

IL SECONDO LIBRO DE MOTTETTI A UNA E DUE VOCI DI ANTONIO GUALTIERI E IL *PARNASSUS MUSICUS FERDINANDAEUS*

CHIARA COMPARIN
Università degli Studi di Padova

Izvilleček: Razprava osvetljuje glavne značilnosti zbirke Antonia Gualtierija iz leta 1612 in vzporeja nekatere motete iz te zbirke s tistimi Gualtierjevimi moteti, objavljenimi v antologiji *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, ki imajo enako zasedbo in kažejo podobne kompozicijske značilnosti.

Ključne besede: Antonio Gualtieri, mali duhovni koncerti, 17. stoletje.

Abstract: This paper illustrates the main features of Antonio Gualtieri's collection of 1612 and compares some of Gualtieri's motets with certain compositions included in the *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* that feature the same scoring and exhibit similar compositional procedures.

Keywords: Antonio Gualtieri, small-scale motets, seventeenth century.

Antonio Gualtieri rientra in una categoria di musicisti sinora relegati ai margini della ricerca a dispetto dell'interesse musicale della loro produzione.¹ Nel presente contributo intendo mettere in luce alcuni risultati emersi in tempi più recenti,² concentrandomi in particolare sul suo secondo libro di mottetti a una e due voci stampato a Venezia nel 1612, soltanto tre anni prima della raccolta *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, e proponendo alcuni confronti fra le composizioni di Gualtieri e quelle incluse nel *Parnassus* che presentano lo stesso organico. Ho scelto di limitare il confronto ai mottetti a voce sola e basso continuo e ai mottetti a due voci che presentano lo stesso organico in considerazione del fatto che, dei nove mottetti a due voci e basso continuo della raccolta di Gualtieri, ben sette presentano due voci pari, mentre è del tutto assente la combinazione soprano e basso, la quale invece risulta prevalente all'interno del *Parnassus*.³

Nato a Monselice nel 1574, Antonio Gualtieri compì i suoi studi presso la cattedrale di Padova e, dopo un periodo di attività come organista e maestro di cappella presso

¹ *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, s.v. "Gualtieri, Antonio"; J. Roche e E. Roche, "Gualtieri, Antonio", 472–473; Morche, "Gualtieri, Antonio", 140–142; Colussi, "Gualtieri, Antonio", 1385–1388; Colussi, "Tracce di musica policorale", 101–158; Comparin, "Antonio Gualtieri"; Lovato, "Musica e liturgia", 231–249; Passadore, *Musica e musicisti a Rovigo*, 48–56.

² Comparin, "Antonio Gualtieri".

³ Nel presente contributo sono quindi 14 i mottetti tratti dal *Parnassus musicus Ferdinandaeus* oggetto delle nostre considerazioni: Antonicek, ed., *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 1–22, 84–104, 107–110.

diversi centri della Serenissima (San Daniele del Friuli, Monselice, Montagnana), nel 1632 approdò a Venezia, dove venne assunto dapprima presso l'Ospedale della Pietà con il compito di “insegnar di musica et sonar alle fie di questo loco” e, qualche anno più tardi, venne eletto “maestro delli zagli della chiesa di San Marco” e maestro dei chierici del seminario di San Marco. Gualtieri si trovò dunque a operare in una delle più prestigiose istituzioni musicali del XVII secolo negli stessi anni in cui Claudio Monteverdi ne dirigeva la cappella musicale.⁴

La produzione musicale di Gualtieri, a quanto ci consta, doveva comprendere complessivamente sette raccolte, tutte stampate a Venezia tra il 1604 e il 1630: i *Motecta octonis vocibus* (1604), gli *Amorosi diletti a tre voci* (1608), i *Motecta duabus vocibus* (1611) menzionati da Robert Eitner e attualmente non reperibili,⁵ *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612), *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci* (1613), i *Madrigali concertati a una, due et tre voci* (1625) e i *Mottetti a una, doi, tre et quatro voci con le littanie della B. Vergine a 4* (1630).⁶

Anche a un primo sguardo, possiamo osservare che l'opera di Gualtieri si inserisce nel clima culturale del primo Seicento, dal momento che il compositore si è dedicato ai generi allora più diffusi: nella produzione profana si cimenta con i generi di maggior fortuna, come la canzonetta e il madrigale concertato; in quella sacra, invece, facendo proprie le diverse esperienze degli anni di formazione presso la cattedrale di Padova e di attività come maestro di cappella, egli spazia dai mottetti a otto voci, legati alla produzione poliorale diffusa in area veneta – e in particolare nell'area padovana – ai concerti a una, due, tre voci e basso continuo del 1612 e del 1630. In queste due raccolte Gualtieri approda allo stile concertato, arricchito dall'apporto strumentale di violini e tromboni e nella cui scrittura fa propri stilemi che ebbero probabilmente fra i loro modelli di riferimento i *Cento concerti ecclesiastici* (1601) di Lodovico Grossi da Viadana. Sappiamo infatti che Gualtieri, strettamente legato al vescovo Marco Cornaro, poteva essere entrato in contatto con le numerose musiche che questi era solito riportare a Padova dai suoi numerosi viaggi a Roma.⁷ A questo proposito non possiamo trascurare la grande importanza che Marco II Cornaro, vescovo di Padova dal 1595 al 1625, ebbe nella formazione musicale di Gualtieri e, più in generale, nella vita musicale padovana. Le diverse raccolte a lui dedicate, tra le quali si annovera anche il *Completorium Romanum* (Venezia, 1597) di Ludovico Grossi da Viadana, testimoniano l'importanza della sua presenza nel mondo musicale – e non solo in quello padovano – sia per le attività promosse, sia per la costante attenzione rivolta a cantori e musicisti.⁸ Gli interessi musicali del vescovo emergono chiaramente

⁴ Venezia, Archivio di Stato, *Ospedali e luoghi pii diversi*, bs. 892, *Ospedale della Pietà, Terminazioni (1618–1655)*, c. 75rv; *Procuratia de Supra Chiesa S. Marco*, bs. 89, proc. 200, *Maestro di canto (1485–1734)*, c. 10r e v; *Procuratia de Supra del Seminario*, bs. 156, proc. 316, *Maestro di canto del Seminario di Castello (1579–1781)*, c. 7v.

⁵ Una copia era presente nella Biblioteca Universitaria di Königsberg, è oggi dispersa. Eitner, *Quellen-Lexicon*, 398–399; Müller, *Die musikalischen Schätze*, 189–190.

⁶ RISM G 4791–4796.

⁷ Lovato, “La musica sacra”, 37–41.

⁸ La prima opera dedicata a Marco II Cornaro fu *Il quinto libro di madrigali a 5 voci* (Venezia, 1587) di Marc'Antonio Pordenon. Dieci anni più tardi, oltre alla già citata raccolta di Viadana,

dalla dedicatoria dei *Motecta octonis vocibus* di Gualtieri, che, al di là delle consuete formule di circostanza che i musicisti rivolgevano a mecenati e protettori, esprime la sua riconoscenza per essere stato sostenuto nello studio.⁹

Le principali istituzioni musicali padovane dell'epoca erano la cappella della basilica di Sant'Antonio e la cappella della cattedrale. Come era consuetudine nelle più importanti realtà musicali del periodo, anche a Padova l'attività delle cappelle era arricchita dalla presenza di organisti, cantori e strumentisti.¹⁰ I documenti che riportano gli organici delle cappelle padovane attestano che, in occasione di particolari festività liturgiche, la formazione veniva ampliata da musicisti provenienti da altre città e nazioni. Allo stesso modo, nomi di musicisti padovani figuravano nelle cappelle musicali di altre importanti città. Nei primi quindici anni del Seicento, alla guida delle due cappelle padovane troviamo personalità come Costanzo Porta e Luigi Balbi (tab. 1).¹¹

Tabella 1

Maestri di cappella della Basilica del Santo e della cattedrale di Padova nei primi trent'anni del Seicento

Basilica del Santo		Cattedrale	
1595–1601	Costanzo Porta	1598–1604	Lelio Bertani
1601–1606	Bartolomeo Ratti	1604–1616	Bartolomeo Favaretto
1606–1608	Giulio Belli		
1608–1613	Bartolomeo Ratti		
1614–1615	Gian Antonio Filippini "da Cento"		
1615–1621	Luigi Balbi	1618–1624	Girolamo Boni
1621–1623	Giovanni Ghizzolo	1624–1634	Antonio Vicentino
1623–1631	Leandro Gallerano		

Nelle loro raccolte musicali i maestri attivi a Padova in questo periodo prediligono il repertorio sacro, senza però trascurare quello profano, con raccolte di madrigali e canzonette (Appendice 1).

La frequente presenza di composizioni di musicisti attivi a Padova all'interno di numerose raccolte stampate in Italia e all'estero (Appendice 2) mostra come Padova non fosse un centro isolato, ma, al contrario, avesse una vivace vita musicale, come dimostra anche la cospicua circolazione di cantori e musicisti provenienti da altre realtà. Fra questi va ricordato Bartolomeo Barbarino, suonatore di chitarrone presso la basilica del Santo, musico del vescovo Marco Cornaro tra il 1606 e il 1608 e successivamente maestro di

vennero indirizzate al vescovo patavino anche la *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* di Giovanni Croce e l'*Antiphonarium vespertinum* di Girolamo Lambardi. A seguire i *Motecta octonis vocibus* (Venezia, 1604), che rappresenta la prima raccolta di Gualtieri, il *Primo libro dei madrigali a 5 voci* di Stefano Landi (Venezia, 1619) e le *Messe parte per capella et parte per concerto* di Giovanni Ghizzolo (Venezia, 1625).

⁹ Sull'importanza del vescovo Marco II Cornaro nella vita musicale di Padova: Garbelotto, *Un vescovo musicista*; Lovato, "La musica sacra".

¹⁰ Cattin e Massaro, "La musica e le istituzioni musicali"; Morelli, "Il Seicento".

¹¹ Per il presente contributo si è scelto di porre come limite temporale il 1615, anno di pubblicazione del *Parnassus*.

cappella presso la cattedrale, che troviamo rappresentato in diverse raccolte dell'epoca e anche all'interno del *Parnassus musicus Ferdinandaeus* con il suo mottetto *Omnes sitientes*.¹² Un altro musicista legato all'ambiente padovano che trova spazio all'interno del *Parnassus* con due mottetti, *Super flumina Babylonis* (a tre voci, Canto, Tenore e Basso) e *Confitemini gentes* (a quattro voci), è il bresciano Giovanni Ghizzolo. Allievo di Costanzo Porta, Ghizzolo subentrò a Luigi Balbi alla guida della cappella musicale della basilica del Santo nel 1621 e vi rimase fino al 1623, quando si trasferì a Novara e fu sostituito da Leandro Gallerano, suo concittadino. Alcuni mottetti dei due maestri bresciani verranno inclusi anche nella *Ghirlanda sacra* curata da Leonardo Simonetti e stampata a Venezia presso Bartolomeo Magni nel 1625.¹³ Nella stessa raccolta, oltre a un mottetto di Giovanni Rovetta e a quattro composizioni di Claudio Monteverdi, troviamo anche due mottetti di un altro allievo di Costanzo Porta, Amadio Freddi, cantore presso la cappella antoniana dal 1594 e successivamente maestro di cappella della cattedrale di Padova dal 1634 fino alla morte, avvenuta pochi mesi dopo la nomina.

In questo clima di vivace produzione vedono la luce le due raccolte di mottetti a poche voci e basso continuo di Antonio Gualtieri, edite rispettivamente nel 1612 e nel 1630. In questo periodo il compositore era attivo come maestro di cappella a Monselice e a Montagnana, due centri periferici nelle vicinanze di Padova che disponevano di cappelle musicali meno numerose rispetto a quelle dei centri più prestigiosi come Padova e Venezia, ma pur sempre in grado di svolgere attività musicali durante le celebrazioni dell'intero anno liturgico.¹⁴

Il secondo libro de mottetti a una e due voci, stampato presso l'erede di Angelo Gardano nel 1612, è dedicato al non altrimenti noto Giulio Gallo, "cittadino" della Magnifica Comunità di Monselice.¹⁵ La raccolta, conservata in un'unica copia presso la Westminster Abbey Library a Londra, contiene diciotto composizioni: quattro a voce sola, nove a due voci e cinque "Salmi che si cantano alle Compiete" per due tenori e basso, tutte sostenute dal basso continuo. In linea con molte altre raccolte sacre dell'epoca, questa raccolta prevede l'impiego di diversi organici e dunque poteva rispondere anche alle esigenze delle cappelle musicali meno numerose, come potevano essere quelle di Monselice e Montagnana, presso le quali si trovò a operare lo stesso Gualtieri (tab. 2).

Per quanto riguarda i testi musicati nella raccolta di Gualtieri, otto sono biblici e due si possono reperire nell'Antifonale monastico; *Franciscus pauper et humilis* e *Salve sancte Pater* sono dedicati al santo di Assisi, mentre i restanti mottetti impiegano testi religiosi o devozionali in prosa latina.

¹² Con i quarantanove mottetti a voce sola, stampati nelle sue raccolte del 1610 e 1615, Barbarino risulta sicuramente essere, tra i musicisti attivi in ambito padovano, uno dei più prolifici compositori di mottetti monodici.

¹³ RISM 1625².

¹⁴ Lovato, "Musica e liturgia", 231-249; Scattolin, "La cappella musicale".

¹⁵ La dedica non fornisce elementi che possano consentire l'identificazione del dedicatario o chiarire le circostanze per le quali la collezione venne composta.

Tabella 2

Antonio Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612): incipit dei testi e organico

Incipit dei testi	Organico	Provenienza
1. <i>Assumpta est Maria</i>	A e bc	
2. <i>Egredimini et videte filiae</i>	A e bc	Cantico dei cantici, 3, 11
3. <i>Confirma hoc Deus</i>	S e bc	Ps. 67, 29–30
4. <i>Adiuvo vos filiae</i>	T e bc	
5. <i>Angelus ad pastores ait</i>	2 T e bc	Ant. <i>In Nativitate Domini</i>
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>	2 T e bc	
7. <i>Veni pulchritudo animae</i>	2 S e bc	
8. <i>Franciscus pauper et humilis</i>	2 T e bc	
9. <i>Salve sancte Pater</i>	2 T e bc	Inno per le Stimmate di San Francesco
10. <i>Carole maiorum generosa</i>	2 T e bc	
11. <i>Audi Domine hymnum</i>	S, T e bc	III Libro dei Re, 8, 28–29
12. <i>Iubilemus omnes et diem</i>	2 T e bc	
13. <i>Estote fortes in bello</i>	T, B e bc	Ant. <i>Commune Apostolorum et Evangelistarum (extra tempus paschale)</i>
14. <i>Cum invocarem exaudivit</i>	2 T, B e bc	Ps. 4, 2, 3, 5, 7, 9
15. <i>In te Domine speravi</i>	2 T, B e bc	Ps. 30, 2, 3, 5
16. <i>Qui habitat in adiutorio</i>	2 T, B e bc	Ps. 90, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15
17. <i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>	2 T, B e bc	Ps. 133, 1–2
18. <i>Nunc dimittis servum tuum</i>	2 T, B e bc	Lc, 2, 29, 31

Dal punto di vista della scrittura musicale, le figure ritmiche utilizzate vanno dalla semicroma alla *longa*, come possiamo riscontrare anche nel *Parnassus*, al cui interno, tuttavia, le ricche diminuzioni sono ulteriormente impreziosite dall'utilizzo delle biscrome. In linea generale possiamo affermare che nei mottetti di Gualtieri i passaggi particolarmente diminuiti sono riservati ai mottetti a voce sola, mentre le composizioni a due o più voci prevedono una scrittura meno virtuosistica. All'interno del *Parnassus*, invece, anche le composizioni a più voci presentano diminuzioni più numerose ed elaborate (si veda, ad esempio, la lunga successione di semicrome in corrispondenza della parola "aromata", posta in chiusura del mottetto *Veni in hortum* di Giacomo Filippo Biumi).¹⁶

Come dimostra l'esempio seguente, Gualtieri generalmente annota per esteso tutte le diminuzioni che un cantante dell'epoca avrebbe probabilmente eseguito comunque (es. mus. 1a). Epurata la linea dalle diminuzioni, risulta la seguente struttura melodica basilare che, pur nella sua essenziale semplicità, si rivela comunque compiuta (es. mus. 1b).

Esempio musicale 1a

Antonio Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 38–39

A 

The image shows a musical staff in G major, 3/4 time, starting at measure 38. The melody is written in a single voice. The lyrics are: su - ae. Al - le - lu - ia, al - le - lu -. The notation includes various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, with some quaver runs. A sharp sign is visible at the end of the line.

¹⁶ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 94 (bb. 112–117).

Esempio musicale 1bAntonio Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 38–39 senza diminuzioni

A

Si tratta di un procedimento comune a molti compositori dell'epoca, ed è probabile che qualunque cantore professionista, di fronte a una simile struttura semplificata, avrebbe comunque introdotto una o più diminuzioni per arricchire e variare la linea della melodia, specialmente in corrispondenza della parola *alleluja*. Lo stesso ribattuto di gola indicato dalla successione di quattro semicrome (cfr. l'esempio seguente) dimostra come Gualtieri fosse solito indicare in maniera pedissequa alcuni dettagli musicali di uso comune, la cui esplicitazione si sarebbe potuta omettere (es. mus. 2). Anche in diversi mottetti presenti nel *Parnassus* troviamo indicate *in extenso* diminuzioni afferenti alla sfera della prassi, come accade nel mottetto *Cantate Domino* di Monteverdi (es. mus. 3).¹⁷

Esempio musicale 2Antonio Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 26–28

A

Esempio musicale 3Claudio Monteverdi, *Cantate Domino*, bb. 117–119

S 1

È probabile che la raccolta di Gualtieri fosse destinata a cantanti poco più che amatoriali, o comunque poco avvezzi a introdurre adeguate diminuzioni, a meno che non se le trovassero scritte. In alternativa, il compositore potrebbe aver voluto indicare la precisa modalità di esecuzione della sua musica, manifestando la medesima consapevolezza espressa da Lodovico da Viadana negli avvertimenti “a’ benigni lettori” apposti ai suoi *Cento concerti ecclesiastici*.¹⁸

Per quanto riguarda l’aspetto mensurale, come nei mottetti del *Parnassus*, anche nella raccolta di Gualtieri il *tactus* comunemente impiegato è il *tempus imperfectum non*

¹⁷ Ibid., 84–90.

¹⁸ “Et prima, che questa sorte di concerti deve cantarsi gentilmente con discrezione et leggiadria, usando gli acenti con ragione et passaggi con misura et a’ suoi lochi, sopra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato; perciocché vi sono talhora certi cantanti i quali, perché si trovano favoriti dalla natura d’un poco di garante, mai cantano nella maniera che fanno i canti, non si accorgendo essi che hoggidi questi tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in Roma, dove fiorisce la vera professione del cantar bene”. Viadana, “Concerti”, prefazione.

diminutum, tranne per il mottetto *Iubilemus omnes et diem* composto in *tempus perfectum diminutum*.¹⁹ Se si eccettuano cinque mottetti (*Egredimini et videte filiae*, *Veni pulchritudo animae*, *Franciscus pauper et humilis*, *Salve sancte Pater* e *Audi Domine hymnum*), gli altri hanno una o più sezioni in tempo ternario notate in 3 o in 3/2. Questi episodi assumono funzioni diverse e servono per descrivere le parole che invitano al canto e alla gioia, come “gaudent angeli”, “alleluia” e “iubilemus omnes”, oppure evidenziano incisi testuali dal significato pregnante quali possono essere, a titolo esemplificativo, “semper benedicite” e “et glorificabo eum”. In altre situazioni il ritmo ternario ha la funzione di enfatizzare ulteriormente le espressioni di esortazione presenti nel testo (“dicite”, “pugnate cum antiquo serpente”, “irascimini”). Tra i quattordici mottetti del *Parnassus* presi in considerazione, sette composizioni presentano una o più sezioni in tempo ternario, mentre i restanti protraggono il *tempus imperfectum* per l’intera composizione. Una caratteristica ricorrente della scrittura di Gualtieri che possiamo riscontrare anche in due mottetti del *Parnassus* è la riproposizione di intere sezioni – generalmente in *mensura* ternaria e in corrispondenza delle parole di giubilo – ripetute identiche all’interno della composizione (creando l’effetto tipico dell’*epiphora*).²⁰

Osservando la disposizione delle chiavi e l’estensione delle singole parti nella raccolta di Gualtieri (tab. 3) e nel *Parnassus* (tab. 4), si nota che quando i mottetti sono destinati a due voci dello stesso registro la tessitura è la medesima, per cui c’è una totale omogeneità tra le due linee che si alternano e si intersecano sullo stesso piano vocale. Negli altri casi la tessitura rispetta la normale estensione del timbro vocale prescelto, per cui non ci sono linee che si estendono fino all’estremo acuto o grave. Fa eccezione il mottetto *Ecce quam bonum* di Giovanni Sansoni, in cui il basso secondo si spinge fino al do_1 .²¹

Tabella 3

A. Gualtieri, *Il secondo libro de mottetti a una e due voci* (1612): chiavi ed estensioni vocali

Incipit dei testi	Canto	Alto	Tenore	Basso
1. <i>Assumpta est Maria</i>		Do ³	si ₂ -la ₃	
2. <i>Egredimini et videte filiae</i>		Do ³	si ₂ -la ₃	
3. <i>Confirma hoc Deus</i>	VI	fa ₃ -sol ₄		
4. <i>Adiuvo vos filiae</i>			Do ⁴	fa ₂ -re ₃
5. <i>Angelus ad pastores ait</i>		Do ⁴	sol ₂ -la ₃	Do ⁴
6. <i>Consolamini pastores quia hodie</i>		Do ⁴	do ₂ -re ₃	Do ⁴
7. <i>Veni pulchritudo animae</i>	Do ¹	mi ₃ -mi ₄	Do ¹	mi ₃ -mi ₄
8. <i>Franciscus pauper et humilis</i>		Do ⁴	do ₂ -mi ₃	Do ⁴
9. <i>Salve sancte pater</i>		Do ⁴	re ₂ -mi ₃	Do ⁴
10. <i>Carole maiorum generosa</i>		Do ⁴	re ₂ -mi ₃	Do ⁴
11. <i>Audi Domine hymnum</i>	VI	sol ₃ -sol ₄		Do ³

¹⁹ Dei quattordici mottetti del *Parnassus* presi in considerazione soltanto il mottetto *Cantate Domino* di Claudio Monteverdi presenta un incipit in *tempus perfectum diminutum*.

²⁰ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 9–11 e 84–91; Gualtieri, “Il secondo libro”, n. 3, 4, 6 e 12.

²¹ Antonicek, *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, 107–110.

Incipit dei testi	Canto	Alto	Tenore	Basso
12. <i>Iubilemus omnes et diem</i>		Do ³ fa ₇ , -la ₄	Do ³ sol ₂ , -la ₃	
13. <i>Estote fortes in bello</i>			Do ⁴ re ₂ , -mi ₃	Fa ⁴ sol ₁ , -do ₃
14. <i>Cum invocarem exaudivit</i>		Do ⁴ do ₂ , -mi ₄	Do ⁴ do ₂ , -mi ₃	Fa ⁴ sol ₁ , -la ₂
15. <i>In te Domine speravi</i>		Do ³ fa ₇ , -la ₃	Do ³ fa ₇ , -la ₃	Fa ³ sol ₁ , -re ₃
16. <i>Qui habitat in adiutorio</i>		Do ⁴ do ₂ , -re ₃	Do ⁴ do ₂ , -re ₃	Fa ⁴ fa ₁ , -si ₂
17. <i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>		Do ³ sol ₂ , -la ₃	Do ³ fa ₇ , -la ₃	Fa ⁴ si ₁ , -re ₃
18. <i>Nunc dimittis servum tuum</i>		Do ⁴ mi ₂ , -mi ₃	Do ⁴ mi ₂ , -mi ₃	Fa ⁴ sol ₁ , -sol ₂

Tabella 4

Parnassus, Mottetti a una voce e due voci pari, estensione

Mottetto	Voce	Chiave	Esten-sione	Voce	Chiave	Esten-sione
Pellegrini, <i>Dominus regit me</i>	C	Do ¹	re ₃ , -mi ₁			
Priuli, <i>Egredimini filiae Sion</i>	C	Do ¹	Re ₃ , -mi ₄			
Valentini, <i>Benedicam Dominum</i>	B	Fa ⁴	fa ₁ , -do ₃			
Cavaccio, <i>Paratum cor meum</i>	T	Do ⁴	mi ₂ , -fa ₃			
Barbarini, <i>Omnnes sitientes</i>	T	Do ⁴	re ₂ , -fa ₃			
Priuli, <i>Adoramus te Domine</i>	A	Do ³	mi ₂ , -la ₃			
Turini, <i>Sacrificemus Reginae Caeli</i>	A	Do ³	fa ₂ , -la ₃			
Corradini, <i>Attende Domine</i>	C	Do ¹	do ₃ , -fa ₄			
Monteverdi, <i>Cantate Domino</i>	CI	Do ¹	do ₃ , -fa ₄	CII	Do ¹	si ₃ , -fa ₄
Biumi, <i>Veni in hortum</i>	CI	Do ¹	do ₃ , -fa ₄	CII	Do ¹	do ₃ , -fa ₄
Bontempi, <i>Quam breve festum</i>	TI	Do ⁴	do ₇ , -mi ₃	TII	Do ⁴	do ₇ , -mi ₃
Gabussi, <i>O crux benedicta</i>	AI	Do ³	sol ₂ , -si ₃	AII	Do ³	sol ₂ , -si ₃
Sansoni, <i>Ego dormio</i>	AI	Do ³	fa ₇ , -la ₃	AII	Do ³	fa ₇ , -la ₃
Sansoni, <i>Ecce quam bonum</i>	BI	Fa ⁴	mi ₁ , -si ₂	BII	Fa ⁴	do ₁ , -la ₂

Nella raccolta di Gualtieri del 1612 compare, per la prima volta nelle sue opere, una parte di “basso per l’organo” con alcune indicazioni per la realizzazione armonica. Queste indicazioni non sono ancora così specifiche come quelle che si rilevano nella successiva raccolta di mottetti, nella quale viene indicata anche la cifratura del basso continuo (che in questa raccolta è assente e che possiamo trovare nella parte del basso di alcuni mottetti inclusi nel *Parnassus*). Nelle composizioni di Gualtieri, così come in quelle della raccolta dedicata all’arciduca Ferdinando, la principale funzione del basso per l’organo è quella di accompagnamento e sostegno armonico alla linea o alle linee vocali. Infatti la parte affidata allo strumento è prevalentemente “seguinte”, ossia riprende quella della voce più grave, formando una linea grave continua. In alcuni casi, più rari ma non così sporadici, il basso strumentale ha un ruolo concertante e imitativo, proponendo un dialogo, seppur breve, con una o più voci soliste.

Dal punto di vista armonico, la raccolta di Gualtieri non presenta una scrittura particolarmente arida, anche se alcuni passaggi sono resi interessanti dall’uso del ritardo o dell’anticipo di un’armonia. Caratteristici risultano alcuni rari intervalli di seconda aumentata, come accade nella voce del Tenore secondo nel mottetto *Franciscus pauper*

et humilis, non comuni nella pratica compositiva e, proprio per questo, particolarmente adatti a rendere gli incisi maggiormente interessanti (es. mus. 4).

Esempio musicae 4

Antonio Gualtieri, *Franciscus pauper et humilis*, bb. 32–34

32

T 1 a - mo - re lan - gue - o. O

T 2 - re lan - gue - o. O

In sede di cadenza finale prevale la cadenza perfetta (V–I), mentre la cadenza plagale (IV–I) viene impiegata solo in tre casi. È abbastanza frequente il ricorso a procedimenti di progressione, che rendono incalzante l’andamento melodico. Questa preferenza in sede di cadenza è confermata anche dai quattordici mottetti del *Parnassus* oggetto del nostro confronto, fra cui soltanto *Veni in hortum meum* di Giacomo Filippo Biumi impiega la cadenza plagale, mentre gli altri tredici ricorrono alla cadenza perfetta.²²

È particolarmente interessante notare l’attenzione che i compositori prestano al rapporto tra testo e musica. Per sottolineare determinate parole o frasi del testo, Gualtieri, come molti altri compositori, ricorre all’impiego di diminuzioni, al trattamento omoritmico delle voci e all’espedito dell’*interruptio*. In altre occasioni, invece, i termini vengono resi musicalmente grazie al ricorso a figure retoriche. Ad esempio, parole come “*assumpta*” e “*coelum*” (es. mus. 5) sono rese con un moto ascendente della melodia (*anabasis*), espedito che possiamo trovare anche in corrispondenza della parola “*surrexi*” nel mottetto *Ego dormio* di Giovanni Sansoni. In questo caso la parola è descritta attraverso una linea melodica caratterizzata dall’intervallo di quarta ascendente e che porta l’alto secondo all’apice melodico dell’intera composizione.²³

All’opposto, il verbo “*cadent*” (es. mus. 6) è descritto da tutte le voci con un intervallo di ottava discendente, generando l’effetto di *katabasis*. La stessa cosa avviene anche nel mottetto *Ecce quam bonum* di Giovanni Sansoni in corrispondenza del verbo “*descendit*”, valorizzato e reso ancora più pregnante dal ritmo puntato e dal raggiungimento delle due note più gravi della composizione, *re*₁ e *do*₁.²⁴

Esempio musicale 5

Antonio Gualtieri, *Assumpta est Maria*, bb. 1–5

A As - sump - ta est, as - sump - ta est Ma - ri - a in coe - lum:

²² Ibid., 91–94.

²³ Ibid., 76–77, bb. 52–57.

²⁴ Ibid., 107–110, bb. 34–62.

Esempio musicale 6Antonio Gualtieri, *Qui habitat in adiutorio*, bb. 29–30

T1
 8
 Ca - dent a la - te - re
 T2
 8
 Ca - dent a la - te - re tu - o mil -
 B
 Ca - dent a la - te - re tu - o mil - le et

Frequente, all'interno della raccolta di Gualtieri, è l'uso di due figure retoriche simili, caratterizzate dall'iterazione di formule melodiche o dalla ripetizioni di frasi melodiche: l'*anafora* o *repetitio*, cioè la ripetizione di uno stesso inciso alla stessa altezza, e il *polipoton*, ossia la ripetizione della stessa frase melodica nelle diverse voci. Tra i molteplici casi di utilizzo di queste figure retoriche nell'esempio seguente è possibile incontrare le due figure retoriche all'interno dello stesso segmento musicale (es. mus. 7).

Esempio musicale 7Antonio Gualtieri, *Qui habitat in adiutorio*, bb. 36–38

T1
 8
 tem non ap-pro-pin-qua - bit, non ap-pro-pin-qua - bit, non ap-pro-pin-
 T2
 8
 non ap - pro-pin-qua - bit, non ap - pro-pin-qua - -
 B
 non ap-pro-pin-qua - bit, non ap-pro-pin-qua - bit, non ap-pro-pin-qua - -

Anche l'*interruptio* ricorre spesso in questa raccolta di mottetti, dove viene utilizzata per separare le battute finali dal resto della composizione, oppure per porre in evidenza determinati incisi testuali grazie a una pausa che coinvolge tutte le voci. In ogni caso si tratta di un espediente che il compositore adopera per richiamare l'attenzione su un frammento testuale che altrimenti rischierebbe di passare inosservato.

Vi sono alcuni procedimenti compositivi che Gualtieri utilizza soltanto nei mottetti a voce sola, come l'uso ricorrente della figurazione ritmica Semicroma–Croma puntata, ossia il cosiddetto ritmo 'lombardo' o 'alla zoppa' tanto caro sia a Claudio Monteverdi, sia a molti compositori del primo Seicento. Questo ritmo irregolare che, proprio per la sua atipicità, riesce a dare vivacità alla frase, ritorna infatti anche in diverse composizioni a voce sola o a poche voci e basso continuo dei maestri attivi nel territorio padovano e veneziano durante la prima metà del Seicento, trovando ampio uso anche all'interno della sillode dedicata all'arciduca Ferdinando.

All'interno della raccolta di Gualtieri merita particolare attenzione il mottetto *Adiuro vos filiae*, introdotto dalla prescrizione "Tenore voce sola in echo", in cui le ultime sillabe di alcune parole vengono puntualmente ripetute in forma di risposta sonora. La scrittura

in eco non era certo insolita tra le raccolte del primo Seicento, e lo stesso Gualtieri aveva già utilizzato questa tecnica nel mottetto a otto voci *Confitemini Domino*. In *Adiuvo vos* l'aspetto più significativo è, però, la presenza di indicazioni dinamiche, per cui ogni sillaba in eco viene indicata con la lettera "P" (e doveva quindi esser eseguita piano), mentre la frase che segue è indicata con la lettera "F", per suggerire un aumento dell'intensità. Le indicazioni diventano ancora più specifiche a conclusione del brano, prescrivendo la realizzazione delle ultime note in decrescendo, dal piano ("P") al pianissimo (indicato come "P.P." e talvolta anche come "PPP").²⁵

Altre peculiarità sono invece proprie dei nove mottetti a due voci e basso continuo, che hanno una costruzione simile tra loro. Ad eccezione dei mottetti *Salve sancte Pater*, in cui le due voci intonano la parola "salve" con valori lati procedendo per terze, ed *Estote fortes in bello*, dove l'imitazione non è rigorosa come negli altri casi, nella maggior parte dei casi l'incipit è affidato a una voce che propone il tema, successivamente riproposto dall'altra (es. mus. 8). Lo stesso procedimento è riscontrabile nei mottetti a due voci e basso continuo del *Parnassus*. L'omioritmia viene utilizzata principalmente per mettere in evidenza o per enfatizzare un determinato inciso testuale. Molto frequente è la contrapposizione tra sezioni omioritmiche ed episodi in contrappunto per descrivere particolari concetti descritti nel testo.

Esempio musicale 8

Antonio Gualtieri, *Carole maiorum generosa*, bb. 1-4

The image shows a musical score for two voices (T1 and T2) and basso continuo. T1 starts with the melody 'Ca-ro-le, ma-io-rum, ca-ro-le, ma-' and T2 enters later with 'Ca-ro-le, ma-io-rum'. The music is in a simple, homorhythmic style with a common time signature.

Per concludere, un breve accenno agli ultimi cinque mottetti della raccolta di Gualtieri, i "Salmi che si cantano alle Compiete", che si differenziano marcatamente dagli altri. Innanzitutto l'organico è composto da tre voci maschili (T 1, T 2, B) accompagnate da un basso continuo e la linea vocale più grave ha una funzione di sostegno, confermata dal fatto che corrisponde, quasi sempre esattamente, alla linea dell'organo. La differenza più notevole, però, sta nel tipo di scrittura, che in questa sezione è caratterizzata da un andamento prevalentemente accordale e omioritmico. Alcuni brevi spunti imitativi e sezioni in *mensura* ternaria introducono qualche elemento di varietà, mentre sono del tutto assenti le ricche diminuzioni dei mottetti a voce sola. Pertanto, queste composizioni presentano un carattere più corale rispetto agli altri mottetti, chiaramente destinati a un'esecuzione solistica; inoltre, sebbene nel Salmo 90 alcuni versetti siano affidati a una voce solista, la

²⁵ L'indicazione proposta da Gualtieri di eseguire una frase piano o forte si trova impiegata già alla fine del Cinquecento per segnalare un effetto di eco, ad esempio in alcune composizioni del *Primo libro delle villanelle* (1596) di Aurelio Bonelli. La stessa indicazione veniva utilizzata per segnalare l'alternanza tra due cori o gruppi strumentali, come nella *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli. Nella produzione di Gualtieri, tuttavia, il mottetto *Adiuvo vos filiae* è l'unica composizione in cui compaiono simili indicazioni dinamiche.

scrittura rimane coerente con il resto della composizione essendo priva di diminuzioni o passaggi particolarmente ardit.

Ad eccezione del cantico *Nunc dimittis servum tuum*, i quattro salmi conclusivi, come di consueto, sono introdotti dall'intonazione gregoriana. Anzi, poiché Gualtieri intona soltanto alcuni versetti dispari dei salmi,²⁶ è probabile che la loro esecuzione avvenisse secondo la pratica altrettanto tradizionale e diffusa di alternare sezioni polifoniche ad altre in canto piano o con l'organo. Questa raccolta, infatti, è stata pubblicata nel 1612, quando Gualtieri era maestro di cappella nella collegiata di Monselice, dove il canto monodico costituiva il compito principale del capitolo obbligato alla liturgia corale.²⁷

In conclusione possiamo affermare che Antonio Gualtieri, un autore sinora poco conosciuto, seppe far proprie le nuove tecniche compositive aggiornando la sua scrittura musicale. Il confronto fra le composizioni incluse nel suo primo libro di mottetti a una e due voci e continuo, pubblicato nel 1612, e le composizioni di diversi autori dotate di un medesimo organico incluse nel *Parnassus*, pubblicato soltanto tre anni dopo, ha infatti mostrato come la scrittura di Gualtieri si riveli del tutto in linea con le principali caratteristiche di composizioni prodotte in altre aree della penisola e importate nella cappella musicale di Graz.

Appendice 1

Raccolte individuali dei compositori attivi a Padova nei primi quindici anni del Seicento.

Anno	Titolo dell'opera	Città, editore
COSTANZO PORTA (RISM P 5171-5190)		
1555	<i>Motectorum [...] liber primus, quinque vocibus.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1555	<i>Il primo libro de madrigali a quattro voci.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1559	<i>Liber primus motectorum quatuor vocum.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1591	<i>Liber primus motectorum quatuor vocum.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1559	<i>Il primo libro di madrigali a cinque voci.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1565	<i>Musica in introitus missarum</i> (RISM PP 5173a)	Venezia, Francesco Rampazetto
1566a	<i>Quinque vocum musica in introitus missarum, quae in diebus dominicis toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae.</i>	Venezia, Claudio Correggio e Fausto Betanio
1588 ^{2a}	<i>[...] nunc ab auctore diligentissime emendata.</i>	Venezia, Angelo Gardano

²⁶ Fa eccezione solo il mottetto *Ecce nunc benedicite*, in cui Gualtieri mette in musica solamente i primi due versetti del salmo 133, prevedendo l'intonazione gregoriana soltanto per l'emistichio iniziale.

²⁷ Lovato, "Musica e liturgia", 231-249.

Anno	Titolo dell'opera	Città, editore
1566b	<i>Quinque vocum musica in introitus missarum, quae in solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae.</i>	Venezia, Claudio Correggio e Fausto Betanio
1588 ^b	<i>Quinque vocum musica in introitus missarum, quae in solemnitatibus sanctorum omnium toto anno celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1569	<i>Il secondo libro de madrigali a cinque voci.</i>	Venezia, Antonio Gardano
1571	<i>Musica sex canenda vocibus, in nonnulla ex sacris litteris collecta verba, liber primus.</i>	Venezia, gli figliuoli di Antonio Gardano
1573	<i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci.</i>	Venezia, gli figliuoli di Antonio Gardano
1575	<i>Litaniae Deiparae Virginis Mariae ex saxra scriptura depromptae, quae in alma domo Lauretana omnibus diebus sabbati, vigiliamrum, & festorum eiusdem Beatae Virginis decantari solent, cum musca octo vocum.</i>	Venezia, Giorgio Angelieri
1578	<i>Missarum [a 4, 5 & 6 v] liber primus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1580	<i>Liber quinquaginta duorum motectorum, quatuor, quinque, sex, septem, & octo vocum.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1585	<i>Musica sex canenda vocibus in nonnulla ex sacris litteris collecta verba [...] liber tertius.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1586	<i>Il quarto libro de madrigali a cinque voci, novamente da Marsilio Cristofori raccolti</i>	Venezia, Angelo Gardano
1602	<i>Hymnodia sacra totius per anni circulum quatuor vocibus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1605a	<i>Motectorum quinque vocum.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1605b	<i>Psalmodia vespertina omnium solemnitatum octo vocibus decantanda [...] cum quattuor canticis B. Virginis itidem octo vocum, uno tantum excepto bis octo vocibus concinnendo.</i>	Venezia, Angelo Gardano
BARTOLOMEO RATTI (RISM R 324–328)		
1594	<i>Cantiones in laudem Deiparae Virginis Mariae [...] liber primus, cum quinque vocibus.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1594	<i>Amorosi fiori colti in vago, a delizioso giardino, madrigali a quatro voci con uno a otto in fine, composti in stil di canzonette.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1596	<i>Ghirlanda de varii fiori amorosi. Secondo libro de madrigali a quattro voci, composti in stil di canzonette, con un sonetto a otto in fine, & un dialogo a otto fatto nelle sontuose nozze dell'illustre signor Giovan Martin Marchesi con l'illustre signora Lucina Savorgnana.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1599	<i>Ardori amorosi, madrigali e canzonette a tre voci.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1605	<i>Li brevi salmi intieri, che nelli vespri di tutte le solenità si cantano, secondo il rito del sacro Concilio di Trento, a cinque voci con il basso continuo per commodità de gl'organisti</i>	Venezia, Ricciardo Amadino

Anno	Titolo dell'opera	Città, editore
GIULIO BELLI (RISM B 1745-1778)		
1584	<i>Canzonette [...] libro primo a quattro voci.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1586 ²	<i>Canzonette [...] libro primo a quattro voci.</i>	Milano, Francesco & eredi di Simon Tini
1595 ³	<i>[...] aggiuntovi due canzonette nove.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1586 1597 ² 1603b ³ 1604a ⁴	<i>Missarum cum quinque vocibus liber primus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1589	<i>Il primo libro de madrigali a cinque, et a sei voci.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1592	<i>Il secondo libro de madrigali a cinque et a sei voci.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1593	<i>Il secondo libro delle canzonette a quatro voci [...] con alcune romane a tre voci.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1593	<i>Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus [...] quinque vocibus [...] nunc primum in lucem editi (RISM BB 1755a)</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1598 ²	<i>Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus [...] quinque vocibus, duoque cantica B. Virginis, & in fine addito Te Deum laudamus, secunda impressio</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1606 ³	<i>[...] tertia editio.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1595	<i>Missarum, sacrarumque cantionum octo vocibus liber primus.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1607 ^{2c}	<i>[...] nunc denuo ab ipso autore recognitarum, ac etiam additae partes infimae, ad beneplacitum organum pulsantis.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1608 ^{3b}	<i>Basso generale per l'organo, delle messe et motetti a otto voci.</i>	Venezia, Ricciardo Amadino
1596	<i>Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus octo voc., duoque cantica Beatae Virginis.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1600 ^b	<i>Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus octo voc., duoque cantica Beatae Virginis.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1607	<i>Basso generale per l'organo dei salmi a otto voci. Che si cantano in tutte le feste de l'anno.</i>	Venezia, Angelo Gardano e fratelli
1615 ³	<i>Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus octo vocibus, duoque Cantica Beatae Virginis. Tertia impressio [...] con bc</i>	Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni
1597 ²	<i>Il primo libro de Madrigali a 5 et 6 voci novamente composte e dato in luce</i>	Venezia, Angelo Gardano

Anno	Titolo dell'opera	Città, editore
1599	<i>Missarum quatuor vocibus liber primus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1615 ^{2b}	[...] & <i>missa pro defunctis, tertia impressione, cum basso continuato.</i>	Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni
1622 ³	[...] <i>quarta impressione, cum basso continuo.</i>	Sub signo Gardani, appresso Bartolomeo Magni
1600a	<i>Sacrarum cantionum quatuor, quinque, sex, octo et duodecim vocibus cum litanijs Beatae Virginis Mariae, liber primus</i>	Venezia, Angelo Gardano
1603a	<i>Psalmi ad Vesperas in totius anni festivitibus, ac tria cantica B. Virginis Mariae, sex vocibus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1604 ^{2b}	<i>Psalmi ad Vesperas in totius anni festivitibus, ac tria cantica B. Virginis Mariae, sex vocibus.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1607 ^{3d}	<i>Salmi vespertini a sei voci che si cantano in tutte le feste dell'anno [con bc].</i>	Venezia, Angelo Gardano e fratelli
1605	<i>Compieta, mottetti, & letanie della Madonna a otto voci, falsi bordoni sopra li otto toni a dui chori spezzati, con li Sicut erat interi.</i>	Venezia, Angelo Gardano
1607a	<i>Compieta, falsi bordoni, mottetti, et litanie della Madonna a sei voci, co'l basso generale per l'organo.</i>	Venezia, Alessandro Raverii
1607b	<i>Compieta, falsi bordoni, antifone, et litanie della Madonna a quattro voci, co'l basso generale per l'organo [...] primo choro.</i>	Venezia, Alessandro Raverii
1607e	[...] <i>a cinque voci [...] secondo choro.</i>	Venezia, Alessandro Raverii
1608a	<i>Missae sacrae quae cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinuntur, cum basso generali per organo.</i>	Venezia, Angelo Gardano et fratelli
1613 ^{2b}	<i>Missae sacrae quae cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinuntur, cum basso generali per organo.</i>	Aere Bartolomei Magni
1613a	<i>Concerti ecclesiastici a due et a tre voci</i>	Venezia, Bartolomeo Magni
1621 ²	<i>Concerti ecclesiastici a due et a tre voci</i>	Frankfurt, Nikolaus Stein
1622	<i>Concerti ecclesiastici binis et trinis vocibus, cum basso continuo ad organum</i> (RISM BB 1772a)	Antwerpen, Pierre Phalèse
LUIGI BALBI (RISM B 748–749)		
1606	<i>Ecclesiastici concentus canendi una, duabus, tribus & quatuor vocibus, aut organo, aut alijs quibusvis instrumentis eiusdem generis, [...] liber primus.</i>	Venezia, Alessandro Raverii
1606	<i>Partitura delli concerti ecclesiastici a una, doi, tre, quattro, cinque, sette et otto voci, per sonare nell'organo o altri instrumenti con una canzone a quattro [...] libro primo.</i>	Venezia, Alessandro Raverii

Anno	Titolo dell'opera	Città, editore
LELIO BERTANI (RISM B 2114-2116)		
1584	<i>Il primo libro de madrigali a cinque voci.</i>	Brescia, Pietro Maria Marchetti
1585 1607	<i>Il primo libro de' madrigali a sei voci</i>	Venezia, Angelo Gardano Venezia, Angelo Gardano e fratelli
1585	<i>Madrigali spirituali a tre voci</i> (manca in RISM)	Brescia, Vincenzo Sabbio
BARTOLOMEO FAVARETTO (RISM F 149)		
1604	<i>Laude spirituali a quattro voci nella Assomptione della gloriosa Vergine Maria</i>	Venezia, Giacomo Vincenti

Appendice 2

Raccolte stampate tra il 1600 e il 1615 che includono composizioni di maestri attivi a Padova nei primi quindici anni del Seicento.

RISM B/I	Titolo della raccolta	Compositori	RISM B/I della prima stampa o delle ristampe successive
1600 ^{5a}	<i>Flores musicae, hoc est, suavissimae et lepidissimae cantiones, madrigalia vulgus nominat, una cum variis pavanis, paduanis, galliardis [...]</i> (Heidelberg, Voegelin)	Lelio Bertani	
1600 ⁷	<i>Madrigali pastorali descritti da diversi et posti in musica da altri tanti autori a sei voci intitolati Il Bon Bacio di novo ristampati et corretti.</i> (Venezia, Angelo Gardano)	Lelio Bertani Costanzo Porta	1594 ⁶ 1604 ¹⁰
1600 ⁸	<i>De floridi virtuosi d'Italia madrigali a cinque voci ridotti in un corpo. Nuovamente con ogni diligentia stampati & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce.</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Giulio Belli Lelio Bertani	
1600 ⁹	<i>Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci de diversi ecc.^{mi} musici di novo ristampata et con diligentia corretta.</i> (Venezia, Angelo Gardano)	Costanzo Porta (2)	1592 ¹⁵
1601 ¹	<i>Falsi bordonum omnium tonorum a diversis excellentissimis auctoribus modulati, partim plena, et partim pari voce, cum quatuor, quinque, et sex vocibus concinendi: ac etiam duobus choris si placet.</i> [...] (Venezia, Angelo Gardano)	Costanzo Porta (2)	
1601 ⁵	<i>Ghirlanda di madrigali a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de nostri tempi. Raccolta di giardini di fiori odoriferi musicali. Nuovamente posta in luce.</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Lelio Bertani	

RISM B/I	Titolo della raccolta	Compositori	RISM B/I della prima stampa o delle ristampe successive
1601 ⁶	<i>Il trionfo di dori descritto da diversi et posti in musica, da altrettanti autori. A sei voci.</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Lelio Bertani	1592 ¹¹ 1595 ² 1596 ⁹ 1599 ¹⁰ 1614 ¹¹ 1628 ¹²
1601 ⁷	<i>I diporti della villa in ogni stagione spiegati in quattro canzoni dell'ill. Francesco Bozza Cavaliere, et posti in musica da diversi famosi autori, a cinque voci, novamente dati in luce.</i> (Venezia, Angelo Gardano)	Lelio Bertani	
1604 ⁸	<i>Musica di diversi eccellentissimi autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinese. Novamente posta in luce.</i> (Venezia, Angelo Gardano)	Giulio Belli Lelio Bertani (2) Amadio Freddi Costanzo Porta	
1604 ¹³	<i>Fiori musicali a tre voci de diversi eccellentissimi auttori. Di novo stampati & seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce.</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Giulio Belli (2)	1618 ¹⁰
1607 ⁴	<i>La Terza con il Te Deum et Litanie della B. Vergine et Santi a otto voci di Pietro Lappi fiorentino maestro della musica di S. Maria delle Grazie in Brescia.</i> (Venezia, Alessandro Raveri)	Lelio Bertani	
1607 ⁶	<i>Musarum Sioniar: motectae et psalmi latini, Michaëlis Praetorij C. apud sereniss. Principem Henricum Julium duces Brunsv. & Lunaeb., chori musici magistri, IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XII. XVI. Vocum, choro et organis accommodatae. I. Pars.</i> (Nürnberg, Abraham Wagenmann)	Costanzo Porta	
1607 ⁸	<i>Concerti per sonare et cantare. Di Giulio Radino padovano cioè canzone, & ricercari a quattro, & otto, mottetti, messe, salmi, & Magnificat, a cinque, sei, sette, dieci, dodici, & sedeci voci. Novamente dati alle stampe da Gio. Maria Radino suo padre.</i> (Venezia, Angelo Gardano).	Bartolomeo Favaretto Amadio Freddi (2)	
1607 ⁹	<i>Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quarto voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, di Lodovico Viadana, raccolti da fra Danielle de Perugia minore osservante. Libro secondo, nuovamenti composti et dati in luce. Opera XVII.</i> (Venezia, Giacomo Vincenti)	Costanzo Porta (2)	

RISM B/I	Titolo della raccolta	Compositori	RISM B/I della prima stampa o delle ristampe successive
1608 ¹⁷	<i>Amilla libro secondo di canzonette a tre voci di Nicolo Legname padovano sonatore di lauto. Novamente composte, et date in luce.</i> (Venezia, Alessandro Raverii)	Bartolomeo Barbarino Amadio Freddi	
1609 ¹	<i>Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis nostri temporis musicis, ...</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Giulio Belli (2)	
1609 ⁷	<i>Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quarto voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, di Lodovico Viadana, libro secondo, di nuovo in questa terza impressione corretto, et ristampato. Opera XVII.</i> (Venezia, Giacomo Vincenti)	Costanzo Porta	
1609 ¹⁵	<i>Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, jam vero latinis fructus, mira suavitate & artificio. V. VI. VII. VIII. & pluribus vocibus concinendos, pie & religiose parturiens. [...]</i> (Monaco, A. Berg)	Lelio Bertani (2) Amadio Freddi Costanzo Porta	
1609 ¹⁷	<i>Sonetti novi di Fabio Petrozzi romano, sopra le ville di Frascati, et altri, posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con una a otto in fine.</i> (Roma, Giovanni Battista Robletti)	Lelio Bertani Amadio Freddi	
1610 ¹⁰	<i>Nova Metamorfosi de diversi autori opera del R.P.F. Geronimo Cavaglieri dell'Ordine di S. Basilio dell'Armeni. Libro terzo a sei voci.</i> (Milano, Melchiorre erede di Ag. Tradate)	Giulio Belli	
1611 ¹²	<i>Symphonia angelica de diversi excellentissimi auctori a quatro, cinque et sei voci raccolta da Huberto Waelrant. Nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggide si cantino. Novamente ritampata.</i> (Antwerpen, Pietro Phalèse)	Lelio Bertani	1590 ¹⁷ 1594 ⁸ 1629 ⁸
1612 ⁵	<i>Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, & a quatro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo di Lodovico Viadana libro secondo di nuovo in questa quarta impressione corretto & ristampato. Opera XVII.</i> (Venezia, Giacomo Vincenti)	Costanzo Porta	
1613 ²	<i>Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. Vocum, e diversis, iisque clarissimis hujus et superioris aetatis auctoribus collectas comprehendentis, pars tertia: [...]</i> (Strasbourg, Karl Kieffer)	Giulio Belli (2) Costanzo Porta (2)	

RISM B/I	Titolo della raccolta	Compositori	RISM B/I della prima stampa o delle ristampe successive
1613 ³	<i>Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto in poesia del Rev. abate Grillo raccolta per D. Angelico Patto accademico giustiniano, et posta in musica da diversi auttori con un dialogo, et madrigale tramutati da l'istesso. A una voce da cantar nel chitarone o altri instrumenti simili. Novamente stampati.</i> (Venezia, Bartolomeo Magni)	Bartolomeo Barbarino (6) Amadio Freddi (2)	
1613 ⁶	<i>Opera omnia sacrorum concertum I. II. III. et IV. vocom, iam convenineter collecta. Cum basso continuo et generali organo adplicato; [...]</i> (Frankfurt, N. Stein)	Costanzo Porta	
1613 ¹⁰	<i>Il Parnasso, madrigali de diversi eccellentissimi musici a sei voci nuovamente raccolti & dati in luce.</i> (Antwerpen, P. Phalèse)	Amadio Freddi (2)	
1613 ¹³	<i>Rest musicalisches Streitkränzleins: hiebenvorn von den allerfürtrefflichsten [...]</i> (Nürnberg, B. Scherff)	Luigi Balbi Lelio Bertani Costanzo Porta	
1615 ³	<i>Musia vaga et artificiosa continete motetti con oblighi, et canoni diveri, tanto per quelli, che si diletano sentire varie curiosità, quanto per quelli, che vorranno professare d'intendere diversi studii della musica. Di D. Romano Micheli romani. Novamente composta, et data in luce.</i> (Venezia, Giacomo Vincenti)	Luigi Balbi	
1615 ¹³	<i>Parnassus musicus Ferdinandaeus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili & divina ludunt 1. 2. 3. 4. 5. vocom, a Joanne Baptista Bonometti bergomate serenissimi Ferdinandi archiducis Austriae &c. musico congestus</i> (Venezia, Giacomo Vincenti).	Bartolomeo Barbarino Giovanni Ghizzolo (2)	

Bibliografia

EDIZIONI ANTICHE

Gualtieri, Antonio. *Il secondo libro de mottetti a una e due voci con li salmi a tre voci con basso per l'organo*. Venezia, erede di Angelo Gardano, 1612.

Viadana, Ludovico. *Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre et a quatro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1609.

LETTERATURA

- Antonicek, Theophil, ed. *Parnassus musicus Ferdinandaeus herausgegeben von Giovanni Battista Bonometti (1615)*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 159. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2015.
- Cattin, Giulio e Maria Nevilla Massaro. “La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma”. In *Storia della Cultura Veneta*, 449–454. Il Seicento, 4/1. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1983.
- Colussi, Franco. “Gualtieri, Antonio”. In *Nuovo Liruti: Dizionario biografico dei friulani* 2, 1385–1388, Udine: Forum, 2009.
- . “Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento”. In *La musica policorale in Italia e nell’Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, a cura di Aleksandra Patalas e Marina Toffetti, 101–158. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012.
- Comparin, Chiara. “Antonio Gualtieri (Monselice, 1574–1661). Opere sacre e profane.” Diss. dottorale, Università degli Studi di Padova, 2015.
- Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, vol. 3. Torino: UTET, 1985–1990.
- Eitner, Robert. *Bibliographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Vol. 3–4. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1960.
- Garbelotto, Antonio. *Un vescovo musicista nel 500: Marco Cornaro*. Padova: Società Cooperativa Tipografica, 1954.
- Lovato, Antonio. “La musica sacra nell’attività pastorale del vescovo di Padova Marco Corner (1557–1625)”. *Studia patavina* 34 (1987): 29–50.
- . “Musica e liturgia nella collegiata di S. Giustina”. In *Monselice nei secoli*, a cura di Antonio Rigon, 231–249. Treviso: Canova, 2009.
- Morche, Gunther. “Gualtieri, Antonio”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, seconda edizione a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, 8:140–142. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1998.
- Morelli, Arnaldo. “Il Seicento”. In *Storia della Musica al Santo di Padova*, 93–106. Fonti e Studi per la Storia del Santo a Padova, 10. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1990.
- Müller, Josef. *Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr.* Bonn: Adolph Marcus, 1870.
- Passadore, Francesco. *Musica e musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*. Rovigo: Minelliana, 1987.
- Roche, Jerome e Elizabeth Roche. “Gualtieri, Antonio”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seconda edizione a cura di Stanley Sadie, 10:472–473, Londra: Macmillan, 2001.
- Scattolin, Pier Paolo. “La cappella musicale del duomo di Montagnana (1592–1682). Profilo storico”. *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, 15–16 (1999–2000): 287–374.

IL SECONDO LIBRO DE MOTTETTI A UNA E DUE VOCI ANTONIJA
GUALTIERIJA IN PARNASSUS MUSICUS FERDINANDAEUS

Povzetek

Leta 1612, samo tri leta pred izidom antologije *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, je v Benetkah zagledala luč sveta druga knjiga motetov za enega do dva glasova in basso continuo Antonija Gualtierija. Gualtieri je delal kot *musices magister* in kapelnik v Furlaniji in na Beneškem, med kraji Monselice, Montagnana in Benetke. Nekoliko pozneje je Gualtieri izdal še eno knjigo motetov za nekaj glasov in basso continuo: *Motetti a una, doi, tre et quarto voci con le litanie della Beata Vergine a Quattro* (Benetke, 1630).

Gualtierijeva ustvarjalnost v celoti odseva kulturno klimo zgodnjega 17. stoletja. Začel je s polifonimi moteti, v katerih je jasno zaznaven vpliv najpomembnejših padovanskih mojstrov. Potem je v svojih duhovnih delih slogovno napredoval do bolj izdelanih motetov za nekaj glasov in basso continuo; nekateri od teh so bili obogateni z glasovi za glasbila, kot so violine in pozavne. V šestintridesetih motetih za enega do štiri glasove in continuo, objavljenih v zbirkah iz let 1612 in 1630, je Gualtieri dosegel precej moderen koncertantni slog in je opustil polifono oblikovanje iz svojega prvotiska *Motecta octonis vocibus* (Benetke, 1604).

V razpravi so osvetljene glavne značilnosti Gualtierijeve zbirke iz leta 1612 v primerjavi z njegovimi moteti, objavljenimi tri leta pozneje v antologiji *Parnassus musicus Ferdinandaeus*. Ti moteti kažejo podobno zgradbo in uporabo kompozicijskih sredstev. V Gualtierijevih motetih tako najdemo splošne značilnosti in principe, kot so jih uporabljali tudi drugi sodobni skladatelji. Uporabljal je inovativne tehnike, ki se jih je naučil v Padovi in v Benetkah, ter jih prilagodil praktičnim izvajalskim potrebam manjših glasbenih središč, kjer je deloval.

Primerjava Gualtierijevih motetov z mnogimi moteti zbirke *Parnassus* razkrije podobnosti s slogom skladateljev, ki so delovali po drugih pokrajinah italijanskega polotoka in so njihova dela prodrla do Gradca.