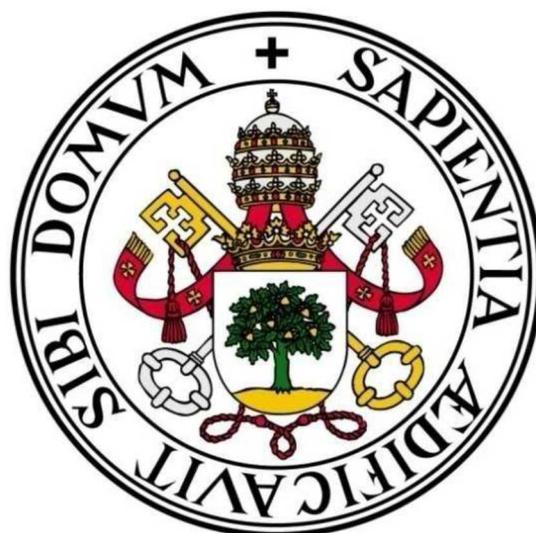


# **Universidad de Valladolid**

## **Grado en Historia y Ciencias de la Música**



### **UNA NUEVA PROPUESTA DE ANÁLISIS MODAL DE LOS MADRIGALES A CINCO VOCES DE *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI* DE MATEO FLECHA, EL JOVEN**

Trabajo de Fin de Grado

Autora: MARÍA IRENE RODRÍGUEZ CENTENO

D.N.I: 70.247.144-S

Tutora: CECILIA NOCILLI

Curso Académico: 2014-2015

Julio de 2015







# Universidad de Valladolid

## Grado en Historia y Ciencias de la Música



### **UNA NUEVA PROPUESTA DE ANÁLISIS MODAL DE LOS MADRIGALES A CINCO VOCES DE *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI* DE MATEO FLECHA, EL JOVEN**

Trabajo de Fin de Grado

Autora: MARÍA IRENE RODRÍGUEZ CENTENO

D.N.I: 70.247.144-S

Tutora: CECILIA NOCILLI

Curso Académico: 2014-2015

Trabajo presentado en defensa pública con el Vº Bº de la Dra. Dña Cecilia Nocilli

A handwritten signature in blue ink, likely belonging to the author or tutor, is located at the bottom of the page.



## Resumen

Pese a la existencia de dos ediciones modernas de *Il primo libro de madrigali* de Mateo Flecha, se ha detectado la necesidad de realizar un análisis adaptado a este tipo de repertorio y su posterior comentario.

Se ha trabajado sobre las dos ediciones: la realizada por M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané (1985) y la realizada por Mariano Lambea Castro (1988). La primera edición carece de un análisis de los madrigales que contiene, mientras que la de Lambea es una edición crítica que contiene un breve análisis pero resulta insuficiente y, en algunas ocasiones erróneo.

El trabajo de análisis realizado en este trabajo consta de dos partes. La primera, el análisis modal de los madrigales, siguiendo las pautas establecidas por Bernard Meier en *The modes of the classical vocal polyphony described according to the sources* (1988) para este tipo de repertorio y, la segunda, el comentario de cada uno de los análisis teniendo en cuenta las tablas obtenidas en la primera parte y las partituras existentes en las dos ediciones modernas. Otro punto importante en este trabajo ha sido la comparación de ambas ediciones, que se ha tenido en cuenta en los comentarios de los madrigales.



*A mi Madre*



## **Agradecimientos**

A mi tutora, Cecilia Noccili, por guiarme, ayudarme y animarme durante la realización de este trabajo, sin ella no hubiera sido posible.

A mis profesores de grado, por enseñarme que nunca se deja de aprender, por hacerme disfrutar tanto con sus clases, por su aliento y consejo siempre que lo he necesitado.

A Fernando, por su apoyo incondicional, generosidad infinita, cariño constante y paciencia. Conmigo siempre. Por demostrarme, una vez más, que los sueños se cumplen.

A mi padre, hermanos y familia, por escucharme, estar conmigo, por su cariño, apoyo y dedicación.

A mis amigas, por creer en mí.

A mis compañeros de grado, por hacer que cuatro años no sean nada.



## **LISTADO DE ABREVIATURAS:**

### **Voces:**

C: Canto

A: Alto

Q: Quinto

T: Tenor

Q: Basso

### **Cláusulas:**

Can: Cantizans

Ten: Tenorizans

Bas: Basizans

### **Otros:**

Clv: Clave

c.: Compás

cc.: Compases

## **LISTADO DE TABLAS CAPÍTULO 1:**

Lauro gentil	31
Voi ch'ascoltate	32
Chi pensa quanto il bel	33
Chiare, fesche et dolci acque	34
Sento l'aura soave	35
Dal superbo furor	37
Animo invitto	38

## **LISTADO DE ANÁLISIS CAPÍTULO 2:**

Lauro gentil	41
Voi ch'ascoltate	44
Chi pensa quanto il bel	47
Chiare, fesche et dolci acque	49

Sento l'aura soave	52
Dal superbo furor	57
Animo invitto	59

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	17
<b>Justificación</b>	17
<b>Objetivos</b>	19
<b>Estado de la cuestión</b>	19
<b>Metodología y plan de trabajo</b>	22
<b>Capítulo 1: Análisis modal y cadencial</b>	29
<b>Capítulo 2: Análisis de los madrigales</b>	39
<b>Conclusiones</b>	63
<b>Bibliografía</b>	67
<b>Anexos: Partituras de los madrigales</b>	69



## Introducción

En 1568, Mateo Flecha, el joven, publicó *Il primo libro de madrigali* en Venecia. El madrigal fue el género poético-musical que más éxito tuvo a mediados del siglo XVI, ya que, la producción impresa de los mismos fue muy prolija. Es un género procedente de Italia, por lo que, no fueron muchos los compositores españoles que los compusieron.

Las conexiones entre España e Italia en la época eran fuertes: los vínculos con el Reino de Nápoles, el puerto de Barcelona; como una de las principales vías de conexión marítima de ambos países y el interés de los compositores españoles por viajar a Italia, hicieron que algunos de ellos se interesaran por el nuevo género que tantos adeptos estaba cultivando allí. Como consecuencia de estos hechos algunos españoles como Mateo Flecha, el joven, y Francisco Guerrero, se lanzaron a componer madrigales no sin encontrar muchos detractores ya que en España se componían otros géneros, como el villancico.

## Justificación del tema

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende ser un nuevo acercamiento a los madrigales a cinco voces de Mateo Flecha de *Il primo libro de madrigali*, proponiendo un análisis modal y su posterior comentario de cada uno de ellos. Este trabajo permite completar las ediciones existentes de los madrigales a cinco voces de este libro que, se ha detectado que o bien no contienen el análisis o bien el análisis es incompleto.

Aunque a Mateo Flecha, el joven, no se le considera un compositor clave para la música española del siglo XVI, su importancia radica en ser uno de los pocos autores españoles que cultivaron el género del madrigal<sup>1</sup>.

Como ya se ha dicho, en España, los compositores, estaban centrados en la composición de Villancicos, el género español más parecido al madrigal italiano; después de que cambiara su forma y abandonara el estribillo. Las *ensaladas* de Mateo Flecha, el viejo, tío de Flecha, el joven, se pueden considerar un antecedente de ambos géneros en España. Mateo Flecha, el joven, siguió las tendencias internacionales en la

---

<sup>1</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>ª</sup> Carmen: "Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven", *Revista de Musicología* nº 1 Vol. 9 (1986), pp. 41-56.

escritura madrigal. Sus madrigales muestran un dominio considerable de la técnica contrapuntística a pesar de un cierto conservadurismo de estilo y una falta de tensión dramática; que probablemente fueron escritos en una prisión italiana, a la que había sido condenado por una deuda monetaria, y los sonidos que usó son notablemente sobrios<sup>2</sup>.

*Il primo libro de madrigali de Mateo Flecha* contiene todos los elementos del madrigal italiano: poesía culta y forma musical abierta para poder reflejar el sentido de la poesía<sup>3</sup>. La necesidad de este trabajo surge de la inexistencia de un análisis pormenorizado de estos madrigales, ya que, aunque existen dos ediciones de este libro de madrigales se observa que o bien carece de un análisis de los madrigales a cinco voces (como es el caso de la edición de M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané) o bien, el análisis que contiene, en algunos casos es erróneo, se lleva a cabo un análisis poco exhaustivo, que no tiene en cuenta los indicios internos de un análisis modal (como ocurre en la edición de Mariano Lambea Castro) que es lo que se requiere para este repertorio. Este TFG pretende completar las ediciones realizadas de estos madrigales a cinco voces con un análisis más exhaustivo y adaptado a lo que las piezas de esta época puedan requerir.

Hay que señalar que mientras que *Il primo libro de madrigali* contiene un madrigal a tres voces, ocho madrigales a cuatro voces, ocho madrigales a cinco voces, un madrigal a seis voces y un madrigal a ocho voces, para la realización del presente trabajo sólo se han analizado los madrigales a cinco voces, y hay que tener en cuenta que uno es un villancico español, por lo que no se ha considerado para realización de este trabajo.

El presente trabajo deja la puerta abierta a futuras investigaciones que considero interesantes, como por ejemplo, los métodos científicos para realizar una nueva edición crítica completa de este libro de madrigales (para lo que se debería hacer el análisis de todos los madrigales que contiene el libro); por lo que, este TFG es un punto de partida para posibles investigación futuras durante la realización del Master en Música Hispana.

---

<sup>2</sup> GOMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: "Flecha, Matheo" en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (Londres: MacMillan, 2001), vol. 6, pp. 632.

<sup>3</sup> LAMBEA CASTRO, Mariano: *Mateo Flecha, el joven. Il primo libro de Madrigali*, (Barcelona: U.E.I. Musicología, C.S.I.C., 1988), p. 15.

## Objetivos

Este TFG pretende la actualización del análisis modal de los madrigales a cinco voces que contiene *Il primo libro de madrigali* de Mateo Flecha. Para completar este análisis, se realizará un comentario particular e individual de las piezas en el que queden recogidas las particularidades de cada una de ellas.

Y por último, y como consecuencia de no poder consultar ninguna de las ediciones que se conservan de *Il primo Libro de Madrigali* de 1568, se procederá a cotejar y señalar las diferencias existentes entre las dos ediciones realizadas a día de hoy de los madrigales de Mateo Flecha. Las ediciones a las que nos referimos son:

1. La realizada por M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané<sup>4</sup>, que es simplemente una edición completa de los madrigales que contiene *Il primo Libro de Madrigali*. Para futuras ocasiones, en lo que resta de este trabajo, nos referiremos a esta edición como GMC85.
2. La realizada por Mariano Lambea Castro<sup>5</sup>, es una edición crítica en la que aparece un análisis de los madrigales, aunque, como ya he dicho anteriormente, no se adapta al análisis modal que debería llevarse a cabo. Al igual que para la edición anterior, en lo que resta de este trabajo, nos referiremos a esta edición como LCM88.

El acercamiento a la figura de Mateo Flecha, el joven, en este caso, no lo he considerado muy importante ya que, la materia central de este trabajo se centra en el estudio modal y cadencial, por eso este TFG no contiene un apartado dedicado a la biografía del compositor. Por este mismo motivo, el análisis música-texto, tan importante en los madrigales, también ha sido dejado de lado, pudiendo proponerse como un estudio a parte que complementa a este aquí expuesto.

## Estado de la cuestión

Este trabajo, como ya se ha dicho, se centra en el análisis modal de los madrigales a cinco voces por lo que, no se ha considerado importante la biografía del

---

<sup>4</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: *Il primo libro de madrigali. Matheo Flecha* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985).

<sup>5</sup> LAMBEA CASTRO, Mariano: *Mateo Flecha, el joven. Il primo libro de Madrigali, op. cit.*

compositor, si bien, es necesario contextualizarlo; para ello, existen dos estudios a los que podemos dirigirnos que, aunque ninguno de los dos hace un extenso comentario sobre *Il primo libro de madrigali* que es la obra que nos ocupa, sí contienen un estudio pormenorizado sobre la vida del compositor.

El primer artículo encontramos es de Higinio Anglés, *Mateo Flecha el Joven*,<sup>6</sup> del 1962 y hace una breve referencia a este libro de madrigales:

No costa si al editar en Venecia su *Il Primo Libro di Madrigali*, en 1568, residió algún tiempo en Italia; lo cierto es que Flecha dedica este libro al emperador Maximiliano II [...] Cuando imprimió en Venecia su Libro di Madrigali, que dedicó asimismo al emperador Maximiliano; en este libro se titula también “Capelano de la Imperatrice, Nostra Signora, e músico de la M. Cesarea”.

El segundo estudio al que podemos referirnos es de M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané *Precisiones entorno a la vida y obra de Mateo Flecha el Joven* (1986),<sup>7</sup> en el aporta los mismos datos que el anterior artículo referido. Al final de este artículo M<sup>a</sup> Carmen Gómez Muntané hace un pequeño catálogo de obras y aparece el libro que nos ocupa:

Di F. Matheo Fleccia / Carmelita Capelano de la Imperatrice / Nostra Signora et Musico de la M. Cesarea / Il primo Libro de Madrigali a Quatro & Cinque Voci con Uno Sesto & Un Dialogo a Otto / Novamente da Lui Composti & per Antonio Gardano stampati & dati in Luce // Pimo Libro // In Venetia apresso di / Antonio Gardano. / 1568.

Ejemplares conocidos: 1. Bayerische Staatsbibliothek (Munich) 2. Österreichische Nationalbibliothek (Viena), sign. SA 76 F 28.

Dedicado “Alla Sacra Maestà dell’Imperatore Massimiliano Secondo etc”.

Contiene: 8 madrigales a 4 voces (n<sup>os</sup> 1-8); 1 madrigal a 3 voces (n<sup>o</sup> 9); 8 madrigales a 5 voces (n<sup>os</sup> 10-17), entre los que se encuentra un “Villancico Spagnuolo” (n<sup>o</sup> 16); 1 madrigal a 6 voces (n<sup>o</sup>18) y un “Dialogo” a 8 voces (n<sup>o</sup> 19). Los textos están en italiano –algunos son de Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Ludovico Ariosto y del propio Mateo Flecha-, a excepción del villanco, que es castellano.

---

<sup>6</sup> ANGLÉS, Higinio: “Mateo Flecha el joven”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Tomo. 3 Fasc.1/4 (1962), pp. 45-51.

<sup>7</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: “Precisiones en torno a la vida y obra de Mateo Flecha el joven”, *op. cit.*, pp. 41-56.

Los escritos de referencia más importantes para los músicos no aportan muchos más datos sobre el libro de madrigales de Mateo Flecha. De esta manera, la entrada que lleva su nombre en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>8</sup> y escrita por la autora del artículo anterior se refiere así al libro de Flecha:

Fray Matheo es autor de un *Libro de madrigali* impreso en Venecia en 1568, del que se conservan dos ejemplares. De los 19 madrigales que componen la colección, entre ellos un *Villancico spagnuolo*, uno fue transcrito para quinteto de cuerda bajo el título de *Harmonia a 5*.

Al final de la entrada hace una pequeña catalogación de los madrigales que se recogen en este libro; por título, número de voces y autor del texto.

La entrada de Mateo Flecha en el *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*<sup>9</sup>, que también es obra de Gómez Muntané, hace una referencia muy similar a la entrada del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

Como principales escritos de referencia a la hora de consultar partituras de las obras que contiene *Il primo libro de madrigali* nos encontramos con los dos ejemplares que se conservan de esa edición de 1568: el primero en Bayerische Staatsbibliothek de Munich, sign. Mus Mss 189/15, y el segundo en Österreichische Nationalbibliothek de Viena, sign. SA 76 F 28 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus Mss 189/15, 1568; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, SA 76 F 28, 1568). Ante la imposibilidad de consultar esas ediciones, partimos de GMC85 y LCM88. Ambas transcripciones han sido realizadas a partir de la misma edición original, la que se encuentra en Viena.

En primer lugar, GMC85 hace una edición del libro de madrigales de Mateo Flecha. En él realiza un pequeño comentario acerca de la biografía del autor y del contexto de edición del libro a modo de prólogo, incluye su edición de todos los madrigales que contiene *Il primo libro de madrigali*. Al final de la edición, se refiere a cada madrigal incluyendo el autor del texto. Por este motivo, cuando se hace el comentario de cada madrigal en este TFG, en el apartado "Texto", se hace referencia a esta edición y no a la de Mariano Lambea Castro ya que, éste, no hace referencia a los autores de los textos. En este apartado final, también aparecen las correcciones o enmiendas por las que ha optado la autora. Cabe señalar, que, esta edición, no incluye

---

<sup>8</sup> GÓMENZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: "Flecha "el joven", Matheo" en *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, (Madrid: ICCMU, 1999), pp. 157- 158.

<sup>9</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: "Flecha, Matheo", *op. cit.*, pp. 632.

de forma específica los textos de cada madrigal ni una explicación de por qué la autora ha optado por algunos de los cambios que introduce como, por ejemplo, las ocasiones en las que no respeta el compás original de las obras en su transcripción.

La segunda edición que encontramos LCM88 es una edición crítica. En este libro podemos encontrar una presentación donde se incluye la justificación de por qué cree en la importancia de realizar la edición y una breve explicación biográfica del autor; después, realiza una introducción en la que describe el contexto histórico de la composición del libro de Mateo Flecha y relata la situación del madrigal en esa época. Tras estos prefacios, nos encontramos con la crítica a la edición, donde expone los criterios utilizados para la realización de la transcripción y posteriormente el estudio estilístico de cada madrigal: los clasifica en un modo, hace un pequeño comentario de las cadencias, aunque lo realiza desde un punto de vista tonal (ya que habla de grados) en vez de hacerlo de una manera modal, que es lo que se adapta a la música de la época; también, hace un breve comentario estilístico. En esta edición sí que se incluyen los textos de los madrigales, no así los autores de los textos, y también fundamenta las correcciones que ha introducido de la edición original en el apartado “observaciones”. Al contrario que GMC85, esta edición disminuye el valor de las notas: breve=redonda, semibreve=blanca, mínima=negra, semimínima=corchea y fusa=semicorchea; el autor justifica su uso por una función de practicidad, ya que lo que quiere es, que estos madrigales, se puedan interpretar a día de hoy por cualquier grupo de personas iniciadas mínimamente en la música.

## **Metodología y plan de trabajo**

Dentro del plan de trabajo de este TFG podemos ver dos partes:

- El análisis modal de cada uno de los madrigales a cinco voces, realizando un cuadro esquemático que se acoge al análisis propuesto por Meier en *The modes of the classical vocal polyphony described according to the sources* (1988) y siguiendo los conceptos utilizados y aprendidos en la asignatura de *Estrategias de Análisis Musical* (1º Grado Historia y Ciencias de la Música).

- El comentario de cada uno de estos análisis con distintos parámetros. Este punto contiene otra fase fundamental, el cotejo de las dos ediciones que contienen estos madrigales: GMC85 y LCM88.

En el **Capítulo 1** encontraremos la parte correspondiente al análisis modal de los madrigales.

En primer lugar, es necesario definir lo que entendemos por **modalidad**: es el sistema compositivo que abarca de la Edad Media al siglo XVII y que deriva de los ocho modos gregoriano. Es un sistema menos jerárquico que la tonalidad, más abierto pero también más ambiguo al carecer de la previsibilidad de un sistema más rígido como la tonalidad.

Dentro del sistema modal hay cuatro modos auténticos (Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio) y cuatro plagales (Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio y Hipomixolidio), a los cuales en el siglo XVI se añadieron otros dos auténticos (Eolio y Ionio) y dos plagales (Hipoeolio e Hipoionio) hasta llegar a doce, cada uno definido por su ámbito, finalis y repercussio.

La tabla que se muestra abajo es sobre la que se han realizado los análisis:

---

**Título:**

**Finalis:**

**Modo:**

Compases	Voces con clausula C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
----------	-----------------------------	--------------------	------------------------------	------------------------	-------------------	-------------

---

Es importante, tener en cuenta que, los análisis y la numeración de los compases se han realizado sobre la edición LCM88, por lo que los números que aparecen en la primera columna de la tabla *compases*, es la que corresponde a estas partituras. Ya que, como veremos más adelante, cada edición suele utilizar un compás diferente estos números no corresponden entre una y otra.

A continuación se explican cada uno de los ítems que encontraremos en las tablas de análisis.

En el encabezado de la tabla encontraremos:

- **Título:** donde se expone el nombre del madrigal al que corresponde el análisis.

- **Finalis:** Es la primera nota del ámbito de los modos auténticos y coincide con la de su modo plagal. También, suele coincidir con la nota con la que concluye el madrigal, teniendo en cuenta que, será, la nota sobre la que se sustenta el acorde que forman las notas finales de todas las voces.
- **Modo:** es donde se especifica el modo de la pieza analizada. La tabla de modos en los que se encuentran los madrigales analizados son los que se muestran en la tabla:

MODO	FINALIS	REPERCUSSIO
III: Deuterus auténtico	Mi	Do
V: Tritus auténtico	Fa	Do
I trasportado (con b en la armadura)	Sol	Re
II trasportado una octava superior	La	Fa

El concepto fundamental utilizado en el análisis para completar las tablas es el de **cláusula**, que es el movimiento típico de las voces que define una cadencia. De esta manera, se pueden diferenciar tres tipos de cláusulas:

- 1.- **Cláusula *cantizans*** (o del canto): su movimiento es de semitono descendente y semitono ascendente.
- 2.- **Cláusula *tenorizans*** (o del tenor): su movimiento es descendente de tono.
- 3.- **Cláusula *basizans*** (o del bajo): su movimiento es de quinta descendente.

Son movimientos típicos de estas voces pero no tienen por qué ser usados en estas voces, pueden aparecer en cualquiera.

El conjunto de estas cláusulas da lugar a las cadencias. Podemos definir **cadencia** como la preparación y resolución de una frase musical y de su contexto armónico por medio de las cláusulas. Es necesaria la presencia de la cláusula *cantizans* para que se produzca una cadencia. Hay distintos tipos de cadencias:

- **Cadencia perfecta:** es la preparación y resolución de las cláusulas *cantizans* y *tenorizans*. La presencia de la cláusula *basizans* refuerza la cadencia.

- **Cadencia casi perfecta:** se produce cuando la resolución de la cláusula *tenorizans* es anómala por un movimiento ascendente de tono.
- **Cadencia imperfecta:** se produce por la ausencia de la cláusula *tenorizans*.
- **Cadencia frigia:** es la preparación y resolución de la cláusula *cantizans* por movimiento de tono descendente y ascendente y de la cláusula *tenorizans* por movimiento descendente de semitono.
- **Cadencia plagal:** es el movimiento armónico de IV-I.
- **Cadencia perfecta diatónica:** se produce cuando la cláusula *cantizans* asciende y desciende en movimiento de tono y la cláusula *tenorizans* hace un movimiento descendente de tono.

En los ítems horizontales de la tabla de análisis encontramos:

- **Compases:** en este lugar se muestran los compases de la pieza en los que se encuentra la cadencia que se anota en esa línea.
- **Voces con cláusula C y T:** se muestran las voces en las que se producen las cláusulas *cantizans* y *tenorizans*.
- **Tipología de cadencia:** se muestra el tipo de cadencia que forman las cláusulas, teniendo en cuenta que, la cláusula *basizans* puede estar o no en los tipos de cadencia que hemos señalado anteriormente.
- **Presencia otras cláusulas:** en esta columna se muestra si hay presencia o no de la cláusula *basizans*. Es importante tener en cuenta que, en ciertas ocasiones, las cláusulas *tenorizans* y *basizans* pueden estar evitadas, es decir, podría estar pero en lugar del último movimiento aparece un silencio. En este caso, en la tabla aparecerá el tipo de cláusula entre corchetes, no entre paréntesis, como se muestra en el ejemplo: [T (B)]. Entre paréntesis, después del tipo de cláusula aparece la inicial de la voz en la que se produce el movimiento o en la que podría producirse.
- **Altura cláusulas C y T:** es la altura de la última nota del movimiento de la *cantizans*. Hay que tener en cuenta que, en algunos tipos de cadencia no coincide esta última nota en todas las cláusulas, como, por ejemplo, en la cadencia casi perfecta.
- **Contexto armónico:** Es el acorde formado por todas las voces en el final de la cadencia.

- **Anotaciones:** en este apartado se comentará si hay alguna singularidad en la cadencia como, por ejemplo, si alguna cláusula está evitada por una pausa.

En el **Capítulo 2** de este TFG encontraremos los comentarios de los análisis de cada madrigal, siempre teniendo en cuenta que, estos comentarios complementan el análisis modal de la tabla y viceversa.

Es importante recordar que, al igual que en el Capítulo 1, la edición de referencia es LCM88, por lo que, en caso de precisar consultar la partitura, se ha de acudir a ella.

Los elementos que se ha tenido en cuenta a la hora de realizar cada comentario son:

- **Modo:** al igual que en la tabla de análisis, es donde se especifica el modo de la pieza analizada. En esta ocasión, en este ítem, también se señalan la *finalis* del modo y la *repercussio* (la quinta nota ascendente respecto a la *finalis*).
- **Claves:** se especifica las claves en las que están escritas las voces en el íncipit de cada partitura. Hay que tener en cuenta que, el orden en el que están señaladas en el comentario cada una de ellas, es el orden en el que aparecen las voces en la partitura. Siempre que aparecen claves altas, que corresponden con un modo transportado, está especificado.
- **Estilo:** se refiere a la manera en la que está compuesta la melodía de la obra (teniendo en cuenta las cinco voces del madrigal). De esta manera nos podemos encontrar con:
  - Estilo imitativo: La entrada escalonada y sucesiva de una melodía en distintas voces, bien en la misma altura o bien en una altura distinta.
  - Estilo homofónico: cuando las voces se mueven de manera simultánea o con un ritmo muy parecido. En los madrigales, aparece este estilo cuando el compositor quiere destacar el texto, de esta manera, al sonar todas las voces a la vez, hace que el oyente pueda escuchar la letra.
  - Estilo contrapuntístico: las voces se superponen, cada una con su propio diseño rítmico y melódico pero guardando relación con las demás. Es lo contrario al estilo homofónico.

En este apartado también están especificadas las palabras a las que el compositor les da más peso, dependiendo del estilo que se esté desarrollando.

- **Cadencias:** se hace una revisión de las cadencias recogidas en la tabla y se señalan las que tienen más importancia o son más características, normalmente, por encontrarse fuera del eje armónico del modo.
- **Texto:** recoge el autor del texto y la letra. Es importante tener en cuenta que el autor del texto ha sido extraído de la edición de GMC85, ya que en LCM88 no se encuentra el autor particular del texto de cada madrigal si no que, en la introducción de la edición, señala que: «*probablemente Flecha se inspirase tanto en la fuente petrarquesca directamente, como en la correspondiente a la ideología petrarquista*» (LCM88, pp. 14). De manera contraria, los textos de los madrigales han sido extraídos de LCM88 ya que, en GCM85 no aparecen recogidos individualmente, aparte del que aparece en la partitura.
- **Cotejo LCM88-GMC85:** en este apartado se señalan las diferencias que existen entre ambas ediciones:
  - Aparecen, si las hubiere, las diferencias existentes a la hora de ordenar las voces, ya que, en ocasiones, el Quinto (Q) lo sitúan en distinta disposición dependiendo del criterio del autor de la edición.
  - Se recoge la diferencia de compás que pudiera haber. En ocasiones, los autores de las ediciones disminuyen el tiempo original (utilizando  $\text{♩}$ ) y en otras ocasiones lo aumentan (y utilizan  $\text{♩}$ ), pero, como norma general, no suelen coincidir. De esta manera, cuando uno mantiene el compás original el otro suele modificarlo.
  - Al final hay una tabla de “variantes”, dedicada a las diferencias entre las ediciones en cuanto a notas y alteraciones se refiere. La tabla se muestra y explica a continuación:

	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)		Variantes significativas	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
<b>Compás</b>						

- **Compás:** muestra el número de compás en el que se observa la variación, a tener en cuenta, y a modo de recordatorio, el número de compás pertenece a la edición LCM88.
- **Variantes en música ficta:** se recogen las diferencias encontradas en cuanto a la música ficta, las alteraciones que proponen los editores. En ocasiones, en LCM88 se podrá observar que aparecen alteraciones entre paréntesis, es porque, según la explicación del propio autor en la edición: «*son alteraciones añadidas por el transcriptor e indican una interpretación ad libitum, dejándolo a criterio del intérprete*» (LCM88 pp. 18).
- **Variantes en las alteraciones originales (partitura):** en esta columna se recogen las diferencias encontradas en las alteraciones que aparecen o no dentro de la partitura. Se podrá observar que, hay ocasiones, en las que en un mismo compás la diferencia en una edición aparece señalada en la columna anterior y en la otra edición en esta, ya que un autor propone la alteración como música ficta y el otro incluye la alteración dentro de la partitura. Al no tener acceso a una edición de 1568 no podemos saber cuál de las dos es correcta, lo único que cabe añadir, es que, si es una elección del transcriptor debería aparecer sobre el pentagrama y entre paréntesis, al ser una alteración que no se encuentra en la edición original no se puede incluir dentro de la partitura.
- **Variantes significativas:** esta columna no aparece en todos los madrigales, sólo en los casos en los que ha sido necesario. En ella aparecen las diferencias detectadas en la transcripción, es decir, cuando en una edición aparece una nota y en la otra aparece una nota diferente en el mismo lugar.

Como dato, hay que tener en cuenta que, en la tabla aparecen recogidas todas las diferencias observadas. Hay ocasiones que algunas diferencias se deben a que las ediciones no utilizan el mismo compás y al aumentar o disminuir el tiempo original el número de compases varía, por lo que la aparición o necesidad de alteraciones también varía.

# **Capítulo 1:**

## **Análisis modal y cadencial**



---

**Título:** Lauro Gentil

**Finalis:** Sol

**Modo:** I Transportado

---

<b>Compases</b>	<b>Voces con clausula C y T</b>	<b>Tipología cadencia</b>	<b>Presencia otras clausulas</b>	<b>Altura claus. C y T</b>	<b>Contexto armónico</b>	<b>Anotaciones</b>
Primera parte						
4-5	T-C	Casi Perfecta		Re	Re	
8	C-Q	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
16-17	C-T	Casi Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
25	C-Q	Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
26-27	A-T	Frigia		La	Re	
29	Q-A	Casi Perfecta		Sol	Sol	
32	T-Q	Perfecta		Sol	Sol	
Segunda parte						
35-36	A-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	Sib	Re	
38	Q-B	Perfecta		Do	Do	
43-44	T-B	Frigia		Re	Re	
45-46	C-T	Casi Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
47	A-C	Casi Perfecta		Sol	Sol	
48-49	Q-B	Perfecta		Fa	Fa	
51-52	C-T	Perfecta		Sol	Sol	
53	C-Q	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
54-55	T-A	Casi Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
59-60	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
62	B-A	Perfecta		Sol	Sol	
63-64	Q-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
65-66	Q-T	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
67	A-Q	Perfecta		Sol	Sol	
69	Q-C	Casi Perfecta		Fa	Fa	
71	A-Q	Perfecta		Sol	Sol	

---

**Título:** Voi ch'ascoltate

**Finalis:** Sol

**Modo:** I Transportado

---

Compases	Voces con clausula C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
10-11	C-T	Casi Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
17	T-C	Frigia		Re	Sol	
19-20	Q-T	Casi Perfecta	[Bas.(B)]	Re	Re	La <i>basizans</i> resuelve en una pausa
20	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
20-21	T-C	Frigia		Mi	La	
22-23	A-Q	Casi Perf Diatónica		La	Fa	
24-25	A-Q	Casi Perfecta	Bas.(T)	Sol	Sol	
29	A-T	Casi Perfecta		Sol	Re	
30	T-C	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
32	A-C	Casi Perfecta	[Bas.(B)]	Sol	Sol	La <i>basizans</i> resuelve en una pausa
39-40	A-Q	Casi Perfecta		Sol	Sol	
41-42	T-Q	Casi Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
42-43	C-A	Casi Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
44-45	A-T	Perfecta		Sol	Sol	

---

**Título:** Chi pensa quanto il bel

**Finalis:** Sol

**Modo:** I Transportado

---

<b>Compases</b>	<b>Voces con clausula C y T</b>	<b>Tipología cadencia</b>	<b>Presencia otras clausulas</b>	<b>Altura claus. C y T</b>	<b>Contexto armónico</b>	<b>Anotaciones</b>
2-3	C-T	Frigia		Re	Re	
4-5	Q-B	Perfecta		Sol	Sol	
6-7	C-T	Casi Perfecta		Re	Re	
9	C-Q	Casi Perfecta		Re	Re	
12	C-B	Perf. Diatónica		Re	Re	
15-16	A	Imperfecta	Bas.(Q)-[T (C)]	Sol	Mi	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa
19	Q-C	Perfecta		Si	Mi	
25	Q	Imperfecta		Re	Re	
27-28	C-A	Perfecta		Re	Re	
30-31	C	Imperfecta		Do	Fa	
31-32	Q-B	Perfecta		Do	Do	
36	C	Imperfecta	[T (T)]	Re	Re	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa
38-39	A-Q	Perfecta		Sol	Sol	
43	C-A	Casi Perfecta		Re	Re	
53-54	T-Q	Casi Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
56	T-Q	Perfecta		Sol	Sol	

---

---

**Título:** Chiare, fresch'et dolci acque

**Finalis:** Sol

**Modo:** I transportado

---

Compases	Voces con clausula C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
7-8	T-B	Frigia		Re	Re	
10	T-A	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
13-14	Q-T	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
15-16	C-A	Perfecta		Do	La	
21-22	C-T	Perfecta		Sib	Sib	
25	Q-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	Sib	Sib	
33	C-T	Perfecta		Re	Re	
35	C-B	Frigia		Re	Re	
37	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
41	T-A	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
45	T-C	Perfecta	Bas.(B)	Sib	Sib	
46-47	Q-C	Casi Perfecta	Bas.(A)	Sol	Sol	
48-49	C-Q	Casi Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
53	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
58-59		Plagal			Sol	
65-66	Q	Imperfecta	[T (T)][Bas.(B)]	Sol	Mib	La <i>tenorizans</i> y la <i>basizans</i> resuelven en pausa
70-71	Q-T	Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
73	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
75-76		Plagal			Sol	

---

---

**Título:** Sento l'aura soave

**Finalis:** Re

**Modo:** II transportado a la 8ª

---

Compases	Voces con clausul C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
Primera parte:						
15	T-C	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
20-21	Q	Imperfecta	[T (C)]	Re	Re	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa. Contexto imitativo.
22-23	T	Imperfecta		Re	Sol	
24-25	A	Imperfecta		La	La	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa
26-27	B-A	Casi Perfecta		Re	Re	
27-28	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
29-30	B-A	Perfecta		Re	Re	
33-34	C-B	Perfecta		Sol	Sol	
34	T-B	Casi Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
35-36	Q-T	Casi Perfecta		Re	Re	
37-38	C-Q	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
Segunda parte						
51-52	Q-B	Perfecta		La	La	
54	T-C	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
59-60	Q	Imperfecta		Re	Re	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa. Contexto imitativo.
60-61	T	Imperfecta		Re	Sol	
63-64	A	Imperfecta		La	La	
64-65	B	Imperfecta		Re	Re	
66-67	C-T	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
68-69	B-C	Perfecta		Re	Re	

Compases	Voces con clausul C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
72-73	C-B	Perfecta		Sol	Sol	
77-78	A-T	Perfecta	Bas.(B)	La	La	
Tercera parte						
82-83	T-C	Perfecta		Re	Re	
90	A-T	Perfecta	[Bas.(B)]	Sol	Sol	La <i>basizans</i> resuelve en una pausa.
93-94	C-A	Perfecta		Re	Re	
100-101	C-T	Casi Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
101-102	Q	Imperfecta	[T (T)]	Re	Sib	La <i>tenorizans</i> no resuelve.
107-108	Q-T	Perfecta	[Bas.(B)]	Re	Re	La <i>basizans</i> resuelve en una pausa
115	A-B	Perfecta		Do	Do	
117	C-B	Frigia		Mi	Mi	
117-118	A-T	Casi Perfecta		La	La	
121-122	C-T	Perfecta		Re	Re	
123	B	Imperfecta	[T (Q)]	Re	Re	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa
125	C-B	Perfecta		Re	Re	
126-127	Q-C	Perfecta		Re	Re	
127-128	B-T	Casi Perfecta		Re	Re	
128-129	C-T	Perfecta		Re	Re	
129-130	Q	Imperfecta		Re	Sol	
131-132	T-Q	Perfecta	Bas.(B)	Re	Re	
133-134	C-A	Casi Perfecta		Sol	Sol	
134-135		Plagal			Re	

---

**Título:** Dal superbo furor

**Finalis:** Mi

**Modo:** III

---

<b>Compases</b>	<b>Voces con clausula C y T</b>	<b>Tipología cadencia</b>	<b>Presencia otras clausulas</b>	<b>Altura claus. C y T</b>	<b>Contexto armónico</b>	<b>Anotaciones</b>
2-3	C-A	Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
6-7		Plagal			Mi	
9-10	C-T	Perfecta	Bas.(B)	La	La	
12	C-Q	Perfecta	Bas.(B)	La	La	
13-14	Q-T	Perfecta	[Bas.(B)]	La	La	La <i>basizans</i> resuelve en una pausa
16	T-A	Perfecta	Bas.(B)	La	La	
22-23	A-Q	Casi Perfecta		Mi	Mi	
23-24	T-C	Casi Perfecta		La	La	
24-25	T-A	Casi Perfecta	Bas.(B)	La	La	
26-27	A	Imperfecta Diatónica		Mi	La	
28-29	Q-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	Sol	Sol	
30-31	Q-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	La	La	
32	T-A	Perfecta	Bas.(B)	La	La	
33-34		Plagal			Mi	

**Título:** Animo invitto

**Finalis:** Fa

**Modo:** V

Compases	Voces con clausula C y T	Tipología cadencia	Presencia otras clausulas	Altura claus. C y T	Contexto armónico	Anotaciones
4-5	C- (T)	Imperfecta	Bas. (B)- [T (T)]	Do	Do	La <i>tenorizans</i> resuelve en una pausa
10	A-C	Casi Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
15-16	Q-T	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
18	T-C	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
21-22	T-C	Casi Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
25	Q-B	Perfecta		Do	Do	
26-27	A-C	Casi Perfecta	Bas.(B)	Do	Do	
30-31	C-T	Perfecta	Bas. (B)	Re	Re	
34-35	T-A	Casi Perfecta	Bas. (B)	Fa	Fa	
36	T-B	Perfecta		Do	Do	
39	Q-T	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
42	T-C	Casi Perfecta	Bas. (B)			
45-46	Q-B	Perfecta		Do	Do	
47-48	C-A	Perfecta		Fa	Fa	
50	Q-T	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
Segunda Parte						
60	C-A	Perfecta		Fa	Fa	
65-66	Q-T	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
67-68	A	Imperfecta Diatónica		Sol	Do	
69-70	T-A	Casi Perfecta	Bas. (B)	Fa	Fa	
78	T-Q	Casi Perfecta	Bas. (B)	Fa	Fa	
80-81	Q-T	Casi Perfecta	Bas. (B)	Do	Fa	
86	Q-T	Perfecta	Bas. (B)	Do	Do	
87	T-A	Casi Perfecta		Fa	Fa	
94-95	A-Q	Casi Perfecta		Fa	Fa	
95-96		Plagal				

# **Capítulo 2:**

## **Análisis de los madrigales**



## *Lauro gentil*

**Modo:** I transportado con Si b en la armadura. *Finalis* Sol y *repercussio* Re.

**Claves:** Claves altas: C clv. Sol, A clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>3</sub>, Q clv. Do<sub>3</sub> y B clv. Fa<sub>3</sub>.

**Estilo:** el madrigal está dividido en dos partes. La primera parte comienza con un estilo imitativo, al final tiene partes homofónicas en valores cortos. Contrapone los estilos para resaltar algunos versos como *Da gli orti d'Adria hai da le verdi fornde/ Si dolce aura spirato*, lo usa para reflejar el significado de los versos y transmitir al oyente la atmósfera de los mismos; esta primera sección finaliza en un estilo de contrapunto y llama la atención que, en los últimos compases (cc. 27-29), hace una parte de homofonía en valores cortos sobre el verso: *Si tenne in tempo più turbato e rio*, para continuar repitiendo la frase en un estilo imitado fugado muy breve, que al final, se desvanece en un contrapunto.

La segunda parte del madrigal comienza con una breve homofonía remarcando la palabra *Tardi*, y después continúa en contrapunto. Se observan partes de imitación entre voces, como ocurre en el c. 52. La parte final de esta sección es homofónica permitiendo que las voces pronuncien claramente la letra.

**Cadencias:** la mayoría de las cadencias son perfectas, combinadas con casi perfectas. Llama la atención que, muchos movimientos de las cláusulas se producen a mitad de verso (como ocurre en los cc. 9, 10 y 47, Ej. 1), no coincidiendo con las pausas del texto, y otras en movimientos muy rápidos (como ocurre en el c. 53, Ej. 2).

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

Ej. 1. *Lauro gentil* cc.46-49. Cadencia casi perfecta en el c. 47. (Can. (A) y Ten. (C)).

Ej. 2. *Lauro gentil* cc. 53-55. Cadencia perfecta en el c. 53. (Can. (C), Ten. (Q) y Bas. (B)).

La mayoría de las cadencias se producen en el contexto armónico de la *finalis* del modo (Sol) o de la *repercussio* (Re), también se dan sobre el Do y sobre el Fa, que las podríamos considerar fuera del contexto armónico del modo.

Ambas secciones finalizan con una cadencia perfecta sobre la *finalis* del modo.

**Texto:** Anónimo.

Primera parte:

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

Segunda parte:

Tardi, se l'ombra tua goder anch'io  
cerco cantando le mie basse note;  
pur si ardente desio  
dentro al mio cor percuote,  
che se ben sieno sparti  
gli alti tuoi rami in più gradite parti;

adoreroti, o sacro arbor lontano,  
 co'l chiarissimo nome Lauredano.

**Cotejo LCM88-GMC85:** GMC85 coloca el Q en la posición editorial correcta; LCM88 la coloca por debajo del T.

GMC85 respeta el tiempo original  $\text{♩}$  (*tempus imperfectum diminutum*) en la transcripción; LCM88 propone *tempus imperfectum* (C 4/4). Detectamos un probable error en el *incipit* del T por mantener el *tempus imperfectum*.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
3	Q Mi $\flat$			
5	C Fa $\sharp$			
5	Q Si $\flat$			
17	A Mi $\flat$			
18	A Mi $\flat$			
19	A Fa $\natural$			
20	A Fa $\sharp$			
27	C Fa $\sharp$	C Re $\sharp$ *		
29	Q Mi $\flat$			
30	C Mi $\flat$			
32	T Fa $\sharp$			
42	C Si $\flat$			C Si $\flat$
54	T Si $\natural$			T Si $\natural$
58	T Fa $\natural$			T Fa $\natural$
65	T Fa $\sharp$			T Fa $\sharp$
66	C Mi $\flat$			
68	A Si $\natural$			
68	T Si $\natural$			

\* Se considera un error.

## *Voi ch'ascoltate*

**Modo:** I transportado con Si b en la armadura. *Finalis Sol y repercussio Re.*

**Claves:** Claves altas: C clv. Sol, Q clv Sol, A clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>3</sub> y B clv. Fa<sub>3</sub>.

**Estilo:** al comienzo de la pieza el compositor utiliza un estilo homofónico en valores muy largos en las primeras palabras del madrigal *Voi ch'ascoltate* y después comienza con un estilo imitativo, la melodía se imita en las distintas tesituras. En el c. 34, podemos ver como, por última vez, el compositor remarca la palabra *dolore* usando un estilo homofónico en valores largos en todas las voces tras una larga sección de estilo contrapuntístico imitativo. Podríamos decir que destaca el significado de esta palabra utilizando un estilo declamativo. A partir del c. 35 y hasta el final de la pieza desarrolla un estilo contrapuntístico, los motivos de cuatro semicorcheas y corcheas se repiten en todas las voces. Excepto en los cc. 39 y 40, cuando vuelve al estilo homofónico repitiendo *e'l fugitivo amor e'l fugitivo amore*. En el c. 40 el motivo de cochea negra se repite en todas las voces a modo imitativo, el texto se entiende con claridad, contrastando con lo que ocurre antes y después, y el compositor resalta la palabra *pietà* (Ej. 3):

The image displays a musical score for five voices, arranged in five staves. The lyrics are in Italian and are repeated across the staves. The lyrics are: "re, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fugi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voa-mor, e'l fu-giti-voa-e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-giti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fugi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-fu-gi-ti-voa-mo-re, e'l fu-gi-ti-voamo - re, e'l fu-gi-ti-voa-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex contrapuntistic texture.



**Cotejo LCM88-GMC85:** Compás: LCM88 respeta el tiempo original *tempus imperfectum* (C 4/4) en la transcripción; GMC85 propone *tempus imperfectum diminutum*  $\phi$ .

En los cc. 13, 14 y 15 en A, en cada edición utilizan una octava diferente. GMC85 continúa con la octava alta y LCM88 en octava baja. GMC85 en los comentarios a las piezas, recoge en el original estos compases se desarrollan en octava baja, por lo que LCM88 se mantiene fiel al manuscrito original.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)		Variantes significativas	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
1					A Sol	A Re
26					A Re	A Fa
37					A La	A Si $\flat$
42	Q Si $\flat$					

## *Chi pensa quanto il bel*

**Modo:** I transportado con Si  $\flat$  en la armadura. *Finalis* Sol y *repercussio* Re.

**Claves:** Claves altas: C clv. Sol, A clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>3</sub>, Q clv. Do<sub>3</sub> y B clv. Fa<sub>3</sub>.

**Estilo:** es fundamentalmente imitativo. Mateo Flecha desarrolla un contrapunto bastante sencillo en esta pieza. No hay pasajes en los que destaque especialmente el texto del madrigal. Es un hilado continuo de principio a fin, excepto en el c. 39 en el que todas las voces coinciden en una breve pausa (Ej.4).

The image displays a musical score for the madrigal 'Chi pensa quanto il bel'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 37-40) features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon) and a lute accompaniment. The lyrics are: 'me, tan- to n'op- pri- / quel tan- to n'op- pri- / tan- to n'op- pri- - me / - to n'op- pri- / quel tan- to n'op- pri-'. The second system (measures 40-43) features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a lute accompaniment. The lyrics are: 'me che l'u- til pro- / me che l'u- til pro- prie'l / che l'u- til pro- prie'l / me'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

**Ej. 4.** *Chi pensa quanto il bel* cc. 37-40

**Cadencias:** se produce una mezcla heterogénea de tipos de cadencias, ya que nos encontramos con cinco tipos diferentes: frigia, perfecta, casi perfecta, imperfecta y perfecta diatónica. Llama la atención que es un reducido número de cadencias las que se producen sobre la *finalis* del modo y siempre son perfectas (cc. 4 y 5, cc. 38 y 39 y c. 56).

Predominan las cadencias sobre la *repercussio*, no son de un tipo determinado ya que, sobre el Re, podemos encontrar los cinco tipos de cadencias que hay en la pieza.

Cabe destacar la cadencia perfecta que se produce sobre Mi en el c. 19, la cadencia imperfecta que se produce en los cc. 30 y 31 sobre Fa, la cadencia perfecta que se produce sobre el Do en los cc. 31 y 32 y la cadencia casi perfecta sobre Do que se produce en los cc. 53 y 54.

**Texto:** Ludovico Ariosto (GCM85).

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

**Cotejo LCM88-GMC85:** GMC85 coloca el Q en la posición editorial correcta; LCM88 la coloca por debajo del T.

LCM88 respeta el tiempo original (*tempus imperfectum* (C 4/4)), GMC85 propone *tempus imperfectum diminutum*  $\phi$ .

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
5	Q Fa (#)			
20	T Do (#)			
36	C Do #			
38	C Mi b			C Mi b
38	A Mi b			A Mi b
40	T Mi b			T Mi b
40				T Mi b
53	T Si ♯			
54	C Mi b			

## *Chiare, fresch'et dolci acque*

**Modo:** I transportado con Si b en la armadura. *Finalis* Sol y *repercussio* Re.

**Claves:** Claves altas. C clv. Sol, Q clv. Do<sub>1</sub>, A clv. Do<sub>3</sub>, T clv. Do<sub>4</sub> y B clv. Fa<sub>4</sub>.

**Estilo:** alterna pasajes de contrapunto imitativo con pasajes homofónicos. Comienza con un estilo imitativo, empezando por las voces graves hasta añadir el C en c. 14. Se produce un momento de homofonía durante el verso *che sola me para donna*. Después de este momento y hasta el c. 33, continua el contrapunto imitativo. En los cc. 22 y 23 las voces cantan dos a dos, destacando los valores cortos: semicorcheas, que es el único momento que aparecen en toda la pieza. A partir del c. 34 y hasta el c. 41 se da un estilo homofónico en el verso *A lei di fare al bel fianco colonna*. A partir del c. 40 vuelve el contrapunto imitativo hasta el c. 52 que se da una nueva parte de homofonía. Flecha resalta los versos: *Aere sacro e sereno / Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse* para finalizar el madrigal en un estilo imitativo.

Se pueden destacar las secciones en las que hay aligeración de voces, ya que es un recurso recurrente durante toda la pieza (c. 1 al 14, c.40 al 47 y del c. 60 al 65)

**Cadencias:** predominan las cadencias sobre la *finalis* y sobre la *repercussio* del modo. Predominan las cadencias perfectas. Cabe destacar la cadencia plagal que se produce cc. 58 y 59, a mitad de la pieza, ya que estas cadencias suelen ser utilizadas en los finales

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon) for measures 59 and 60 of the madrigal 'Chiare, fresch'et dolci acque'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'per- se: da- te u- dien- zain- sie- me'. The score is numbered 59 and 60. The lyrics are: 'per- se: da- te u- dien- zain- sie- me'.

Ej. 5. *Chiare, fresch'et dolci acque* cc. 59-60

Las cadencias frigias (cc.7 y 8 y c.35) se producen sobre la *repercussio*.

Hay cadencias características como cadencia perfecta sobre La en los cc.15 y 16, sobre Si b en los cc. 21 y 22, y c. 45 y sobre Do en el c. 73, justo antes de finalizar la pieza. Estas cadencias son conclusivas.

**Texto:** Francesco Petrarca (GMC85).

Chiare, fresche e dolci acque  
ove le belle membra  
pose colei che sola a me par donna;  
gentil ramo ove piacque  
(con sospir mi rimembra)  
a lei di fare al bel fianco colonna;  
erba e fior che la gonna  
leggiadra ricoverse  
col´angelico seno;  
aere sacro e sereno  
ove Amor co´ begli occhi il cor m´aperse:  
date udiencia insieme  
a le dolenti mie parole estreme.

**Cotejo LCM88-GMC85:** GMC85 respeta el tiempo original (*tempus imperfectum* (C 4/4)) en la transcripción; LCM88 propone *tempus imperfectum diminutum* ♪.

Se detecta una diferencia en la clave utilizada para la transcripción del A: LCM88 utiliza clave de Sol mientras que GMC85 utiliza clave de Sol a la octava inferior.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
19	B Mi ( b )			
20	B Mi b			B Mi b
20	B Mi ♯			
23	C Si ♯			
23	A Si ♯			
23	T Si ♯			
41	T Mi b			
47	C Si (♯)			
47	C Si b			
50	C Si ♯			
50	B Fa ♯			
51	A Si (♯)			
53	A Mi b			A Mi b
56	B Mi b			B Mi b
58				T Mi b
59	C Si (♯)			
69	B Mi b			B Mi b
74	B Si ♯			

## *Sento l'aura soave*

**Modo:** II transportado a la 8<sup>a</sup>. *Finalis:* Re y *repercussio:* Fa. En LCM88 aparece clasificado como modo I, Protus auténtico sin transportar. Según mi análisis, las voces T, Q y C no sólo se mueven en el ámbito de la *repercussio* y las voces A y B en el ámbito de la *finalis* para que pudiera considerarse un modo auténtico, como lo hace LMC88, sino que, la extensión de las voces se ubica a la octava superior de su modo plagal.

**Claves:** C clv. Sol, A clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>3</sub>, Q clv. Do<sub>3</sub> y B clv. Fa<sub>3</sub>.

**Estilo:** el madrigal está dividido en tres partes. En la primera parte (cc. 1-39) el estilo es imitativo, es muy silábica y carece de melismas o madrigalismos (Ej. 6).

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor, Contralto, and Bass) in measures 4, 5, and 6. The lyrics are: ei dol- ci col- li veg- - gioap-pa- ri- reon- ve, ei dol- ci col- - li, ei Sen- to l'au- ra so- a- ra so- a- ve, ei dol- ci col- Sen- to l'au- ra so-.

Ej. 6. *Sento l'aura soave* cc. 4-6.

La segunda parte (cc. 40-78) continua el estilo contrapuntístico imitativo, es silábica, hay pequeños pasajes de aligeración de voces, se repiten las síncopas durante toda esta parte (negra con puntillo- corchea), ver ej. 7.

que, nel qual io vi-vo-et mor-to gia-  
 qual io vi-vo-et mor-to gia-cer vol-  
 to gia-cer vol-li, nel qual io  
 nel qual io vi-vo-et mor-to, nel

Ej. 7. *Sento l'aura soave* cc. 61-64

La tercera parte (cc. 79-136) comienza con un estilo homofónico, remarcando el verso *Sperando al fin da le soavi piante*, después continúa con el estilo imitativo característico de todo el madrigal. En esta parte también hay pasajes de aligeración de voces, aunque este recurso no es utilizado para hacer legible el texto, ya que el contrapunto entre las voces no lo permite (Ej. 8).

ri-po-soal-cun da  
 ri-po-soal-cun da le fa-ti-che  
 - soal-cun da le fa-ti-che tan-  
 po-soal-cun da le fa-ti-che

Ej. 8. *Sento l'aura soave* cc. 95-97

**Cadencias:** La mayoría de las cadencias se producen sobre la *finalis*. Cabe destacar que ninguna se produce sobre la *repercussio*, dando lugar a una ambigüedad modal, ya que, en este caso, el compositor hace las cadencias en la *finalis* del modo (Re), la *finalis* del modo I transportado (Sol) y la *repercussio* del modo I (La). Sol es la *finalis* del modo auténtico transportado del modo en el que se encuentra el madrigal y La es la *repercussio* del modo auténtico correspondiente al modo del madrigal sin transportar.

En la primera y en la segunda parte las cadencias se producen sobre Re, Sol y La. Es en la tercera parte cuando hay cadencias que se ubican fuera del eje armónico que he descrito anteriormente: cc. 101 y 102 cadencia imperfecta en Si b cadencia perfecta en Do en el c. 115 y en el c. 117 cadencia frigia en Mi.

Cabe decir, que se dan casos en los que las cláusulas *tenorizans* y *basizans* resuelven en pausa, podríamos decir, que están evitadas: cc. 21-22, cc. 24-25, cc. 59-60, cc. 90 (Ej. 9), cc. 101-102, cc. 107-108, cc. 123.

**Ej. 9.** *Sento l'aura soave* cc. 89-91. Can. (A), Ten. (T), [Bas.(B)]. La Bas. resuelve en pausa.

**Texto:** Francesco Petrarca (GMC85).

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

Segunda parte:

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

Tercera parte:

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

**Cotejo GMC85- LCM88:** GMC85 coloca el Q en la posición editorial correcta; LCM88 la coloca por debajo del T.

LCM88 respeta el tiempo original (*tempus imperfectum* (C 4/4)); GMC85 propone *tempus impefectum diminutum* ♪.

LCM88 transcribe el Q en clave de Sol octava baja, mientras que, GMC85 transcribe Q en clave de Sol. Se detecta un error en la tercera parte del madrigal en GMC85, ya que sigue manteniendo la clave de Sol octava baja en Q pero lo transcribe en octava alta.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
17	A Si $\flat$			A Si $\flat$
24				A Sol $\sharp$
25	T Do $\sharp$			
29	B Do $\sharp$			
35	C Fa $\sharp$			
56	A Si $\flat$			A Si $\flat$
63	A Sol $\sharp$			
64	T Do $\sharp$			
68	B Do $\sharp$			
74	C Fa $\sharp$			
85	T Fa ( $\sharp$ )			
93	A Fa $\sharp$			
96			A La	A Mi
99	T Si ( $\flat$ )			
102	Q Si $\flat$			
103	Q Si $\flat$			
117	A Fa $\sharp$			A Fa $\sharp$
132	C Fa ( $\sharp$ )			
132	A Fa ( $\sharp$ )			
133	Q Si ( $\flat$ )			

## *Dal superbo furor*

**Modo:** III. *Finalis:* MI; *repercussio:* Do. En LCM88 aparece clasificado como modo IX, Eolio auténtico, sin transportar y sin alteraciones en la armadura. Según mi análisis concluyo que la *finalis* del modo es Mi, como se puede comprobar en el último compás de la obra (Ej.9).

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: "ve- tein o- gni li- do, in o- - gni li- do." The score is written in a single system with five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo part. The music is in a homophonic, declamatory style with long note values. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below each staff, with some words split across lines.

**Ej. 9.** *Dal superbo furor* cc. 31-34

**Claves:** C clv. Do<sub>1</sub>, A clv. Do<sub>2</sub>, Q clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>4</sub> y B clv. Fa<sub>4</sub>.

**Estilo:** estilo homofónico declamativo, en valores largos. Hay algunos pasajes de contrapunto como: cc. 9-12 y cc. 16-18.

**Cadencias:** Predominan las cadencias perfectas y casi perfectas. Llama la atención que la mayoría se producen sobre la *repercussio* del modo y no sobre la *finalis* (sobre Mi, cc. 22 y 23), aunque tiene su justificación en el modo en el que se desarrolla el madrigal; el modo III es un modo ambiguo, por esa razón la mayoría de las cadencias se producen en La, la *repercussio* del modo IV, el plagal de este modo.

Otra cadencia a destacar es la cadencia casi perfecta que se produce sobre Sol en los cc. 28 y 29.

**Texto:** anónimo.

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

**Cotejo GMC85- LCM88:** GMC85 coloca Q en segunda posición, por debajo del C; LCM88 coloca el Q en tercera posición, entre A y T.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
7	Q Sol (#)			
12	C Sol #			
14				C Do #
33	Q Fa (#)			
33	Q Sol (#)			

## **Animo invitto**

**Modo:** V. *Finalis:* Fa. *Repercussio:* Do.

**Claves:** C clv. Sol, Q Clv. Do<sub>1</sub>, A clv. Do<sub>2</sub>, T clv. Do<sub>3</sub> y B clv. Fa<sub>3</sub>.

**Estilo:** predomina el estilo imitativo. Está dividido en dos partes: la primera parte, en estilo imitativo.

La segunda parte se desarrolla de forma parecida a la primera aunque, en esta parte, sí que hay secciones de homofonía, como, por ejemplo: cc. 66, 67 y 68, en los que el texto resalta la palabra *domasti* Ej.10).

65

car- ne fra-le'l fer-roel fuo- co do- ma- sti.  
le'l fer- roel fuo- co do- ma- sti. Per noi  
le'l fer- roel fuo- co do- ma- sti. Per noi  
fer- roel fuo- co do- ma- sti. Per noi vin-ci  
le'l fer- roel fuo- co do- ma- sti. Per noi

**Ej. 10.** *Animo invitto* cc. 65-68

Y al final de la pieza, cuando repite el final del último verso en estilo declamativo: *celeste gioco*.

**Cadencias:** todas se producen sobre la *finalis* o la *repercussio* del modo, excepto en el cc. 30 y 31 (las tres voces graves: A, T y B, se mueven es estilo homofónico) se produce una cadencia perfecta sobre Re (Ej. 11).

Ej. 11. *Animo invitto* cc. 30-32. Cadencia perfecta cc. 30-31 (Can. (C), Ten. (T) y Bas. (B))

En la primera parte del madrigal la mayor parte de las cadencias se producen sobre la *repercussio* Do, contrastando con la segunda parte, que se producen sobre la *finalis* Fa. La mayor parte de las cadencias son perfectas o casi perfectas.

**Texto:** Mateo Flecha.

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

Segunda parte:

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

**Cotejo GMC85- LCM88:** GMC85 respeta el tiempo original (*tempus imperfectum* (C 4/4)); LCM88 propone  $\phi$ , *tempus imperfectum diminutum*.

Variantes:

Compás	Variantes en música ficta		Variantes en las alteraciones originales (partitura)	
	LCM88	GMC85	LCM88	GMC85
9	T Si ♯			
10	T Si ♯			
11	Q Si ♯			
13	C Si ♯			
17	T Si ♯			
32	C Do ♯			
42	T Si ♯			
48	B Si ♯			
49	Q Si ♯			
58	B Si ♯			
65	Q Si ♯			
69	Q Si (♯)			
84	C Do ♯			
85	B Si (♯)			
92	T Si ♯			



# **Conclusiones**



## Conclusiones

Durante la realización de este trabajo he podido constatar la necesidad de una nueva revisión del análisis de los madrigales a cinco voces de Mateo Flecha. Ya que, el análisis existente en LCM88 en muchos casos o es incompleto o es erróneo, como queda demostrado en el Capítulo 2, donde aparecen diversas e importantes contradicciones con el autor, como, por ejemplo, en el modo en el que están compuestas algunas piezas.

Las diferencias observadas en el cotejo de LCM88 y GMC85 dan pie a la reflexión de que, tal vez, sea necesaria una nueva edición crítica de los madrigales que contiene *Il primo libro de madrigali* en la que se puedan salvar esas diferencias e incluir un comentario de las piezas más correcto y preciso.

En los comentarios de los análisis queda reflejado como el estilo que utiliza Mateo Flecha en sus madrigales es el que utilizaban los compositores italianos de este género poético-musical: la combinación de contrapunto imitativo con pasajes homorrítmicos con la finalidad de resaltar el significado del texto o la importancia de algunas palabras.

La poca relevancia que a Mateo Flecha, el joven, se le ha dado se ve reflejada en el estado de la cuestión del presente trabajo; tal vez, esto se deba a la buena consideración que se tiene de la obra de su tío Mateo Flecha, el viejo, y que a él se le tenga como un compositor de segunda línea, a la sombra de su antecesor. Si bien, en ocasiones se ha considerado que su labor fundamental para/con la historia de la música fuera la publicación, en 1581, de una recopilación de las *ensaladas* de su tío, con este trabajo, he tratado de mostrar que su actuación más trascendental es la composición de madrigales en un tiempo y en un lugar donde no se realizaban.

A pesar del trabajo realizado sobre estos madrigales sería necesario realizar un trabajo posterior en el que se incluya el análisis música-texto que complementa este y permita llegar al conocimiento más profundo de los madrigales de Mateo Flecha. También sería necesario la realización de un trabajo de análisis del resto de madrigales que contiene el libro, ya que, en el presente trabajo se han tenido en cuenta los madrigales a cinco voces; por lo que, este trabajo se puede tomar como un punto de partida para una posible edición crítica completa de *Il primo libro de Madrigali*.



## **Bibliografía**

ANGLES, Higinio: “Mateo Flecha el joven”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomo 3, Fasc. 1/4 (1962), pp. 45-51.

GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: "Flecha 'el joven', Matheo" en *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, (Madrid: ICCMU, 1999), pp. 157- 158.

GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: “Flecha, Matheo”, en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (Londres: MacMillan, 2001), vol. 6, p. 632.

GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: *Il primo libro de madrigali. Matheo Flecha* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985).

GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup> Carmen: “Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven”, *Revista de Musicología*, nº 1, Vol. 9 (1986), pp. 41-56.

LAMBEA CASTRO, Mariano: *Mateo Flecha, el joven. Il primo libro de Madrigali*, (Barcelona: U.E.I. Musicología, C.S.I.C., 1988).



# **Anexos: Partituras**



# 10. Lauro gentil

Prima parte

Canto Lau- ro gen- til, Lau-

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

Tenore Lau- ro gen-

Quinto Lau- ro gen-

Basso Lau- ro gen-



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 le ver-di fron-de ch'o-

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

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

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

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

gnun lie- toe be- a- to, lie- - to, lie-

gnun lie- - to, lie-

8 lie- to, lie- to, ch'o- gnum

8 gnum lie- to, lie- - toe be-

gnun lie- - to, lie-

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

- toe be- a- to, lie- toe be- a-

8 lie- toe be- a-

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

- toe be- a- to, lie- toe be- a-

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

to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o, si ten-nein

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

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

to si ten-nein tempo più tur- ba-toe ri- o,

30

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

35

Seconda parte

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

40

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

45

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

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

50

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

55

spar-ti gli-al- ti tuoi ra- mi,  
 ti gli-al- ti tuoi ra- mi, gli-al- ti tuoi ra-  
 spar- ti gli-al- ti tuoi ra- mi, gli-al- ti tuoi  
 - ti gli-al- ti tuoi ra- mi, gli-al- ti tuoi ra- mi,  
 spar- ti gli-al- ti tuoi ra- mi in più gra- di- te par- ti, gli-al-

gli-al- ti tuoi ra- m'in più gra-di- te par- ti, in più gra-  
 mi, gli-al- ti tuoi ra- mi, gli-al- ti tuoi ra- m'in più gra-di-  
 ra- mi, gli-al- ti tuoi ra- m'in più gra- di-  
 gli-al- ti tuoi ra- m'in più gra-di- te par- ti, in  
 ti tuoi ra- mi in più gra-di- te par- ti, in più gra-di-

60

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

65

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

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

70

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

## 11. Voi ch'ascoltate

Musical score for the beginning of "Voi ch'ascoltate". The score is for five voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The music is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "Voi ch'a- scol- ta -".

Musical score for the first system of the vocal entry. The lyrics are: "te in ri- me spar- seil suo- no, in ri- me spar- seil suo- no, in ri- me".

Musical score for the second system of the vocal entry. The lyrics are: "in ri- me spar- seil suo- no, in ri- me".



20

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

quel cie-coer-ro-re che mi fe'in par-teal-tr'huom, che mi fe'in par-teal-

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

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

25

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

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



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

40  
 mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà,  
 mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà  
 mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà pre-gho vi  
 8 mor, e'l fu-gi-ti-voa-mor, a-mo-re, pie-tà, pie-tà,  
 mor, e'l fu-gi-ti-voa-mo-re, pie-tà, pie-tà,

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

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

12. Chi pensa quanto il bel

Canto Chi pen- sa quan- to il  
 Alto Chi pen- sa quan- to il  
 Tenore Chi pen- sa quan- to il  
 Quinto  
 Basso

bel di- sio d'a- mo- re,  
 bel di- sio d'a- mo- re,  
 bel, (#) chi pen-  
 Di- sio d'a- mo- re,  
 Di- sio d'a- mo- re,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 13. Chiare, fresch'et dolci acque

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

8 Chia- re, fresch'et dol-

5

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

10

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





30

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

35

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

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

40

al bel fian-co co-lon-na; her-bae fior che la  
 bel fian-co co-lon-na;  
 lei di fa-real bel fian-co co-lon-  
 fa-real bel fian-co co-lon-

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

45

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

50

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

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

55

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

(h) 60

per- se: da- te u-

per- se:

per- se:

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

per- se:

dien- zain- sie- me a le do- len- ti mie,

da- te u- dien- zain- sie- mea le do- len- ti

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

da- te u- dien- zain-

65

mie pa- ro- l'e- stre- a

- me, e-

da- te u- dien- zain- sie- mea le do-

8 mee- stre- me,

sie- mein- sie- me a

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

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

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

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

## 14. Sento l'aura soave

Prima parte

Canto  
Alto  
Tenore  
Quinto  
Basso

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

5

ei dol- ci col- li veg- - gioap-pa- ri- reon-  
ve, ei dol- ci col- - li, ei  
Sen- to l'au- ra so- a-  
ra so- a- ve, ei dol- ci col-  
Sen- to l'au- ra so-

de'l bel lu- - me nac- - que,  
dol- ci col- li veg- - gioappa- ri- reon-  
ve, ei dol- ci col- li veg- gioap-pa-  
- li veg- gioap-pa- ri- reon- de'l  
a- ve, ei dol- ci col- li veg-

10

on- de'l bel lu- me nac-  
 de'l bel lu- - me nac- que,  
 ri- reon- de'l bel lu- me nac-  
 - gioappa- ri- reon- de'l bel lu- me nac- -

15

que, on- de'l bel lu- me nac- que,  
 on- de'l bel lu- me nac- que, che ten-  
 que, on- de'l bel lu- me nac- que,  
 que, che ten- ne glioc-  
 que, on- de'l bel lu- me nac- que, che

che ten- ne glioc- chi  
 ne, che ten- ne glioc- chi miei men- - tr'al ciel piac- que,  
 che ten- ne glioc- chi miei  
 - chi miei men- tr'al ciel piac- que  
 ten- ne glioc- - chi miei men-

20

miei men- tr'al ciel piac- que  
 che ten- ne glioc- chi miei mentr'al ciel piac-  
 men- tr'al ciel piac- que bra-  
 bra- mo- - siet lie-  
 tr'al ciel piac- que

25

que bra- mo- siet lie- ti, bra-  
 mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet  
 ti, hor li ten tri- siet mol- li, bra- mo- siet  
 bra- mo- siet lie- ti, hor li ten, bra-

bra- mo- - siet lie- ti, hor li ten  
 mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet  
 mol- li, ten tri- siet mol- li,  
 lie- ti, hor li ten tri- sti, hor li ten tri- siet  
 mo- siet lie- ti, hor li ten tri- siet



40 *Seconda parte*

O ca- - du- che spe- ran- ze,  
 O ca- du- che spe- ran-  
 O ca- du-

45

o pen- ser fol- li! Ve- - do-ve l'her-b'et tor- bi- de  
 ze, o pen- ser fol- - li, o pen- ser fol-  
 O ca- du- che spe- ran- ze, o  
 che spe- ran- ze, o pen- ser fol- - li!  
 O ca- - du- che spe- ran- ze,

son l'ac- - que, et tor- bi-  
 li! Ve- - do-ve l'her- b'et tor- bi- de  
 pen- ser fol- li! Ve- do- ve l'her- be et  
 Ve- do- ve l'her- b'et tor- - bi- de, et tor-  
 o pen- ser fol- li! Ve- - do- ve l'her-

50

de son l'ac- que, et tor- bi- de son  
 son l'ac- que, et tor- bi- de son l'ac-  
 8 tor- bi- de son l'ac- que, et tor- bi- de son l'ac-  
 8 - bi- de son l'ac- que, et  
 be et tor- bi- de son l'ac- que, et tor- bi- de son

55

l'ac- que, et vo- to et fred- doel  
 que, et vo- to, et vo- to et fred- doel ni- doin ch'el- la,  
 8 - que, et vo- to et fred- doel ni-  
 8 vo- to et fred- doel ni- doin ch'el- la giac- que,  
 l'ac- que, et vo- to et fred- doel ni- do in

60

ni- doin ch'el- la giac- que,  
 et vo- to et fred- doel ni- doin ch'el- la giac-  
 8 - doin ch'el- la giac- que, nel  
 8 nel qual io vi- vo et mor-  
 ch'el- la giac- que,

que, nel qual io vi-voet mor-to gia-cer vol-li, nel qual io  
 nel qual io vi-voet mor-to, nel

65

nel qual io vi-voet mor-to, io gia-cer cer vol-li, io gia-cer  
 li, io gia-cer vol-li, vi-voet mor-to gia-cer vol-li, gia-cer vol-

70

vol-li, nel qual io vi-voet mor-to gia-cer vol-li, nel qual io vi-voet mor-to  
 nel qual io vi-voet mor-to nel qual io vi-voet mor-to li, nel qual io vi-voet mor-

cer vol- li, nel qual io vi-voet  
to gia- cer vol- li,  
vol- li, nel qual  
to gia- cer vol- li, gia- cer vol-  
voet mor- to gia- cer vol-

mor- to gia- cer vol- li,  
nel qual io vi-voet mor- to gia- cer vol- li,  
io vi-voet mor- to gia- cer vol- li,  
li, gia- cer vol- li,  
li, io vi-voet mor- to gia- cer vol- li,

Terza parte  
spe- ran- doal fin da le so-  
spe- ran- doal fin da  
spe- ran- doal fin da le so- a- vi  
spe- ran- doal fin  
spe- ran- doal fin

a- vi pian- te, da le so- a- vi  
 le so- a- vi pian- te,  
 8 pian- te, da le so- a- vi  
 8 da le so- a- vi pian-

da le so- a- vi

85  
 pian- te  
 da le so- a- vi pian-  
 8 pian- te, da le so- a- vi pian-  
 8 te, da le so- a- vi pian-

pian- te, da le so- a- vi pian-

90  
 te, pian- et da' be- llioc- chi  
 te, pian- te et da' be- llioc- chi  
 8 te,  
 8 te et da' be- llioc- chi

te

suoi, ch'el cor m'hann' ar- so,  
 suoi, ch'el cor m'hann' ar- so,  
 ri- po-  
 suoi, ch'el cor m'hann' ar- so,  
 ri-

ri- po- - soal- cun da  
 ri- po- - soal- cun da le fa- ti- che  
 - soal- cun da le fa- ti- che tan-  
 po- soal- cun da le fa- ti- che

le fa- ti- che tan-  
 tan- te, da le fa- ti- (b) - che tan-  
 - te, da le fa- ti- che tan-  
 ri- po- - soal- cun da le fa- ti- che  
 tan- te. Ho ser- vi- to a si-

te. Ho ser- vi-  
 te. Ho ser- vi- toa si- gnor cru- de- leet  
 te. tan- te, da le fa- ti- che tan-  
 gnor cru- de- leet scar-

105  
 toa si- gnor cru- de- leet scar- so, cru-  
 scar- so, cru- de- leet scar-  
 Ho ser- vi- toa si- gnor cru- de-  
 te. Ho ser- vi- toa si- gnor cru- de-  
 so, ho ser- vi- toa si- gnor cru- de-

de- leet scar- so:  
 so:  
 ch'ar- si quan-  
 - leet scar- so: ch'ar- si quan- toel mio  
 leet scar- so:  
 - leet scar- so: ch'ar- si quan- toel mio

110

ch'ar- si quan- toel mio fo- co,  
 toel mio fo- co heb- bi da-  
 fo- co, ch'ar- si quan- toel mio  
 fo- co, ch'ar-

115

ch'ar- si quan- toel mio fo- co  
 van- te, heb- bi da- van- te,  
 fo- co heb- bi da-  
 co heb- bi da- van- te, heb-  
 si quan- toel mio fo- co heb- bi da- van-

heb- bi da- van- te, hor vo pian-  
 heb- bi da- van- te,  
 van- te, hor vo pian- gen- doil  
 bi da- van- te, hor vo pian-  
 te,

120

gen- doil suo ce- ne- re spar- -  
 su- o ce- ne- re spar- -  
 gen- doil suo ce- ne- re  
 hor vo pian- gen- - do

- so, hor  
 hor vo pian- gen-  
 so, hor vo pian- gen-  
 spar- so, il su- o ce-  
 il suo ce- ne- re spar-

125

vo pian- gen- doil suo ce- ne- re spar-  
 doil suo ce- - ne- re spar-  
 do il suo ce- ne- re spar- so, hor  
 ne- re spar- so, ce- ne- re spar- so,  
 - so, hor vo pian-

130

so,  
so, ce- ne- re spar- so,  
vo pian- gen- do il su- o ce- ne-  
hor vo pian- gen- do il su- o  
gen- do il su- o ce- ne- re

il suo ce- ne- re  
ce- ne- re spar- so, il suo ce-  
re spar- so.  
ce- ne- re spar- so, il su- o ce-  
spar- so, il su- o ce-

135

spar- so, spar- so.  
ne- re spar- so.  
ne- re spar- so.  
ne- re spar- so.

## 15. Dal superbo furor

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Dal su- per- bo fu-

Dal su- per- bo fu-

Dal su- per- bo fu-

8 Dal su- per- bo fu-

Dal su- per- bo fu-

5

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

8 ror de l'on-deau-da-ci, e da l'horren-do

ror de l'on-deau-da-ci, e da l'hor-ren-do

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

8 mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'af-fon-do, noi

mi-nac-ciar del cie-lo, l'un ch'affon-do, noi

10

qua- si coi se- gua- - - -  
 qua- si, l'un ch'affon- do, noi qua- si coi se- gua-  
 qua- si, l'un ch'affon- do, noi qua- si coi se-  
 8 qua- si coi se-gua- ci, noi qua- si  
 qua- si, l'un ch'affondo, noi qua- si coi se-

- ci e l'al-tro anchor c'in-  
 ci e l'altro anchor, e l'altro anchor c'in-  
 gua- ci e l'altro ancho- ra c'in-  
 8 coi se-gua- ci e l'altro anchor, e l'altro anchor c'in-  
 gua- ci e l'altro anchor c'in-

15

gom- broil cor di ge- lo; col re cac-  
 gom- broil cor di ge- lo; col re caccia-ti  
 gom- broil cor di ge- lo; col  
 8 gom- broil cor di ge- lo;  
 gom- broil cor di ge- lo;

cia-ti dal con- fin, col re cacciati dal con- fin de  
 dal con- fin, col re cacciati dal con- fin, col re cacciati dal con- fin de  
 re caccia-ti dal con- fin, col re caccia-ti dal con- fin de Tra-  
 8 col re caccia-ti dal con- fin de Tra- ci, dal con- fin de  
 col re cacciati dal con- fin de

20  
 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-  
 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-  
 ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-  
 8 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-  
 Tra- ci ve- - gnia- moa voi, che d'a- mo-

ro- so ze- lo di gen- ti- lez- za\_e  
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- za\_e di va-  
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- za\_e  
 8 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- za\_e di va-  
 ro- so ze- lo di gen- ti- lez- za\_e

25

di va- lor il gri- do spar-  
 lor il gri- do il gri- do spar-  
 di va- lor il gri- do spar-  
 s lor il gri- do spar-  
 di va- lor il gri- do spar-

30

- so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-  
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-  
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-  
 s - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-  
 - so d'Eu- ro- pa ha- ve- te, spar- - so d'Eu- ro- pa ha-

ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.  
 ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.  
 ve- te in o- gni li- do, li- do.  
 s te in o- gni li- do, in o- gni li- do.  
 ve- te in o- gni li- do, in o- gni li- do.

# 17. Animo invitto

Prima parte

Canto A- ni-moin-vit- to, ge- ne-

Quinto A- ni-moin- vit- to,

Alto

Tenore

Basso A- ni-moin- vit-

5

ro- soet san- to, a- ni-moin- vit- to,

a- ni-moin- vit- to, a- ni-moin- vit-

A- ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- soet san-

8 - to, a- ni-moin- vit- to, a-

vit- to, a- ni-moin- vit- to, a- ni-

ge- ne- ro- soet san- to, ge- ne-

to, ge- ne- ro- soet san- to, ge- ne-

to, a- ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- soet

8 - ni-moin- vit- to, ge- ne- ro- so-

moin- vit- to, a- ni-moin- vit- to, ge-



20

ni, gli sde- gnet l'empie for- ze de  
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni, de  
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni, de  
 - ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de ti- ran- ni,  
 gan- ni, gli sde- - gnet l'empie for- ze de

ti- ran- ni vin- s'et de  
 ti- ran- ni vin- - s'et de vin- ci-  
 ti- ran- ni vin- s'et de vin- ci- to- ri  
 de ti- ran- ni vin- s'et  
 ti- ran- ni vin- s'et de vin- ci- to-

25

vin- ci- to- ri por- ta'l van- -  
 to- ri por- - t'al van- to, por- t'al van-  
 por- t'al van-  
 de vin-ci-to- ri por- t'al van- to, por- t'al van-  
 ri por- t'al van- to, por- t'al van-

to; o cor for- te,  
 to; o cor for- t'e vi-  
 to; o cor for- t'e vi- ril, o cor  
 8 to; o cor for- te, o  
 to; o cor

30

o cor for- te, o cor for-  
 ril, o cor for- t'e vi- ril,  
 for- t'e vi- ril, o  
 8 cor for- t'e vi- ril, o cor for-  
 for- t'e vi- ril, o cor for-

35

t'e vi- ril, che, rot- toet  
 o cor for- t'e vi- ril, che, rot- toet  
 cor for- t'e vi- ril, che, rot- toet fran- to, che, rot- toet  
 8 t'e vi- ril, che, rot- toet fran- to, che, rot- toet  
 t'e vi- ril, che, rot- toet fran- to, che, rot- toet

fran- to dal duol, predea va- lor et  
 fran- to dal duol, predea va- lor et da gliaf-  
 fran- to dal duol, predea va- lor et da gliaf-  
 8 fran- to et da gliaf-  
 fran- to et da gliaf-

40

da gliaf-fan- ni re- spi- ro, re- spi- ro, re- spi- roal fin spe-  
 fan- ni re- spi- roal fin spe- ran- do  
 fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do dai suoi  
 8 fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do dai  
 fan- ni re- spi- ro, re- spi- roal fin spe- ran- do

ran- do dai suoi dan- ni mie- ter di glo- ria  
 mie- ter di glo- ria mil- le  
 dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le  
 8 suoi dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le  
 dai suoi dan- ni mie- ter di glo- ria mil- le

45

mil- le vol- - te tan- -  
 vol- te tan- - to, mie- - ter di glo-  
 vol- te tan- - to, mie- - ter di glo-  
 8 vol- te tan- to, mie- - ter di glo-ria mil-  
 vol- te tan- - to, mie- - ter di glo- ria

50

to, mie- ter di glo-ria mil-le vol- te tan- to.  
 ria mil- le vol- te tan- to.  
 ria mil- le vol- te tan- to.  
 8 - le vol- te tan- to, tan- to.  
 mil- le vol- te tan- to.

Seconda parte

Vin- cen- zo, Vin- - cen- zo  
 Vin- cen- zo, Vin- cen-  
 Vin- cen- zo, Vin- cen-  
 8 Vin- cen-  
 Vin- cen- zo, Vin-

85

cheal gran no-m'el de- gnoef-fet- to, cheal  
 zo, Vin- cen- zo cheal gran no- m'el  
 zo cheal gran no- m'el de- gnoeffet-  
 zo, Vin- cen- zo cheal gran  
 cen- zo, Vin- cen-

gran no- m'el de- gnoeffet- to, cheal gran no-  
 de- gnoeffet- to, cheal gran no- m'el de- gnoef-fet-  
 to, cheal gran no- m'el de- gnoef-fet-  
 no- m'el de- gnoef-fet- to, cheal  
 zo cheal gran no- m'el de- gnoef- fet-

80

- m'el de- gnoef-fet- to to  
 to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet- to  
 to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet-  
 gran, no- m'el de- gnoef-fet- to giun- ge- sti,  
 to, cheal gran no- m'el de- gnoef- fet- to

giun- ge- - sti, giun- ge- stie'n car- ne  
 giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun-ge- stie'n  
 to giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun- ge- stie'n car- ne  
 giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun- ge- sti, giun-  
 giun- ge- sti, giun- ge- stie'n

65  
 fra- le, e'n car- ne fra-le'l fer-roel fuo- co do-  
 car- ne fra- le'l fer- roel fuo- co do-  
 fra- le'l fer- roel fuo- co do-  
 ge-stie'n car- ne fra-le'l fer- roel fuo- co do-  
 car- ne fra- le'l fer- roel fuo- co do-

ma- sti.  
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-  
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-  
 ma- sti. Per noi vin- ci l'ho- stean-ti-  
 ma- sti. Per noi vin- ci l'hostean-ti-

70

Per noi vin-ci l'hostean-ti-co; fa che quel a-  
 co, per noi vin-ci l'hostean-ti-co; fa che  
 co; fa che quel a- mo-  
 co, per noi vin-ci l'hostean-ti-co; co; fa che quel

75

- mo-ro- sou- ni- coog- get- tou- ni- coog- get- to,  
 quel a- mo-ro- sou- ni-coogget- to,  
 ro- sou- ni- coog- get- tou- ni-coogget- to,  
 fa che quel  
 a- mo-ro- sou- ni- coog- get- to, fa

fa che quel a- mo-ro- sou- ni- coog- get- to  
 fa che quel a- mo-ro- sou- ni- coog- get- to,  
 fa  
 a- mo-ro- sou- ni- coogget- to,  
 che quel a- mo-ro-sou-ni-coogget- to, fa

80

fa che quel a-mo-ro-sou-ni- - coog- get-  
 che quel a-mo-ro-sou-ni- coogget- to, a-mo-ro- sou-  
 8 fa che quel a- mo- ro- sou- ni-  
 che quel a-mo-ro-sou- ni-coogget- to, che quel a-mo-ro- sou-

che d'o- gnia-spro mar- tir  
 to  
 ni-coogget- to che d'o- gnia-spro mar- tir, che d'o- gnia-  
 8 coogget- to che d'o- - gnia- spro mar- tir, che d'o- gnia-  
 ni-coogget- to che d'o- gnia-spro mar- tir, che d'o- gnia-

85

ti fe s̄ia- mi- co, ren-  
 spro mar- tir ti fe s̄ia- mi- co, ti fe s̄ia- mi- co,  
 spro mar- tir ti fe s̄ia- mi- co, ti fe s̄ia- mi- co,  
 8 spro mar- tir ti fe s̄ia- mi- co, ti fe s̄ia- - mi- co, ren- dial  
 spro mar- tir ti fe s̄ia- mi- co, ti fe s̄ia- mi- co, ren- dial

90

- dial no- stro par- tir ce-le-ste gio- co, ren- dial  
ren- dial no- stro par- tir ce- le- ste  
ren- dial no- stro par- tir ce-le-ste gio- co, ren-  
no- stro par- tir ce- le-ste gio- co, ren- dial no- stro par- tir  
no- stro par- tir ce- le-ste gio- co, ren- dial no-

no- stro par- tir ce- le- ste gio- co, ce- le- ste  
gio- co, ren- dial no- stro par- tir ce- le- ste  
- dial no- stro par- tir ce- le-ste gio- co, ce- le-ste gio-  
ce- le- ste gio- co, ce- le- ste  
stro par- tir ce- le- ste gio- co, ce- le- ste

95

gio- co, ce- le- ste gio- co.  
gio- co, ce- le- ste gio- co.  
co.  
gio- co, ce- le- ste gio- co.  
gio- co, ce- le- ste gio- co.



