



Antichi Maestri

Collana dedicata ai trattati di musica antica fra XV e XVIII secolo

Comitato scientifico

Marcello Mazzetti, Livio Tici, Giovanni Caprioli

Anteprima Lemus Edizioni

Giovan Battista Rossi

ORGANO DEI CANTORI

EDIZIONE CORRETTA E ANNOTATA
A CURA DI GIOVANNI CAPRIOLI

PREFAZIONE DI MARCELLO MAZZETTI
POSTFAZIONE E GLOSSARIO DI LIVIO TICLI

Anteprima LeMus Edizioni

Potete trovare tutti i link alle risorse digitali presenti in questa pubblicazione alla pagina “La Biblioteca Segreta della Cicala” nel sito dell’Editore assieme ad altri contenuti extra.



www.lemusedizioni.com
Pubblicazioni > La Biblioteca Segreta della Cicala

In questo libro le risorse digitali sono indicate come segue:

🔗 Nome della risorsa

Questa pubblicazione è basata su:
Organo de' cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare Contrapunto. Con alcune Cantilene à Due, Tre, Quattro, & Cinque Voci. Opera del R.P. D. Gio. Battista Rossi genovese de' Chierici Regolari di Somasca. Con licenza de' superiori e privilegio. Stampa del Gardano in Venetia MDCXVIII appresso Barholomeo Magni.

© 2023 LeMus Associazione
Giovan Battista Rossi
Organo dei cantori. Edizione corretta e annotata
A cura di Giovanni Caprioli
Prefazione di Marcello Mazzetti
Postfazione e Glossario di Livio Ticli

I edizione febbraio 2023
ISBN 9788831444-279
€ 45,00

Associazione LeMus
via delle Germane 11 – 10015 Ivrea (TO)
www.lemusedizioni.com – info@lemusedizioni.com



INDICE

Prefazione di Marcello Mazzetti	7
Introduzione	17

ORGANO DEI CANTORI

Dedica	29
--------	----

PARTE PRIMA

1. A che fine si deve apprendere la musica	33
2. Le composizioni si fanno per beneficio d'altri	34
3. Delle lodi della musica	35
4. Della musica e del canto in generale	36
5. Della divisione della musica	37
6. Del canto fermo e dell'intonazione e comprensione dei toni autentici e plagali e del modo di fare le cadenze	37
7. Della musica figurata	44
8. Dei caratteri o figure	45
9. Delle corde o righe	47
10. Di tre tipi di musicisti	48
11. Del tatto e della modulazione	48
12. Dei segni	50
13. Delle pause	52
14. Della fuga (detta comunemente canone) e dei motti che vi si pongono	54
15. Di alcuni altri modi musicali	61
16. Del tempo	61
17. Del modo	65
18. Le regole del comporre	68
19. Quali sono i valori delle figure del modo e del tempo	69
20. Della prolazione	70
21. Della perfezione delle figure	73
22. Come si rendono imperfette le figure	77
23. Del punto	80
24. Del punto di aumentazione	81
25. Del punto di divisione o di imperfezione	82
26. Del punto d'alterazione o raddoppiamento	84
27. Esempi di prolazione	87
28. Altri esempi stravaganti	94

29. Come si possa mettere o cantare una minima per tatto	100
30. Con una tavola si può comprendere ogni cantilena	109
31. Della proporzione	116
32. Della dupla, tripla, quadrupla e altre	118
33. Delle sesquialtere	119
34. Della emiolia	122
35. Della divisione delle proporzioni	123
36. Delle figure alterabili e non alterabili nelle proporzioni	126
37. Delle legature	133
REGOLA PER IMPARARE IL CONTRAPPUNTO	
1. Che cos'è il contrappunto	139
2. Come si deve fare il contrappunto sopra il canto fermo	141
Ω. Conclusione dell'opera	149
Note alla Parte prima	151
PARTE SECONDA	
Apparato critico	158
1. Veni Sancte Spiritus (duo)	160
2. Salve Virgo singularis (duo)	161
3. Amor foco divino (a 3)	162
4. Vaghe vergin e dive (a 3)	163
5. Felice Virginella (a 3)	164
6. Quel di ch'il mio Signor (a 3)	165
7. Exaudi Deus (mottetto a 4)	166
8. L'incauto pastorello (canzonetta a 3)	168
9. Magnificat 6. toni (a 3)	169
10. Miserere Dei meus (duo)	173
11. Sepulto domino (duo)	175
12. Il Gentile (canzona strumentale a 4 con BC)	176
13. La Serra (canzona strumentale a 5 con BC)	178
14. L'Invrea (canzona strumentale a 5 con BC)	180
15. La Grimaldona (canzona strumentale a 4 con BC)	184
16. Lamentazioni di Geremia (a 2)	187
17. Falsi bordoni (a 4)	189
18. Duo di Rocco Rodio	191
19. Agnus Dei III di Palestrina (a 4)	192
20. Agnus Dei II di Josquin (a 3)	194
21. Duo di G.B. Rossi	195
Postfazione di Livio Ticli	197
Glossario a cura di Livio Ticli	206
Indice dei nomi	213

L'«ORGANO DE' CANTORI» (1585-1618): PREMESSA «FUZZY» FRA COMPOSIZIONE, PEDAGOGIA E BIOGRAFIA DI UN AUTORE INQUIETO

di Marcello Mazzetti

Avere in mano un'edizione è sempre una benedizione dal momento che, etimologicamente, esprime lo stesso effetto di una gestazione (lat. *edere*). In effetti, alle stesse coordinate temporali del trattato musicale che andiamo presentando, le espressioni idiomatiche volgari utilizzate per editare un volume erano “dare alla luce” o “comporre”, quest'ultimo termine certamente più affine alla manifattura del libro a stampa che, attraverso una fusione di sapere tecnico e tecnologia all'avanguardia, condivideva con la *Musica Disciplina* i concetti di armonia, ritmo e proporzione applicati alla pagina scritta.¹

In un'epoca in cui la riproduzione digitale delle fonti primarie è divenuta un fatto corrente, condiviso e, tutto sommato, meno dispendioso in termini di tempo e risorse rispetto a qualche decennio fa, ci si potrebbe chiedere se una nuova edizione, per altro cartacea, sia di qualche utilità. La risposta è, certamente, affermativa

1. Segnaliamo, a fianco dei contributi generali sull'editoria musicale di Carlo Fiore e Luca Aversano, *Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, De charta (L'epos, 2004); Stanley Boorman, *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century*, Collected studies (Ashgate, 2005). I lavori sui singoli editori rinascimentali: Mary K. Duggan, *Italian Music Incunabula: Printers and Type* (University of California Press, 1992); Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné* (Oxford University Press, USA, 2006); Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569, v. 2 (Garland Pub., 1988); Richard J. Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*, Eastman studies in music (University of Rochester Press, 1998); Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)* (Oxford University Press, USA, 1998); Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice* (Oxford University Press, 2001); Augusta Campagne, *Simone Verovio. Music printing, intabulations and basso continuo in Rome around 1600*, vol. 13, Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte (Wien: Böhlau Verlag, 2018). Inoltre, è bene ricordare alcuni contributi moderni sull'editoria che affrontano l'aspetto delle proporzioni e della ritmicità nella pagina scritta: Fabrizio Serra, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Scienza e tecnica. Science and technics (Fabrizio Serra, 2009); R. Bringhurst, *The elements of typographic style* (Hartley & Marks, Publishers, 2004).

INTRODUZIONE

di Giovanni Caprioli

Giovan Battista Rossi (Genova, 1550 ca. – Milano, 1629), chierico regolare di Somasca, ha lasciato scarse tracce della sua vita, e le pubblicazioni a noi note, che citano lui o le sue opere non forniscono sufficienti informazioni al fine di ricostruire un quadro biografico completo ed esaustivo. Tuttavia, grazie al contributo inedito di Gian Enrico Cortese e Gino Tanasini¹ è possibile dare traccia dei suoi spostamenti tra le Case dell'Ordine e di alcuni episodi della sua vita.

G.B. Rossi si consacrò alla vita religiosa l'8 maggio del 1579 a Ferrara nella chiesa di S. Maria Bianca.² Nel 1588 si spostò a Tortona, forse presso il seminario somasco di S. Maria Piccola. Nel 1592 fu a Pavia dove trascorse un periodo di studio presso il Collegio Borromeo e dove ebbe modo di conoscere di persona Federico Borromeo, il futuro cardinale.³ Intorno al 1594, tornò a Genova dove chiese il passaggio ad

LA VITA

1. Gian Enrico Cortese e Gino Tanasini, s.v. «Rossi, Giovan Battista», in *Dizionario storico dei compositori liguri*, inedito, 1992 (per gentile concessione). Le informazioni contenute in questo contributo (che facciamo nostre e integriamo) sono attinte dalla bozza di uno studio di P. Marco Tentorio crs. (Como, 1913-1993), archivista storico dei Somaschi. Lo studio è purtroppo rimasto incompiuto a causa della morte dell'autore, per questo motivo non è stato possibile fornire in questa sede le precise indicazioni delle fonti, sebbene si sia cercato di integrare con l'aiuto di un altro studio di P. Tentorio (*Saggio storico sullo sviluppo dell'Ordine Somasco dal 1569 al 1650*, 2011 postumo) e dei dati reperibili nell'archivio online dell'Ordine ([e Schedario CRS](#)).

2. Cfr. *Atti dei Capitoli Generali 1542-1580* (PELLEGRINI, p. 66); e [e Schedario CRS: Atti](#). Negli *Atti* si legge "2 maggio", data in cui si congregò il Capitolo in Santa Maria Bianca. Tra le decisioni prese dal Capitolo compare anche: «Fu accettato alla professione Giannantonio (forse Giovanni Battista, musicista, ndr) de Rossi da Genova» (la nota di redazione nello schedario è forse di P. Tentorio).

3. Ciò si evince dalle parole di Rossi contenute nella dedica della seconda edizione delle sue *Meditationi* (1621): «All'Illustrissimo, et Reverendissimo Sig.e Patron mio Colendissimo il Sig. Federigo Borromeo Cardinale di Santa Chiesa et Arcivescovo di Milano [...] Onde dirò, che a V. S. Illustriss.

è stata arricchita con annotazioni e con un *Apparato critico* (relativo alla seconda parte) che rendono conto delle più importanti modifiche al testo e chiariscono i passi più ostici o ambigui; con un *Indice dei nomi e delle composizioni* per agevolare la consultazione; con un *Glossario*, utile, per i meno esperti, alla comprensione del contenuto dell'opera e del repertorio che essa affronta.

Ciò non significa che questa edizione sostituisca o renda vana la consultazione dell'originale. Al contrario, vuole essere uno sprone al confronto in quanto è sempre fonte di arricchimento intellettuale e umano.

Il testo è stato integralmente trascritto, redatto e mondato da lessico e grafie obsolete o scorrette. La sintassi, invece, è rimasta inalterata fatta eccezione per rari casi in cui l'intervento si è reso necessario per favorire la comprensione del senso generale. Per maggiore chiarezza, di seguito è posto un elenco dei criteri adottati per la trascrizione del testo.

CRITERI DI
TRASCRIZIONE

- distinzione tra *u* e *v* secondo l'uso moderno (es. *conuengono* → *convengono*);
- eliminazione dell'*h* etimologica o pseudoetimologica, tranne che nelle forme che la conservano nell'uso moderno (es. *huomo* → *uomo*);
- riduzione in *-i* della doppia finale *-ii* e *-ij* (es. *spatij* → *spazi*);
- sostituzione della nota tironiana *æ* e della forma latina *et* in *e/ed*;
- scioglimento di *-ti/-tj* in *-zi*, *-tti/-ttj* in *-zzi* (es. *cognitione* → *cognizione*);
- inserimento di *h* diacritica in alcune particelle esclamative o nelle forme coniugate del verbo *avere*, ove mancanti (es. *vi a posto* → *vi ha posto*);
- eliminazione della *i* prostetica davanti a *s* impura (es. *istesso* → *stesso*);
- introduzione della grafia *cq* in *aqua*;
- riduzione delle forme *gl'* e *ogn'* davanti a vocale diversa da *i* in *gli* e *ogni*;
- univerbazione delle preposizioni articolate quali *a gli*, *de gli* in *agli*, *degli* ecc.;
- eliminazione degli accenti sulle preposizioni, sulle forme del verbo *avere* sulla *o* congiunzione e vocativa (es. *sù, hà* → *su, ha*);
- normalizzazione dell'uso dell'accento acuto e del grave (es. *perchè* → *perché*);
- integrazione dell'accento dove mancante per evidente refuso;
- eliminazione dell'accento da *e* congiunzione;
- normalizzazione secondo l'uso moderno delle maiuscole dopo il punto interrogativo ed esclamativo;
- riduzione dell'uso delle maiuscole;
- interventi sulla punteggiatura: soppressioni e modifiche interpretative;
- normalizzazione di geminazioni consonantiche secondo l'uso moderno (es. *essercito, legere* → *esercito, leggere*);
- sostituzione di avverbi obsoleti con sinonimi secondo l'uso moderno (es. *conciossiaché* → *poiché/benché*);
- eliminazione dell'afèresi di una vocale iniziale seguita da consonante della stessa sillaba (es. *'l* → *il*) o come troncamento nelle riduzioni del dittongo discendente di voci monosillabe (es. *a', da', de'* → *ai, dai, dei*);
- normalizzazione secondo l'uso moderno di alcune coniugazioni verbali (es. *fia, doveria* → *sarà, dovrebbe*).

In generale, le modifiche che non rientrano in questo elenco, ma di maggiore inerenza al senso del testo, sono state indicate tra parentesi quadre oppure in nota.

I nomi dei compositori citati non sono stati riportati come nel testo originale bensì sono stati scritti secondo l'uso attuale: es. *Okghen* → *Ockeghem*; *Iusquino* → *Josquin*; *Palestina* → *Palestrina*, ecc. In taluni casi, laddove nell'originale compare il solo nome, è stato necessario sostituirlo con il cognome o con l'appellativo con cui il compositore è meglio noto: es. *Adriano* → *Willaert*; *Iachet* → *Arcadelt*; *Lupo* → *Hellinck*; *Lengembrunero* → *Le Brung*. Tuttavia, nell'*Indice dei nomi e delle composizioni* sono riportate le grafie originali con le varianti.

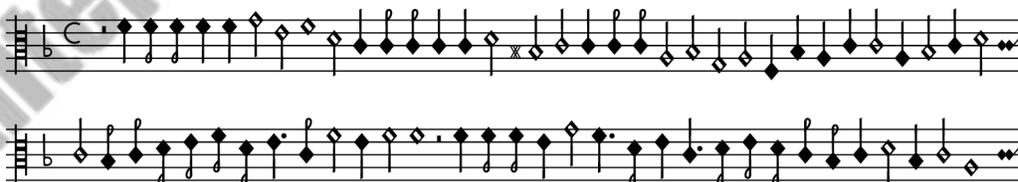
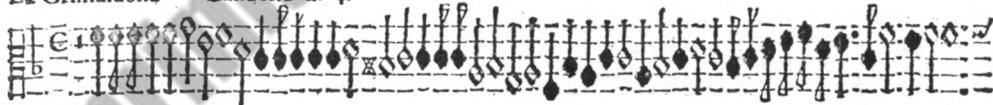
LA NOTAZIONE

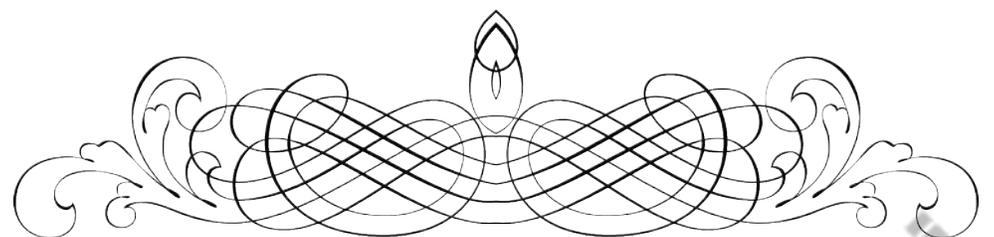
La scelta di riprodurre la notazione originale (la *mensurale bianca*), inutile dirlo, è obbligata. Essendo un testo che espone i meccanismi di un diverso sistema notazionale una "traduzione" in notazione moderna sarebbe stata inutile oltre che controproducente.

Per la notazione non è stato usato alcun *font* come è comunemente inteso: ogni singolo segno notazionale è stato disegnato *ex novo* con un software di grafica vettoriale, e nel modo più fedele possibile all'originale. Successivamente, come in un'antica tipografia, ogni elemento grafico – ad uno ad uno e senza l'ausilio di software di videoscrittura musicale – è stato "composto" sul rigo e ulteriormente personalizzato qualora necessario.

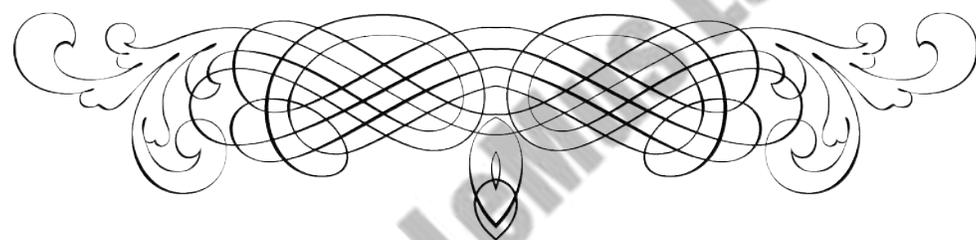
Anche, e soprattutto, per la musica le eventuali modifiche sono state riportate in nota oppure all'interno dell'*Apparato critico*. Talvolta, la distribuzione delle figure sui rigi ha subito variazioni per mere esigenze editoriali, senza però inficiare il senso musicale.

La Grimaldona Canzona a. 4.





ORGANO DEI CANTORI



Anteprima Lezioni Edizioni

*Al molto Illustre Signore e Patrono
mio colendissimo, il Signor Pietro Maria Gentile.¹
don Giovan Battista Rossi*

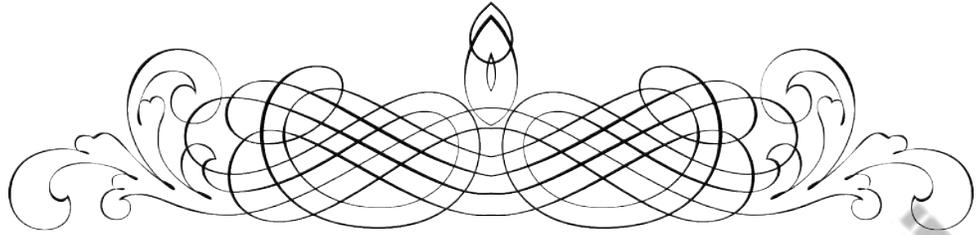
Cosa più naturale non è (molto Illustre Signore) in questa nostra età, quanto l'appetito e desiderio che tutti abbiamo di conservare la nostra vita. Questa fu sentenza di Apollonio Tiano, la quale vediamo per esperienza ogni giorno porsi a effetto, poiché tutti gli animali s'affaticano per vivere lungamente. Ma l'uomo sopra tutti gli animali nobilissimo, dotato d'anima intellettuale e immortale (uguale agli angeli in questo), anzi creato a immagine e somiglianza dello stesso Dio, con mille modi e mille vie ha inventato la vita nella vita e dopo la vita, e non solo fa questo ogni uomo: ma gli animi più gentili, oltre a ciò cercano sempre con le opere loro non tanto di perpetuar la vita, ma anche dei Principi benefattori loro. Una bellissima maniera tra le altre di conservare e allungar non solo la vita ma anche l'onore e la reputazione degli uomini, è quella di metter in luce le fatiche e parti loro, e inviarli al Principe e Signori tali che, con le targhe dei famosissimi nomi loro, li difendano dai morsi degli invidiosi, essendo pestilenza vecchia che *facile vituperamus, quæ emulari nequimus*.² Dico pestilenza degli uomini maligni di schernire e farsi beffe con malizia di tutto quello che a loro non basta l'animo di far per pigrizia e ignoranza. Perciò di questo poco curar si deve, poiché non è cosa al mondo tanto accuratamente scritta che non abbia bisogno di censura e lima.

Seguendo dunque questa così antica consuetudine e da molti, anzi quasi da tutti, osservata – facendo stima di quel detto del filosofo, *Dijs vel Principibus primitiae sunt offerende*³ – vengo con questo primo parto di musica già trent'anni or sono composto, e da molti desiderato, a dedicarlo a Vostra Signoria molto Illustre, affinché col famoso nome suo venga difeso. Potente per nome, per nobiltà e parentela. Potente per nome, ché in questa così famosa città nostra di Genova non si fanno cose o azioni pubbliche senza l'intervento del Signor Pietro Maria Gentile. Per nobiltà, essendo lei di Casa Gentile dove vi sono sempre, in questa Serenissima Repubblica, senatori della Casa sua che la governano. Per parentela, essendo con Casa Negri [= di Negro] antichissima in Genova così strettamente congiunta: lascio al presente con Casa Serra essendo nipote dell'Illustrissimo Signor Cardinal Serra,⁴ al presente Legato di Ferrara.

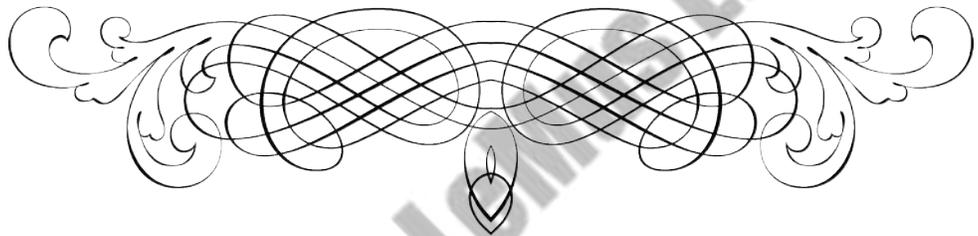
La prima [ragione], oltre l'obbligo mio particolare verso di Vostra Signoria, la mia religione sente dalla Casa sua e, principalmente, dalla molto Illustre Signora Aurelia Negri, sua amatissima madre, grandissimi benefici ogni giorno: lascio l'averne dato suo avo, il già di felice memoria Signor Francesco Negri, San Spirito di Bisagno, e Vostra Signoria oltre l'averne fatto il coro e parte della stessa chiesa, l'ha dotato sì che vi si ufficino ogni giorno le ore canoniche, come si fanno nelle chiese ben collegate. La seconda ragione è che, essendo lui nato prima che Vostra Signoria venisse al mondo, pareva che aspettasse il suo difensore e protettore, ché l'avesse con la sua targa da mille e mille ferite a difenderlo.

Queste due principali ragioni, e molte altre ancora (che non mi lece spiegar ora per non offendere la modestia sua sapendo anche che si diletta di musica, e quivi troverà ogni elenco di essa spiegato, avendo cercato nelle librerie tutti i libri antichi) sono state che mi hanno persuaso e sforzato a far uscir quest'opera nella mia vecchiezza in luce, per utilità di molti musici (che alle volte si sdegnano per vergogna di domandar ciò che non sanno per ignoranza) sotto il nome Suo. E l'ho fatto con una viva confidenza ché Vostra Signoria come nobile e gentile, di nome e di fatti, debba mirare in questa mia azione la sincerità dell'animo mio tutto intento a onorarla, come impegno con ogni istanza maggiore, e di questo è d'esser conservato nella grazia Sua, ché io frattanto Le prego ogni vera e prospera contentezza da Dio datore di tutte le grazie.

Venezia, 2 gennaio 1618



PARTE PRIMA



Anteprima Le... Edizioni

Diverse sono le opinioni circa il fine per il quale si deve apprendere la musica. Alcuni vogliono che sia per far perfetto l'udito dell'uomo, per essere la proporzione musicale con gran diletto dell'udito compresa, sì come un ben proporzionato compartimento di parti visibili che bellezza si chiama, l'occhio meravigliosamente diletta. Questa opinione è dei volgari quali non hanno cognizione d'altro che delle cose sensibili. Ma altri di più maturo giudizio adornati, e di più nobile spirito ornati, affermano che la musica sia d'apprendersi affinché non il senso, ma l'intelletto accresca alla sua perfezione nel conoscere l'armonia delle voci musicali in bella proporzione adunate.

Aristotele, principe dei filosofi, nell'ottavo libro della sua *Politica* dice che si deve apprendere la musica affinché l'uomo in quell'ozio, che alcuna volta gli è concesso dalle vacanze delle azioni esterne, onorevolmente ricreandosi, il tempo non indarno trapassi per essere il mero ozio seme di infiniti disordinevoli appetiti e poco onesti pensieri. Deve dunque l'uomo, non solo nelle attività e nelle virtuose operazioni ma anche nell'ozio stesso e nel riposo, lodevolmente vivere e non indarno pur un'ora giammai trapassare: il che si fa cantando in concerto dando all'udito gusto e all'intelletto il suo desiderato e prezioso cibo. E se qualcuno dicesse che questo diletto si può avere sentendo altri cantare (come usano fare i re della Persia e della Media i quali non apprendevano la musica, ma solo si dilettevano di sentirla), si risponderebbe che questa ragione non è buona: perché colui che è esercitato in qualche dilettevole operazione, più diletto porga il proprio operare che quello stesso da altri aspettare, dal momento che tra la causa e il suo effetto, che per natura sia dilettevole, è sempre intenso l'amore e conseguentemente il diletto.

Di più, oltre al diletto e alla ricreazione della mente, la musica porge parimenti grandissimo ornamento ai costumi e giovamento alla disposizione dell'animo rispetto alle operazioni virtuose, poiché la musica, e per uso di quella, dispone e trasmuta l'animo a diversi affetti come ira, amore, pietà, mansuetudine e simili, e conseguentemente ad altre virtù le quali consistono intorno agli affetti, come si vede per esperienza ogni giorno.

E noi qui parliamo di quella musical disciplina che rende virtuoso l'uomo e riduce a perfezione l'intelletto nostro, e non di quella volgare o plebea la quale a lascivia e a brutti piaceri invita coloro che l'esercitano. Lo stesso si dice delle musiche che si fanno per mezzo degli strumenti, il che deve l'uomo civile e di gentil spirito ornato apprendere, ma non quelli plebei, che per l'uso di essi è forza che qualche parte della persona si storca e brutta si renda, come sono le trombe, cornamuse, cornetti, flauti o simili, ma si concedono, per la perfezione dell'uomo nobilmente nato, quelli grazie ai quali da se stesso, senza bisogno d'altri, può passar l'ozio virtuosamente, come sono liuti, gravicembali, viole e simili. E specialmente dei due primi, che non hanno bisogno d'aggravar altri, che forse in tal ozio di quella stessa ora ne sono disposti o non ve n'è copia che possa accompagnarlo in questa virtuosa operazione, sì che avrà da se medesimo quella compita e perfetta armonia con detti strumenti che pretende e desia.

Secondo tono

Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis

Cadenze di mezzo *Cadenze finali*

Terzo tono¹³

Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis

Cadenze di mezzo *Cadenze finali*

Quarto tono

Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis

Cadenze di mezzo *Cadenze finali*

La seconda chiave nel basso può essere anche di F FA UT in terza riga, che viene ad essere tutt'una cosa con la [chiave] di C SOL FA UT in quarta riga o corda. Il corpo del quarto tono è nell'A LA MI RE. Il contrappunto nel basso può avere tre principi, come anche li possono avere il secondo, terzo, quinto e ottavo. Il primo ne può aver quattro, il sesto due, il settimo uno, e il misto ancor esso due. Quando si vuole comporre a quattro o cinque o più voci, ogni buon intelletto mi può intendere, perché dal corpo si cava il contrappunto. In ogni tono vi è corpo, inizio e fine. Dove più si ferma il tono quello è corpo, l'inizio e la fine del tono sono da se stessi chiari e manifesti.

[G.B Rossi] Duo
Qui quærit invenit

GIOSEFFO ZARLINO
Fuga di due tempi al
semidittono acuto,
per contrarii moti
(una terza minore)

La risoluzione non la porrò tutta perché è chiara, perciò basta l'inizio, e visto questo si vede tutto.

GIOSEFFO ZARLINO
A quattro. Canto e basso.
Ad nonam gravem
per contrarios motus
(una nota più basso
per moti contrari).

GIOSEFFO ZARLINO
Alto e tenore
Ad tertiam gravem
per contrarios motus.

DEL VALORE DELLE NOTE, COSÌ PERFETTE COME DELLE IMPERFETTE,
 MOSTRATE CON I SEGNI E CON LE PAUSE⁶⁰

*Esempio di ciascun modo
 [perfetto], tempo perfetto e
 prolazione perfetta⁶¹*



*Esempio di ciascun modo
 perfetto, tempo perfetto e
 prolazione imperfetta*



*Esempio di ciascun modo
 perfetto, tempo imperfetto e
 prolazione perfetta*



*Esempio di ciascun modo
 perfetto, tempo imperfetto e
 prolazione imperfetta*



*Modo maggior perfetto,
 minor imperfetto,
 tempo perfetto e
 prolazione perfetta⁶²*



*Modo maggior perfetto,
 minor imperfetto,
 tempo perfetto e
 prolazione imperfetta*

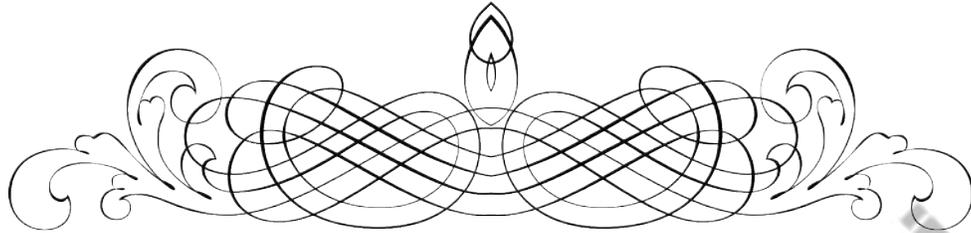


*Modo maggior perfetto,
 minor imperfetto,
 tempo imperfetto e
 prolazione perfetta*

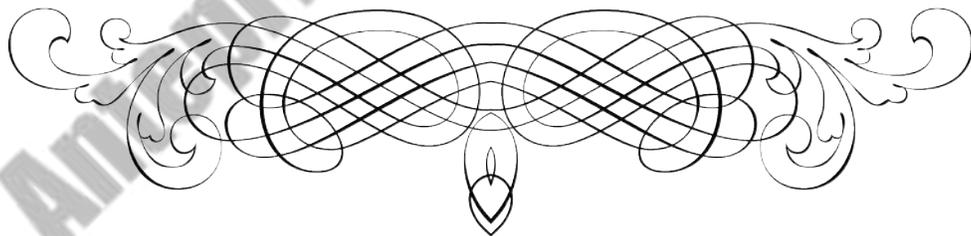


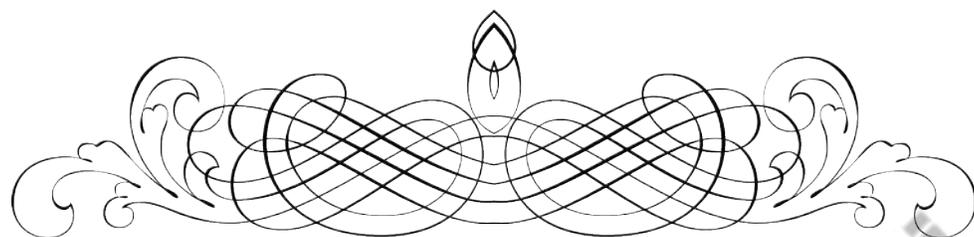
*Modo maggior perfetto,
 minor imperfetto,
 tempo imperfetto e
 prolazione imperfetta*



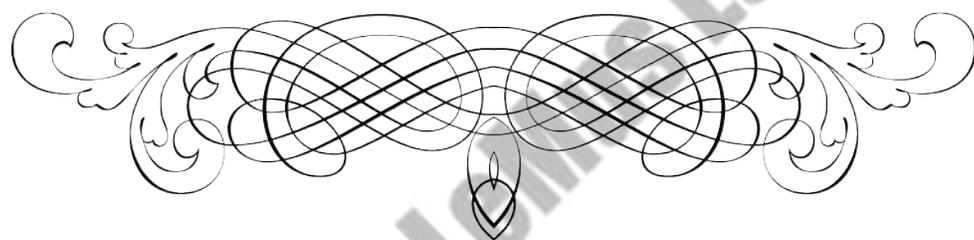


REGOLA
PER
IMPARARE
IL
CONTRAPPUNTO





PARTE SECONDA



Anteprima Le... Edizioni

APPARATO CRITICO

Il presente apparato è relativo alla *Parte seconda* dell'*Organo*. In questa edizione non sono stati aggiunti né modificati gli accidenti. Le parti di testo indicate nell'originale con le lettere «ij» sono state trascritte per esteso tra parentesi quadre. I segni estranei alla musica come * e [] sono usati per segnalare gli interventi sul testo originale che sono di seguito descritti.

Abbreviazioni

C	Canto/Cantus	L	longa
C I/II	Canto primo/secondo	B	breve
A	Alto/Altus	S	semibreve
T	Tenor	Mn	minima
Bs	Basso/Bassus	Sm	semiminima
BC	Basso continuo	Cr	croma

Consigli per l'esecuzione

N. 3, 5, 6, 8 | *Ritornello I*. La 1^a volta, la nota che precede il ritornello è da eseguirsi con corona; la 2^a volta, è da eseguirsi come scritto. *Ritornello II*. La 1^a volta, la nota che precede il ritornello è da eseguirsi come scritto; la 2^a volta, è da eseguirsi con corona.

N. 4, 11 | *Ritornello II*. Giunte al ritornello le voci riprendono dal traverso (|) alla fine; alla fine, l'ultima nota è da eseguirsi con corona. **(11) Bs**: la didascalia *In diapason erit paribus voci-bus* significa che cantando il basso all'ottava superiore, questo diventerà un contralto.

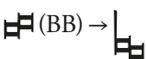
N. 9 | Il Tenor *tacet* sul versetto "Et misericordia" come suggerisce la didascalia: *Et miseridordia non est hic, timentibus autem sic*.

N. 12, 13 | Giunte alla fine, le voci riprendono dal traverso tratteggiato (:) e concludono al traverso pieno. **(13) C II, T, Bs, BC** (figure oscurate Mn-S precedenti il penultimo semicircolo): la Mn mantiene inalterato il proprio valore poiché oscurata per accompagnamento; la S perde un terzo del suo valore (3 → 2); Il doppio traverso (||) indica la fine dopo la ripresa.

N. 15 | Giunte al *Da capo* le voci riprendono dal traverso tratteggiato (:); poi dal doppio traverso tratteggiato (:) vanno alla *Fine della replica*.

Interventi al testo originale

1. VENI SANCTE SPIRITUS

C II: (*)  (SS)

2. SALVE VIRGO SINGULARIS

C II: (*) Mi → Fa.

6. QUEL DÌ CH'IL MIO SIGNOR

Bs: Aggiunto il simbolo del secondo ritornello.

7. EXAUDI DEUS

T: (*)  (SSL) →  (SS B)

9. MAGNIFICAT 6. TONI

T (Timentibus): (*) 

12. IL GENTILE

È stato introdotto il segno di traverso tratteggiato (:) in tutte le voci.

13. LA SERRA

A: (*) S• → S.

BC: le quattro Sm tra quadre sono state aggiunte in accordo con il **Bs**.

È stato introdotto il segno di traverso tratteggiato (:) in tutte le voci.

14. L'INVREA

C I: (*) Sm → Cr

T: Aggiunto punto di aumentazione.

Bs: Le tre figure tra quadre sono state aggiunte in accordo con il **BC**.

15. LA GRIMALDONA

Bs: (pausa) S → B.

BC: (*) Si → Do in accordo con il **Bs** e le altre voci.

È stato introdotto il segno di traverso tratteggiato singolo (:) e doppio (:) in tutte le voci.

16. CANTILENE PER LE LAMENTAZIONI DI GEREMIA

Bs (Punto primo): (*) Si → Re.

C, Bs (Punto terzo): aggiunto semicircolo.

C (Titolo secondo): aggiunto semicircolo; (*) Fa → Mi;

(*) Sol → Fa.

17. FORMA DEI FALSI BORDONI

A (*Quarto tono*): (*) aggiunta S (Mi).
T (*Quarto tono*): (*) aggiunta Mn (La).

18. DUO (ROCCO RODIO)

Rossi attribuisce questo duo a Rodio, sebbene non sia presente in nessuna delle opere sopravvissute del compositore barese. È possibile che fosse incluso nel suo *Primo libro a 2 note negre* ora perduto (cfr. Bornstein 2002, p. iv e n. 6). La versione a parti separate si trova nella *Parte prima* dell'*Organo* (cap. 28), mentre la versione in partitura, qui riportata, è data da Rossi come soluzione e si presenta senza indicazioni o didascalie. Il duo è successivo all'*Agnus Dei* di Palestrina, qui è anteposto per mere necessità editoriali.

19. AGNUS DEI III (PALESTRINA)

La versione a parti separate si trova nella *Parte prima* dell'*Organo*, all'inizio del cap. 28. La versione in partitura, qui riportata, manca dei segni di mensura e non ha altre indicazioni o didascalie.

Bs: le ultime sette figure sono corrotte; sono state ricostruite sulla base della parte separata presente al cap. 28.

20. AGNUS DEI II (JOSQUIN)

Questa è la risoluzione in partitura dell'*Agnus* citato alla fine del cap. 29 nella *Parte prima* dell'*Organo*. Nel cap. 29 il segno di mensura del **C** è un circolo traversato con cifra ternaria, mentre qui, nella versione in partitura, è un semicircolo traversato con cifra ternaria.

21. DUO

Questo duo non presenta titolo né testo ed è presente solo nella *Parte prima* al termine del cap. 28. Rossi lo inserisce per affrontare i problemi di notazione relativi ai tagli addizionali del semicircolo traversato.

C I: (*) S → S•

1. Veni Sancte Spiritus (duo)	160
2. Salve Virgo singularis (duo)	161
3. Amor foco divino (a 3)	162
4. Vaghe vergin e dive (a 3)	163
5. Felice Virginella (a 3)	164
6. Quel di ch'il mio Signor (a 3)	165
7. Exaudi Deus (mottetto a 4)	166
8. L'incauto pastorello (canzonetta a 3)	168
9. Magnificat 6. toni (a 3)	169
10. Miserere Dei meus (duo)	173
11. Sepulto domino (duo)	175
12. Il Gentile (canzona strumentale a 4 con BC)	176
13. La Serra (canzona strumentale a 5 con BC)	178
14. L'Invrea (canzona strumentale a 5 con BC)	180
15. La Grimaldona (canzona strumentale a 4 con BC)	184
16. Lamentazioni di Geremia (a 2)	187
17. Falsi bordoni (a 4)	189
18. Duo di Rocco Rodio	191
19. Agnus Dei III di Palestrina (a 4)	192
20. Agnus Dei II di Josquin (a 3)	194
21. Duo di G.B. Rossi	195

1. Veni Sancte Spiritus

Duo. Ante Sanctissimum Sacramentum in offertorio

CANTUS PRIMUS

Ve-ni [ve-ni] [ve - - ni] San-cte Spi-ri-tus, re-ple tu-o-rum cor-da fi-de-li-um fi-de-li-um,
 re-ple tu-o-rum cor-da fi - - de - - li-um, et tu-i a-mo-ris in
 no-bis i-gnem ac-cen-de [in no-bis i-gnem ac-cen-de] [in no-bis i-gnem ac-cen - de] in
 no-bis i-gnem ac - - - - - cen-de i-gnem ac-cen - - - de.

CANTUS SECUNDUS

Ve-ni [ve-ni] [ve-ni] San-cte Spi-ri - - tus, re-ple tu-o-rum cor-da fi-de-li-um re-ple tu-o-
 rum cor-da fi-de-li-um fi-de - - li-um, et tu-i a-mo-ris in no-bis
 i-gnem ac-cen-de [in no-bis i-gnem ac-cen-de] in no-bis i-gnem ac-cen - - de
 ac - - - - - cen-de in no-bis i-gnem _____ ac-cen-de.

Veni Sancte Spiritus
 reple tuorum corda fidelium:
 et tui amoris
 in nobis ignem acende.

Anteprima LOMUS Edizioni

- IL FINE -

L'«ORGANO DE' CANTORI» E IL LESSICO, VOCALE E STRUMENTALE DI G.B. ROSSI

di Livio Ticli

Come già accennato nell'introduzione al trattato curata da Giovanni Caprioli, l'*Organo de' cantori* sicuramente riesce a distinguersi fra l'abbondante trattatistica coeva grazie all'immediatezza comunicativa e ad un linguaggio diretto. Sono, infatti, davvero molte le fonti a tramandare informazioni rilevanti al fine di comprendere appieno il sistema teorico e le pratiche vocali della musica a cavallo fra Cinquecento e Seicento. Eppure Giovanni Battista Rossi mostra un'esposizione, pur sintetica, chiara e, tutto sommato, lineare se comparata a quella di tanti altri musicografi e teorici del tempo. Questo, come ricorda Marcello Mazzetti nel suo studio che apre il presente volume, avviene perché il pubblico del trattato e, dunque, quello a cui l'editore si rivolge sono il dilettante (che praticava la musica per diporto, spesso in contesti domestici) così come il *praecentor* – a cui faceva comodo avere una precettistica già pronta e ordinata – o il cantore¹ (magari autodidatta), entrambe, queste, figure relate alla sfera professionale.

L'intento di Rossi è chiaro fin dalla scelta della lingua volgare, ben più di uso corrente fra i *cantores*, rispetto al latino, riservato alle *summae* enciclopediche e ai trattati puramente teorici, stilati notoriamente dal *musicus*² e non dai “semplici” *musici pratici*.³ Chiaramente quello di Rossi non fu un *unicum* fra i trattati del tempo. Fin

IL CANTORE E
L'APPROCCIO PRATICO

1. Si veda quanto esposto più sotto a proposito del termine «cantore».

2. Il *musicus* (teorico) rappresenta il grado più elevato della riflessione teorica della musica disciplina, non raramente disconnesso dalla pratica musicale concreta. A proposito delle diverse competenze e distinzioni fra la figura di cantore, *contrapontista*, *musicus pratico* (compositore) e *musicus* (teorico) cfr. Marcello Mazzetti e Livio Ticli, “Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam”. Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento, in *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a c. di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala, *Annali di storia bresciana*, 5 (2017) (Brescia: Morcelliana, 2017), 223-293.

3. Ricordiamo che, già a partire dall'inizio del XVI secolo, anche le opere teoriche pubblicate in italiano diventano sempre più numerose, una fra tutte, quelle di Gioseffo Zarlino: cfr. Luisa Zanoncelli, *Musico Perfetto. Gioseffo Zarlino (1517-1590). La teoria musicale a stampa nel Cinquecento* (Udine: Edizioni Fondazione Levi, 2017).

GLOSSARIO

A la mi re →Corda rappresentata secondo il sistema della →solmisazione, corrispondente alla nota moderna La.

agente [dal latino *agens -entis*, part. pres. di *ago* «fare»]. È attributo di una figura in grado di causare imperfezione ad un'altra. Le →figure di longa, breve e semibreve sono sia agenti sia →pazienti.

Agnus (Agnus Dei) →messa

antifona Brano di canto piano che si esegue durante l' →Ufficio delle ore, la →messa, in processione (o altre azioni liturgiche) e che spesso viene collegato a un →salmo o a un cantico biblico.

aria di cantare 1. (*aere*) Melodia o formula melodica che di solito è il punto di partenza per intonare (e abbellire) un canto liturgico (vedi le Lamentazioni di Geremia messe in musica da Rossi). Tradizionalmente il termine indica un canovaccio melodico per l'intonazione vocale di forme poetiche fisse (ballata, barzelletta ecc.). Spesso in fonti coeve è utilizzato in giustapposizione al termine *modo* che si riferisce invece principalmente a modelli formulari verticali (armonici) per intonare canti polifonicamente e/o allo strumento; 2. (*tono*) Rossi riferisce che taluni erroneamente utilizzano il termine a. riferendosi agli otto modi delle →antifone (probabilmente sovrapponendolo all'area semantica di "melodia").

B fa B mi →Corda rappresentata secondo il sistema della →solmisazione, corrispondente alle note moderne Si naturale (B mi) e Si bemolle (B fa).

battuta →tatto

C sol fa ut 1. →Corda rappresentata secondo il sistema della →solmisazione, corrispondente alla nota moderna Do; 2. →chiave.

cadenza (in polifonia; anche **fare cadenza**). Nel →contrappunto si intende un movimento melodico ben preciso di almeno due voci ad interpunzione o conclusione del decorso musicale. Nella teoria zarliniana si identificano quattro movimenti di questo genere, nominalmente associati alle quattro parti della polifonia (*cantizans*, *tenorizans*, *basizans* e *altizans*). La c. comune a due voci viene a crearsi con la sesta maggiore (o terza minore) che risolve sull'ottava (o unisono) identificando rispettivamente i movimenti di semitono ascendente della *cantizans* e di seconda discendente della *tenorizans* (o in caso di c. frigia rispettivamente di seconda ascendente e semitono discendente).

cadenza di mezzo (del tono) 1. In canto piano →tono salmodico; 2. In polifonia →falso bordone.

cadenza finale (del tono) 1. In canto piano →tono salmodico; 2. In polifonia →falso bordone

cantare alla breve (per medium, dimezzato) Indica un tipo di esecuzione che ad ogni pulsazione del →tatto (movimento o gesto della mano) fa corrispondere una figura di breve. Cfr. anche →traverso.

cantare in coro Si riferisce all'ufficiatura corale che era obbligatoria per monaci e regolari e che obbligava questi ad essere presenti fisicamente fra gli stalli del coro.

cantilena Generico brano, melodia o composizione, sia appartenente al repertorio di canto piano (Rossi lo usa come sinonimo di antifona) sia a quello polifonico. Il termine è ampiamente attestato in altri autori coevi e anteriori come Lodovico Zacconi, Gioseffo Zarlino o Franchino Gaffurio.

cantore (cantor) Figura professionale che non si limita alla semplice accezione moderna di "cantante" (in quanto artista della voce). Al c. rinascimentale vengono infatti generalmente

INDICE DEI NOMI E DELLE COMPOSIZIONI

In corsivo e tra parentesi tonde i nomi come si presentano nel testo originale.

- Aaron, Pietro 10, 201.
Agostino, santo 13, 152n.
Anerio, Felice 12, 48.
Anfione 13, 48.
Antigena 35.
Apollonio Tianeone 29.
Arcadelt, Jacques (*Iachet*) 13, 22, 48, 148.
Archita Tarentino 34.
Artusi, Giovanni Maria 10, 16.
Aristotele 33, 34, 35, 61, 77, 81, 143, 161.
- Banchieri, Adriano 15, 200n.
Boccaccio 36.
Boezio 13, 48.
Bona, Valerio 202.
Bononcini, Giovanni Maria 18.
Bornstein, Andrea 19.
Borromeo, Federico (cardinale) 17.
Bottrigari, Ercole 16.
Brumel, Antoine (*Brumello*) 13, 20, 62, 80, 81, 100, 115, 116, 128, 129, 131, 132 • Messe: *Berzerette savoyene* 129; *Bon temps* 80; *Fulgebunt iusti* 128; *L'homme armé* 62, 81, 115; *Ut, re, mi, fa, sol, la* 132; *Victime Paschali* 62.
- Carpentras (Genet, Elzéar) 123, 124 • Altro: *Magnificat octavi toni* 123, 124.
Carter, Tim 10.
Cicerone 35.
Clemens non Papa (Clément, Jacques) 129.
Cortese, Gian Enrico 17.
- Crécquillon, Thomas (*Thomaso Crequillone*) 128 • Messe: *Mort m'a privé* 128.
- Davide, re 35, 49.
Despréz, Josquin (*Iusquino, Iosquino, Iusquin*) 11, 13, 19, 20, 22, 48, 51, 54-56, 60-63, 67, 71, 80-85, 100-107, 115, 117, 127, 130-132 • Messe: *Ave maris stella* 80; *Da pacem* 81; *De Beata Virgine* 54; *Fortuna desperata* 83; *Gaudeamus* 127; *L'ami Baudichon* 67; *La sol fa re mi* 51, 71, 81, 83, 84, 102, 117; *L'homme armé sup. v. mus.* 54, 62, 63, 100, 101, 107, 115; *Mal'heur me bat* 55, 106; *Sine nomine* 11, 56 • Mottetti: *In deficiendo* 130; *Inviolata integra et casta es* 60; *Præter rerum seriem* 51, 67 • Altro: *L'homme armé* (c.ne) 82.
- Didaco spagnolo 51, 152 • Mottetti: *Tua est potentia* 51.
Diodoro 13.
- Eliseo (profeta) 35.
Emiliani, Girolamo (santo) 9.
Empedocle 35.
Erofilo 35.
- Févin, Robert de (*Fevim*) 77 • Messe: *Le vilayn jaloys* 77.
- Gabrieli, Giovanni (*Gio. Gabrieli*) 12, 48.
Gaffurio, Franchino (*Franchino*) 10, 38, 153, 155.
Gaio Gracco 35.
Gentile, Cesare (doge, padre di Pietro Maria) 151.
Gentile, Pietro Maria 19, 29, 176.
Geremia (profeta) 14, 187, 188.
Giovannelli, Ruggero (*Ruggier/Rugier Giovanelli*) 11, 12, 48, 97 • Madrigali: *Io con la rete ucello* 11, 97.
Giovanni Crisostomo, san 34.

- Gombert, Nicolas (*Nicolò*) 11, 60, 130 • Messe: *Della Madonna* [sic] 130 • Mottetti: *Salve Regina (Diversi diversa orant)* 60.
- Gregorio, san 36.
- Grimaldo, Gio. Battista (Il Grimaldone) 184.
- Gueriglio, Giovanni (stampatore) 34.
- Guido d'Arezzo (*Guido Aretino*) 39, 48.
- Hellinck, Lupus (*Lupo*) 22, 128-130 • Messe: *Peccata mea* 129; *Surrexit pastor bonus* 129; *Veni sponsa Christi* 128.
- Invrea, Tomaso 180.
- Isaac, Heinrich (*Henrico Isaac*) 13, 20, 63, 71, 79-81, 84, 92, 116, 126, 130-132 • Messe: *Charge de deuil* 116; *Comme femme desconfortee* 116, 126; *Della Madonna* [sic] 130; *Quant j'ay au cueur* 92, 116; *Salva nos domine* 80, 81 • Mottetti: *Optime pastor* 63, 71, 79; [titolo assente] 126, 132 • Altro: *Regem regum* (seq.) 130.
- Isaia (profeta) 35.
- Isnardi, Paolo (*Paolo Isnardo*) 12, 130, 131.
- Josquin → Despréz, Josquin
- Kerle, Jacobus de (*Iacobo Kerle*) 132 • Messe: *Della Madonna* [sic] 132; *Lauda Sion* 132.
- Lanfranco, Giovanni Maria 198.
- La Rue, Pierre de (*Pier della Rue*) 55, 56, 91, 116 • Messe: *Della Madonna* [sic] 116; *L'homme armé* 56, 91; *Nunqua fué pena mayor* 116; *O salutaris hostia* 152; *Puer natus est nobis* 116.
- Le Brung, Jean (*Gio. Lengembrunero, Lengembrunero*) 22, 109, 114, 115.
- Lichtenthal, Pietro 18.
- Licurgo 35.
- Macque, Jean de (*Gio. Macque*) 12, 48.
- Macrobio, Ambrogio Teodosio 13.
- Magni, Bartolomeo (stampatore) 10.
- Matteo, san 34.
- Marenzio, Luca 11, 12, 88 • Madrigali: *Basciami mille volte* 88.
- Monteverdi, Claudio 11.
- Morales, Cristóbal de (*Christoforo Morales*) 11, 13, 20, 48, 61, 62, 64, 85, 87, 100, 103, 106, 122, 123, 127, 128, 131, 132, 147 • Messe: *Ave Maria* 103; *De Beata Virgine* (5vv) 127; *L'homme armé* 62, 128; *Mente tota* 132; *Quem dicunt homines* 106 - Altro: *Magnificat primi toni* 123.
- Moulu, Pierre (*Pietro di Molù*) 55, 152 • Messe: *Sine pausis* 55.
- Mouton, Jean (*Gio./Io. Mouton/Moutone*) 13, 20, 45, 48, 51, 54, 61, 62, 91, 115, 127, 132 • Messe: *Alma redemptoris* 62, 91, 152; *L'homme armé* 115; *Regina mearum* 62 • Mottetti: *Noe* 51; *Peccata mea* 45; *Sit nobis salus* 127.
- Muris, Johannes de (*Giovanni de Muris*) 46.
- Nanino, Giovanni Maria 12, 48, 203.
- Negro (*Negri*), Aurelia di 30, 151.
- Negro (*Negri*), Francesco di 30.
- Obrecht, Jacob (*Iacob Obreth, Obrect*) 11, 64, 106 • Messe: *Ave Regina Celorum* 106; *Petrus apostolus* 64 • Mottetti: *Salve crux arbor vitae/O crux lignum triumphale* 64.
- Ockeghem, Johannes (*Okghen, Gio. Ogteghen*) 13, 22, 55, 131 • Messe: *Cuiusvis toni* 55.
- Omero 161.
- Orazio 65.
- Ortiz, Diego 152.
- Pagnier, Nicolas (*Nicolò Paiena*) 129.
- Paolo, san 34.
- Paolo V, papa 11, 18n, 188.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da (*Pietro Luigi Palestina, Giovanni Pietro Aloisio da Palestrina, Io. Petri Aloysi*) 10, 11, 13, 19, 20, 22, 48, 55, 56, 62, 64, 68, 71, 73, 75, 76, 80, 85-88, 91-94, 100-106, 119, 121, 122, 131, 148 • Messe: *Ad cœnam Agni providi* 64, 87, 88; *Ecce sacerdos magnus* 11, 62, 71, 87, 91, 92, 94, 105, 106, 131; *Gabriel [arch]angelus* 131; *L'homme armé* (5vv) 100-102, 104-108; *O Regem Cœli* 62, 68, 93, 94; *Primi toni* 80; *Repletur os meum* 56; *Sine nomine* 55; *Virtute magna* 119 • Mottetti: *Dies sanctificatus* 122 • Altro: *Ecce sacerdos magnus* (ant) 144.
- Pitagora 13, 48, 115.
- Pitoni, Giuseppe Ottavio 18.
- Platone 13, 34, 36, 48, 54.
- Porta, Costanzo (*Constanzo Porta*) 55, 60.
- Praetorius, Michael 199n.
- Rhau (Rhaw), Georg (*Giorgio Rhau*) 83.
- Rodio, Rocco 12, 13, 16, 19, 48, 50, 95, 97, 98, 105, 122 • Altro: *Duo* 50, 95, 97; *Ave maris stella* (inno) 105, 122.
- Rore, Cipriano de (*Cipriano*) 13, 48, 55, 152.
- Rossi, Giovan Battista D. (omonimo) 18n.
- Ruffo, Vincenzo (*Vincenzo Rufo*) 51.
- Sanguineto, Tommaso 18, 55, 60.
- Saulo (re) 35.
- Scaletta, Orazio 16.
- Senfl, Ludwig (*Ludovico Semfelio/Sempelio*) 13, 63, 66, 77 • Mottetti: *Tota formosa et suavis es* 66, 77.
- Serra, Giacomo card. 29, 151.
- Serra Gentile, Maria 178.
- Tanasini, Gino 17.
- Tentorio, Marco (padre crs.) 17.

Teodette 161.

Tigrini, Orazio 10, 15.

Valerio Massimo 34, 35.

Verdelot, Philippe (*Verdelotto*) 13, 48.

Victoria, Tomás Luis da (*Ludovico Vittoria*) 12, 48.

Vincenti, Alessandro 18.

Vulpius Napolitano 54.

Willaert, Adrian (*Adriano*) 13, 22, 48, 60, 129 • Mottetti:

Victimæ paschali laudes 129.

Zacconi, Lodovico 10, 13, 15, 19n, 152-154, 198.

Zarlino, Gioseffo 10, 13, 57, 58, 152, 197n.

Anteprima Lemus Edizioni