zi e ri - - si e

- d'al pre - sen - te og - get - to E scher - zi e ri - si e

- d'al pre - sen - te og - get - to E scher - zi e ri - si e

[←o=o→]

ba - ci in me fi - gu - - ro. Se - qui dun - que scher - zan - do, se - qui

ba - ci in me fi - gu - - ro. Se - qui dun - que scher - zan - do, se - que dun - que scher -

ba - ci in me fi - gu - - ro. Se - que dun - que scher -

ba - ci in me fi - gu - - ro. Se - qui dun - que scher - zan - do, se - qui

ba - ci in me fi - gu - - ro.



20

dun-que scher-zan-do e ri-den - do, ri-den - do e ba-  
 -zan-do e ri-den - do, e ri-den - do e  
 -zan-do e ri-den - do, e ri-den - do e ba-cian -  
 -que scher-zan-do e ri-den - do, e ri-den - do, ri-den -  
 e ri-den - do, ri-den - do e ba-

-cian - do che men-tre scher-zo, ba-cie ri - di se -  
 ba-cian - do che men-tre scher-zo, e ba-cie ri - di se -  
 -do che men-tre scher-zo, ba-cie ri - di se -  
 -do e ba-cian - do  
 -cian - do

25

-co scher-ze-vai, ba-ce-vai, scher-ze-vai, ba-ce-vai ri - de-vai  
 co scher-ze-vai, ba-ce-vai, scher-ze-vai, ba-ce-vai, ri - de-vai  
 -co scher-ze-vai, ba-ce-vai, ri - de-vai  
 scher-ze-vai, ba-ce-vai, ri - de-vai  
 Scher-ze-vai, ba-ce-vai, scher-ze-vai, ba-ce-vai,



me - co, scher-ze - vai, scher-ze - vai, ba - ce - vai, ri - de - vai me - co.  
 me - co, scher-ze - vai, ba - ce - vai, ri - de - vai me - co.  
 me - co, scher-ze - vai, ba - ce - vai, ri - de - vai me - co.  
 me - co, scher-ze - vai, ba - ce - vai, ri - de - vai me - co.  
 scher-ze - vai, scher-ze - vai, ba - ce - vai, ri - de - vai me - co.

Deh, come in van chie-de-*de* (VIII, 5) *(pizzicato)*

C Deh, deh,  
 Q Deh, deh,  
 A Deh, deh, co-m'in van chie-de-  
 T Deh, deh, co-m'in van chie-de-  
 B Deh, deh, co-m'in van chie-de-

deh, co-m'in van chie-de-  
 deh, co-m'in van chie-de-  
 -te Du-dir, bel-la si-re-na, il can-to mi-o,  
 -te Du-dir, bel-la si-re-na, il can-to mi-  
 -te Du-dir, bel-la si-re-na, il can-to mi-



-te D'u- dir, bel- la si- re- na, il can - - - - - to mi -

-te D'u- dir, bel- - la si- re- na, il can - - - - - to mi -

d'u- dir, bel- la si- re- - na, il can- to mi -

- o, - - - - - il can - - - - - to mi -

- o,

- o, d'u- dir, bel- la si- re- - na, il can- to mi - o, il can -

- o, d'u- dir, bel- la si- re- - na, il can- - to mi -

- o, d'u- dir, bel- la si- re- - na, il can - to

- o, d'u- dir, bel- la si- re- - - na, il can -

d'u- dir, bel- la si- re- - - na, il can -

d'u- dir, bel- la si- re- - - na, il can - to mi -

- to mi - o!

- - - - - o!

mi - o! Se sor- da sè- te voi,

- to mi - o! Se sor- da sè- te voi,

- - - - - o! Se sor- da sè- te voi,





e sol mi suo-na al co - re, mi suo-  
 a sol mi suo-na al co - re Ar- mo -  
 Ar- mo - nia di so - spi - ri, di so - spi - ri,  
 Ar- mo - nia di so - spi - ri, e sol mi  
 e sol mi suo-na al co - re Ar- mo - nia di so - spi - ri,

25  
 -na al co - re Ar- mo - nia di so - spi - ri e di  
 -nia di so - spi - ri e di la - men -  
 e sol mi suo-na al co - re  
 suo-na al co - re ar- mo - nia di so -  
 ar- mo - nia di so - spi - ri e di la -

la - men - ti, e di  
 - ti, e di la - men -  
 ar- mo - nia di so - spi - ri e di la -  
 spi - ri e di la - men - ti, e di la -  
 - men - ti, e





30

la - men - ti. E

- men - ti, la - men - ti. E

di la - men - ti.

se'l vo-stro ri - go - ve A voi ne to - glie il suon, mi - ra -

se'l vo-stro ri - go - ve A voi ne to - glie il suon, mi - ra -

sa'l vo-stro ri - go - ve A voi ne to - glie il suon, mi -

36

- te il pian - to,

- te il pian - to, che le la -

- ra - te il pian - to, che le la -

che le la -

che le la -





45

-to, che le la - gri - me mie so - no il mio can -  
 che le la - gri - me mie so - no il mio can -  
 -to, che le la - gri - me mie so - no il mio can -  
 -to, so - no il mio can -  
 so - no il mio can -

can - to.  
 - to.  
 - to.  
 - to.  
 - to.



Empty musical staves for vocal and instrumental parts.

*Voi ch'a piaccio mai (VIII, 42)*

Handwritten musical score for voices C, A, T, P, and B. The lyrics are: "Voi ch'a pian -".

C: Voi ch'a pian -

A: Voi ch'a pian -

T: Voi ch'a pian -

P: Voi ch'a pian -

B: Voi ch'a pian -

Handwritten musical score for voices C, A, T, P, and B. The lyrics are: "- to mai don- na cu- de - Voi ch'a pian - to ch'a pian - to mai don -".

C: - to mai don- na cu- de -

A: Voi ch'a pian - to

T: Voi ch'a pian - to

P: ch'a pian - to mai don -

B: ch'a pian - to mai don -

-le,  
 mai don- -na cru- de- -  
 Voi ch'a pian- - to  
 -na cru- de- - -le,  
 Voi ch'a

oci ch'a pian- to  
 -le, cru- de- -le,  
 mai don- -na cru- de- -  
 pian- -to voi  
 pian- -to mai don- -

mai don- na cru- de- -  
 don-  
 -le, don- na cru- de- -le, don-  
 ch'a pian- - to mai don-  
 -na cru- de- -le

15

- na cru - de - le

- na cru - de - le Né\_a so - spir

- na cru - de - le

Né\_a so - spir né\_a que -

Né\_a so - spir né\_a que - re - le

Né\_a so - spir né\_a que - re - le

Né\_a so - spir né\_a que - re - le

Né\_a so - spir né\_a que - re - le

20

que - re - le

Cre - de - ste il mio mar - ti - re, ere -

- ve - le Cre - de - ste il mio mar -

- ve - le

Cre - de - ste il mio mar - ti - re



Cre - de - ste il mio mar - ti - re, il  
 - de - ste il mio mar - ti - re, cre - de - ste il  
 - ti - re, il mio mar - ti - re,  
 Cre - de - ste il mio mar - ti - re,  
 - re, cre - de - ste il mio mar -

25  
 mio mar - ti - re, lo cre - de - re -  
 mio mar - ti - re, lo cre - de - re -  
 lo cre - de - re -  
 il mio mar - ti - re, lo cre - de - re -  
 - ti - re,

- te ghi las - so ve - den - do - mi mo - vi -  
 - te ghi las - so ve - den - do - mi mo - ri -  
 - te ghi las - so ve - den - do - mi mo - ri -  
 - te ghi las - so ve - den - do - mi mo - vi -



30

-re, ve -

-re, lo cre - de - ve - te\_ahi las - so ve - den -

-re, lo cre - de - ve - te\_ahi las - so ve - den -

-re, lo cre - de - ve - te\_ahi las - so ve - den -

Lo cre - de - ve - te\_ahi las - so ve - den -

-den - do - mi mo - vi - ve. O pur quel cor\_ di sas -

-do - mi mo - ri - re. O pur quel cor\_ di sas -

-do - mi mo - ri - re.

-do - mi mo - ri - re. O pur quel cor\_ di sas -

-do - mi mo - ri - re. O pur quel cor\_ di sas -

35

-so Al fo - co e ai

-so Al fo - co e ai strai\_ d'A - mor sem -

Al fo - co e ai strai\_ d'A - mor sem - pre piu\_ for - te

-so Al fo - co e ai strai\_ d'A - mor sem - pre piu\_ for -

-so





strai d'A-mov sem-pre più for - te Go - de -  
 -pre più for - te, sem - pre più for - te Go - de -  
 e ai strai d'A - -mov sem-pre più for - te Go - de -  
 - te, ai strai d'A-mov sem-pre più for - te  
 Al fo - co e ai strai d'A-mov sem-pre più for - te Go - de -

40  
 -rà lie - to an - cor, go - de - rà lie - to an - cor, go - de - rà lie - to an -  
 -rà lie - to an - cor, go - de - rà lie - to an - cor, go - de - rà lie -  
 -rà lie - to an - cor del - la mia mor - te,  
 Go - de - rà lie - to an -  
 -rà lie - to an - cor del - la mia mor - te,

-cor del - la mia mor - te, dol - la mia  
 - to an - cor del - la mia mor - te, del - la mia  
 del - la mia mor - te, del - la mia  
 -cor del - la mia mor - te, del - la mia mor -  
 go - de - rà lie - to an - cor del - la mia



45

mor - te. Ah que - sto al - men di

mor - te. Ah que - sto al - men di

mor - te. Ah que - sto al - men di

- te. Ah que - sto al - men di

mor - te.

pa - ce il cor mi spo -

pa - ce il cor mi spo -

pa - ce il cor mi spo -

pa - ce il cor vi spo -

cu -

50 [17]

- glie Cru - del ch'a - - uran pur fin tan -

- glie Cru - del ch'a - - uran pur fin tan -

- glie Cru - del ch'a - - uran pur fin tan -

- del ch'a - - uran pur fin tan -



- ran pur fin tan- te mie do-  
 fin tan- te mie do- glie,  
 - te mie do- glie,  
 Cru- del ch'a- van pur  
 - te mie do- glie, tan- te mie do-

- glie, tan- te mie do-  
 cru- del ch'a- van per fin,  
 cru- del  
 fin tan- te mie do- glie,  
 - glie, cru-

- glie, cru- del,  
 cru- del ch'a- van  
 ch'a- van per fin tan- te mie  
 tan- te mie do- glie,  
 - del ch'a- van per fin



60

cru- del, ch'a- -oran pur fin

pur fin tan- -te mie

do- - glie; pur fin tan-

cru- del ch'a- -oran pur

tan- -te mie do- - - glie,

tan- te mie do- - glie.

do- - - glie.

- te mie do- glie.

fin tan- te mie do- - glie.

tan- -te mie do- - - glie.

Empty musical staves for accompaniment.



Parte la vita mia (VIII, 14)

Primo Choro

C Par - te la vi - ta mia, par -

A Par - te la vi - ta mia, par -

T Par - te la vi - ta mia, par -

S Par - te la vi - ta mia, par -

Secondo Choro

C Par - te la vi - ta mia, par -

A Par - te la vi - ta mia, par -

T Par - te la vi - ta mia, par -

B Par - te la vi - ta mia, par -

5

-te il mio so - le,

-te il mio so - le,

-te il mio so - le,

-te il mio so - le,

Par - te la vi - ta mia, par -

Par - te la vi - ta mia, par -

Par - te la vi - ta mia, par -

Par - te la vi - ta mia, par -



Par - ton quel - le bel - lez - ze

Par - ton quel - le bel - lez - ze

Par - ton quel - le bel - lez - ze

Par - ton quel - le bel - lez - ze

-tejl mio so - le,

Par - ton quel - le bel -

-tejl mio so - le,

Par - ton quel - le bel -

-tejl mio so - le,

Par - ton quel - le bel -

-tejl mio so - le,

Par - ton quel - le bel -

10

Par - tan sec - cojl mio cor; or

Par - tan sec - cojl mio

Par - tan sec - cojl mio co - ve;

Par - tan sec - cojl mio

-lez - ze u - ni - chee so - -le.

-lez - ze u - ni - chee so - -le.

-lez - ze u - ni - chee so - -le.

-lez - ze u - ni - chee so - -le.



chi m'a-i - - ta, por-tan se- cojl mio cov;

cor, or chi m'a-i - - ta, por-tan se-

or chi m'a-i - - ta, por-tan se-

cor, or chi m'a-i - - ta, por-tan see- cojl mio co-

por-tan see- cojl mio co - - re;

por-tan se- cojl mio co - - re;

por-tan se- cojl mio co - - re;

por-tan se- cojl mio co - - re;

16

or chi m'a-i - - ta, or

-cojl mio co - - re; or

-cojl mio co - - re; or

-re; or

por-tan se- cojl mio cov; or chi m'a-i - - ta

por-tan se- cojl mio co - - re; or chi m'a-i - - ta,

por-tan se- cojl mio co-re; or chi m'a-i - - ta, or chi m'a-

por-tan se- cojl mio co - - re; or chi m'a-i - - ta, or



chi m'a - i - - ta? Sen - za lu - ce ve - dran que -

chi m'a - i - - ta? Sen - za lu - ce ve - dran que -

chi m'a - i - - ta? Sen - za lu - ce ve - dran que -

chi m'a - i - - ta? Sen - za lu - ce ve - dran que -

or chi m'a - i - - ta?

or chi m'a - i - - ta?

- i - ta, m'a - i - ta?

chi m'a - i - - ta?

20

st'oc-chi mie - i?

st'oc-chi mie - i?

st'oc-chi mie - i?

st'oc-chi mie - i?

Sen - za lu - ce ve - dran que - st'oc-chi mie -

Sen - za lu - ce ve - dran que - st'oc-chi mie -

Sen - za lu - ce ve - dran que - st'oc-chi mie -

Sen - za lu - ce ve - dran que - st'oc-chi mie -



Pos- son cam- pa- -re un sen- za cor' i de-

Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

-i? Pos- son cam- pa- -re un sen- za cor' i de-

-i? Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

-i? Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

-i? Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i de-

25

-i, un sí lon- ta- no ahi- me, un sí lon- ta- no ahi- me

-i, un sí lon- ta- no ahi- me,

-i, un sí lon- ta- no ahi- me,

-i, un sí lon- ta- no ahi- me,

-i, un sí lon- ta- no ahi- me, un

-i, un sí lon- ta- no ahi- me, lon-

-i, un sí lon-

-i, un sí lon-



dal- la sua vi - ta? chi-

un sí lon- ta- no\_ahi- me

un sí lon- ta- no\_ahi- me, ahi-

un sí lon- ta- no\_ahi- me,

sí lon- ta- no\_ahi- me dal- la sua vi - ta, dal- la sua vi -

-ta- no\_ahi - me, un sí lon- ta- no\_ahi- me dal- la sua vi -

-ta- - no\_ahi - me, un sí lon- ta- no\_ahi- me dal- la sua vi -

-ta- no\_ahi- me, un sí lon- ta- no\_ahi- me dal- la sua vi -

-me, ahi- me dal- la sua vi - ta?

ahi- me, ahi- me dal- la sua vi - ta?

me, ahi- me dal- la sua vi - ta?

ahi- me, ahi- me dal- la sua vi - ta?

-ta, ahi- me, dal- la sua vi -

-ta, ahi- me dal- la sua vi -

-ta, ahi- me dal- la sua vi -

-ta, ahi- me dal- la sua vi -



Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve, Mi -  
 Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve Mi -  
 Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve, Mi -  
 Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve, Mi -  
 -ta? Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve  
 -ta? Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve  
 -ta? Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve  
 -ta? Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo d'a - mo - ve

-va - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve;  
 -va - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve;  
 -va - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve;  
 -va - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve;  
 Mi - ra - co - lo, mi -  
 Mi - ra - co - lo è ch'io  
 Mi - ra - co - lo è ch'io  
 Mi - ra - co - lo, mi -



mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo, mi -  
 mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo, mi -  
 mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo  
 mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo e  
 -ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve, mi -  
 vi - vo e sen - za co - ve, mi -  
 vi - vo e sen - za co - ve, e  
 -ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve, e

-ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve.  
 -ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve.  
 e sen - za co - ve, e sen - za co - ve.  
 sen - za co - ve.  
 -ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve.  
 -ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za co - ve.  
 sen - za co - ve, e sen - za co - ve.  
 sen - za co - ve.



*Parte la vista mia (E a. b. 7)*

C Par - te la vi - ta mia, par -

S Par - te la vi - ta mia, par -

A Par - te la vi - ta mia, par -

o Par - te la vi - ta mia, par -

T Par - te la vi - ta mia, par -

B Par - te la vi - ta mia, par -

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel - lez - ze, quel - le bel -

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel -

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel - lez - ze, quel - le bel -

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel - lez - ze

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel -

+il mio so - le, Par - ton quel - le bel - lez - ze



-lez- z'u-ni-che è so - le. Por-tan se- co' il mio  
 -lez- z'u-ni-che è so - le. Por-tan se- co' il mio cor; hor  
 -lez- z'u-ni-che è so - le. Por-tan se- co' il mio  
 Por-tan se- co' il mio co- ve;  
 -lez- z'u-ni-che è so - le.

10  
 cor; hor che m'a- i - ta, por-tan se- co' il mio co -  
 che m'a- i - ta, por-tan se- co' il mio cor; hor che m'a-  
 cor; hor che m'a- i - ta, por-tan se- co' il mio cor;  
 hor che m'a- i - ta, hor che m'a- i - ta,  
 Por-tan se- co' il mio co - ve  
 Por-tan se- co' il mio co - ve; por-tan  
 -re; hor che m'a- i - ta, hor che m'a-  
 - i - ta, por-tan se- co' mio co- ve; hor che m'a-  
 - hor che m'a- i - ta, hor che m'a- i - ta, hor  
 por-tan se- co' il mio cor; hor che m'a- i -  
 hor che m'a- i - ta, hor che m'a-  
 se- co' il mio co - ve; hor che m'a- i - ta, hor che m'a-



-i - -ta? Sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie-

-i - -ta? Sen-

che m'a- i - ta? Sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie -

- -ta? Sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie -

-i - -ta?

-i - -ta?

-i?

-za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie - i? Pos-

-i? Pos-

-i, sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- - chi mie - i? Pos-

Sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie - - i? Pos-

Sen- za lu- ce ve- dran que- st' oc- chi mie - - i? Pos-

20

Pos- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- -i, Un

- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- i,

- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- i, Un si lon-

- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- i,

- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- -i, Un

- son cam- pa- re un sen- za cor' i De- i,



sì lon-ta-n'ahi-me, un sì lon-ta-n'ahi-me, ahi-me dal-  
 Un sì lon-ta-n'ahi-me, un sì lon-ta-n'ahi-me,  
 -ta-n'ahi-me, un sì lon-ta-n'ahi-me dal-la sua  
 Un sì lon-ta-n'ahi-me dal-la  
 sì lon-ta-n'ahi-me, un sì lon-ta-n'ahi-me dal-  
 Un sì lon-ta-n'ahi-me dal-la sua  
 -la sua vi-ta, ahi-me, ahi-me dal-la sua vi-ta?  
 ahi-me dal-la sua vi-ta? Mi-  
 vi-ta, dal-la sua vi-ta? Mi-  
 -sua vi-ta, ahi-me dal-la sua vi-ta? Mi-  
 -la sua vi-ta, dal-la sua vi-ta?  
 vi-ta? Mi-

Mi-ra-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re,  
 -va-co-lo, mi-ra-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re, Mi-ra-co-lo è ch'io  
 -ra-co-lo, mi-ra-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re, Mi-ra-co-lo è ch'io  
 -ra-co-lo, mi-ra-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re  
 Mi-ra-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re, Mi-ra-co-lo è ch'io  
 -va-co-lo, mi-ra-co-lo è d'a-mo-re.





Mi - ra - co - lo è ch'io vi - -

vi - vo e sen - za co - re, mi - ra - co - lo è ch'io

vi - vo e sen - - za co - re, mi - ra - co - lo è ch'io

Mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo e

vi - vo e sen - za co - - ve,

Mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo è ch'io

- vo, mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo, mi - ra - co - lo è ch'io

vi - vo e sen - - za co - re, mi - ra - co - lo è ch'io

vi - vo e sen - za co - re, mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo è ch'io

sen - za co - re, mi - ra - co - lo, mi - ra - co - lo è ch'io

mi - ra - co - lo è ch'io vi - vo e sen - za

vi - vo e sen - za co - - ve, e sen - za

vi - vo e sen - za co - - re.

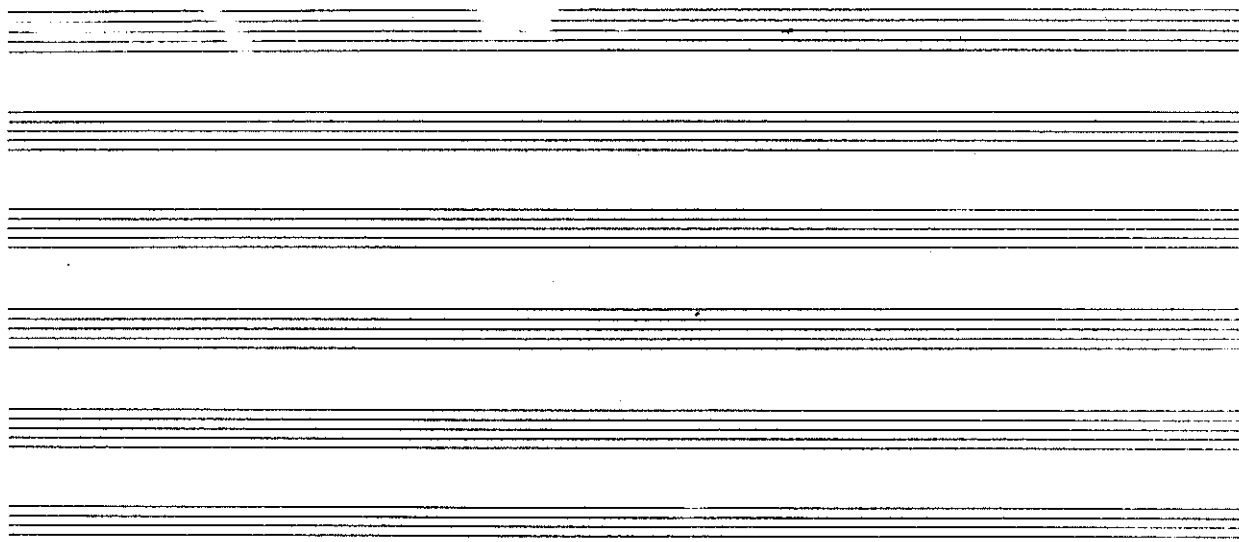
vi - vo e sen - za co - re.

vi - vo e sen - za co - re.

co - re, e sen - za co - re.

co - - - - - ve





f. f. *Gastaldini: A-mor, ecco si par-te (2<sup>o</sup> secondo libro a 5, 1589)*

Handwritten musical score for five voices (C, P, A, T, B) in a 2/4 time signature. The score begins with a double bar line and a key signature change to one flat. The lyrics are: "A - -mor, ec - co si par -".

C: A - -mor, ec - co si par -  
 P: A - mor, ec - co si par -  
 A: A - -mor, ec - co si par -  
 T: A - -mor, ec - co si par -  
 B: A - mor,

Continuation of the handwritten musical score for five voices. The lyrics are: "-te, ec - co si par - -te, ec - co si par -".

C: -te, ec - co si par - -te, ec - co si par -  
 P: -te, ec - co si par - -te, ec - co si par -  
 A: -te, ec - co si par -  
 T: a - mor, a - mor, ec - co si par -  
 B: ec - co si par - -te, ec - co si par -

-te Di bel-tà, di vir-tù, di leg- gia-dri - a La bel-la

-te Di bel-tà, di vir-tù, di leg- gia-dri - a La bel-la

-te Di bel-tà, di vir-tù, di leg- gia-dri - a La bel-la

-te

-te

gem-ma mi - a, la bel-la gem-ma mi - a, di bel-tà, di vir-

gem-ma mi - a, la bel-la gem-ma mi - a, la bel-la gem-ma mi - a,

gem-ma mi - a, la bel-la gem-ma mi - a, la bel-la gem-ma mi - a,

La bel-la gem-ma mi - a, Di bel-tà, di vir-

la bel-la gem-ma mi - a, Di bel-tà, di vir-

tà, di leg- -gia-dri - a la bel-la gem-ma mi - a, la bel-la

di leg- -gia-dri - a la bel-la gem-ma

di leg- -gia-dri - a la bel-la gem-ma mi - a,

-tà, di leg- -gia-dri - a la bel-la gem-ma mi - a, la bel-la

-tà, di leg- -gia-dri - a la bel-la gem-ma mi - a.



15

gem - ma mi - a, Ahi - mè,

mi - a. Ahi - mè,

Ahi - mè, ahi -

gem - ma mi - a. Ahi - mè,

Ahi - mè,

ahi - mè, si par - t'il so - te De

ahi - mè, si par - t'il so - te De

- mè, ahi - mè si par - t'il so - te De -

ahi - mè si par - t'il so - te De

ahi - mè si par - t'il so - te

20

gli oc - chi miei. Deh, deha - mor, s'e - gli pur

gloc - chi miei. Deh, deha - mor, s'e - gli pur

gloc - chi miei. Deha - mor, s'e - gli pur

gli oc - chi miei. Deh, deha - mor, s'e - gli pur

Deh, deha - mor,





30

per il - lu - strar di gar - z'il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, per il - lu -

per il - lu - strar di gar - z'il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, per il - lu -

col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, per il - lu - strar di gar -

col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, per il - lu - strar di gar -

col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, per il - lu - strar di gar -

-strar di gar - z'il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, O - pra tu al - men che nel par - tir

-strar di gar - z'il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, O - pra tu al - men che nel par -

- z'il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra, O - pra tu al - men che nel par - tir

za il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra,

za il col - 1<sup>o</sup> - gn'ho - ra,

35

s'af - fi - di se - co por - tar que - st'al - ma che l'ho - no -

-tir s'af - fi - di se - co por - tar que - st'al - ma che l'ho - no -

s'af - fi - di se - co por - tar que - st'al - ma che l'ho - no -



-va. E per-ché cer-to sia

-va. E per-ché cer-to sia, e per-ché cer-to

-va. E per-ché cer-to sia, e per-ché cer-to

E per-ché cer-to sia, e per-ché cer-to sia ch'e-gli pur

E per-ché cer-to sia, e per-ché cer-to

40

ch'e-gli pur l'ha - bia Fa' ch'io la

sia ch'e-gli pur l'ha - tota

sia ch'e-gli pur l'ha - bia Fa' ch'io la spi-ri den-tro a le sue

l'ha - bia Fa' ch'io la spi-ri den-tro a le sue

sia ch'e-gli pur l'ha - bia Fa' ch'io la

spi-ri den-tro le sue la - bia, fa' ch'io la spi-ri

Fa' ch'io la spi-ri den-tro le sue la - tota,

la - bia, a le sue l'a - bia, fa' ch'io la spi-ri den-tro a le sue la -

la - bia, fa' ch'io la spi-ri den-tro a le sue la -

spi-ri den-tro a le sue la - bia,



45

den-troa le sue la - bia, fa' ch'io la spi - ri den - tro, fa'

fa' ch'io la spi - ri den - troa le sue la - bia, fa' ch'io la

-bia, fa' ch'io la spi - ri den-troa le sue la -

8 -bia, fa' ch'io la spi - ri den - tro, fa' ch'io la

fa' ch'io la spi - ri den-tro a le sue la - bia,

ch'io la spi - ri den-troa le sue la - bia, fa' ch'io la spi - ri den-troa le sue

spi - ri den-troa le sue la - bia, fa' ch'io la spi - ri den-troa le sue la -

fa' ch'io la spi - ri den - troa le sue la -

8 spi - ri den-troa le sue la-bia, fa' ch'io la spi - ri den - troa

fa' ch'io la spi - ri den - tro a le sue la -

la - bia.

- bia.

- bia.

8 le sue la - bia.

- - - bia.





*J. J. Zastoldi: Accanto mio dolere (Il primo libro a 5 voci, 1688)*

C

A

P

T

B

A - cer - bo mio

A - cer - bo

A - cer - bo

A - cer - bo mio do - lo - re,

do - lo - re,

A - cer - bo mio do -

mio do - lo - re,

mio do - lo - re, a - cer -



- re

Che me-co

a- cer- bo mio do- lo -

- lo - - re, a- cer- bo mio do- lo.

cer- bo mio do- lo - - re

Che me-co

- bo mio do- lo - - - - - re

not- t'e gior- no Ti stai, che me-co not- t'e

- re Che me-co not- t'e gior- no, not- t'e

- re Che me-co not- t'e

not- t'e gior- no Ti stai, che me-co not- t'e gior- no Ti

Che me-co not- t'e gior- no, not- t'e

gior- no Ti stai, i vuo pre- gar- ti, i vuo pre- gar-

gior- no Ti stai, i vuo pre- gar-

gior- no Ti stai, i vuo pre- gar- ti, i

stai, i vuo pre- gar- ti,

gior- no Ti stai, i vuo pre- gar- ti, i



15

-ti, i vuo pre-gar-ti i vuo pre-gar-ti  
 -ti, i vuo pre-gar-ti, i vuo pre-gar-ti  
 vuo pre-gar-ti, i vuo pre-gar-ti  
 i vuo pre-gar-ti Quan-do ch'a  
 vuo pre-gar-ti, i vuo pre-gar-ti Quan-do ch'e me ri-

S'a-vien che tu ti par-ti Per-ch'il co-  
 S'an vien che tu ti par-ti Per-ch'il co-  
 me vi-tor-ni S'a-vien che tu ti par-ti Per-ch'il co-man-di A-  
 -tor - - ni S'a-vien che tu ti par-ti Per-ch'il co-man-di A-mo-  
 S'a-vien che tu ti par-ti Per-ch'il co-

20

-man-di A-mo-re, Che ta-le il tuo ri-tor-no A me ne  
 -man-di A-mo-re, Che ta-le il tuo ri-tor-no A me ne  
 -mo-re, Che ta-le il tuo ri-tor-no, che ta-le il tuo ri-tor-  
 -re, Che ta-le il tuo ri-tor-no A me ne  
 -man-di A-mo-re, Che tal il tuo ri-tor-no



ven-ga-ri-tor- no Che non

ven-ga-ri-tor- no, a me ne ven-ga-ri-tor- no Che non

-no A me ne ven-ga-ri-tor- -no Che

ven-ga-ri-tor- no Che non gra-

A me ne ven-ga-ri-tor- -no Che

25

gra- -vi la sal- - ma,

gra- -vi la sal- - ma, Ma me-co sen stia

non gra- -vi la sal- ma,

-vi la sal- - ma, Ma me-co sen stia Pal-

non gra- -vi la sal- - ma,

Ma me-co sen stia Pal-

Pal- - ma, ma me-co sen stia Pal-

Ma me-co sen stia Pal- ma, ma me-

- ma, ma me-co sen stia

Ma me-co sen stia Pal- ma, ma me-co



30

ma me-co sen stia Pal- -  
 -ma, ma me-co sen stia Pal- - ma,  
 -co sen stia Pal- ma, ma  
 Pal- - ma, ma me-co sen stia Pal-  
 sen stia Pal- - ma, ma

- ma, ma me-co sen stia Pal- ma,  
 ma me-co sen stia Pal- - ma, ma me-co  
 me-co sen stia Pal- ma, ma me-co sen stia Pal-  
 - ma, ma me-co sen stia Pal- ma, ma  
 me-co sen stia Pal- ma, ma me-co sen stia

ma me-co sen stia Pal- ma.  
 sen stia Pal- ma, ma me-co sen stia Pal- ma.  
 - ma.  
 me-co sen stia Pal- - ma.  
 Pal- ma, ma me-co sen stia Pal- - ma.

Francesco Rovigo - Misera, che farò (- 2<sup>a</sup> Amorena caccia, 1588)

C *Mi - se -*

A *Mi - se - va, mi - se -*

T *Mi - se - va, mi - se -*

Q *Mi - se - va, mi - se -*

B *Mi - se - va,*

*-va, che fa - rò poi che mi*

*-va, che fa - rò poi che mi*

*-va, che fa - rò,*

*-va, che fa - rò poi che mi*

*che fa - rò poi che mi*



mo - vo, che fa - rò

mo - vo, che fa - rò

che fa - rò poi che mi

mo - vo, che fa - rò

mo - vo, che fa - rò

poi che mi mo - ro?

poi che mi mo - ro?

mo - ro? Fie -

poi che mi mo - ro?

poi che mi mo - ro? Fie -

Fie - ra stel - la,

Fie - ra stel - la em -

- ra stel - la,

Fie - ra stel -

- ra stel - la, em - pia sor -



15

em- - pia sor- - te,  
 - pia sor- - te,  
 - pia sor- - te,  
 - la, em- - pia sor- - te, E  
 - te, em- - pia sor- - te, E

E pur per mio ri- sto - - ro,  
 mio re- sto - ro,  
 E pur per mio ri-  
 pur per mio re- sto - ro, e pur per  
 pur per mio re- sto - - ro e pur per

20

e pur per mio ri- sto -  
 pur per mio re- sto - ro, e pur per mio re-  
 sto - - ro, e pur per mio re-  
 mio re- sto - ro  
 mio re- sto - ro, e pur per mio re-





- ro Pie- to- sa chieg- gio mor- te,  
 - sto - -ro Pie- to- sa, pie- to- sa chieg-  
 - sto - -ro Pie- to- sa chieg-  
 Pie- to- sa chieg- gio mor- te,  
 - sto - -ro Pie- to- sa

25  
 pie- to- sa chieg- gio mor- te.  
 - gio mor- te, pie- to- sa chieg- gio mor- te.  
 - gio mor- te, pie- to- sa chieg- gio mor- te.  
 pie- to- sa, chieg- gio mor- te, chieg- gio mor- te.  
 chieg- gio mor- te, pie- to- sa chieg- gio mor- te.

Por- gi, Di- a- na, a- ci- ta,  
 Por- gi, Di- a- na, a- ci-  
 Por- gi, Di- a- na, a- ci- ta,  
 Por- gi, Di- a- na, a- ci- ta,  
 Por- gi, Di- a- na, a- ci- ta, Se



Se vuoi ch'io re-stitui ui-ta, se vuoi ch'io  
 ta, Se vuoi ch'io re-stitui  
 Se vuoi ch'io re-stitui ui-ta, se  
 -ta, Se vuoi ch'io re-stitui ui-  
 vuoi ch'io re-stitui ui-ta, se vuoi ch'io

re-stitui ui-ta; Por-  
 ui-ta, in ui-ta; o Por-  
 vuoi ch'io re-stitui ui-ta; Por-  
 -ta, in ui-ta; Por- -gi-  
 re-stitui ui-ta; ho Por-

-gi, di-a-na-ci-ta, se  
 -gi, Di-a-na-ci-ta,  
 -gi, Di-a-na-ci-ta, se  
 Di-a-na-ci-ta, se  
 -gi, Di-a-na-ci-ta, se vuoi ch'io



voi ch'io ve- sti\_in ui - ta, in ui - ta,  
 se vuoi ch'io ve- sti\_in -  
 vuoi ch'io ve- sti\_in ui - ta, se vuoi ch'io  
 se voi ch'io ve- sti\_in ui - ta, in  
 ve- sti\_in ui - ta, se vuoi ch'io ve- sti\_in

se vuoi ch'io ve- sti, se vuoi ch'io ve- sti\_in  
 - ui - ta, se vuoi ch'io ve- sti\_in  
 ve- sti\_in ui - ta, se vuoi ch'io ve- sti\_in  
 ui - ta, se vuoi ch'io ve- sti\_in

ui - ta.  
 ui - ta.  
 ui - ta.



G. E. Grassoldi: *Contra Altus* (Concerto in G major, 1658)

Primo choro

Sinfonia

Handwritten musical score for the first system, labeled "Primo choro" and "Sinfonia". It consists of four staves: C (Cello), A (Viola), T (Tenor), and B (Bass). The notation includes clefs, time signatures, and various musical notes and rests.

Secondo choro

Handwritten musical score for the second system, labeled "Secondo choro". It consists of four staves: C (Cello), A (Viola), T (Tenor), and B (Bass). The notation includes clefs, time signatures, and various musical notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, consisting of eight staves. The notation includes clefs, time signatures, and various musical notes and rests. A measure number "5" is written above the top staff.





Musical score system 1, consisting of eight staves. The top two staves are grand staves (treble and bass clefs). The middle four staves are for piano accompaniment, with the third and fourth staves marked with an '8' (octave). The bottom two staves are for a second instrument, possibly a cello or double bass, with the seventh and eighth staves marked with an '8'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Musical score system 2, consisting of eight staves. The top two staves are grand staves. The middle four staves are for piano accompaniment, with the third and fourth staves marked with an '8'. The bottom two staves are for a second instrument, possibly a cello or double bass, with the seventh and eighth staves marked with an '8'. A measure number '10' is written above the first staff of this system. The music continues with similar rhythmic and melodic motifs.



Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,  
 Con che so-a- vi - tà,

la - brao-do-ra - te, con che so-a- vi - tà,  
 la - brao-do-ra - te, con che so-a- vi - tà,  
 la - brao-do-ra - te, con che so-a- vi - tà,  
 la - brao-do-ra - te, con che so-a- vi - tà,  
 con che so-a- vi - tà, la - brao-do-ra -  
 con che so-a- vi - tà, la - brao-do-ra -  
 con che so-a- vi - tà, la - brao-do-ra -  
 con che so-a- vi - tà, la - brao-do-ra -



E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- -to; Ma se

E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

-te, E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

-te, E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

-te, E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

-te, E vi ba- cio, e vi ba- cio, e u'a- scol- to; Ma se

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di- let- ti,

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di- let- ti,

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di- let- ti,

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di- let- ti,

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di-

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di-

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di-

go- do un pia- cer Pal- tro m'è tol- to. Co- me i vo- stri di-



co-me i vo-stri di-let-ti s'an-ci-do-no fra lor

co-me i vo-stri di-let-ti s'an-ci-do-no fra lor

co-me i vo-stri di-let-ti s'an-ci-do-no fra lor

co-me i vo-stri di-let-ti s'an-ci-do-no fra lor

-let-ti s'an-ci-do-no fra lor se dol-ce-men-

-let-ti s'an-ci-do-no fra lor se dol-ce-men-

-let-ti s'an-ci-do-no fra lor se dol-ce-men-

-let-ti s'an-ci-do-no fra lor se dol-ce-men-

25

-te, Vi-ve per am-bi duo Pa-ni-ma mi - a.

-te, Vi-ve per am-bi duo Pa-ni-ma mi - a.

-te, Vi-ve per am-bi duo Pa-ni-ma mi - a.

-te, Vi-ve per am-bi duo Pa-ni-ma mi - a.





Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste .

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste o dol - ci ba -

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste o dol - ci ba -

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste o dol - ci ba -

Che so - a - ve ar - mo - ni - a Fa - ve - ste o dol - ci ba -

30

o ca - ri det - ti, Se fo - ste u - ni - ta - men - te, se

o ca - ri det - ti, Se fo - ste u - ni - ta - men - te, se

o ca - ri det - ti, Se fo - ste u - ni - ta - men - te, se

o ca - ri det - ti, Se fo - ste u - ni - ta - men - te, se

-ci, o ca - ri det - ti Se

-ci, o ca - ri det - ti, Se

-ci, o ca - ri det - ti, Se

-ci, o ca - ri det - ti, Se



fo-ste-u-ni-ta-men-te

fo-ste-u-ni-ta-men-te

fo-ste-u-ni-ta-men-te

fo-ste-u-ni-ta-men-te

fo-ste-u-ni-ta-men-te D'am-be-due le dol-ces-ze am-bo ca-pa-

fo-ste-u-ni-ta-men-te D'am-be-due le dol-ces-ze am-bo ca-pa-

fo-ste-u-ni-ta-men-te D'am-be-due le dol-ces-ze am-bo ca-pa-

fo-ste-u-ni-ta-men-te D'am-be-due le dol-ces-ze am-bo ca-pa-

35

Ba-cion-do-i det-ti e va-gio-nan-do,

Ba-cion-do-i det-ti e va-gio-nan-do,

Ba-cion-do-i det-ti e va-gio-nan-do,

Ba-cion-do-i det-ti e va-gio-nan-do,

-ci: e va-gio-nan-do, e va-gio-

-ci: e va-gio-nan-do, e va-gio-

-ci: e va-gio-nan-do, e va-gio-

-ci: e va-gio-nan-do, e va-gio-



Handwritten musical score for the first system, consisting of eight staves. The lyrics are: "e ra-gio-nan-do\_i ba - - ci; Che so-". The lyrics are repeated across the staves with varying musical notations, including rests and slurs. The final line of the system shows the lyrics: "-nan- do\_i ba - - ci; Che so-".

Handwritten musical score for the second system, starting with a measure number "40" above the first staff. It consists of eight staves. The lyrics are: "a- ve-ar-mo-ni - a fa-re-ste\_o dol- ci ba - ci;". The lyrics are repeated across the staves with varying musical notations, including rests and slurs. The final line of the system shows the lyrics: "a- ve-ar-mo-ni - a fa-re-ste o ca-ri".



o ca-ri det - ti, se fo- steu- ni - ta -  
 a ca-ri det - ti, se fo- steu- ni - ta -  
 o ca-ri det - ti, se fo- steu- ni - ta -  
 o ca-ri det - ti, se fo- steu- ni - ta -  
 det - ti, se fo- steu- ni - ta - men - te, se fo- steu- ni - ta -  
 det - ti, se fo- steu- ni - ta - men - te, se fo- steu- ni - ta -  
 det - ti, se fo- steu- ni - ta - men - te, se fo- steu- ni - ta -  
 det - ti, se fo- steu- ni - ta - men - te, se fo- steu- ni - ta -

<sup>45</sup>  
 -men - te D'am - be due le dol - cez - ze am - bo eu - pa - - ci:  
 -men - te D'am - be due le dol - cez - ze am - bo ca - pa - - ci:  
 -men - te D'am - be due le dol - cez - ze am - bo ca - pa - - ci:  
 -men - te D'am - be due le dol - cez - ze am - bo ca - pa - - ci:  
 -men - te ba - cian - do i  
 -men - te ba - cian - do i  
 -men - te ba - cian - do i  
 -men - te ba - cian - do i





Primo Coro *Viva, sempre scolpita (VIII, 13)*

First system of musical notation for the Primo Coro, featuring four vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: *Vi-va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va.*

Second system of musical notation for the Secondo Coro, featuring four vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: *Vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, vi - va.*

Continuation of the musical score with lyrics: *vi - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi. vi - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi. vi - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi. vi - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi ten - go - va, vi - va, vi - va, sem - pre scol - pi - ta - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi. - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi. - va, vi - va, vi - va sem - pre scol - pi - ta Vi.*



ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor [dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor [dol- ce mia vi-

nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

ten-go nel mio cor, vi ten-go nel mio cor dol- ce mia vi-

70

-ta,] dol- -ce mia vi - - ta. Co- sì vor-rei an-

-ta, dol- -ce mia vi - - ta. Co- sì vor-rei an-

-ta,] dol- -ce mia vi - - ta. Co- sì vor-rei an-

-ta, dol- -ce mia vi - - ta. Co- sì vor-rei an-

-ta, dol- -ce mia vi - - ta.

-ta, dol- -ce mia vi - - ta.

-ta, dol- -ce mia vi - - ta.

-ta, dol- -ce mia vi - - ta.



-ch'i - o, co - sí vor - vei an - ch'i - o

-ch'i - o, co - sí vor - vei an - ch'i - o

-ch'i - o, co - sí vor - vei an - ch'i - o

-ch'i - o, co - sí vor - vei an - ch'i - o

Co - sí vor - vei an - ch'i - o Ch'un dí scol - pis - se a - mo -

Co - sí vor - vei an - ch'i - o Ch'un dí scol - pis - se a - mo -

Co - sí vor - vei an - ch'i - o Ch'un dí scol - pis - se a - mo -

Co - sí vor - vei an - ch'i - o Ch'un dí scol - pis - se a - mo -

15  
ch'un dí scol - pis - se a - mo - re, scol - pis - se a - mo - re

ch'un dí scol - pis - se a - mo - re, scol - pis - se a - mo - re

ch'un dí scol - pis - se a - mo - re, scol - pis - se a - mo - re

ch'un dí scol - pis - se a - mo - re, scol - pis - se a - mo - re

-re, ch'un dí scol - pis - se a - mo - re que -

-re, ch'un dí scol - pis - se a - mo - re que -

-re, ch'un dí scol - pis - se a - mo - re que -

-re, ch'un dí scol - pis - se a - mo - re





Que- sta i- ma- gi- ne  
 Que- sta i- ma- gi- ne  
 Que- sta i- ma- gi- ne  
 Que- sta i- ma- gi- ne  
 Que- sta i- ma- gi- ne

-sta i- ma- gi- ne mia nel vo- stro co- re;  
 -sta i- ma- gi- ne mia nel vo- stro co- re;  
 -sta i- ma- gi- ne mia nel vo- stro co- re;

20  
 mia nel vo- stro co- re; Co- sì vor- rei an- ch' i-  
 mia nel vo- stro co- re; Co- sì vor- rei an- ch' i-  
 mia nel vo- stro co- re; Co- sì vor- rei an- ch' i-  
 mia nel vo- stro co- re; Co- sì vor- rei an- ch' i-  
 Co- sì vor- rei an- ch' i- o, co-  
 Co- sì vor- rei an- ch' i- o, co-  
 Co- sì vor- rei an- ch' i- o, co-  
 Co- sì vor- rei an- ch' i- o, co-



-o ch'un di scol-pis-se a-mo - ve, ch'un

-o ch'un di scol-pis-se a-mo - ve, ch'un

-o ch'un di scol-pis-se a-mo - ve, ch'un

-o ch'un di scol-pis-se a-mo - ve, ch'un

-sì vor-rei an-ch'i - o ch'un di scol-pis-se a-mo -

-sì vor-rei an-ch'i - o ch'un di scol-pis-se a-mo -

-sì vor-rei an-ch'i - o ch'un di scol-pis-se a-mo -

-sì vor-rei an-ch'i - o ch'un di scol-pis-se a-mo -

di scol-pis-se a-mo - ve que-sti-ma-gi-ne mia nel vo-

di scol-pis-se a-mo - -re que-sti-ma-gi-ne mia nel

di scol-pis-se a-mo - ve que-sti-ma-gi-ne mia nel

di scol-pis-se a-mo - -re

-re, scol-pis-se a-mo - ve

-re, scol-pis-se a-mo - ve

-re, scol-pis-se a-mo - ve

-re, scol-pis-se a-mo - ve



-stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel vo - stro co -

vo - stro co - re que - stai - ma - gi - ne mia nel vo - stro co -

vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel vo - stro co -

que - stai - ma - gi - ne mia nel vo - stro co -

que - stai - ma - gi - ne mia, que - stai - ma - gi - ne mia nel

que - stai - ma - gi - ne mia, que - stai - ma - gi - ne mia nel

que - stai - ma - gi - ne mia, que - stai - ma - gi - ne mia nel

que - stai - ma - gi - ne mia, que - stai - ma - gi - ne mia nel

30

-re, nel vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia

-re, nel vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia

-re, nel vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel

-re nel vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel

vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia

vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel

vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel

vo - stro co - re, que - stai - ma - gi - ne mia nel



nel vo - stro co - re.

nel vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

nel vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

vo - stro co - re.

Empty musical staves for accompaniment or additional parts.

