in memoria di
Giuseppe Donato, musicologo
Messina 18 ottobre 1947 - 21 giugno 1987

MESSINA*musica*: I Testi

a cura di G. Scibona

2

1. ANONIMO, *Dodici minuetti per violino solo*, preceduti da un *Compendio di Elementi Musicali*, ms. messinese del sec. XVIII (G.C.S., Messina), a cura di Fabrizio Longo, Messina 2001.
ISMN M-705011-00-5

2. MICHELANGELO FALVETTI, *Il Diluvio Universale. Dialogo a 5 voci e 5 stromenti* su testo di Vincenzo Giattini (1682), ms. F. V. 233 della Biblioteca Regionale di Messina, a cura di Fabrizio Longo. Presentazione di NINO ALBAROSA, Messina 2001. ISMN M-705011-01-2

IL DILLUVIO UNIVERSALE

DIALOGO POSTO IN MUSICA DAL REVERENDO SIG. D.

MICHEL ANGELO FALVETTI

MAESTRO DELLA REAL CAPPELLA DI

QUESTA NOBILE CITTÀ DI MESSINA

(1682)

a cura di

FABRIZIO LONGO

MESSINA 2001

Finito di stampare nell'Ottobre del 2001
dalla Futura Print Service - Messina -

Falvetti Michele Angelo <17. sec.>

Il dilluvio universale: (1682) / dialogo posto in musica dal reverendo sig. d. Michel Angelo Falvetti; a cura di Fabrizio Longo. - Messina: Società messinese di storia patria, 2001.
I. Longo, Fabrizio <1971>.
782.523 CDD-20 SBN Pal0189596

Cip - Biblioteca centrale della Regione siciliana

PRESENTAZIONE

Fabrizio Longo dà alle stampe, dopo un silenzio secolare, *Il Dilluvio Universale* di Michelangelo Falvetti, "Maestro di Cappella del Duomo di Messina" dal 1682 al 1695. Lo fa in modo intelligente, offrendo al lettore tutti gli strumenti, storici e filologici, che un'edizione, sia pure basata su un manoscritto unico, comporta.

È stato per me un vero piacere constatare la crescita di Longo, che conobbi studente all'Ateneo di Messina, lui allora già violinista ed io docente di storia della musica in anni per me proficui; constatare appunto la crescita di Longo anche nella mentalità dell'*editore*.

Entra con sicurezza, munendosi di solida bibliografia, nel mondo musicale messinese dell'epoca, facendolo rivivere, pur nell'ambito di studi già iniziati e oggi fiorenti; analizza l'opera di Falvetti, un dialogo musicale, in modo ben meritorio, ripercorrendone i dati strutturali; ne illustra sia il manoscritto, come è conservato nella Biblioteca Regionale di Messina, sia il libretto di Vincenzo Giattini, stampato nel 1682, ponendolo a fronte con il testo del manoscritto. Passa poi a esporre i criteri di edizione musicale agendo con competenza, e offrendo infine la partitura.

Constati in Longo il senso non facile del mestiere, unito ad entusiasmo. Sono convinto che abbia operato bene.

NINO ALBAROSA

L'autore ringrazia:
Prof. Nino Albarosa (Università di Udine), Prof. Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Prof. Adriana Ferlazzo, Prof. Rosario Moscheo, Prof. Carmelo Romeo (Università di Messina), Dott. Carlo Fiore (Università "La Sapienza" di Roma), Dott. Massimo Gentili-Tedeschi (Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano), don Paolo Martino, parroco di Melicuccà.

Michelangelo Falvetti fu "Maestro di Cappella del Duomo di Messina" dal 1682 al 1695, anno in cui venne sostituito nell'incarico[1].

Non possediamo molte notizie sulla sua permanenza a Messina né, in generale, sulla sua vita. Assente dai maggiori dizionari enciclopedici o biografici, non viene citato neppure da La Corte Cailler, attento ricercatore della tradizione musicale peloritana[2], il quale non ne fa alcuna menzione pur parlando sia del suo diretto predecessore Padre Domenico Scorpione[3], quanto del suo successore Antonino Benitti[4]. Quel poco che di lui si conosce deriva da scarni riferimenti in opere biobibliografiche come quella di Aceti[5], da testimonianze coeve più o meno indirette come quelle fornite da documenti ufficiali[6] nei quali compare il suo nome, o dai libretti a stampa con i testi delle opere da

[1] Cfr. G. Donato, *Appunti per una storia della musica a Messina nel cinque e seicento*, Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, 1981, pp. 215 - 219.

[2] G. La Corte Cailler, *Musica e musicisti in Messina* (a cura di A. Crea e G. Molonia), Ed. Quaderni dell'Accademia, 1, Messina, 1982.

[3] "Maestro di Cappella (sec. XVII). Da Rossano in Calabria. Nel 1680 era maestro di Cappella al Duomo, con 'obligo di tenere un Soprano', ed era retribuito con oz. 200 l'anno […]. 'Frate conventuale da Rossano, nel regno di Napoli, fu Maestro di Cappella in Roma e nel Duomo di Messina. Abbiamo di lui: *Riflessioni Armoniche*, (Napoli 1701)'". Cfr. G. La Corte Cailler, *Musica…* , cit., p. 166; "Le uniche composizioni messinesi concertate di cui si ha notizia e giunte fino a noi datano a partire dal 1675, anno in cui fu pubblicato il volume di Domenico Scorpione contenente Mottetti a 2, 3 e 4 con una Messa concertata a 5 voci. Tale pubblicazione, però, precede la venuta a Messina di Scorpione essendo stata stampata mentre il musicista calabrese era maestro di cappella nella Basilica dei SS. Dodici Apostoli di Roma. Essa, però, potrebbe essere riferita piuttosto all'ambiente musicale bolognese, dove lo Scorpione aveva ricoperto la carica di maestro di Cappella nel Convento di S. Francesco fino al 1674". Cfr. G. Donato, *La policoralità a Messina nel XVI e XVII secolo*, in AA. VV., *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Donato, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1987, p. 145.

[4] "Maestro di Cappella (sec. XVIII). Maestro di Cappella al Duomo nel 1713 [ma già dal 1695] 'con obligo di provedere li due organisti, e di mantenere un Soprano'. Gli si dovevano corrispondere, come ai suoi predecessori, oz. 200 l'anno […]." Cfr. G. La Corte Cailler, *Musica…*, cit., p. 46.

[5] T. Aceti, *In Gabrielis Barri de antiquitate et situ Calabriae*, Tip. S. Michaelis, Romae, 1737, p. 177.

[6] Una tra queste è l'atto costitutivo dell'*Unione dei musici* palermitani sotto il titolo di *Santa Cecilia* (1679), società di mutuo soccorso per i musicisti, con Falvetti "indefesso promotore", in R. Pagano, *Le origini ed il primo statuto dell'Unione dei musici intitolata a Santa Cecilia*, Rivista Italiana di Musicologia, 1975, X, p. 553.

lui musicate da cui si evince l'attività del Maestro a Palermo, a Catania, a Messina e, dopo il 1695, di nuovo a Palermo[7]. Suoi spartiti inediti, ancora in fase di studio, sono conservati a Napoli[8].

Tra i pochi elementi di interesse in nostro possesso spicca la sua provenienza da Melicuccà (minuscolo centro in provincia di Reggio Calabria) dove era nato il 29 dicembre 1642, da Antonio Falvetta e Francesca Crisafi[9]. Con Domenico Scorpione, anch'egli calabrese originario di Rossano, Falvetti aveva instaurato, verso la fine del '600, un cordiale rapporto[10].

La presenza di calabresi in Sicilia e, in particolare, a Messina, è tutt'altro che sporadica durante il XVII secolo.

Già dal 1500, infatti, è notevole "il fenomeno dell'immigrazione in Sicilia e soprattutto nell'area palermitana, non soltanto da altre zone dell'isola, ma specialmente dall'Italia meridionale ed in particolare dalla Campania e dalla Calabria"[11].

Però, se da un lato Ferraro[12] traccia il quadro di una 'fuga dei cervelli' dalla Calabria che, tra il XVI ed il XVII secolo non offriva "spazi operativi ai musicisti, (come del resto anche agli artisti d'altro genere), i quali furono costretti ad emigrare nelle grandi città del Regno, ma soprattutto a Napoli,

[7] Cfr. frontespizi di: *Abel figura dell'Agnello Eucaristico. Dialogo in Musica da cantarsi nel Giesù di Palermo nelle 40 hore del carnovale di quest'anno 1676. Composto dal Signor D. Michel Angelo Falvetti Maestro di Cappella nel Duomo di Palermo. In Palermo, per Pietro dell'Isola, 1676.* e di *La Giuditta. Dialogo A cinque voci, E quattro stromenti Posto in Musica Dal Signor Don Michel Angelo Falvetti. Maestro di Cappella del Duomo di Messina. Per cantarsi nella Chiesa della Congregazione Dell'Oratorio di Palermo. Nella solenne festività delle Quarant'hore, e di San Filippo Neri Nel mese di Maggio 1685. In Palermo, Per l'Heredi di Pietro dell'Isola, 1685*; cfr. G. DONATO, *Appunti…*, cit., note n. 146, 152, 156, pp. 262-264. A questi due oratori già noti possiamo aggiungere i testi di un *Mottetto per la solennità della sacratiss. Lettera ... In Messina nella stamperia di Vincenzo d'Amico, 1685*; e di un *Modulus in solemnitate Sacratissimae Mariae Virginis Epistolae... Messanae: typis Vincentij de Amico*, 1691, per cui si v. M.T. RODRIQUEZ, a cura, *Catalogo delle Edizioni Messinesi dei secoli XV-XVIII* (Sicilia/Biblioteche, 43), Regione Siciliana, Messina 1997, pp. 112 e 109.

[8] Cortese segnalazione del Prof. Lorenzo Bianconi (Bologna).

[9] Debbo questa preziosa informazione, reperita nel *Registro dei Battesimi* della Parrocchia di Melicuccà, al parroco don Paolo Martino. Conosciamo un altro personaggio proveniente da Melicucco ed operante in Messina tra la fine del XVII sec. e il 1706, anno in cui muore, Vespasiano Falvetti, *doctor utriusque juris* e collezionista di quadri e di monete. Suo erede universale sarà il nipote Rosario abitante a Melicucco. Cfr. F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 255; S. DI BELLA, *Mercato antiquario messinese del '700: una vendita di quadri e monete*, in MOANT, II[a] Mostra Naz. dell'Antiquariato, Fiera di Messina 6-21 maggio 1989, *passim*; IDEM, *Il Collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in Archivio Storico Messinese, 74, 1997, 15, 88. Quasi certamente si tratterà di parenti del Nostro.

[10] G. DONATO, *Appunti…*, cit., p. 215.

[11] I. MIRAZITA, *Gente di Calabria in Sicilia nel XV secolo*, in AA. VV., *Messina e la Calabria*, Atti del 1° colloquio calabro siculo, Messina, 1988, p. 341.

[12] G. FERRARO, *La diaspora dei musicisti calabresi del cinque e seicento*, in AA. VV., *Fausto Torrefranca…, l'uomo, il suo*

per trovarvi protettori e finanziatori", dall'altro sappiamo con certezza che Messina, dove si trovavano numerosi artisti provenienti da aree esterne, esportava anch'essa, a propria volta, artisti e manodopera specializzata in tutta la Calabria[13]. Sappiamo, inoltre, che la città peloritana aveva instaurato con Reggio un legame particolare da vecchia data, visto che gli "scambi culturali" tra le due città dello Stretto "dimostrano di essere stati sempre vivi a livello musicale"[14] seppur con una predominanza messinese, "tenuto conto soprattutto dell'influenza siciliana e della necessità di importare, per Reggio, personaggi e strumenti, […situazione che avrà termine solo nell'800, quando…] Reggio diventerà un centro musicale autonomo […]"[15].

Il quadro è, dunque, abbastanza complesso e per essere interpretato attraverso la giusta angolazione non va ristretto al solo fenomeno dell'emigrazione dalla Calabria ed alla sicura influenza messinese, ma messo a fuoco in modo che la circolazione dei Maestri di Cappella attivi in Sicilia (ed in altre aree) durante il '600, vada inserita nel contesto degli artisti in generale e dei professionisti della musica in particolare, che si muovevano a livello europeo, nazionale, regionale o cittadino, a seconda della fortuna e delle capacità dei singoli.

Sono centinaia gli strumentisti ed i cantanti di varia provenienza, attivi a Messina, a Palermo, a Catania, fino a Malta, anche per periodi molto lunghi, e similmente sono numerosi i Maestri di Cappella messinesi che si spostavano per prestare la propria opera in altre zone dell'isola e d'Italia[16] comportandosi, sostanzialmente, da musicisti itineranti, figure ormai radicate ed abituali nell'Italia, nell'Europa ed in altre aree del mondo del XVII secolo.

tempo, la sua opera, (a cura di Giuseppe Ferraro e Annunziato Pugliese), Istituto di biografia musicale calabrese, Vibo Valentia, 1993, p. 209.

[13] Cfr. E. Natoli, *Scultura di ambito messinese in Calabria nei secoli XVI e XVII*, in AA. VV., *Messina e la Calabria…*, cit., pp. 17-28; cfr. A. Tripodi, *Opere di artisti siciliani per chiese calabresi diocesi di Mileto e di Tropea (secc. XVI - XVIII)*, in AA. VV., *Messina e la Calabria…*, cit., pp. 29- 47; A. Migliorato, *Tra Messina e Napoli: la scultura del 500 in Calabria da G.B. Mazzolo a P. Bernini*, Messina 2000.

[14] T. Chirico, *Contributi siciliani alla cultura musicale calabrese del '700 dagli archivi reggini*, in AA.VV., *Messina e la Calabria…*, cit., p. 71.

[15] *Ibidem*, p. 77. "La vicina città dello stretto [Messina] era un importante riferimento per le arti e il commercio: nel 1655 si commissionò ad uno scultore di Messina, Placido Brondomati, la decorazione della Cappella del SS. Sacramento posta nella cattedrale reggina, a spese dei rettori. […] È molto probabile che anche la spinetta in casa del reverendo Domenico Genoesi fosse di fattura messinese." Cfr. T. Chirico, *Attività musicali a Reggio di Calabria e dintorni tra XVII e XIX secolo*, in AA. VV., *Fausto Torrefranca,* cit., p. 157.

[16] Tra tutti: M° di Cappella Saverio Cartella, "Costui, al servizio della Città [di Reggio Calabria] in tutte le feste ordinarie e straordinarie, era a capo della Musica reggina (come risulta da documenti risalenti al 1690) con mansioni che riguardavano forse anche la composizione delle stesse musiche che venivano eseguite in Cattedrale. Il Cartella, un reve-

Proprio tale circolazione rendeva patrimonio comune le conoscenze e le innovazioni di pochi e si poneva come mezzo principale di propagazione delle nuove tendenze. Scrive la Del Prete[17]:

> "Nel corso dei secoli XV e XVI si costituirono e si stabilizzarono nuove strutture, caratteri e istituzioni che modificarono anche i ruoli, le funzioni e le prestazioni dei musicisti. Le cappelle musicali delle corti nobiliari, alla fine del secolo XV, entrarono in competizione con quelle annesse alle basiliche ed alle istituzioni religiose. Al complesso vocale, cui erano affidate le musiche di tutte le feste e le occasioni religiose e profane di corte, fu affiancato un complesso strumentale. Il Maestro di Cappella, già direttore del coro, acquisì nuovo prestigio professionale e la sua divenne la più alta carica musicale affidata non più esclusivamente a cantori ma anche a violinisti o esecutori di musica da tasto (maestro di cembalo o di organo).
> Il complesso strumentale di corte, fu dapprima composto da maestri scelti con cura tra quelli al servizio della Municipalità oppure tra i cosiddetti maestri itineranti (cantori fiamminghi e strumentisti italiani), poi furono assunti musicisti stipendiati con mansioni servili oltreché musicali. Questi venivano eventualmente integrati, all'occorrenza, da musicisti assunti occasionalmente.
> Per l'importanza e l'ubiquità (corte, chiesa, municipalità) della funzione svolta, l'organista continuò a mantenere fino alla metà del secolo XVIII una posizione di particolare prestigio fra gli strumentisti, specialmente se al servizio di chiese importanti.
> Tra Cinque e Seicento, a Napoli, l'attività musicale assunse caratteristiche diverse a seconda delle classi o gruppi sociali che la praticavano. Il numero di compositori napoletani appartenenti alla nobiltà è sorprendente (Carlo Gesualdo, Giacomo Carafa, Muzio Pignatelli, Luigi Dentice, Flaminio Caracciolo, ecc.). Essi furono famosi, per lo più, come compositori di madrigali, un mezzo di corteggiamento o un'esibizione di virtuosismo da ostentare in società. Altrettanto sorprendente è invece il calo del numero di musicisti nobili nel corso del Seicento. Il fenomeno è attribuibile alla nascita dei quattro Conservatori musicali e alla conseguente massificazione dell'addestramento musicale professionistico.
> La nascita e lo sviluppo di istituti di istruzione musicale, mai esistiti prima, autonomi nei confronti delle cappelle musicali e delle istituzioni simili fiorite nei secoli precedenti e che, pur se ancora attive erano ormai desti-

rendo, era di nobili origini messinesi […]." Cfr. T. CHIRICO, *Contributi siciliani alla cultura…*, cit., p. 72.; Serafino Oddo "È probabile che la sua attività di 'musico' [al servizio della cappella reggina in qualità di Maestro di Cappella] si sia svolta soprattutto nell'ottobre 1680." Cfr. T. CHIRICO, *Musicisti siciliani attivi nel reggino durante il xvii secolo*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, 1988, pp. 5-6; Catalano ab. Ottavio, Maestro di Cappella (sec. XVII); Passalacqua D. Pietro (sec. XVIII), messinesi ed attivi in diverse città siciliane, cfr. G. LA CORTE CAILLER, *Musica e musicisti…*, cit., pp. 59, 139. Per una introduzione generale ai problemi del Seicento musicale rimane sempre fondamentale L. BIANCONI, *Il Seicento*, Storia della Musica Vol. 4, edt, Torino 1982, in specie, p. 59-75, 107-159.

[17] R. Del Prete, *Il musicista a Napoli nei secoli XVI-XVIII: storia di una professione,* Società Italiana degli Storici dell'Economia, Convegno di studi: *Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana*, sezione 3, Tecnologia, competenze e lavoro, Roma, 2000, testo in corso di stampa ed attualmente consultabile in *Internet* - http://www.unifi.it/centri/sise/abstract/delprete.htm

nate al declino, costituì l'evento principale del periodo e contribuì alla specializzazione musicale nonché allo sviluppo delle figure professionali della musica. A partire dal secolo XVII la richiesta di musica si orientava sempre più verso usi profani. A Napoli il melodramma arrivò nella prima metà del '600, in ritardo rispetto a Firenze, Roma e Venezia, ma con una forza spettacolare che assunse il violento sapore della sopravvivenza per quelle energie creative endemiche che nessuna dominazione riuscì mai a soffocare. Le necessità operative, stimolate dai nuovi orientamenti e da generi musicali innovativi influenzarono anche le cappelle musicali della tradizione ecclesiastica, le quali cominciarono ad accogliere esecutori (cantori e strumentisti) non più formati nel loro ambito ma usciti dalle nuove "scuole di musica".

Napoli ebbe quattro Conservatori di Musica che, nati come brefotrofi fondati su un programma educativo volto all'istruzione e all'apprendimento di un mestiere, si trasformarono in singolari agenzie educative e, assecondando i principi del *renfermement*, diedero vita a nuovi sbocchi professionali fornendo manovalanza musicale di prim'ordine.

La trasformazione dei conservatori da istituti di beneficenza per l'infanzia povera e abbandonata in istituti di formazione professionale per i musicisti si realizzò sulla base di un processo governato dai principi della logica economica e fu determinante per l'avvento di un mercato musicale."

La città di Messina partecipava pienamente a questo grande movimento di idee, di uomini, di innovazioni e di spettacoli, nei secoli XVI e XVII. Scrive Uccello[18]: "Messina, governata da una oligarchia imprenditoriale e mercantile, sollecita e sostiene le attività artistiche come elemento sostanziale della cultura e come indispensabile ornamento del vivere"; la città, "colta, raffinata, operosa e aperta, per i suoi frequenti viaggi e per i traffici commerciali che riusciva ad avere con il resto del mondo attraverso il suo porto, in uno dei periodi di maggior splendore della sua storia"[19] era stata all'avanguardia nell'accogliere i primi melodrammi.

Falvetti veniva ad esercitare il suo compito in un contesto che, sul finire del '600, vantava già una notevole tradizione musicale, con i suoi teatri (il maggiore era quello della Munizione[20]), le

[18] G. UCCELLO, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, Publisicula, Palermo, 1986, p. 56.

[19] *Ibidem*, p. 54.

[20] "A Messina l'attività teatrale pubblica potrebbe farsi risalire addirittura al 1579 allorché, […] nei locali del vecchio deposito di armi della Munizione veniva rappresentata, a spese del Senato e con un pubblico pagante, la Juditha di Stefano Tuccio […] D'altronde, che il Senato fosse interessato al Teatro, lo dimostra il fatto che nel 1629 questi, secondo la notizia che ci fornisce Mack Smith, destinava più di un milione di scudi 'a favore del teatro municipalÈ, cioè, certamente, a quello della Munizione." Cfr. G. UCCELLO, *Lo spettacolo…*, cit., p. 65. "Siccome ancora si apre il bellissimo teatro della Munizione, dove a scelte voci di Musici, e Cantatrici, dalle Città più rinomate d'Italia con grosse pensioni condotte, le opere drammatiche si rappresentano; qual teatro, dopo di essere stato ingrandito dall'anzidetto Marchese de los Balbases, fu tre anni sono rinnovato d'ordine del Duca di Laviefuille Vicerè, essendosi modernate le scene invecchiate,

Accademie (ricordiamo tra le tante l'Accademia dei Cavalieri della Stella e quella degli Abbarbicati[21]) e la Cappella del Duomo.

Tuttavia, nell'ultimo ventennio del '600, la città era già profondamente trasformata, stravolta rispetto a solo qualche anno prima; stremata dalle faziose ostilità interne tra Merli e Malvizzi e, soprattutto, dall'esito negativo della rivolta anti - spagnola cui era seguita la repressione degli anni 1678 - '79[22].

Furono in molti a dover fuggire onde evitare la repressione, nobili compresi, "privati di un contesto favorevole"[23]; anche se diversi tra questi "nel 1702 riuscirono a rientrare in Messina sotto la protezione del governo"[24], il "disastro economico […aveva provocato…] la fuga rapidissima di almeno metà della popolazione"[25] con le immaginabili, rovinose conseguenze sull'economia cittadina, cosicché vi furono soppresse tutte le Accademie[26] e ridotto di più di 300 onze l'importo assegnato a sovvenzione della Real Cappella del Duomo di Messina.

Tanto Falvetti, quanto Scorpione (Maestro di Cappella al Duomo nel 1680 - 81) erano subentrati in un periodo di forti difficoltà e, per alcuni aspetti, di inversione di tendenze anche per ciò che concerne il clima culturale; al di là dell'universalità della figura del musicista nel XVII secolo, infatti, forse non è un caso che "ben tre musicisti di origine meridionale"[27], Scorpione, Falvetti e Benitti, si alternino dal 1680 al 1714 in una città in cui si era registrato un "lungo periodo di strettissimi rapporti con l'ambiente musicale romano"[28]; la loro presenza in quegli anni, come sostiene Donato,

e già dipinte di mano di eccellenti Pittori come del Quagliata, di Pietro Cirino, ed altri." C.D. Gallo, *Messina del '700, Apparato agli Annali della Città di Messina*, Messina, 1755, p. 35, (rist. an., 1985).

[21] G. Uccello, *Lo spettacolo…*, cit., p. 53.

[22] Tra gli esuli, anche diversi musicisti; tra questi ricordiamo Giuseppe Maria Trainiti (Messina, 13/3/1660, Messina 1741), compositore, e Diego Donia (Messina sec. XVII), liutista, ambedue in G. La Corte Cailler, *Musica e musicisti…*, cit., p. 174.

[23] S. Di Bella - P. Somma, *Capitalismo feudale, committenza, società nella Messina del Seicento: Don Antonio Ruffo*, in AA. VV., *Messina e la Calabria…*, cit., p. 380.

[24] *Ibidem*.

[25] C. Trasselli, *Messina 1674*, in AA. VV:, *La Rivolta di Messina (1674 – 1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Cosenza, 1979, p. 197.

[26] G. Uccello, *Lo spettacolo…*, cit., p. 53.

[27] G. Donato, *La policoralità…*, in A.A. V.V., *La policoralità…*, cit., p. 144; sulla presunta origine meridionale di Benitti non si hanno, al momento, certezze; lo stesso Donato, che cita a supporto di tale ipotesi i suoi *Appunti per una storia della musica a Messina nel Cinque e Seicento*, cit., nel capitolo ivi dedicato al Benitti scrive "Di questo musicista, che fu maestro di cappella ininterrottamente per circa 20 anni, poco si sa. Quasi certamente non è di origine siciliana […].", ivi, p. 221.

[28] G. Donato, *La policoralità…*, in A.A. V.V., *La policoralità…*, cit., p. 143.

potrebbe testimoniare "un maggior condizionamento per il Senato messinese dopo la rivolta antispagnola da parte del potere politico, che a Palermo teneva la sede vicereale"[29].

Proprio da questo periodo di difficile transizione ci giunge un *unicum* tra i pochi reperti musicali messinesi: *Il Dilluvio Universale* di Falvetti, un manoscritto cartaceo conservato nella Biblioteca Regionale di Messina (ms. F.V. 233).

Il dialogo di Falvetti, del quale - come ricorda Donato - "si è conservata fortunatamente anche la partitura musicale completa"[30], è l'unica testimonianza giunta fino a noi di una composizione messinese 'seicentesca di così grandi dimensioni e per un organico così ampio da comprendere solisti, orchestra e coro. Anche se non possiamo esserne certi, un'altra copia del *Dilluvio*, andata poi perduta con il terremoto del 1908, potrebbe essere stata in possesso del Principe Calogero Ruffo della Floresta[31].

Il frontespizio del manoscritto è costituito dal titolo completo dell'opera (*Il Dilluvio Universale Dialogo Posto in musica dal Reverendo Sig: D: Michel Angelo Falvetti Maestro della Real Cappella di questa Nobile Città di Messina*[32]) inserito in una cornice che potrebbe ricordare vagamente la forma dello scudo della città, adornata da un ampio disegno ricco di infiorescenze intorno alle quali, simmetricamente rispetto al centro e quasi specularmente, si notano - dall'alto in basso -: due farfalle posate in cima sui fiori, due colombi poggiati su due volute della cornice al testo - uno dei quali con un ramoscello nel becco - armati di spade da cui pendono le iscrizioni: *"ULTIO DIVINA"* - a sinistra - e "*TIMETE DOMINUM*" dall'altro lato ed ancora, in fondo, due falene nell'atto di nutrirsi di nettare.

Non abbiamo indicazioni cronologiche specifiche e quindi dobbiamo tener conto unicamente della data di stampa dell'unica copia del libretto che ci è stato possibile reperire, intitolato, stavolta, *Il Diluvio*, cui segue: *Dialogo a cinque voci, e cinque stromenti, del signor Don Vincenzo Giattini. Posto in*

[29] *Ibidem*, p. 145.

[30] G. Donato, *Appunti…*, cit., p. 219.

[31] Scriveva, infatti, La Corte Cailler: "Il Principe Calogero R. possiede alquanta musica antica […] Ricordo anche presso di lui un antico Oratorio, *Il Giudizio Universale* non so di quale autore"; cfr. G. La Corte Cailler, *Musica…*, cit., p. 155; si badi bene, *Giudizio* e non *Diluvio*, ma in un altro passo tratto dalla corrispondenza tra Cailler ed il Principe Ruffo, si legge: "Della musica di Casa Preve che mi fu toccata dal Cav. Francesco Sella, nulla ho più! Questa trovavasi in una delle tre stanze superiori che sprofondarono sulla scuderia, per la caduta del palazzo Arduino addossato, nel vicolo della Neve. Fra le altre partiture, ricordo, oltre la *Norma*, *Mosè*, *Pirata* etc. etc. vi era anche il *Diluvio Universale*.", cfr. G. La Corte Cailler, *Musica…*, cit., p. 157. Si trattava della medesima opera, che una confusione aveva trasformato, precedentemente, nel *Giudizio*, oppure erano due diverse? E nel caso fossero state coincidenti, era proprio il *Dilluvio* di Falvetti o piuttosto la composizione di un altro autore che si era accostato al medesimo argomento biblico?

[32] Per la descrizione del ms. si v. oltre, all'Appendice I.

musica dal sig. D. Michel'Angelo Falvetti, Maestro di Cappella del Duomo di Messina, In Trapani, per Barbera 1682. Stampat. dell'Illustrissimo Senato. Con licenza de' Superiori[33].

Dall'unica nota di possesso leggibile apprendiamo che, probabilmente ai primi del '700, lo spartito entrò nella biblioteca di Domenico Fabris[34].

L'opera si colloca nel genere dell''oratorio' o del 'dialogo musicale', definibile anche altrimenti con dovizia di possibilità, dal momento che, come sostiene Bianconi:

> "il nome stesso di oratorio ha scarsissima consistenza terminologica nel Seicento: più e prima che designare un genere musicale, esso designa un tipo di edificio sacro e la sua funzione di luogo destinato alla preghiera. Le denominazioni coeve degli oratorii in musica possono invece essere diversissime e generiche: *historia*, *melodrama*, cantata, dialogo, *drama rhythmometrum* eccetera sono denominazioni equivalenti che soltanto a fine secolo il termine 'oratorio' soppianta"[35].

Essa è inquadrabile, dunque, in una tendenza alquanto diffusa in tutta Italia ed in particolar modo al sud, dove la presenza della monarchia spagnola faceva avvertire maggiormente gli spiriti della controriforma e dove "l'uso di rappresentare *Dialoghi* o *Meloi* (definiti anche Trionfi soprattutto nel XVII sec.) era prassi comune"[36]. Così, con tutto ciò che comportava[37], la produzione di musica su libretti di argomenti sacri in latino, ma anche su testi di nuova produzione in volgare, si diffondeva uniformemente seppur in forme molteplici.

Una cantata poteva essere breve o estesa, solistica o polifonica, realizzata per poche o numerose voci, strumentali ed umane. La struttura del *Dilluvio*, in questo caso, è ampia e variegata, dal momento che nonostante sul frontespizio del libretto a stampa siano previste solo 5 voci solistiche, ne necessitano addirittura 7 accompagnate da 5 voci di coro e da almeno 6 strumenti, sia per renderne più scorrevole l'esecuzione, sia perchè ogni cantante interpreti un solo personaggio.

[33] Presente in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, 1990, II C-D, pp. 363-364. Il libretto si trova alla Fondazione Giorgio Cini, Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma, Isola di S. Giorgio Maggiore, Venezia, Codice identificativo IT\ICCU\DE\98103000836.

[34] Domenico Fabris, sacerdote, morto nel 1737; aveva fondato una collegiata per i preti presso la chiesa di S. Gioacchino in Via Monte di Pietà, raccogliendo nella sua biblioteca preziosi manoscritti che andarono dispersi dopo l'abolizione delle corporazioni religiose nel 1867. Cfr. *Messina e dintorni*, Guida a cura del Municipio, Messina, tip. Crupi, 1902, p. 291, cit. in M. INTERSIMONE ALIBRANDI, *Alle origini della Biblioteca Universitaria di Messina. La donazione di Giacomo Longo (1731)*, Archivio Storico Messinese 71, 1996, p. VI.

[35] L. BIANCONI, *Il Seicento*, cit., p. 125.

[36] T. CHIRICO, *Contributi siciliani…*, cit., p. 76.

[37] Si veda più avanti alla nota 45.

Composto sul finire del '600, del resto, il Dialogo di Falvetti-Giattini è ormai un'opera lirica senza scena[38]; il personaggio - "testo", con le conseguenti continue interruzioni che comportava la sua funzione di collegamento tra azioni non figura più tra i protagonisti ed inoltre l'obbedienza alle tradizionali unità di spazio, tempo e luogo, con l'articolazione del libretto in protasi epìtasi e catastrofe, secondo gli antichi modelli tragici e la distribuzione di arie, recitativi e parti vocali secondo criteri tipici dell'opera lirica, ne fanno un "perfetto melodramma spirituale"[39].

I personaggi, anonimi (benché facilmente identificabili) in partitura, specificati, invece, nel libretto, sono:

Giustizia Divina, chiave di contralto;
Rad (moglie di Noè), chiave di soprano;
Noè, chiave di tenore;
Dio, chiave di basso;
Morte, chiave di contralto;
Natura umana, chiave di soprano;
Acqua, chiave di soprano.

Il coro è costituito da:

Acqua (presente anche tra i solisti con diversi interventi), chiave di soprano;
Aria, chiave di soprano;
Fuoco, chiave di tenore;
Terra, chiave di basso.

Gli stessi quattro, con l'aggiunta di una voce in chiave di contralto saranno, poi, gli uomini (seppur definiti semplicemente "coro à cinque"), ora vittime, ora liberati dalla punizione divina.

Per ciò che concerne gli strumenti musicali, essi non sono specificati: sei voci in chiavi rispettive di:

violino;
violino;
viola;
tenore;
basso;
basso.

[38] Cfr. P. Maurizi, *Il «Mundus imaginalis» dell'oratorio classico barocco*, in Riv. Int. di Musica Sacra, 1996, 17/2, p. 286.
[39] *Ibidem*, p. 285.

Sulla loro natura, l'utilizzo di chiavi uguali per strumenti specificati da altri autori contemporanei di Falvetti, o di qualche anno posteriori[40], non lascia molti dubbi:

violino I,
violino II,
viola,
tenor viola (strumento simile alla viola sia nella forma che nell'utilizzo, ma di dimensioni più grandi e sostituito, infatti, nella presente edizione, con una viola II che legge in chiave di contralto), viola da gamba,
basso continuo, preferibilmente organo, vista la tessitura e la destinazione della composizione.

Il trasporto della chiave di tenore in chiave di contralto non è stato l'unico intervento apportato; tutt'altro. La pressoché totale assenza di punti di riferimento ha spinto alla numerazione dei vari 'pezzi' dell'oratorio, decisa in base ai cambiamenti di organico che vi si succedono. Non tutti gli strumenti ed i cori, infatti, agiscono sempre; com'è ovvio che avvenga in un'opera del genere, vi è un alternarsi dei protagonisti nell'intrecciarsi degli eventi, sottolineati, descritti, ora da arie solistiche, ora polifoniche, ora con solisti e coro, ora con gli interventi del gruppo orchestrale. (L'unica costante è l'organo; non esistono, in questo caso, brani concepiti 'a cappella', ovvero per le sole voci umane.)

Complessivamente, secondo il criterio adottato, si distinguono 31 sezioni.

Il primo numero è quasi unicamente strumentale, una introduzione in re maggiore prima omoritmica poi a canone, all'interno della quale si inserisce (siamo nel Prologo) la Giustizia Divina, che interviene solo sei battute prima della conclusione, già in formula di cadenza ed ha un ruolo limitato. Diviene, invece, protagonista assoluta nel secondo, costituito da recitativo (16 misure) ed aria 'di sortita'[41] a canone.

Gli Elementi rispondono ai suoi appelli nel terzo numero.

Le voci si muovono prima in maniera pressoché omoritmica per quattro misure, a sottolineare la loro pronta, generale, obbedienza, poi singolarmente, per poche misure, esponendo le peculiarità del ruolo di ciascuna di esse; l'elemento Aria acquista un ruolo di maggiore rilievo in virtù dei virtuosismi che ne caratterizzano la parte solistica (misure 10-16).

[40] Si cita a tal proposito tra i tanti esempi possibili, come appartenente ad un autore posteriore cronologicamente ma, comunque, fortemente legato alla tradizione musicale precedente: J.S. BACH, *Christ lag in Todesbanden*, Dover, New York, 1976, pp. 1-13, in cui è a lungo presente il pentagramma definito della Viola II con, in armatura, una chiave di tenore.

[41] Per tutti i termini utilizzati in questa sede a descrizione delle arie, si cfr. A. BASSO, *L'età di Bach e di Haendel*, Storia della Musica, Vol. 5, edt, Torino, 1986, p. 84.

La Giustizia Divina ritorna protagonista nel quarto, quinto e sesto numero, introdotta dall'orchestra (dalla quale viene poi accompagnata in alternanza oppure contemporaneamente al coro) nel quarto, dal solo basso continuo nel quinto (concluso da due battute di recitativo), nuovamente dagli strumenti nel sesto. La scelta dei ritmi adottati sottolinea pienamente i tre diversi momenti; la successione potrebbe essere configurata come: aria 'di guerra' il primo (gli archi imitano, in qualche maniera, trombe marziali a commentare i versi) in 4/4; aria 'agitata' il secondo, dal disegno ritmico marcato (in 3/4) e vistosi salti d'intervallo nella condotta melodica; aria a metà strada tra 'parlante' e 'di guerra' il terzo, in cui è presente l'elemento marziale delle trombe, nuovamente evocate dagli archi in un andamento di 6/8 con le crome sempre ribattute.

Prende la parola, a questo punto, la forza che già si era messa più in luce tra gli elementi, l'Acqua, il cui breve recitativo costituisce il numero VII (accompagnata dal solo b.c.) e la cui aria (con coro e b.c.) tra la 'sortita' e la 'guerra' (si veda la misura 2 in cui figurano intervalli ad imitazione della squilla marziale) il numero VIII. All'interno di quest'ultimo, interi passaggi di semicrome ricercano effetti imitativi aderenti al testo (ad esempio la lunga serie di madrigalismi sulle parole "grandini e tempeste" da misura 8 a misura 18) cui, poi, dalla misura 25 si uniscono anche le altre voci in un canone, per imitazione ed in andamento discendente, a simboleggiare, stavolta, lo scrosciare dell'acqua.

Qui termina il Prologo e ci si presentano due nuove figure, Rad ed il marito Noè, soprano e tenore preceduti, nell'aria 'cantabile' del numero IX, da una introduzione strumentale che procede, anche in questo caso, per giustapposizione al canto e si ripete più volte all'interno della sezione. Interessante il b.c. da battuta 25, poi imitato dal soprano da misura 29 nel tentativo di rappresentare le onde attraverso una serie di semiminime che procedono a gradi congiunti in un andamento generale di 3/2. L'orchestra conclude il numero da sola, ma Noè e Rad continuano ad essere protagonisti anche nel numero X, aria 'del sonno', accompagnati, stavolta, dal solo b.c. Andamento, ritmo ed intervalli del brano spingono alla pace, coerentemente con il testo che descrive una situazione di parziale serenità per i due protagonisti in salvo sull'Arca, nell'assoluta sicurezza della protezione divina ma, come si vedrà successivamente, rattristati dalla crudezza degli eventi in corso.

Giunge, dunque, dal cielo, la voce di Dio.

È il numero XI un recitativo e, per la prima volta, parla il sommo Creatore, quasi in un monologo, visto che l'unico intervento di Noè si apre e si chiude alla seconda battuta.

Dio si presenta con un intervallo ascendente, affermativo (dominante a tonica), Noè con una terza discendente; anche il ritmo puntato di Noè esprime meno fermezza rispetto all'andamento della voce di Dio.

Le parole dell'Essere supremo spingono Noè e la moglie ad un atto di sottomissione timorosa ma amorevole; i due (num. XII) si producono in un'aria 'cantabile' su ritmo di follia, intonata, al principio, a canone tra le voci, poi omoritmicamente; da quando iniziano ad implorare la pietà di Dio (da misura 12), il ritmo, da ternario, diviene binario.

Ma Dio non prova pietà. Il numero XIII è una nuova aria 'di guerra' con i soliti strumenti a guisa di trombe del giudizio, ancora una volta, giustapposti alla voce solista; la tonalità è di do maggiore, affermativa ed il ritmo è binario (4/4). Noè, a questo punto, conscio del precipitare degli eventi, tenta di intercedere. Il numero XIV è un recitativo dialogato tra Dio e Noè; Dio nega a Noè la pietà da questi richiesta per "l'ampio Universo".

Nonostante l'esito negativo della preghiera, tuttavia, il numero XV è costituito da un coro (a 3 voci) di ringraziamento al Signore; in questo caso non sono specificati i nomi dei personaggi; soprano e tenore potrebbero essere Noè e Rad, ma l'altro soprano?

La scrittura è contrappuntistica, Dio è pronto all'azione. Nel numero XVI, composto da recitativo ed aria 'infuriata', si impartiscono gli ultimi ordini perché avvenga la fine del mondo. (Interessante la sottolineatura per la parola "creator" presente a cavallo tra le misure 1 e 2, realizzata attraverso un urto di seconda, onde mostrare il rapporto stridente tra la divinità e gli uomini.) L'aria, binaria, è una virtuosistica successione di fioriture e diminuzioni a canone con il b.c. che, per una battuta (la misura 11), apre da solo.

Inizia la fine.

Il rumore della pioggia si unisce a quello del vento, all'urlo del mare; il numero XVII è definito, infatti, nel libretto, "Sinfonia di tempeste", per orchestra e coro a cinque voci. E' in do maggiore, tonalità in cui canta spesso Dio; potrebbe essere inteso come il *climax* dell'oratorio; appare scandito da una pulsazione regolare e continua di crome in andamento ternario (3/4); le vittime pronunciano termini contrapposti che Falvetti fa loro ripetere più volte: "ardire", "coraggio", "fuggire", "a morire", quasi a sottolineare una resistenza dell'uomo, o almeno un tentativo che rende più drammatico il momento.

Ciò non fa altro che conferire maggior forza alla protagonista del numero successivo. La voce della Morte, infatti, intona recitativo ed aria del numero XVIII.

Il recitativo è costruito per gradi congiunti ascendenti, secondando non solo l'idea espressa nel testo di uscita dal buio verso la luce, ma anche, visto che ciò si protrae per diverse battute, la natura insinuante ed inesorabile della protagonista. L'aria, del 'sonno', è accompagnata da un andamento puntato (croma puntata- semicroma) in 4/4 dal basso continuo che prosegue, come successione di gradi, la tendenza già evidenziata nel recitativo. Segue, dunque, un altro recitativo della Morte, quello del numero XIX, più brillante e mosso rispetto all'altro del XVIII.

Tace la Morte; l'attenzione si focalizza sulle vittime che danno vita ad un coro a 5, caratterizzato dal tempo in 3/2, entrata a canone delle voci ed una certa complessità di scrittura (num.XX); interessanti le conclusioni tronche, le dissonanze diffuse su "Vi…" e "Mor…" (misure 23, 28, 36, 44, 56, 57…), parole pronunziate a metà a causa dei flutti agitati che penetrano in gola ed impediscono di parlare (tale scrittura era prevista già dal libretto). L'andamento generale è descrittivo e tende a rappresentare il plastico, seppur mortale, muoversi delle acque.

Moribonda, torturata, leva la sua voce al cielo uno tra i personaggi più nobili ed eleganti dell'opera, la Natura Umana, protagonista nei numeri XXI, XXII, XXIII e XXIV.

I primi due tra questi sono costituiti, rispettivamente, da un breve recitativo accompagnato dal b.c. (il XXI) e da un'aria 'parlante' con orchestra e b.c. (il XXII); il XXIV, invece, è costituito da un lungo recitativo a due voci (Natura umana- Morte) che ricalca quello del XIV (Dio- Noè); anche in questo caso, infatti, la scansione ritmica è di 4/4; la tonalità, invece, simile anch'essa quanto ad armatura di chiave, si rivela, in realtà, diversa. Il dialogo procede parallelamente: la Natura Umana implora pietà; la Morte è sorda ad ogni preghiera. Il numero XXIV, infine, è un'aria all'interno della quale, per la prima volta nel *Diluvio*, si presenta un 12/8. È una brillantissima aria 'di bravura' per voce solista ed orchestra (che, al solito, procede per giustapposizione similmente articolata), il canto dell'umanità che muore.

A ciò fa eco un'aria di struttura contrappuntistica e di natura sostanzialmente descrittiva, affidata ad un coro a 5 (XXV) che piange la triste fine del mondo, caratterizzando la parola "naufrago" con melismi di effetto ogni qual volta essa sia da ripetersi (misure 5-7; 11-15).

La Morte vittoriosa intona, a questo punto, il suo canto di giubilo, lanciandosi in un'aria 'di bravura'. È il numero XXVI ed è nuovamente un 12/8. Come nel precedente, in cui era protagonista la Natura Umana, anche qui interviene l'orchestra; una grande differenza tra i due, tuttavia, è evidenziata dalle scelte metriche; il primo si poggia metricamente sul tribraco, mentre il XXVI sul trocheo.

Ed ecco che una nuova aria del sonno (num. XXVII) spezza il ritmo incalzante degli eventi. Essa è intonata da Rad e Noè. "Placati Dio", implorano le due voci, prima a canone fino alla misura 14, poi in omoritmia; dalla 23 (come nel numero XII) si passa dal 3/2 iniziale ad un 4/4, ma dalla battuta 27 si torna al 3/2 fino alla fine.

Un coro a 5 voci, a valori ribattuti di semiminima su tempo di 3/4, commenta il cambiamento in atto; si va verso la distensione (num. XXVIII).

Noè, infatti, spera ancora nella pietà di Dio; l'attenzione si centra di nuovo sulle sue preghiere accompagnate dal b.c. (num. XXIX) e quindi, sulle parole di Rad e della Natura Umana, anch'esse accompagnate dal solo b.c., (num. XXX), che ravvisano il positivo evolversi della situazione (di rilievo i melismi su "sfera" alla battuta 7, su "paciera" alla battuta 2 e su "albori" alle battute 9 e 14-16).

Il numero XXXI, il finale, è costituito da un ampio coro a 5 voci accompagnato da tutta l'orchestra, in tempo di 4/4, con andamento contrappuntistico. È un coro di giubilo in tonalità maggiore che festeggia il grave pericolo scampato dall'umanità.

Oltre alla numerazione dei brani appena descritti sono stati necessari anche altri, più invasivi ma inevitabili cambiamenti, dovuti alla natura lacunosa del manoscritto in nostro possesso, unico a tutt'oggi del *Dilluvio*, resi ancora più difficili dal fatto che non si conosce alcun'altra copia del medesimo testo con cui operare una collazione.

Uno degli errori più comuni, ad esempio, si individua in alcuni andamenti in 3/2, nei quali il copista riteneva bene di non tracciare, senza alcun criterio logico, le stanghette di battuta, facendo sì che le alterazioni accidentali della misura non separata dalla successiva dovessero continuare, alle volte, ad essere considerate vigenti anche nella seconda, alle volte no; un altro tipo di refuso, anch'esso legato alle alterazioni occasionali e ricorrente con notevole frequenza all'interno dell'opera, consiste nella specificazione di un accidente temporaneo solo su alcune note, tralasciando (probabilmente dandole per ovvie) le corrispondenti di altre voci superiori o inferiori poste allo stesso movimento della medesima battuta, quindi in totale corrispondenza ritmica.

In tutti i casi in cui è stato possibile (le alterazioni momentanee, le stanghette di separazione tra le battute, le poche legature aggiunte laddove si ripetesse un disegno già visto in precedenza e già legato dall'autore) la correzione è stato segnata a tratteggio oppure posta tra parentesi (tonde per la musica e quadre per il testo) sullo spartito; eccezioni sono state fatte, invece, per la disposizione delle voci, mutata secondo l'uso attuale[42], per la numerazione delle misure (che avrebbe perso troppo in definizione e quindi è stata segnata in tratto continuo) e per le chiavi dei cantanti e dei coristi che sono state trasposte secondo il sistema moderno e segnate a tratto continuo: soprani in chiave di volino, contralti in chiave di contralto, tenori in chiave di violino tenorizzata, bassi in chiave di basso. (Per gli strumenti musicali si ribadisce, invece, che solo la voce della seconda viola, all'origine probabile *tenor* viola, è stata trascritta in chiave di contralto ed adattata alla viola moderna). Le poche indicazioni scritte nel manoscritto, come *Aria, Choro, siegue*, *si volti*, ecc., sono state riportate in partitura integralmente, normalizzate e (onde distinguerle dalle indicazioni tratte dal libretto a stampa) in corsivo. Per ogni altro tipo di refuso corretto, è stata posta una tavola in appendice, tramite la quale è possibile risalire con comodità al testo originale.

Non solo la parte musicale, però, necessitava di interventi; anche sul testo si è ritenuto di intervenire onde rendere la partitura adatta all'esecuzione.

Come si è già accennato precedentemente e più volte, il libretto del *Diluvio Universale* di Falvetti è stato scritto da Don Vincenzo Giattini, letterato palermitano[43], e stampato da Barbera, casa editri-

[42] Nel manoscritto i pentagrammi degli strumenti sono segnati tra quelli delle voci ed il b.c. (in basso); in questa sede, per utilità di esecuzione e conformemente a tutte le edizioni moderne, le voci sono state segnate sotto l'orchestra, più vicine al rigo del b.c. (al quale è stato aggiunto un altro pentagramma, inesistente nella parte originale, onde il tastierista possa annotare le realizzazioni degli accordi), di modo che l'accompagnatore all'organo possa seguire più agevolmente il canto.

[43] "Gattino [*sic*] Vincenzo Palermo 1630, fu insignito della laurea dottorale in legge; ma siccome il suo genio era per

ce trapanese del XVII secolo, nel 1682. Non è dato conoscere se esso sia cronologicamente anteriore o posteriore al manoscritto; ciò che è certo è il fatto che, pur quasi del tutto corrispondente nella forma, esso è sicuramente più preciso ed attendibile rispetto alla trascrizione giuntaci attraverso il lavoro del copista.

Se, dunque, per la parte musicale è stato necessario compiere un lavoro critico, forse non indolore, per i versi si è pensato di procedere con la sostituzione totale e la modernizzazione della grafia del testo, opportuna ad un più facile approccio degli esecutori. La trascrizione integrale delle due versioni (manoscritto e libretto) posta in appendice ne consente, tuttavia, la lettura ed il raffronto.

Ci si consenta, infine, uno sguardo d'insieme per una migliore comprensione dell'opera.

Il *Diluvio* viene concepito nel clima pieno della controriforma cattolica; esso, dunque, assieme ad un numero considerevole di opere, coniuga le tendenze di maggior spicco della civiltà del seicento, ovvero il teatro[44] e la propaganda cattolica[45].

Il fine della continua 'promozione' della fede cristiana attraverso ogni mezzo mediatico del tempo, (come testimonia il trattatista seicentesco Agazzari[46]), non sempre veniva perseguito trami-

le belle lettere, tutto vi si dedicò, e riuscì un eccellente poeta, venne ascritto a varie accademie, tra le quali quella degli Umoristi, degli Intrecciati di Roma, degli Riaccesi di Palermo […] Le sue poesie vennero lette e lodate con molta soddisfazione. Morì in Monreale il 13 Settembre 1697." Cfr. G.M. MIRA, *Bibliografia Siciliana*, 1875, I, p. 424 (rist. an. 1996), .

[44] Cfr. C. VARESE, *Teatro prosa poesia*, in *Il Seicento*, Storia d. Letter. Ital. a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, vol. V, p. 521.

[45] "Nell'ambito di una mobilitazione generale dell'organizzazione ecclesiastica ai fini della propaganda cattolica, il Concilio di Trento aveva dato mandato agli ecclesistici di elaborare precise disposizioni che servissero a teologi e teorici dell'arte per giudicare gli artisti. Veniva scoperta l'arte […] come strumento atto a propagandare anche presso il popolo la nuova 'moralità' tridentina." Cfr. G. Petronio, S. Monti, S. Nigro, E. Guagnini, *La letteratura degli italiani*, Storia e antologia, Firenze, 1984, II, p. 366, 392.

[46] "[…] à fine di ciò i Saui di Grecia, come si legge nell'historie loro, proibirono vn tempo simili arie profane della Musica, per la mala consequenza, che faceuano ne gli animi de popoli, e delle donne, stimandoli indegni & indecenti nelle piazze, e case proprie; Esempio veramente à confusione de' nostri tempi; dal quale si può argomentare quanto simili cantilene si conuenghino in Santa Chiesa, Casa di Iddio, che sono riputate indegne nelle case de gl'huomini. Ma alcuno mi dirà, che se bene vi sono l'arie, non per questo vi sono le parole lasciue; & io rispondo che ciò non basta à leuar l'inconuenienti, perche si contrafà al decreto del Sacro Concilio di Trento, à gl'ordini de Sommi Pontefici, alle dottrine di molti Santi, e Sacri Dottori, come si dirà appresso, e di più repugna al detto di Platone, poiche sendo l'oratione parte principale della Musica, à quella si hà da obbedire, e da quella si deue cauare la qualità dell'armonia: Hora se nelle parole di Sacra Scrittura, dettata da chi gl'e, vene sono di tal leggierezza, e somiglianza alle canzone profane, e secolari, giudicatelo voi. Lasso altre ragioni, che à suo tempo si diranno, solo dirò vn caso à proposito auuenuto nella mia Città al mio tempo qual'è, che sonando vn Organista debole in vna Chiesa la Spagnoletta, ò somigliante, trouandouisi vn scemo, e sentendo tal sonata si leuò à ballare in tal modo, che fece correre quelli Religiosi à cauarlo di Chiesa, con riso e distur-

te dialoghi, drammi, produzioni sacre in volgare che rispecchiavano l'ortodossia cattolica. Ciò era causato dall'eccessiva limitatezza dei margini entro i quali ci si potesse muovere onde non sconfinare nell'eresia e dipendeva anche dall'ignoranza in materia di fede in cui erano volontariamente tenuti i laici. Simili fattori, uniti alla mole della produzione sacra di quegli anni ed al fatto che, alla fine, il più delle volte una storia, sacra o profana che fosse, non era che un pretesto per scriverci bella musica o realizzarci un libretto ricco di metafore, immagini, allegorie, ovvero per realizzare poesia che avvincesse tanto l'autore quanto gli ascoltatori, non poteva che produrre simili effetti[47].

A tal proposito, in Donato[48], troviamo citati quattro versi tratti da un dialogo di un altro autore, *La Giuditta* (sempre su musica di Falvetti), come esempio di lascivia, di sensualità presente in un testo sacro:

"Giuditta, vieni, o bella,
Co' le nevi del seno
A rinfrescar l'ardore
Se'l vino giunse al mio lascivo amore."

Nel *Dilluvio* ciò non avviene in termini simili, ma ci si imbatte ugualmente in situazioni ed espressioni degne di nota.

Uno tra gli aspetti più interessanti è il moltiplicarsi delle figure celesti.

Al principio del "Dialogo à 5" (numero IX), ad esempio, Noè pronuncia le seguenti parole:

"Divina vendetta
Pria ch'armi la Parca
N'assegna questa Arca
Riparo a la Morte"

bo del Popolo. Dunque si puol con ragione considerar, quel che può cagionar nelle menti di persone pie, e deuote tale abuso; e quanto offenda il sentir le parole sacre in simil'arie, e balli: finalmente per venire al mio tema proposto dirò, che la Musica Ecclesiastica sia quel canto, & armonia animata dalle sacre parole, à fine di cantar le glorie, e lodi di Iddio in Santa Chiesa ad imitation del Cielo." Cfr. A. Agazzari, *La Musica Ecclesiastica, Doue si contiene la vera Diffinitione della Musica come Scienza, non più veduta, e sua Nobiltà. Di Armonico Intronato, Appresso il Bonetti, nella Stamparia del Publico, In Siena*, 1638. Trattato consultabile in Internet presso l'archivio digitale del T.M.I.

[47] In generale si v. C. Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Storia della Musica, Vol. 3, edt, Torino 1978, pp. 59-62.

[48] G. Donato, *Appunti…*, cit., p. 214.

nelle quali appare evidente la presenza della "Parca" come allegoria della morte, ma servitrice, poiché da essa armata, della Divina vendetta.

Dio, inoltre, viene moltiplicato in pluralità insolite; la Giustizia Divina, infatti, vive di vita propria; (numeri I, II, IV, …) e, come lo stesso Dio, è spietata e vendicativa. Si registrano:

Giustizia Divina:
"L'Universo è mia palestra"; (Aria del numero II)
"di mie vendette ultrici sian l'acque esecutrici"… (numero IV)
Dio:

"Che pensa l'huom ribelle
Di cumulate colpe erger montagne à battagliar le stelle?
S'han contro me rivolto
I temerarij artigli
D'Adamo ingrato i più che ingrati figli.
Sappia l'humano orgoglio,
Asceso à tanto ardire,
che in sempiterno, ed'incrollabil soglio
L'Onnipotenza mia regna à punire." (numero XI)

Un aspetto violento, guerresco, di tale natura non traspare solo dalle arie d'ira o di sdegno in cui Dio o la Giustizia sono i protagonisti, ma anche dalle parole di Noè e Rad (numero XV):

"Grazie à la man tonante,
che d'amari disdegni in mezzo all'onde
Dolci fiamme d'amore a noi diffonde"

La "man tonante" non ricorda Giove spietato contro i Titani?

La forzatura riconduce ad un altro protagonista: la Morte, ctonia, che si presenta ad arricchire ancora di più il *Pantheon* cristiano, fin qui profilatosi, di presenze ispirate alla mitologia classica.

"Da le caverne oscure
De l'Erebo profondo
Esco à la luce, à tor la luce al Mondo.
Sono un'ombra fredda, e pallida,
Larva squallida, […]" (numero XVIII)

Essa si mostra nella sua più comune e consumata identificazione iconografica, commovente nelle antiche angosce che comunicano le diffusissime rappresentazioni definite 'danza macabra'.

La Natura humana, '*vanitas*' umana (in ovvia contrapposizione alla Morte vittoriosa), è anch'essa uno stereotipo della controriforma, nella stigmatizzazione del difetto più comunemente rivolto alla specie umana, quello della vanità (numero XXIII):

"Son pur'io (no'l vedete)
Son l'Humana Natura a voi diletta.
Spero dal Ciel pietà, perché son labile.
Ho di fragile il nome,
Vanto sublimi pregi.
Fui dell'Empir‹e›o dichiarata erede.
Ahi perduta Innocenza?
Per me à la Gloria eletta
Diede il sommo Motor la luce al Sole,
Di questa bassa mole,
Spianò per me le piagge, i monti eresse,
Hor le mie colpe, (ah stolta)
Pena del mio fallire
Entro un mare d'orror piango sepolta."

Ed il controverso mondo della cultura barocca e controriformista ritorna, sottolineato ancora una volta, nell'ultimo esempio all'interno del nostro breve percorso, attraverso un altro passo tratto dai versi della Natura humana (numero XXII), in cui la protagonista interroga il Cielo e le Stelle sui motivi del loro accanirsi contro di lei ed il mondo:

"Sorde stelle, Cieli irati,
Come mai le sfere ardenti
Si dissolvono in torrenti,
E voi siete più indurati?"

Con il contegno silenzioso e composto che gli astri tengono di fronte alle apprecate invocazioni della Natura humana si chiude questa introduzione al *Dilluvio…* di Falvetti e Giattini.

Alla partitura musicale spetta ora il compito di riportare in vita le suggestioni di un mondo lontano e per noi quasi del tutto ignoto.

APPENDICE I

Messina, Biblioteca Regionale (già Biblioteca Universitaria Governativa),
manoscritti, Fondo Vecchio 233 (F.V. 233)

Il manoscritto, di mm. 194x275, presenta una legatura in pergamena molle che porta sul dorso un cartellino con la segnatura già del Fondo Antico (il solo numero, 236) e un secondo cartellino prestampato, di colore rosso, uguale ad altro applicato nel risguardo del primo piatto della legatura, con la segnatura attuale; ancora sulla parte superiore del dorso, e montato al rovescio, si trova applicato un altro pezzetto di carta, residuo di un cartellino più antico, mutilo, con la lettera E a stampatello non seguita da alcun numero.

Il ms consta di 9 fascicoli complessivi di varia consistenza (per la maggior parte quaderni, esclusi i fascicoli A, F, H e I, che sono quinterni, e il fasc. G di sole 6 cc.), per un totale di 73 cc., delle quali la prima non numerata e le rimanenti numerate al *recto*, sul margine superiore destro, con le cifre 1-72 (la sola c. 2 risulta numerata al *verso*, con il numero 1 che dà inizio alla numerazione delle cc. restanti); tale numerazione non tiene conto della mancanza, all'interno dei fascicoli, di alcune cc., che risultano tagliate nel margine interno della legatura (come l'ultima c. nei fasc. A e H, e la prima del fasc. I).

Il contenuto del ms è distribuito come segue:

c. 1*r frontespizio (per la descrizione cfr. *supra*, p. XIII; la stessa pagina contiene 2 timbri di appartenenza della Biblioteca);

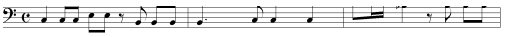
c. 1*v bianca;

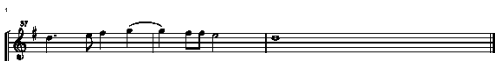
c. 2*r 10 pentagrammi (nell'interlinea del primo rigo l'indicazione a penna della provenienza:
ex MVSICALIBVS LIBRIS D(o)M(i)NI DOMINICI FABRIS

Più in basso nel quarto rigo si trova, sempre a penna, un'altra probabile nota di p ossesso ora illegibile perché accuratamente coperta da inchiostro.

Tra le cc. 1*-2* si trova incollato un foglietto di carta (mm. 155x211) con riportato su due colonne parte del testo poetico posto in musica (il testo, rubricato, "Cedi pietà", prosegue al verso dello stesso foglietto su di una sola colonna); la mano sembra differente da quella che ha vergato il resto del ms.

cc. 2v-71r Il Dilluvio Universale...

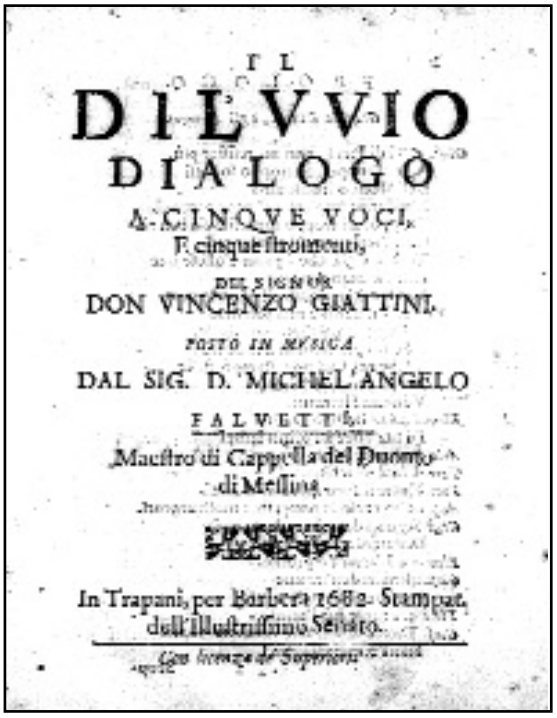
Inc.: 

Expl.: 

c. 71v 10 pentagrammi vuoti;

c. 72 alcune notazioni barrate con tratti obliqui di penna (ripresa di alcune frasi musicali dalla c. 42v = ai nn. XXI-XXII)

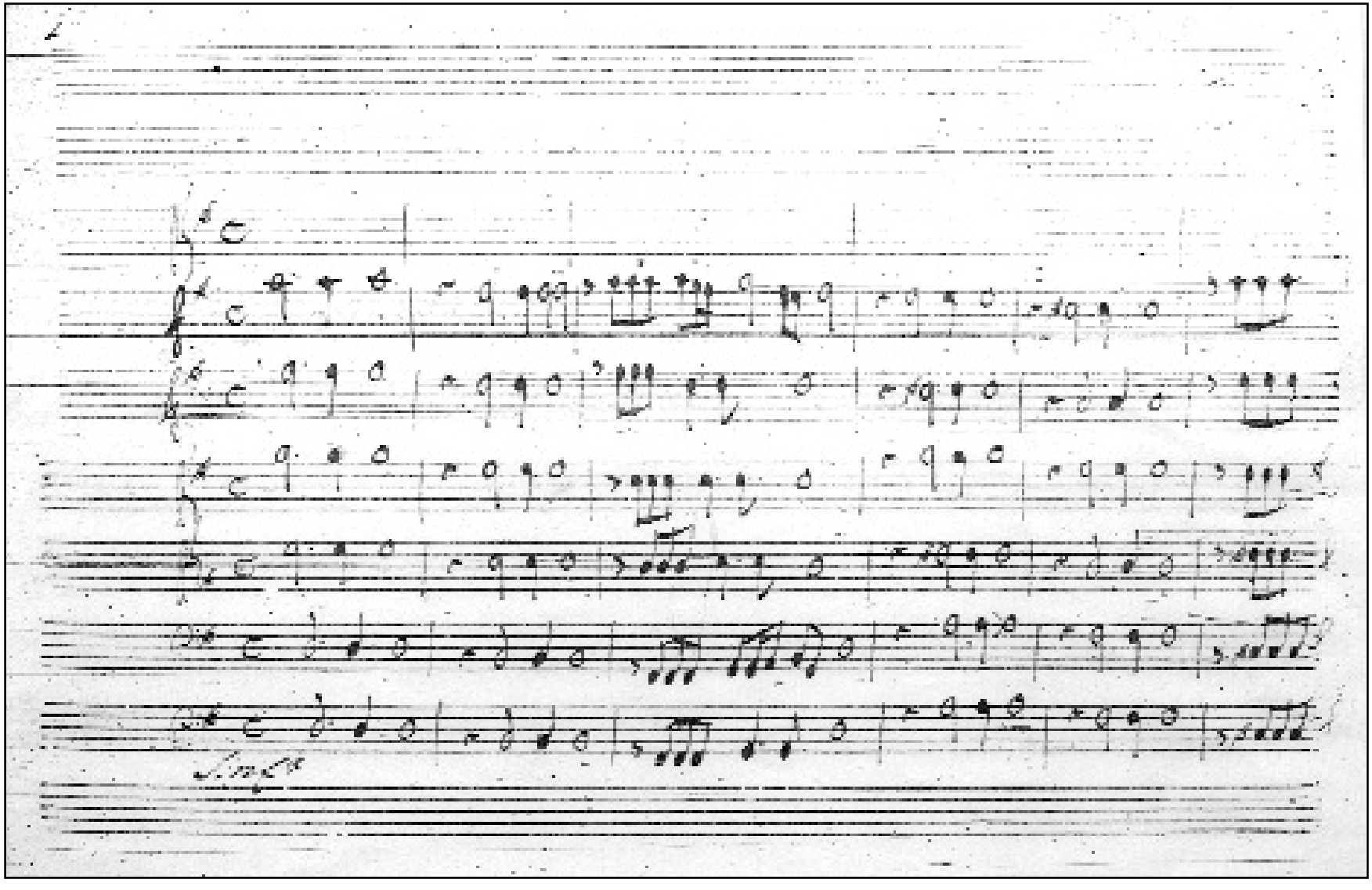
Biblioteca Regionale di Messina ms. F. V. 233 c. 1*r



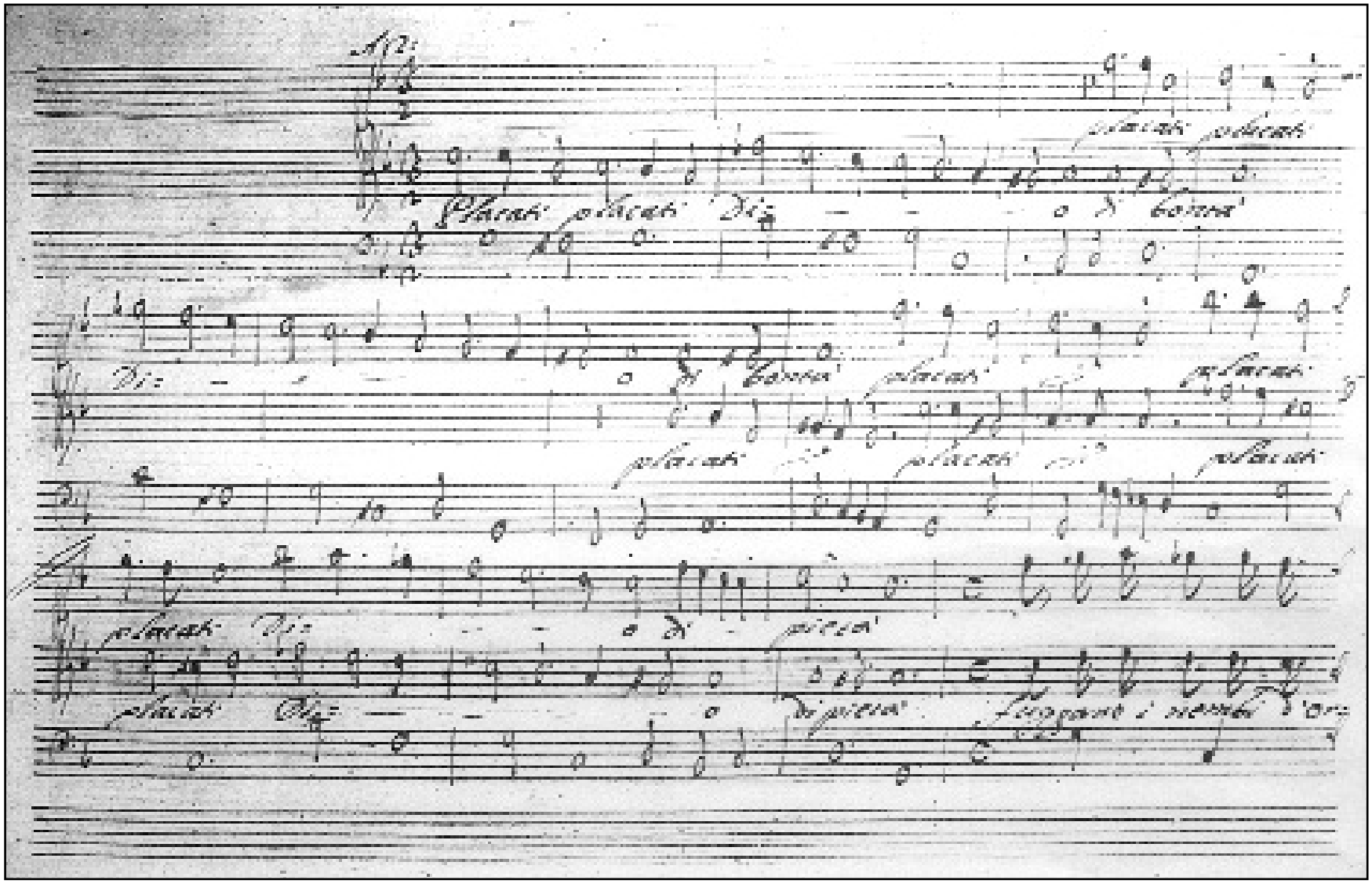
IL
DILVVIO
DIALOGO
A CINQVE VOCI,
E cinque strumenti,
DEL SIGNOR
DON VINCENZO GIATTINI.
POSTO IN MVSICA
DAL SIG. D. MICHEL ANGELO
FALVETTI
Maestro di Cappella del Duomo
di Messina.

In Trapani, per Barbera 1682. Stampat.
dell'Illustrissimo Senato.
Con licenza de' Superiori.

Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia. Libretto a stampa del "Diluvio" di Vincenzo Giattini posto in musica da M.A. Falvetti.



Biblioteca Regionale di Messina ms. F. V. 233 c. 1 v. (*incipit)*



Biblioteca Regionale di Messina ms. F. V. 233 c. 62 v.

APPENDICE II

IL TESTO

	a. Libretto a stampa del 1682	b. Manoscritto
	P R O L O G O.	
	Giustizia Divina, e gli Elementi.	
Giust.	Cedi Pietà, non mi resister più.	Cedi Pietà, non mi resister più.
	Troppo, ah troppo soffersi	troppo, ahi troppo soffersi
	Del Mondo infellonito	del mondo infellonito
	L'indurata impietà ne' cuor perversi,	l'indurata empietà nei cor perversi.
	Troppo, ah troppo soffersi, il sai ben tù.	Troppo ahi! Troppo soffersi il sai ben tu, cedi
	Cedi Pietà, non mi resister più.	pietà non mi resister più.
	Tempo è già che à punir l'offese mie	Tempo è già di punir l'offese mie.
	Armi la man severa,	Armi la man severa
	La Giustizia trionfi, e'l Mondo pera.	la giustizia trionfi e il mondo pera.
	L'Universo è mia palestra,	L'Universo è mia palestra
	Vegga omai l'huomo ribelle,	vegga o' mai l'uomo ribelle
	Se ho più fulmini à la destra,	s'ho più fulmini a la destra
	Che nel Ciel non stampò stelle.	che nel ciel non stampo stelle
	A miei cenni ubidienti	A' miei cenni ubidienti
	Uditemi Elementi.	Uditemi Elementi.
*Elem.*à 4.	O. Giustizia Divina	O Giustizia Divina
	Di tua voce i primi lampi	di tua voce i primi lampi ...
Aria.	Ardon del'Aria i campi.	Ardon dell'Aria i campi
Terr.	Il suol s'inchina.	il suol s'inchina
Foco.	Nutre il foco incendij ardenti,	Nutre il fuoco incendii ardenti.
Acq.	Ed'io verso in tempeste i molli argenti.	ed io verso in tempeste i molli argenti
Giust.	Seguaci del mio volere	Seguaci del mio volere
	Destatevi arditi à l'onte,	destatevi arditi all'onte
*Elem.*à 4.	L'armi hò pronte.	L'armi hò pronte.
Giust.	Ministri dell'ire mie	Ministri dell'ire mie

	Armàtevi à vendicarmi.	armàtevi à vendicarmi
Ele.à 4.	Pronte hò l'armi.	Pronte hò l'armi.
Giust.	Tacete su: di mie vendette ultrici	Tacete su, di mie vendette ultrici
	Sian l'acque esecutrici.	Sian l'acque esecutrici.

	Scoppiin gravidi i miei sdegni	Scoppiin gravidi i miei sdegni
	In Diluvio furibondo,	in diluvio furibondo,
	A inondar Provincie, e Regni,	ad inondar provincie, e regni,
	A sommerger tutto un Mondo.	a sommerger tutto un mondo.
	Gli protervi nel mal punir si denno,	Gli protervi nel Mal punirsi denno,
	Ciò che à un fiato creai, distruggo à un cenno.	ciò ch'a' un fiato creai distruggo a un cenno.
Acq.	Del tuo divino impero	Del tuo divino impero,
	Il sovrano tenor pronta obedisco.	il sovrano tenor pronta obedisco.
	Le nubi funeste	Le nubi funeste
	Intimin la guerra,	intimin la guerra
	Assorban la Terra	assorban la terra
	Pioggie, Diluvij, grandini, e tempeste.	pioggiee, diluvii, grandini, e tempeste.
A 5.	Assorban la Terra	*a*ssorban la Terra
	Pioggie, Diluvij, grandini, e tempeste.	pioggiee, diluvii, grandini, e tempeste.

D I A L O G O à 5.

Noè, Rad moglie di Noè, Natura humana, Morte.

Rad.	Dolce Sposo Noè. *N*. Cara Consorte.	Dolce Sposo Noè, Cara Consorte.
	Se in tomba natante	se in tomba natante
	Stò teco sepolta,	sto teco sepolta,
	Di vita disciolta	di vita disciolta
	Non temo la morte.	non temo la morte.
	Dolce sposo Noè. *N*. Cara Consorte.	dolce sposo Noè cara Consorte.
	Divina vendetta	Divina vendetta
	Pria ch'armi la Parca	pria ch'armi la Parca
	N'assegna quest'Arca	n'assegna questa Arca,
	Riparo à la Morte.	riparo alla morte

Rad.	Dolce sposo Noè. *N*. Cara Consorte	Dolce sposo Noè Cara Consorte.
A 2.	Il Gran Dio di pietà	Il Gran Dio di pietà,
	Dagli estremi perigli	dagli estremi perigli
	Me serba in vita, e i miei innocenti figli.	me serba in vita, e i miei innocenti figli.
Dio.	Noè. *N*. Divin Monarca.	Noè Divin Monarca,
Dio.	Il tuono di mie voci odi da l'Arca.	il tuono di mie voci odi da l'Arca che pensa l'huom ribelle
	Che pensa l'huom ribelle	
	Di cumulate colpe erger montagne à battagliar le stelle? [nel libretto senza andare a capo]	di cumulate colpe erger montagne à battagliar le stelle
	S'han contro me rivolto	s'han contro me rivolto
	I temerarij artigli	i temerarii artigli,
	D'Adamo ingrato i più che ingrati figli.	d'Adamo ingrato i più che ingrati figli.
	Sappia l'humano orgoglio,	sappia l'humano orgoglio
	Asceso à tanto ardire,	asceso a tanto ardire
	che in sempiterno, ed'incrollabil soglio	che in sempiterno ed incrollabil soglio
	L'Onnipotenza mia regna à punire.	l'Onnipotenza mia regna a punire.
Noè, *Rad*.	Motor Divino,	Motor Divino
A2.	De' tuoi voleri	dei tuoi voleri
	Le leggi inchino,	le leggi inchino.
	Ne la pietà, ch'imploro	Ne la pietà che imploro
	Il tuo giusto rigor, temo ed'adoro.	il tuo giusto rigor temo et adoro.
Dio.	Su mie potenze armatevi,	Si mie potenze armatevi
	S'ardon de l'ira i culmini,	s'ardon dell'ira i Culmini
	Offese vendicatevi,	offese vendicatevi
	Ma non vibrate fulmini.	ma non vibrate fulmini
	Sotto il pondo de' falli, in cui soggiacque	sotto il pondo de' falli in cui soggiacque
	Il germe human sepellirò ne l'acque.	il Germe human, sepellirò nell'acque.
Noè.	I tuoi decreti eterni humile onoro,	I tuoi decreti eterni humile onoro
	Ma Gran Dio di pietà,	mà gran'Dio di bontà
Dio.	Non più, la mia bontà	non più, la mia pietà
	Pur troppo è vilipesa.	pur troppo è vilipesa
Noè.	E pur ella è infinita,	È pur ella infinita
Dio.	Vuò dar la morte a chi abusò la vita,	Vuò dar la Morte a chi abusò la Vita
Noè.	Severa, e pur giustissima vendetta.	Severa è pur giustissima vendetta
Dio.	La derisa pietà così mi detta.	Là derisa pietà così mi detta
Noè.	Ella ben può addolcir l'alta sentenza,	Ella ben può addolcir l'alta sentenza

Dio.	E[’] armata di flagel la mia clemenza	È armata di flagel la mia Clemenza
Noè.	La tua Giustizia offesa	La tua Giustizia offesa à tal rigor ti mena.
	A tal rigor ti mena.	A’ Comun fallo sia comun la pena
Dio.	A comun fallo sia comun la pena.	Ma con qual cor vedrai
Noè.	Ma con qual cor vedrai	opra della man tua l’ampio universo
	Opra de la tua man l’ampio Universo.	fatto tomba a sé stesso irne sommerso
	Fatto tomba à se stesso irne sommerso	Del naufragio Commune
Dio.	Dal naufragio comune	tua fida sposa e la diletta Prole
	Tua fida Sposa, e la diletta Prole	teco riserbo immune il tuo seme fecondo novello
	Teco riserbo immune, vuò che rinovi il Mõdo.	Adam vuò che rinovi il Mondo.
A 3.	Grazie à la man tonante,	Gratie à là Man’ tonante,
	che d’amari disdegni in mezzo all’onde	ché d’Amari Disdegni in mezzo all’Onde
	Dolci fiamme d’amore a noi diffonde.	dolci fiamme d’Amore à noi diffonde.
Dio.	Empij mortali, al Creator rubelli,	Empij mortali al Creator rubelli
	fugga chi può l’inevitabil sorte,	fugga chi può l’inevitabil sorte
	L’adirata mia man piove flagelli,	l’adirata mia Man’ piove flagelli,
	Stragi, ruine, ed’esterminij, e morte.	straggi ruine ed esterminij e Morte.
		[Seguono alcuni versi presenti nel manoscritto ed assenti nel libretto]:
		Stempratevi ò cieli piovete a Diluvij lè pioggio abbondino tanto che inondino degll’Etnei geli gl’ardor de’ Vesuvij.
	Sinfonia di tempeste.	
Coro diviso.	A fuggire, à morire,	A’ fugire à morire
	Coraggio, soccorso,	Coraggio soccorso
	Ah miseri, ardire,	ah miseri ardire
	A fuggire, à morire.	à fugire A’ morire
	Si tenti lo scampo,	ai venti lo scampo...
	Ad ogni flutto in una tomba inciampo.	ad ogni flutto in una tomba inciampo...
Morte.	Da le caverne oscure	Dalle caverne oscure
	De l’Erebo profondo	dell’Erebo profondo esco à la luce à tor la luce al Mondo.
	Esco à la luce, à tor la luce al Mondo.	
	Sono un’ombra fredda, e pallida,	Sono un’ombra fredda e pallida
	Larva squallida,	l’arva squallida
	Viene l’huomo ad incontrarmi	viene l’huomo ad incontrarmi
	De la vita in su le porte,	de’ la vita in su le porte
	Nè pria spira aura vitale,	nè pria spira aura vitale,

	Che fatal trofeo di Morte	ché fatal trofeo di Morte
	Porta il nome di Mortale.	porta il Nome di Mortale.
	A trionfi memorabili	A' trionfi memorabili
	Mi chiama il Cielo armato	mi chiama il Cielo armato
	Di vendette implacabili	di vendette implacabili
	Celebreran mie glorie	celebreran mie Glorie
	Nel funeral del Mondo	nel funeral del Mondo
	Per le future età le mie vittorie.	per le future età le mie vittorie.
	Che fò, che tardo più? Tempo è di lutto,	che fò ché tardo più tempo è di lutto
	Ruota pur da per tutto	ruota pur dà per tutto
	L'incontrastabil ferro à mano ardita.	l'incontrastabil ferro ò mano ardita.
Coro.	E chi mi dà aita?	È chi mi da aita?
	In mar senza sponde	in mar senza sponde
	All'onde	[A]ll'onde
	Consegno la Vi---	consegno la vita...
	Ahi perfida sorte,	ahi perfida sorte,
	Ingoio la Mor---	ingoio la Morte...
Nat.hu.	La morte ingoio, e naufraga, e dispersa	La Morte ingoio, e naufraga, e dispersa nell'eccidio
	Ne l'eccidio comun manco sommersa.	comun manco sommersa.
	Sorde stelle, Cieli irati,	Sorde stelle Cieli irati
	Come mai le sfere ardenti	come mai le sfere ardenti
	Si dissolvono in torrenti,	si Dissolvuono in torrenti
	E voi siete più indurati?	e voi siete più indurati
	Son pur'io (no'l vedete)	Son pur Jo (nol vedete)
	Son l'Humana Natura a voi diletta.	son l'Humana Natura a voi diletta
Mor.	La Giustizia del Ciel chiede vendetta.	la Giustizia del Ciel chiede vendetta
Nat.	Spero dal Ciel pietà, perché son labile.	spero dal Ciel pietà, perché son labile
Mor.	Io sono inesorabile.	io sono inesorabile.
Nat.	Ho di fragile il nome,	ho di fragile il nome,
Mor.	Però ceder mi dei.	però ceder mi dei
Nat.	Vanto sublimi pregi.	vanto sublimi pregi.
Mor.	I tuoi nobili fregi	i tuoi nobili fregi
	Son di Morte vittrice ampij trofei.	son di Morte vittrice ampij trofei.
Nat.	Fui dell'Empiro dichiarata erede.	fui dell'Empiro dichiarata herede.
Mor.	La perduta Innocenza à me ti diede.	l'innocenza perduta a me ti diede
Nat.	Ahi perduta Innocenza?	ahi perduta Innocenza
	Per me à la Gloria eletta	per me à la gloria eletta

	Diede il sommo Motor la luce al Sole, Di questa bassa mole, Spianò per me le piagge, i monti eresse, Hor le mie colpe, (ah stolta) Pena del mio fallire Entro un mare d'orror piango sepolta.	Diede il sommo Motor la luce al Sole, di questa bassa mole spianò per me le piagie, i Monti eresse hor le mie colpe ahi stolta pena del mio fallire entro un mare d'orror piango sepolta.
	Apritemi il varco a la Morte Voragini orribilissime, S'eserciti d'onde fierissime Mi troncano al labro i respiri, Mi chiudono al pianto le porte, Apritemi il varco a la Morte Voragini orribilissime.	Apritemi il varco a' la Morte voragini orribilissime s'eserciti d'onde fierissime mi troncano al labro i respiri mi chiudono al pianto le porte apritemi il varco a' la Morte voragini orribilissime
Coro à 5.	Ahi che nel fin di così ria tragedia Forman scena indistinta, Naufrago il Mondo, e la Natura estinta.	Ahi ché nel fin di così ria tragedia forman scena indistincta naufrago il mondo e la natura estincta...
Mor.	Ho pur vinto d'un Mondo intiero, Chi resistere à me potrà? All'assalto d'armata Morte Il valore d'ogn'alma forte Caderà. Ho pur vinto, d'un Mondo intiero Chi resistere à me potrà?	Ho pur vinto d'un Mondo intiero chi resistere a me potrà. All'assalto d'Armata Morte il valore d'ogn'alma forte caderà. Ho pur vinto. Placati Dio di bontà
Noè, *Rad*. à 2	Placati Dio di pietà, Fuggano i nembi d'orrore, Non più rigore.	fuggano i nembi d'orrore non più rigore rendimi in libertà.

[Seguono alcuni versi presenti nel libretto ed assenti nel manoscritto]

Noè	Se a le mie suppliche, Se a le mie lacrime	
	Vuoi dar mercè, Piange Noè. Piango misero me Le mie colpe, il tuo onor, l'altrui impietà.	
Replicano À 2	Placati Dio di pietà. Fuggano i nembi d'orrore,	placati Dio di pietà non più rigore.

	Non più rigore.	
Cor. à 5	Mio core festegia	Mio core festegia
	Del Cielo sparisce	dal Cielo sparisce
	Il nubilo.	il nubilo
	Fulgor, che lampegia	fulgor ché lampeggia
	Il seno arricchisce	il seno arricchisce
	Di giubilo.	di Giubilo.
Noè.	Cangia dolce mio Dio l'arco dell'Ira	Cangia dolce mio Dio l'arco dell'ira
	In Iride serena,	in Iride paciera
	E a l'albero d'Adamo in me sol vivo	e all'albero d'Adamo in me sol vivo venga à innestar
	Venga à innestar la Candida Colomba	la candida Colomka pegno di pace il Ramoscel d'Olivo
	Pegno di pace il ramoscel d'olivo,	
à 2. C.	Ecco l'Iride paciera,	Ecco l'Iride paciera
	In cui l'anime vagheggiano	in cui l'anime vagheggiano
	La Divina humanità.	la divina humanità
	Entro al cerchio d'una sfera	entro al cerchio d'una sfera
	Son velati, e pur fiammeggiano	son velati, e pur fiammeggiano
	Chiari albori di pietà.	chiari albori di pietà.
À 5.	Or se trà sacre OLIVE il Sol verace	Or se tra Sacre Olive il sol verace
	L'anime erranti à Penitenza invita,	l'anime erranti a penitenza invita
	Da bei rami di Pace	da bei rami di pace
	Colga ogn'alma fedel frutti di Vita.	colga ogn'alma fedel frutti - rami di pace - vita.

IL FINE. IL FINE.

APPENDICE III

TABELLA DELLE CORREZIONI APPORTATE NELLA PRESENTE EDIZIONE

Manoscritto

Edizione critica

N. II, battuta 20, Giustizia Divina.

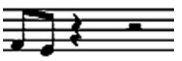


figura 1

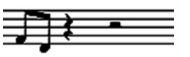


figura 1a

N. II, bat. 44, b.c.

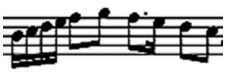


figura 2

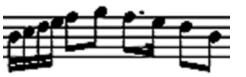


figura 2a

N. III, bat.6, Aria.

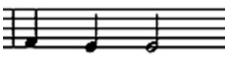


figura 3

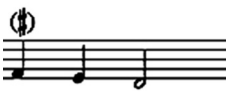


figura 3a

N. IV, bat. 15, Violino II.

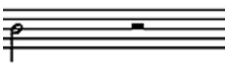


figura 4

figura 4a

N. V, bat. 55-56, Giustizia Divina.

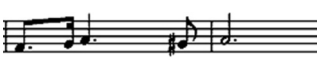


figura 5

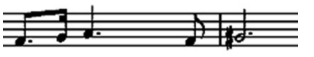


figura 5a

N. VI, bat. 14, Viola I.

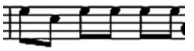


figura 6

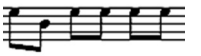


figura 6a

N. VI, bat. 14, Giustizia Divina.

figura 7

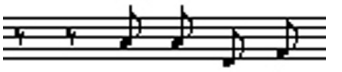


figura 7a

N. VIII, bat. 20, Contralto.

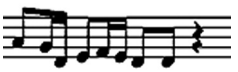


figura 8

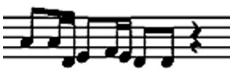


figura 8a

N. IX, bat. 19, Violino II.

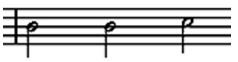


figura 9

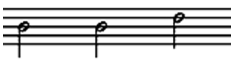


figura 9a

N. IX, bat. 19, Viola I.

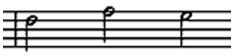


figura 10

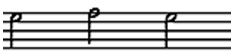


figura 10a

N. IX, bat. 61, Rad.

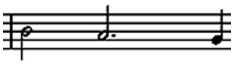


figura 11

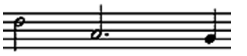


figura 11a

N. IX, bat. 79, Noè

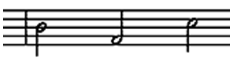


figura 12

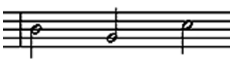


figura 12a

N. IX, bat. 89, Noè.

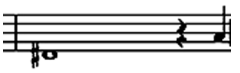


figura 13

figura 13a

N. XIII, bat. 12, Viola I.

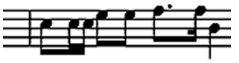


figura 14

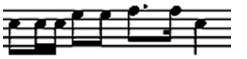


figura 14a

N. XIII, bat. 21, Viola I.

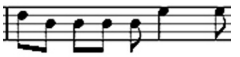


figura 15

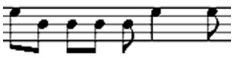


figura 15a

N. XIII, bat. 22, Viola II.

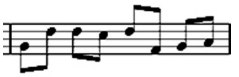


figura 16

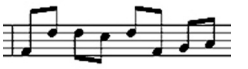


figura 16a

N. XIII, bat. 22, Dio.

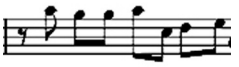


figura 17

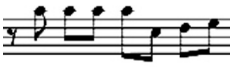


figura 17a

N. XIII, bat. 25, Violino II.

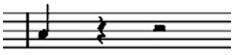


figura 18

figura 18a

N. XIV, bat. 12, b.c.

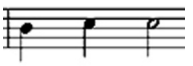


figura 19

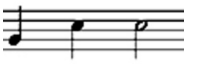


figura 19a

N. XV, bat. 4, Soprano II.

figura 20

figura 20a

N. XVI, bat. 9, Dio.

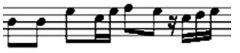


figura 21

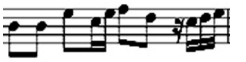


figura 21a

N. XVI, bat. 30-31, b.c.

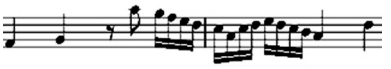


figura 22

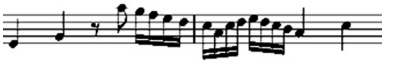


figura 22a

N. XVII, bat. 22, Viola II.

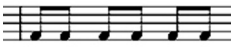


figura 23

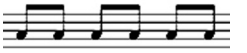


figura 23a

N. XVII, bat. 40, Soprano I e Violino II.

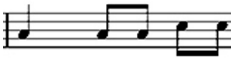


figura 2

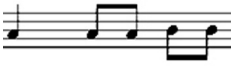


figura 24a

N. XVII, bat. 43, Basso.

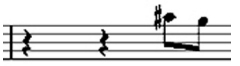


figura 25

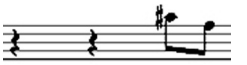


figura 25a

N. XVII, bat. 45, Soprano II.

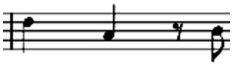


figura 26

figura 26a

N. XVII, bat. 51, Viola I.

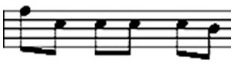


figura 27

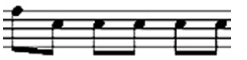


figura 27a

N. XVII, bat. 54-55, Soprano II.

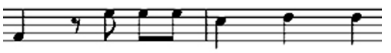


figura 28

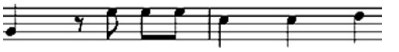


figura 28a

N. XVIII, batt. 19, b.c.

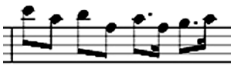


figura 29

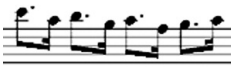


figura 29a

N. XVIII, bat. 23 - bat. 26, b.c.

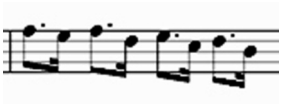


figura 30

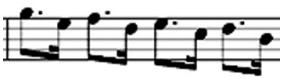


figura 30a

N. XX, bat. 1, b.c.

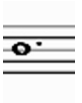


figura 31

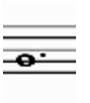


figura 31a

N. XX, bat. 42-43, b.c.

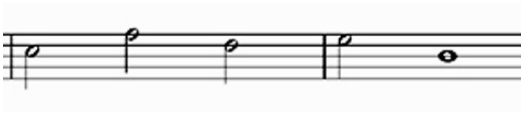


figura 32

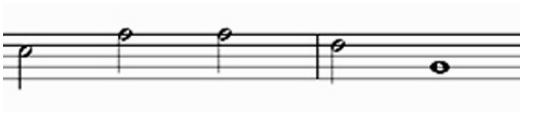


figura 32a

N. XX, bat. 50 , Basso.

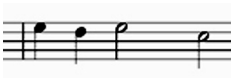


figura 33

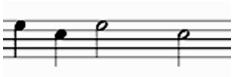


figura 33a

N. XX, bat. 50, Contralto.

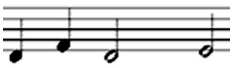


figura 34

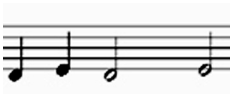


figura 34a

N. XX, bat. 67, Soprano I.

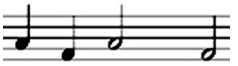


figura 35

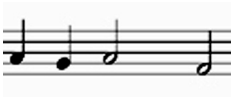


figura 35a

N. XXII, bat. 1, Viola I.

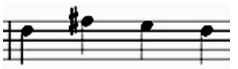


figura 36

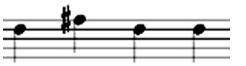


figura 36a

N. XXII, bat. 4, Violino I.

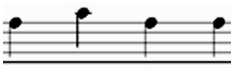


figura 37

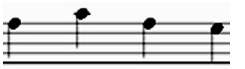


figura 37a

N. XXII, bat. 19, Viola II.

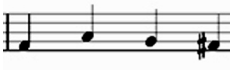


figura 38

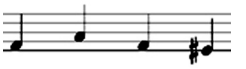


figura 38a

N. XXII, bat. 19, Viola I.

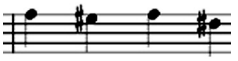


figura 39

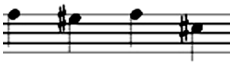


figura 39a

N. XXIII, bat. 14, b.c.

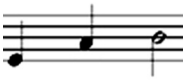


figura 40

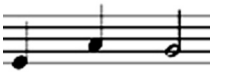


figura 40a

N. XXIV, bat. 8, Natura Umana.

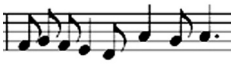


figura 41

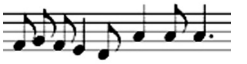


figura 41a

N. XXIV, bat. 18, b.c.

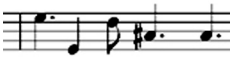


figura 42

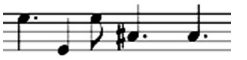


figura 42a

N. XXIV, bat. 21, Viola II.

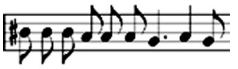


figura 43

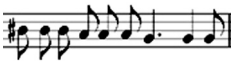


figura 43a

N. XXIV, bat. 23, Viola II.

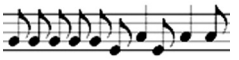


figura 44

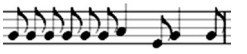


figura 44a

N. XXIV, bat. 30, Natura Umana.

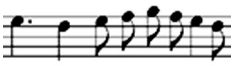


figura 45

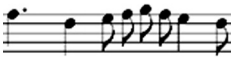


figura 45a

N. XXVIII, bat. 11, b.c.

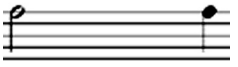


figura 46

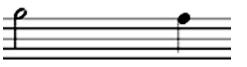


figura 46a

N. XXVIII, bat. 15, b.c.

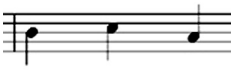


figura 47

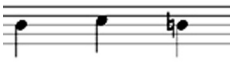


figura 47a

N. XXVIII, bat. 22, Contralto.

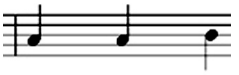


figura 48

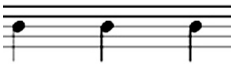


figura 48a

N. XXIX, bat. 8, b.c.

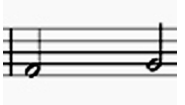


figura 49

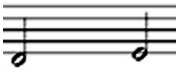


figura 49a

N. XXIX, bat. 9, Natura Umana.

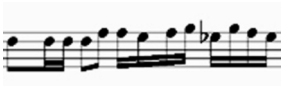


figura 50

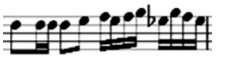


figura 50a

N. XXXI, bat. 6, Viola I.

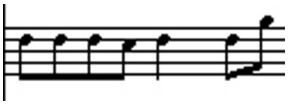


figura 51

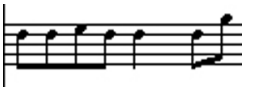


figura 51a

N. XXXI, bat. 8, Violino II.

figura 52

figura 52a

N. XXXI, bat. 12, Tenore.

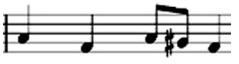


figura 53

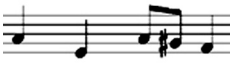


figura 53a

N. XXXI, bat. 16, Contralto.

figura 54

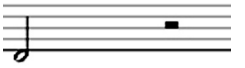


figura 54a

N. XXXI, bat. 25, b.c.

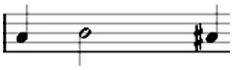


figura 55

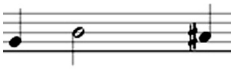


figura 55a

* Nel manoscritto la scansione è in C già dalla prima battuta; in realtà le stanghette vengono segnate ogni 8 quarti fino alla n. 7, ed i valori larghi a cavallo delle misure (vedi la n. 3 pent. del I violino o la n. 6 pent. del II violino) fanno pensare ad un 4/2.

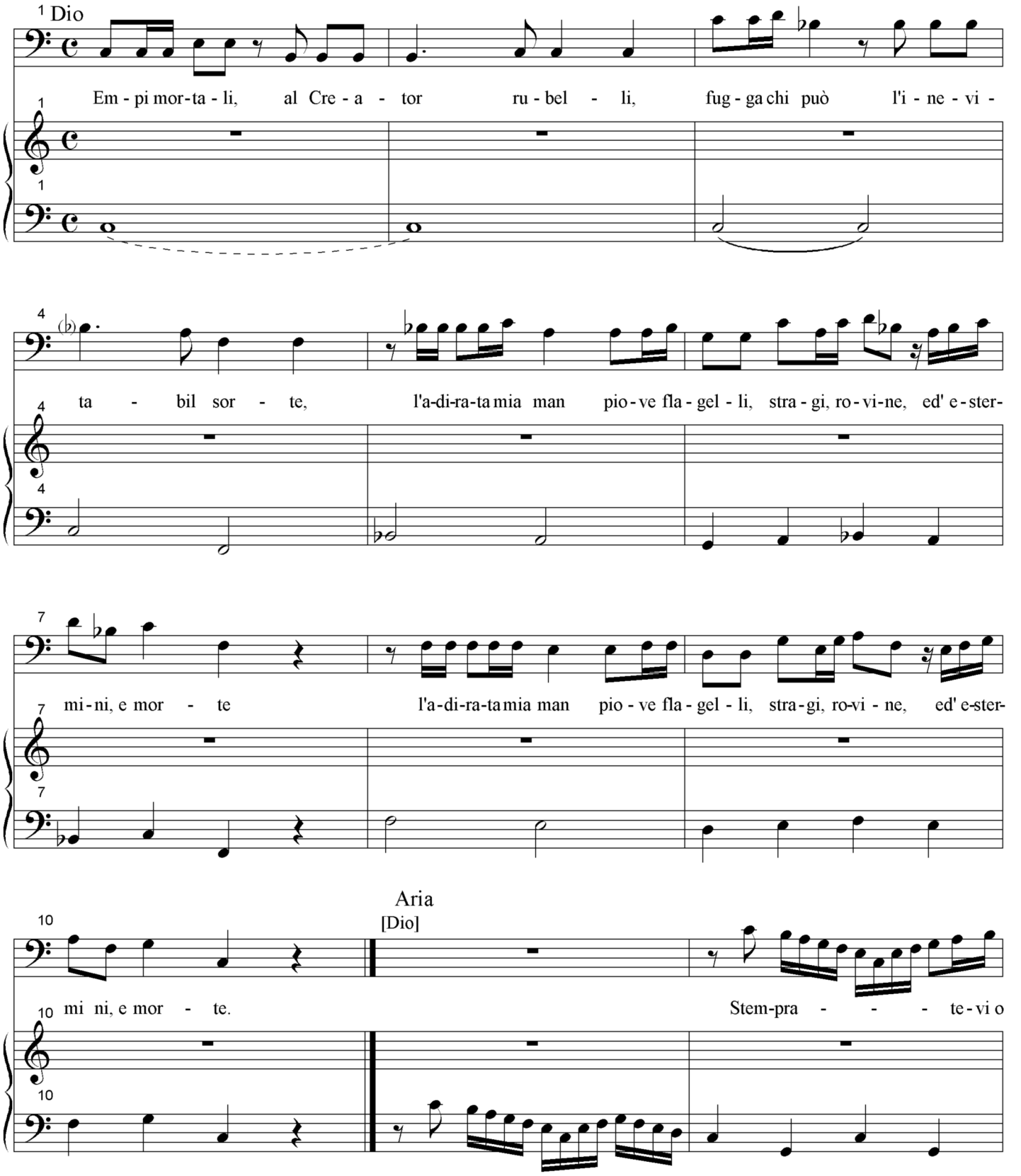
MICHELANGELO FALVETTI

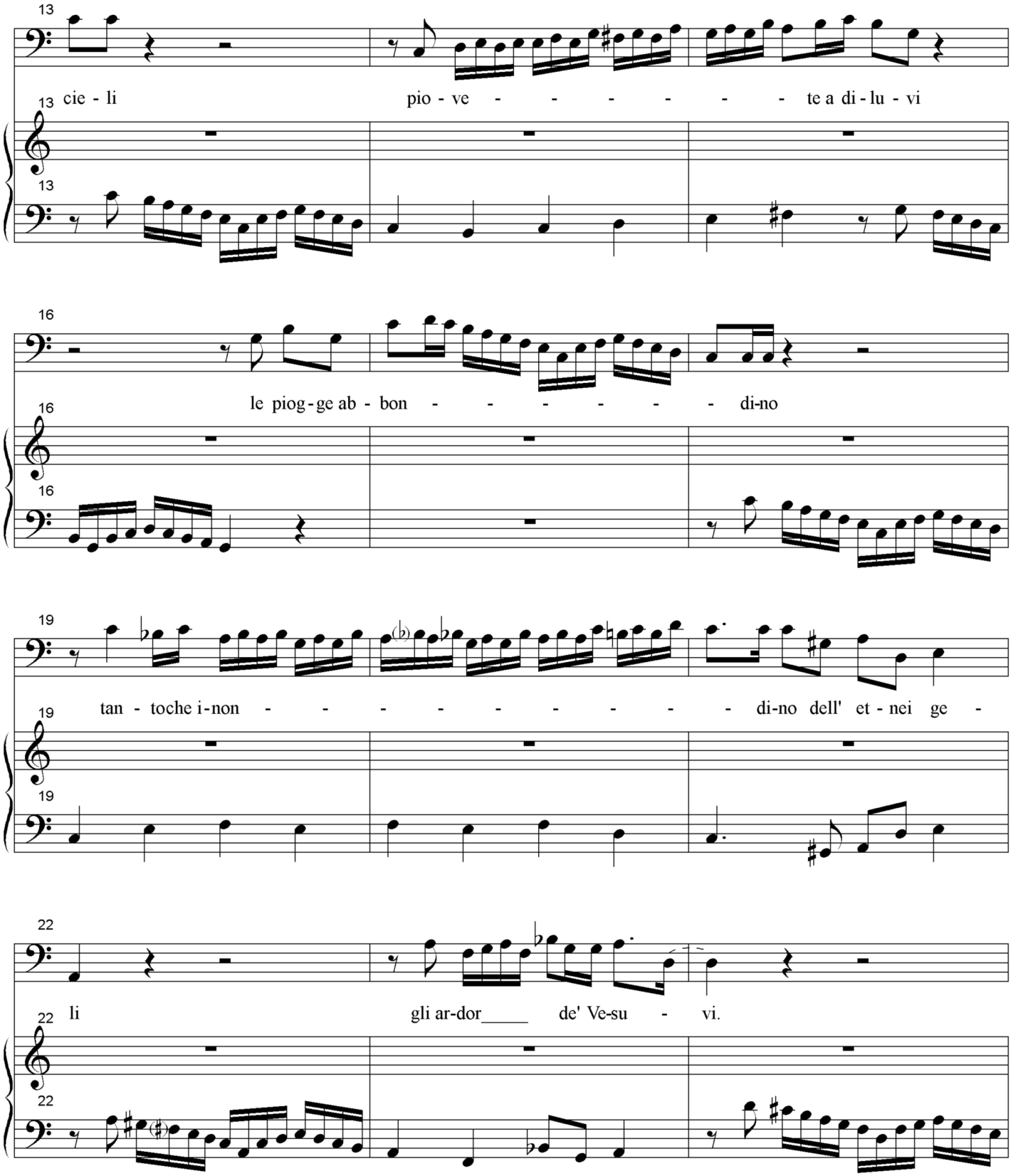
IL DILUVIO UNIVERSALE

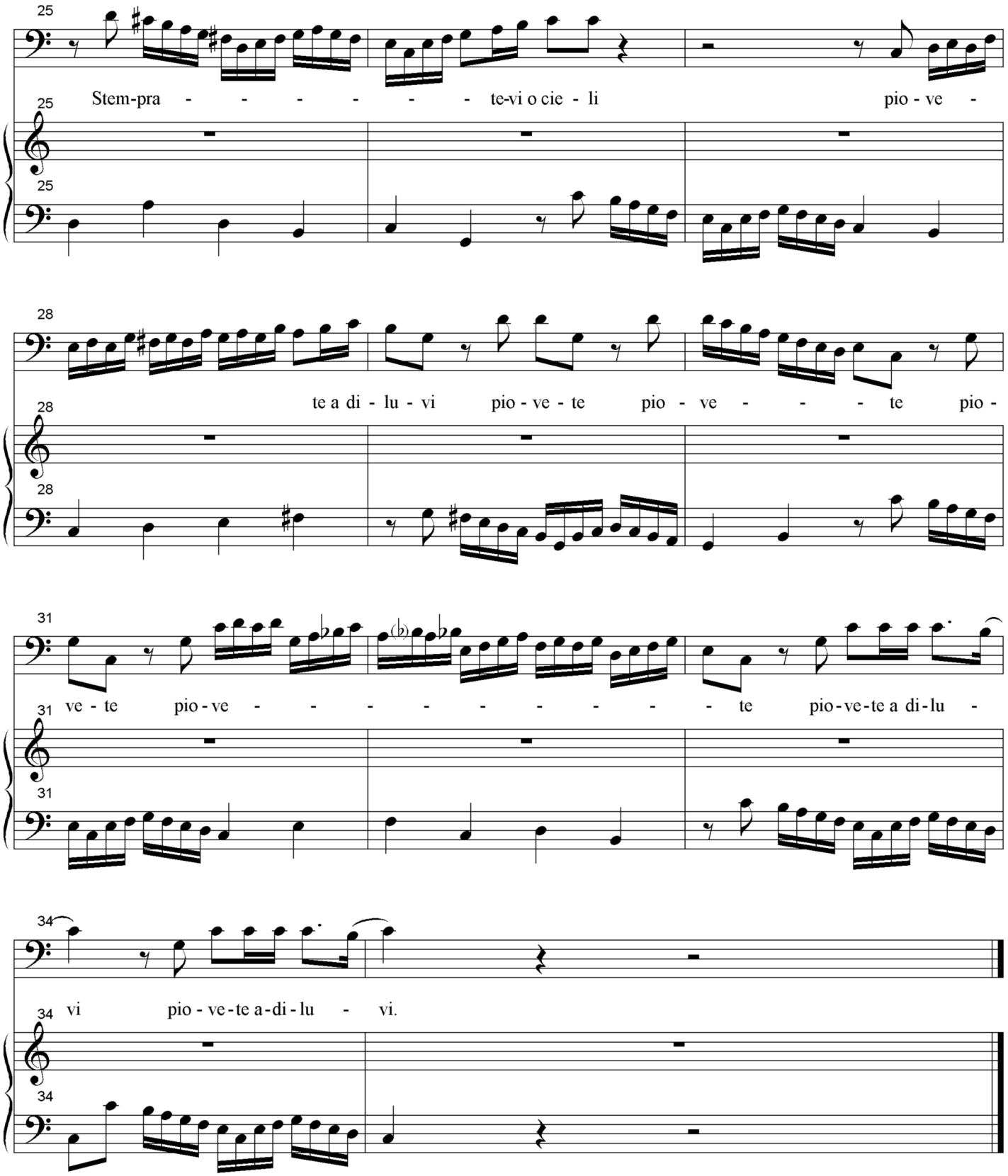
Dialogo a 5 voci e 5 strumenti

Testo di Vincenzo Giattini
– 1682 –

XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -

ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-

mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-

Aria

[Dio]

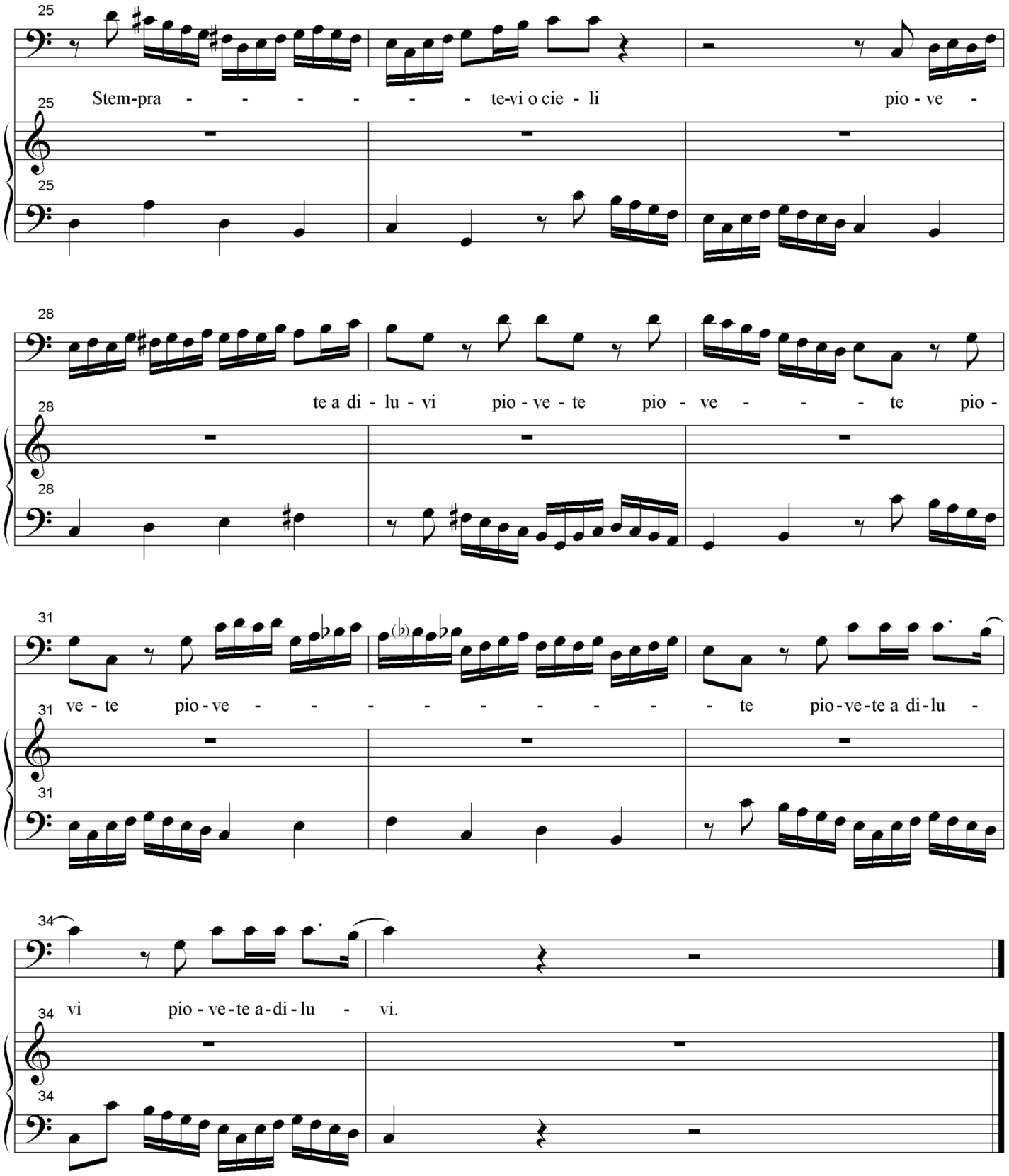
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

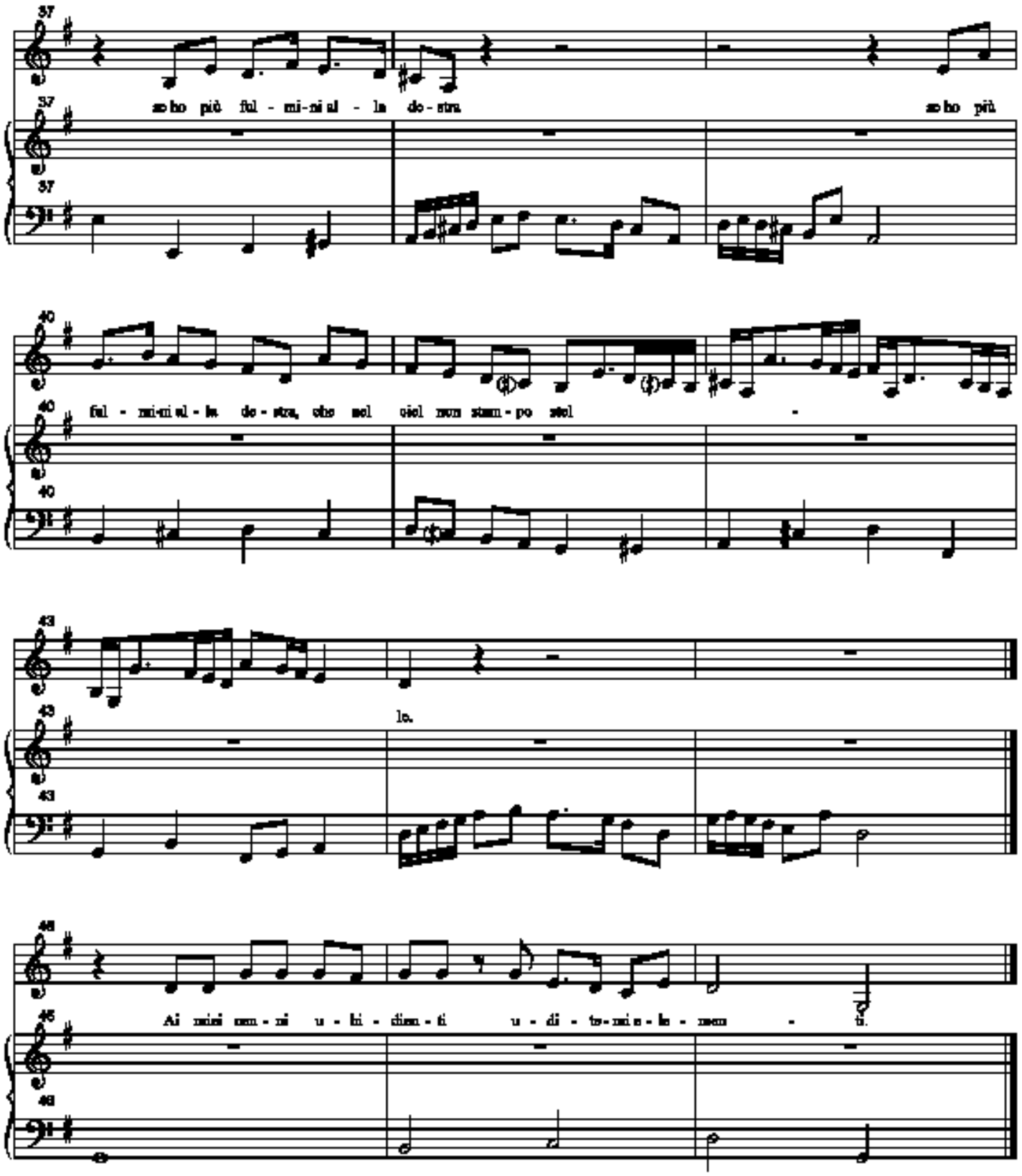
13 cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi

16 le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no

19 tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -

22 li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


37
so ho più ful - mi-ni al - la de - stra
so ho più
40
ful - mi-ni al - la de - stra, che sul cielo non stam - po stel
43
lo.
46
Ai miei om - ni u - bi - dien - ti u - di - to-mi e - le - men - ti.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -

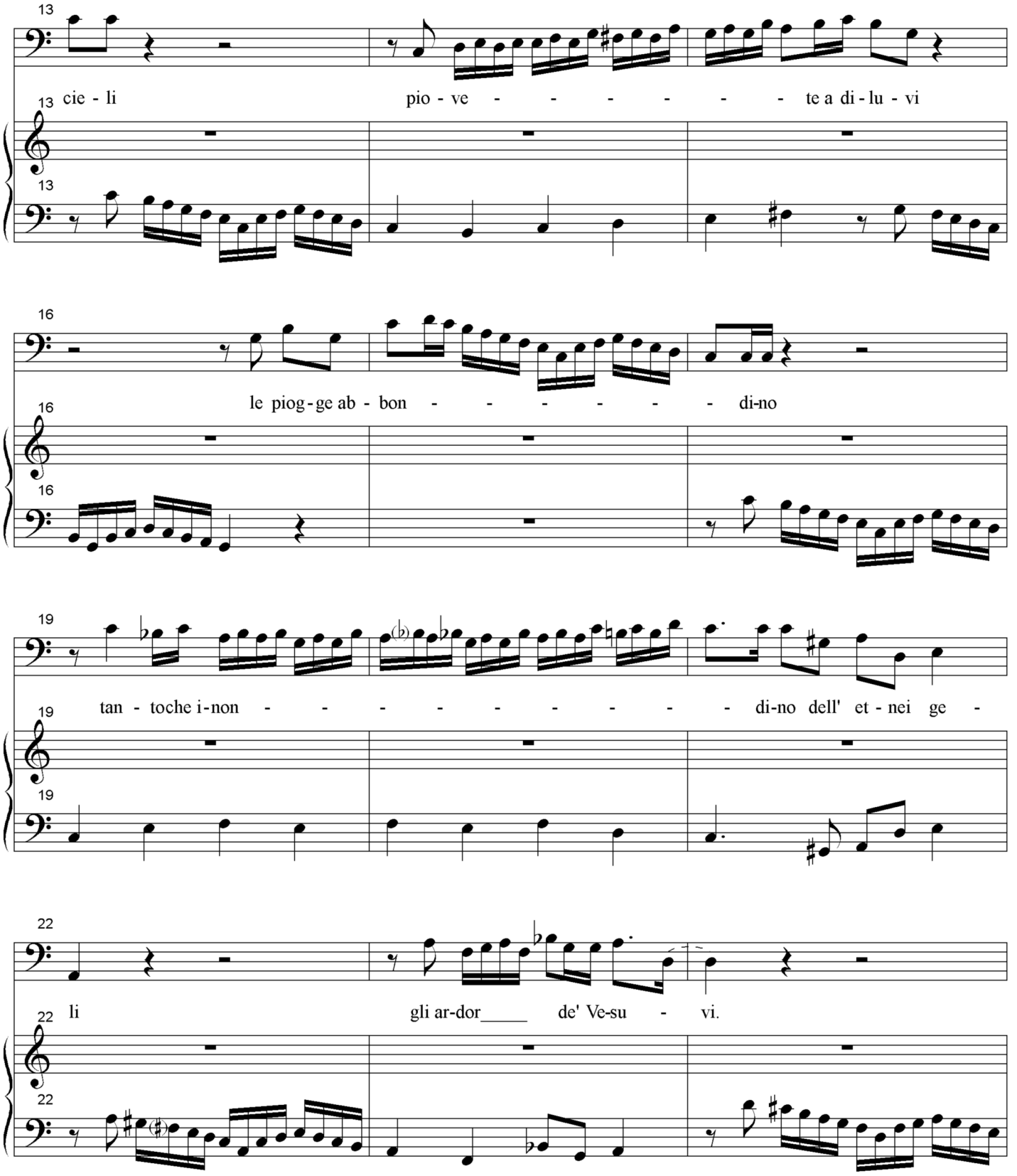
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-

mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-

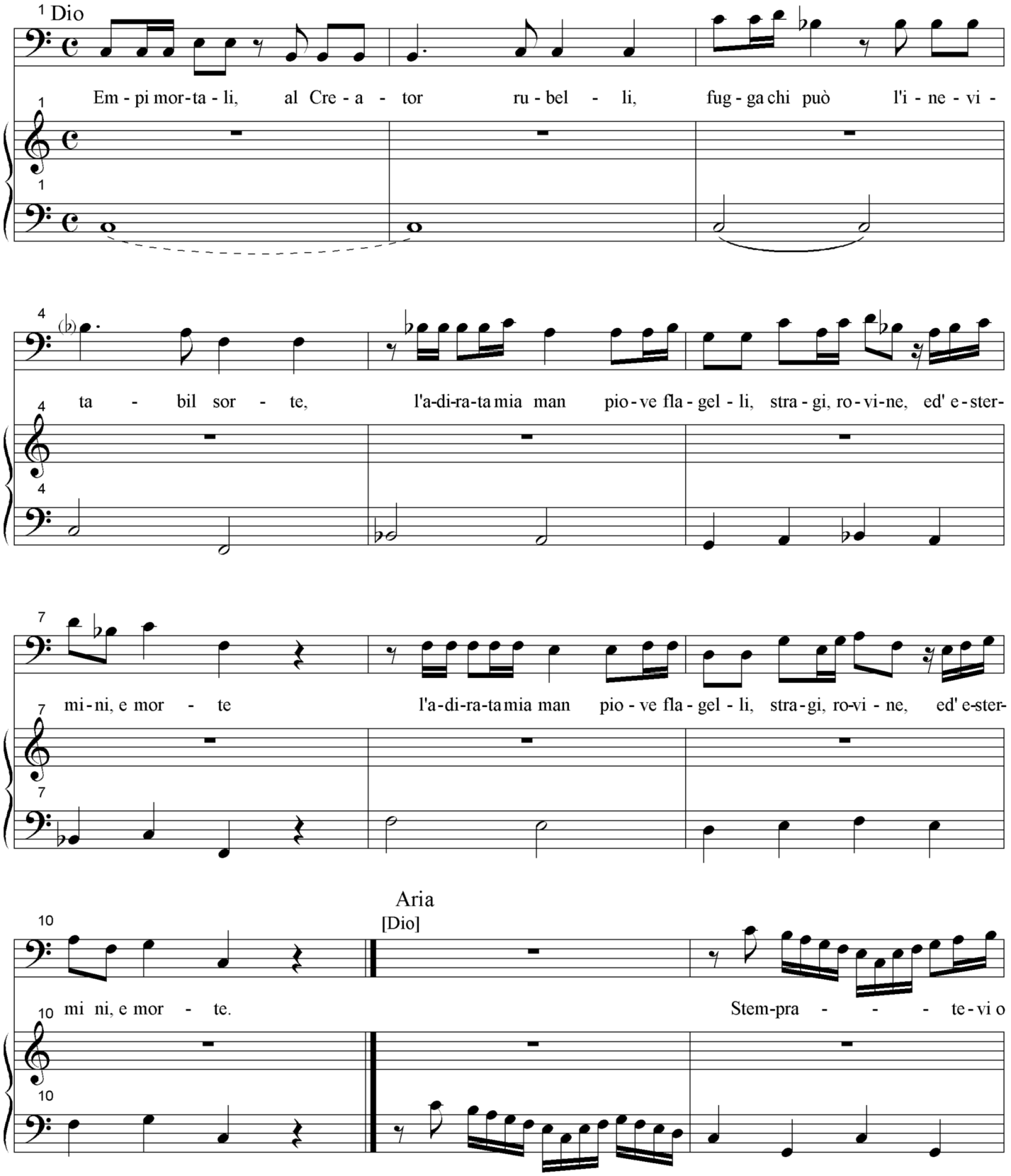
Aria

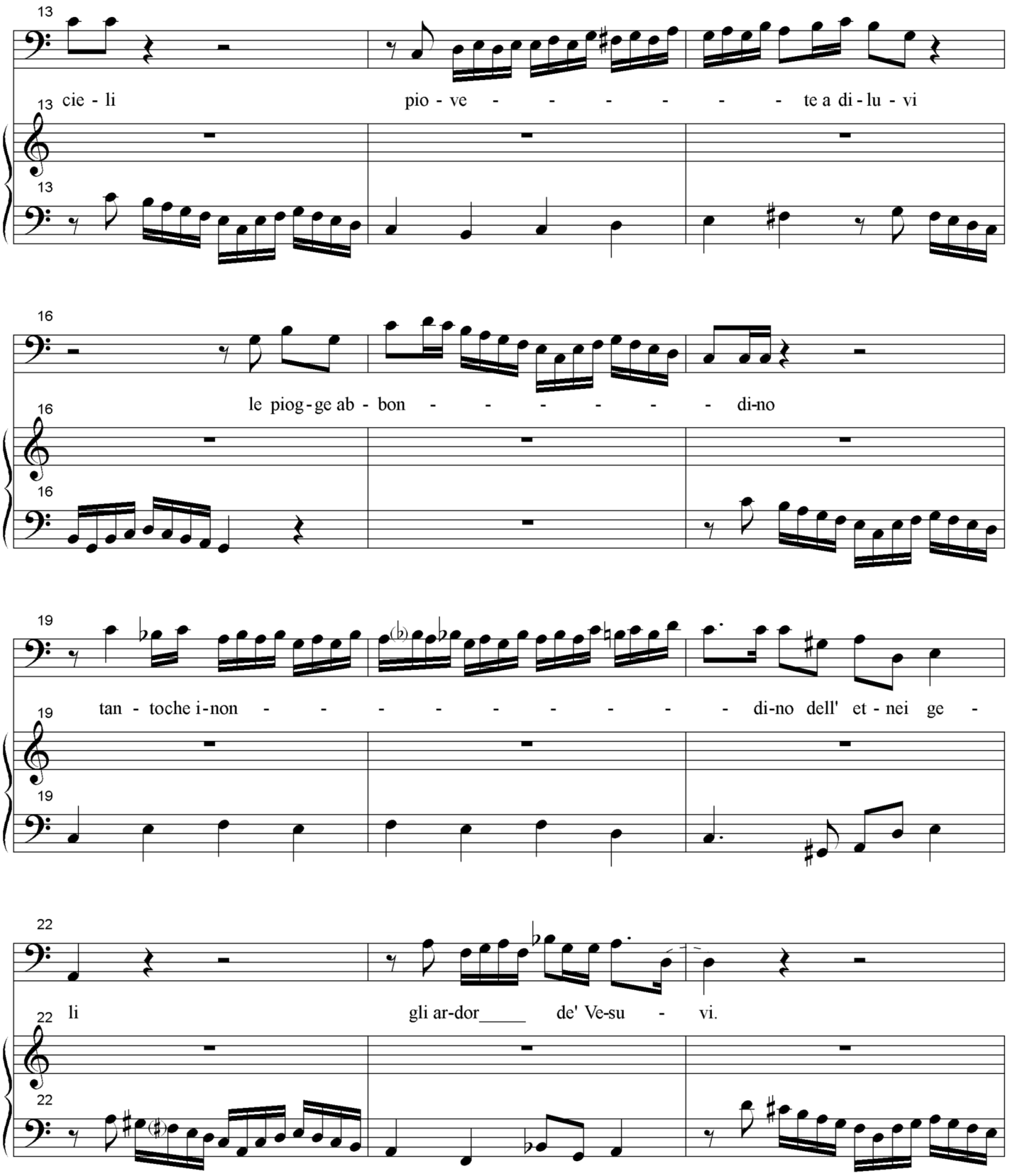
[Dio]

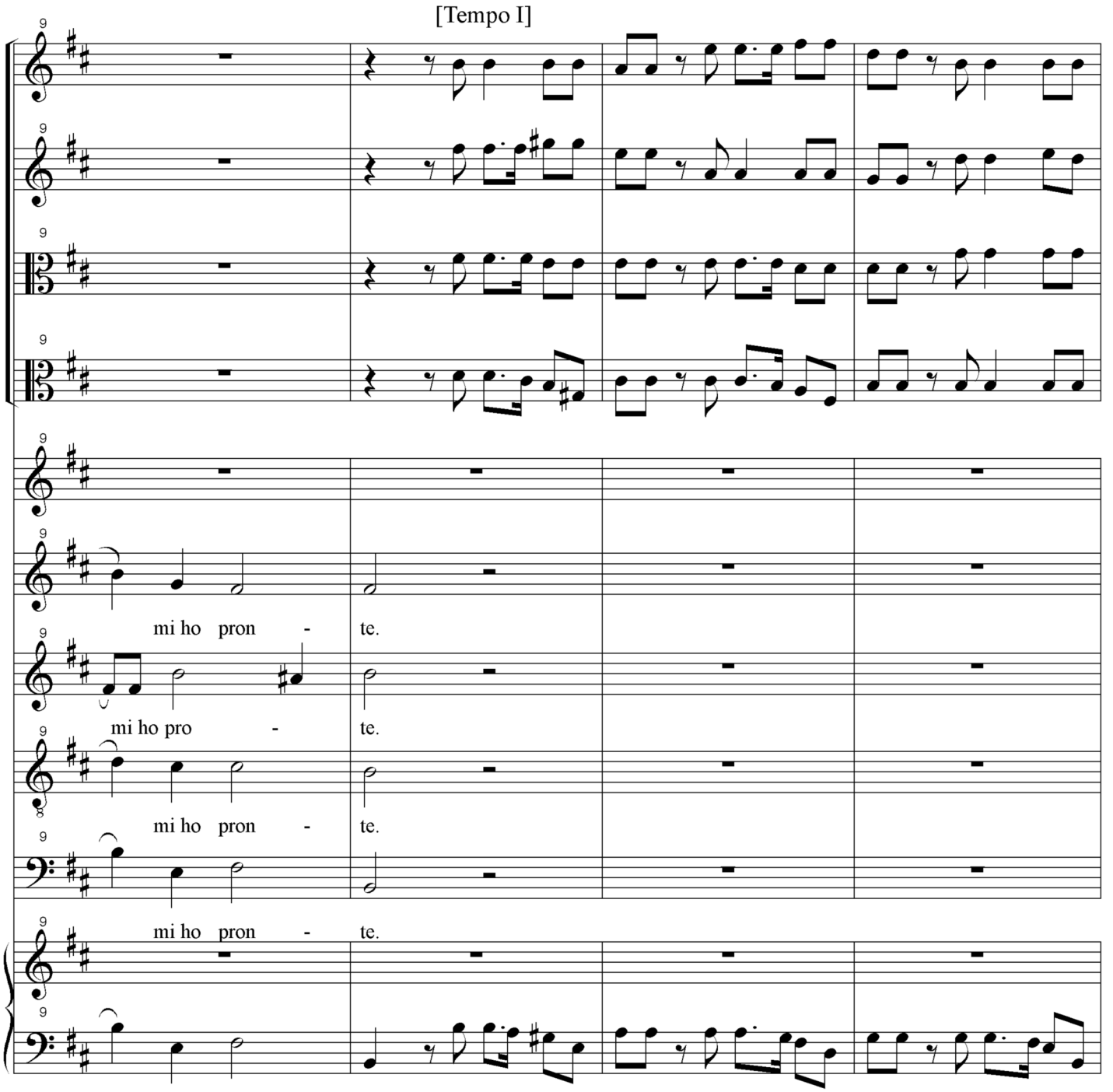
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

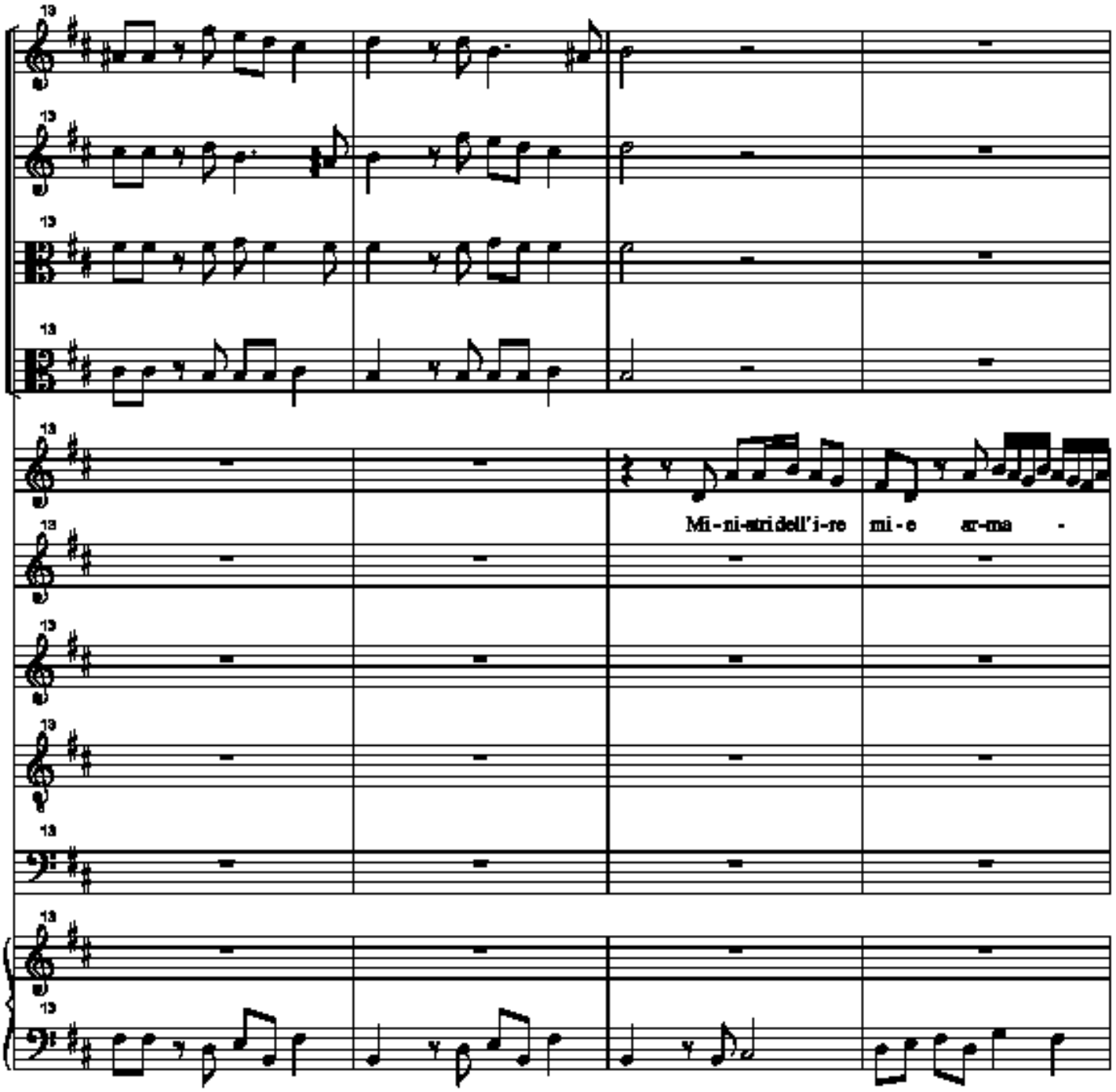

13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor____ de' Ve-su - vi.

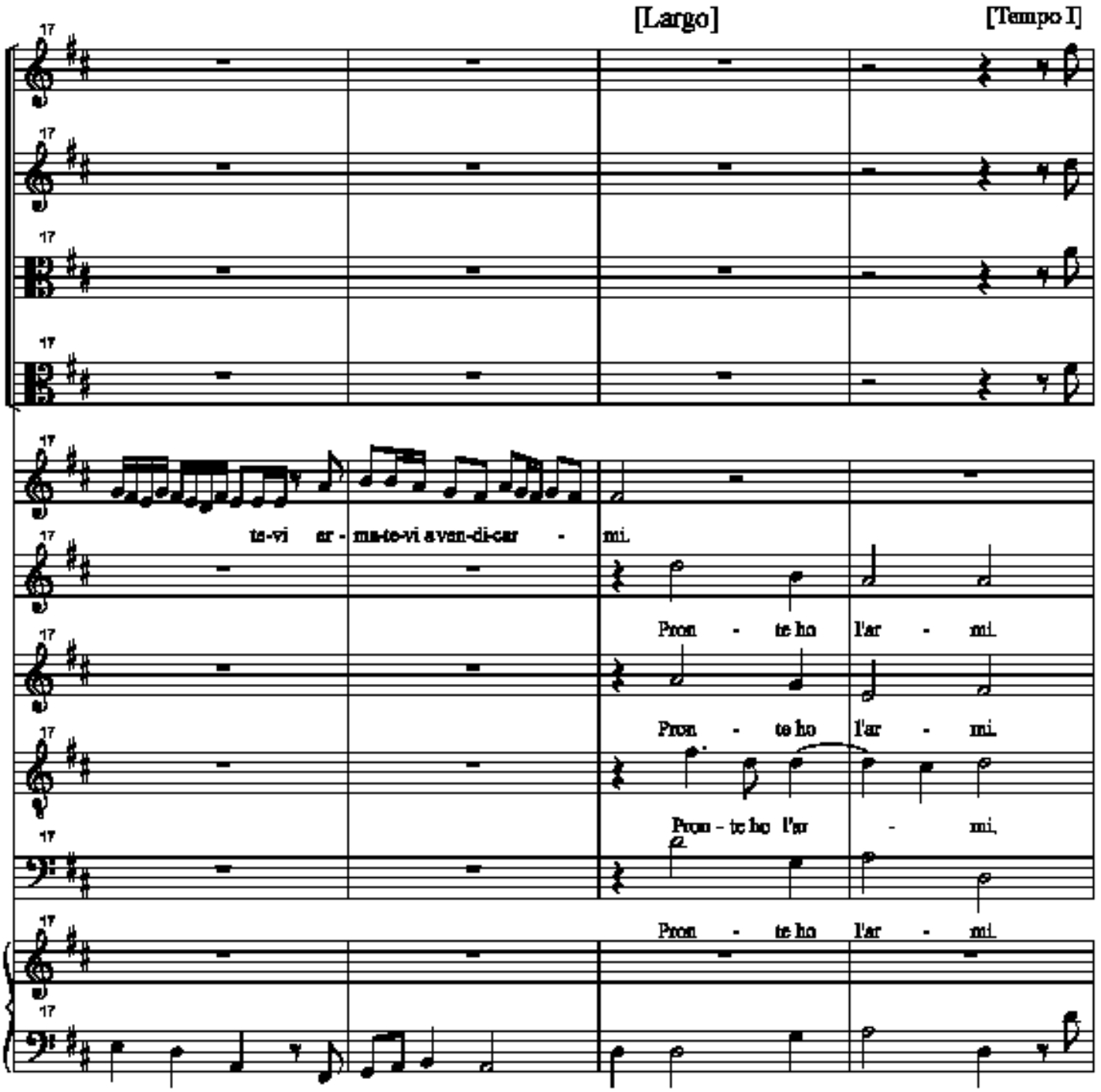
XVI

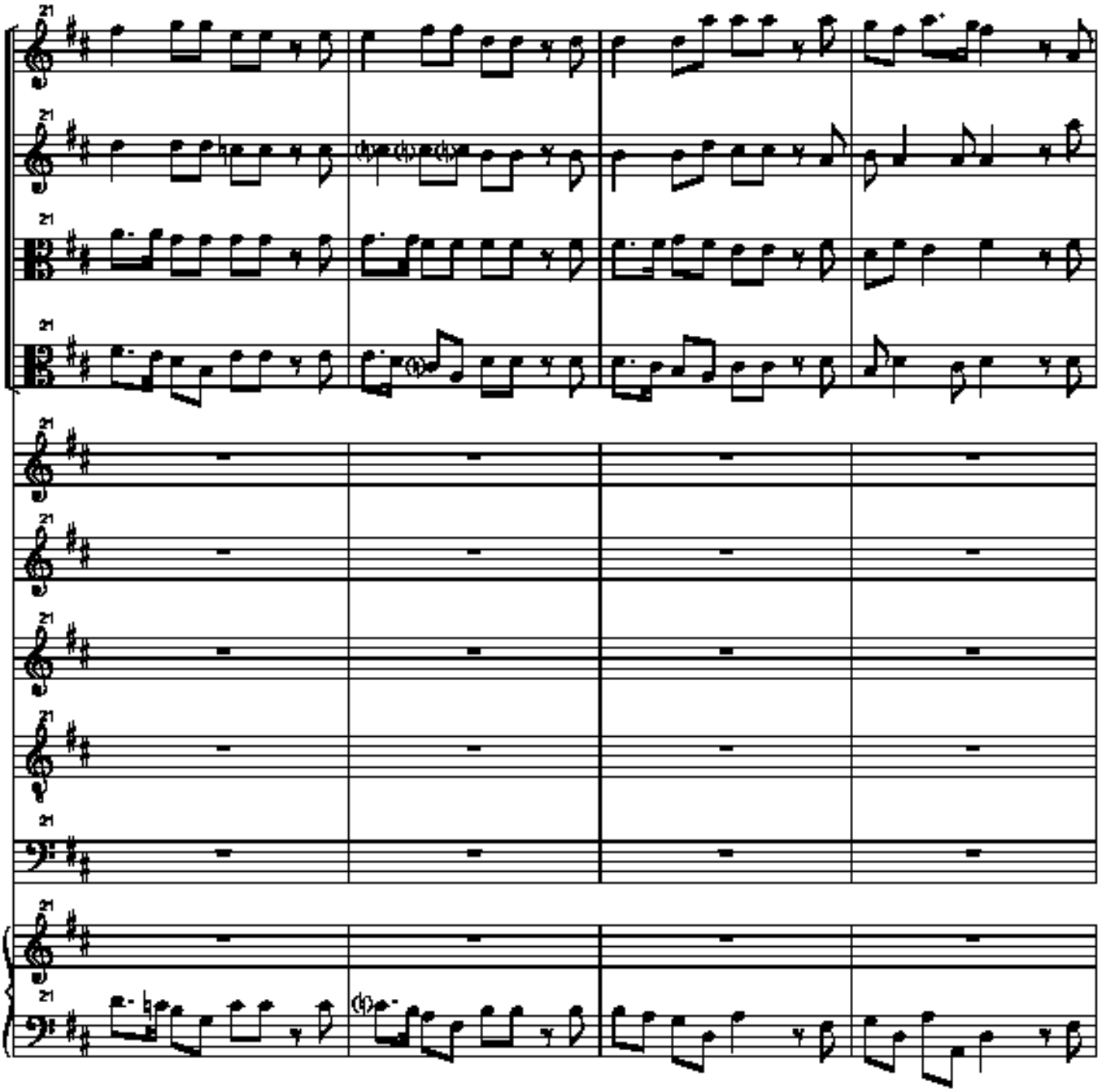

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

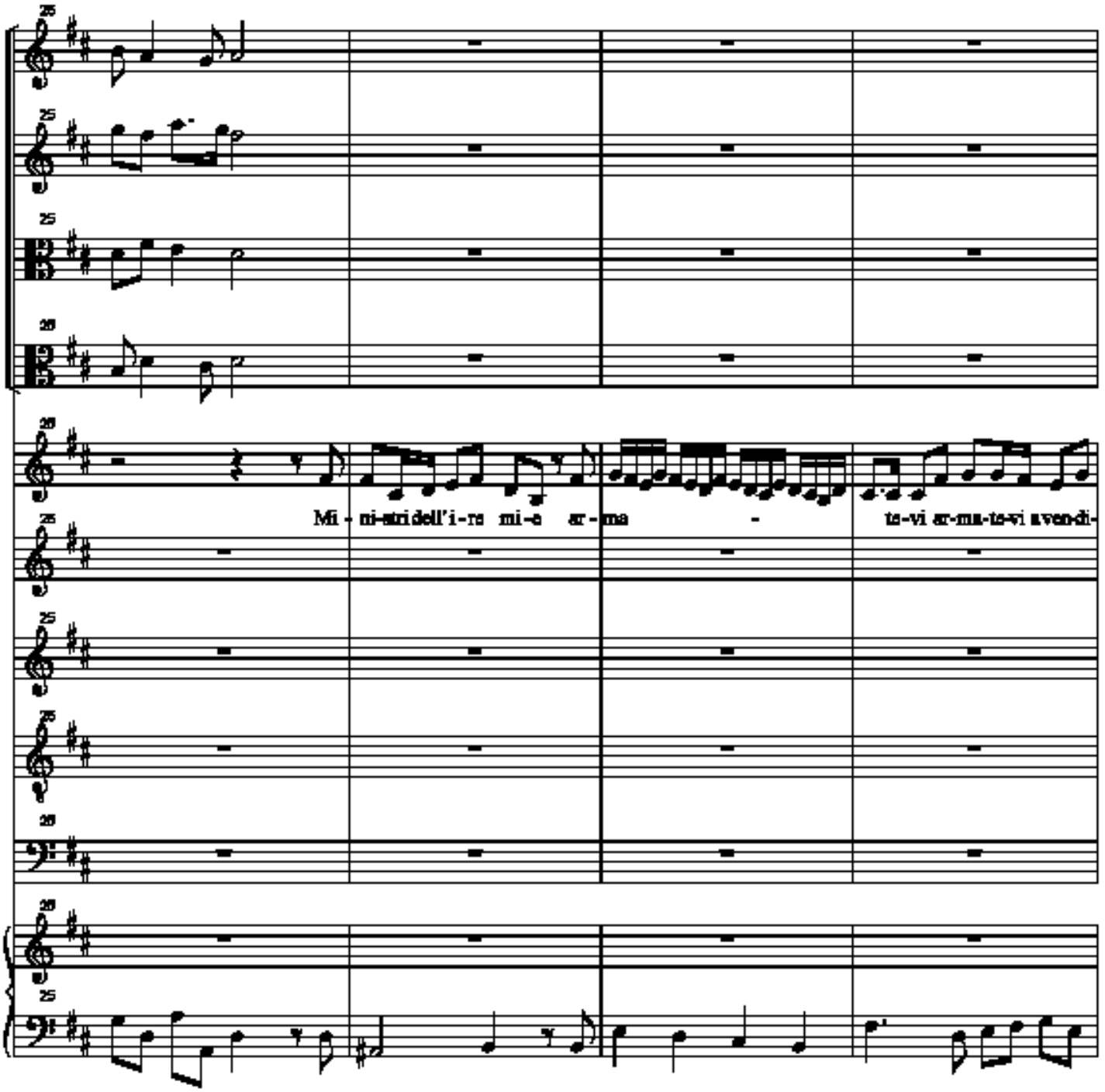

13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

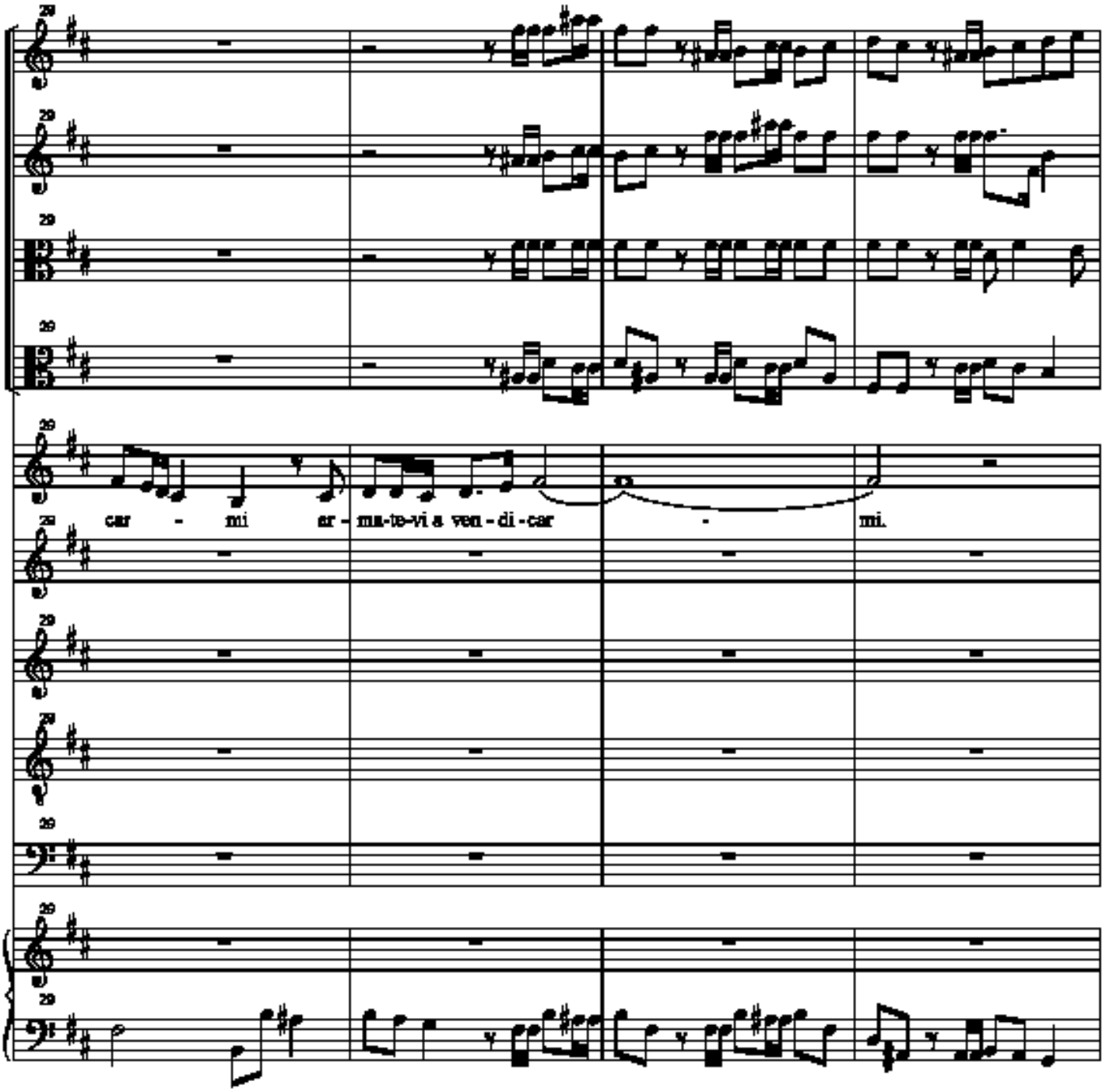

[Tempo I]
9
mi ho pron - te.
mi ho pro - te.
mi ho pron - te.
mi ho pron - te.

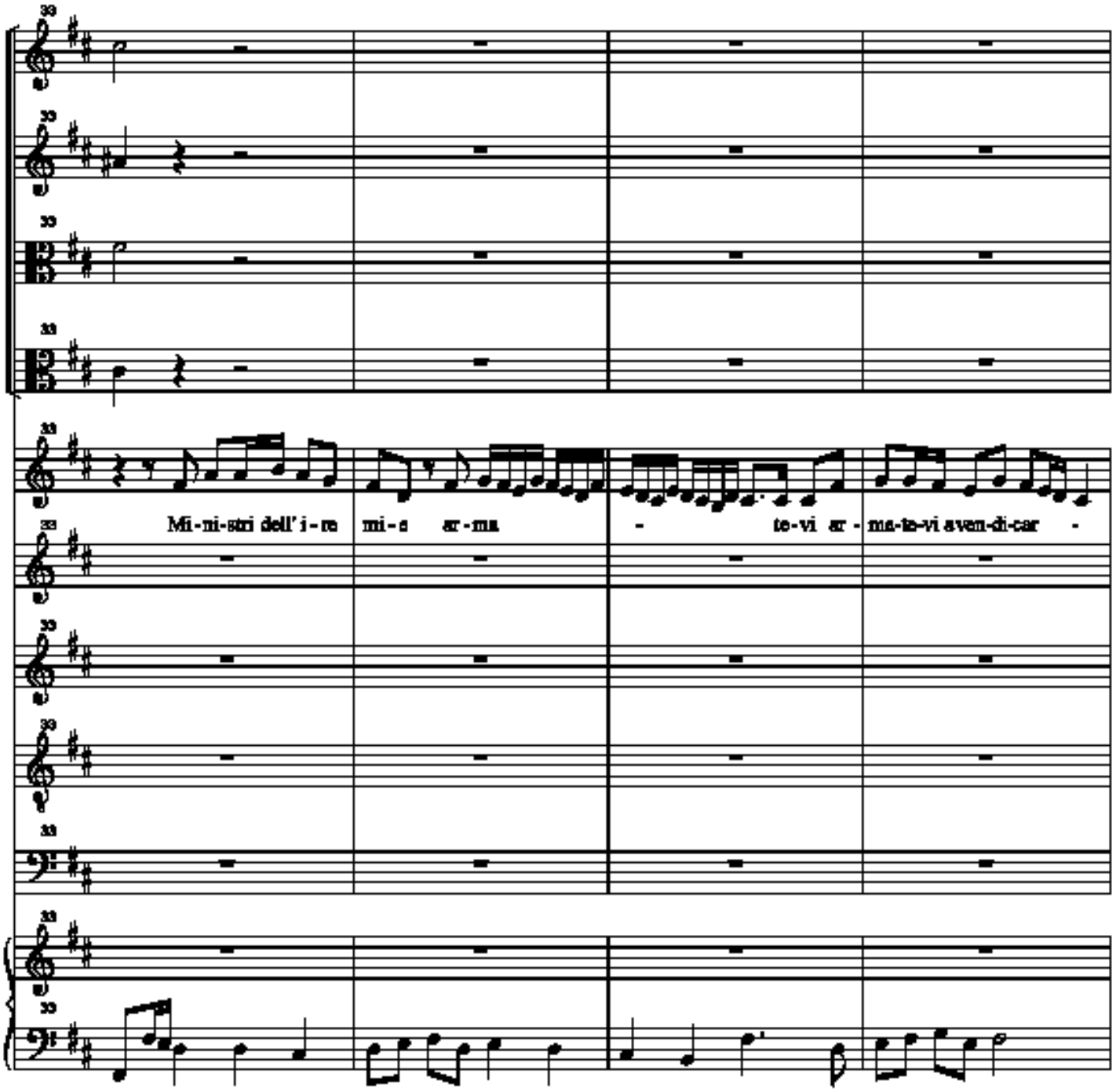

Mi - ni - stri dell' i - re
mi - e
ar - ma
-

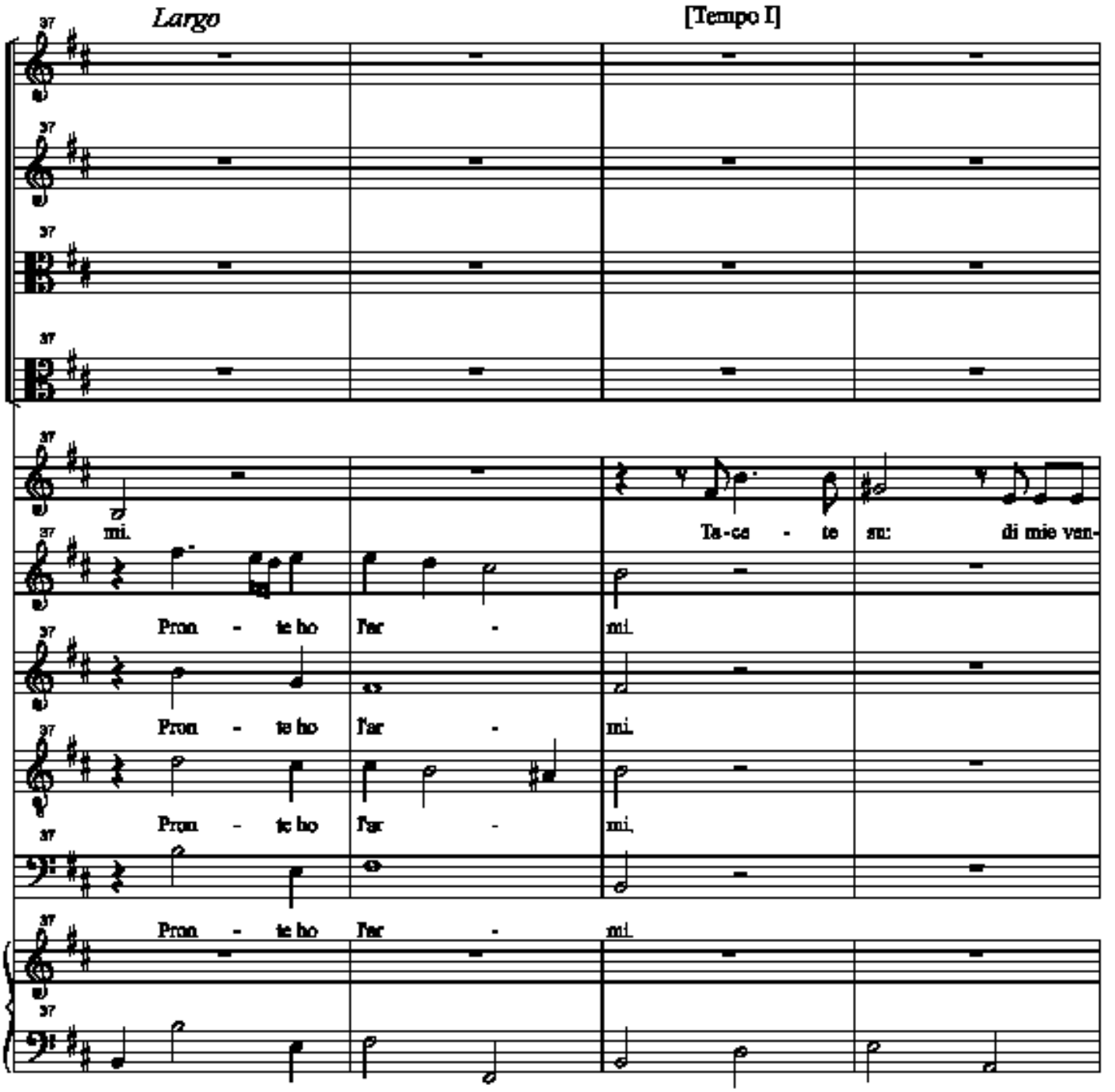

[Largo]
[Tempo I]
17
te-vi ar - ma-te-vi a van-di-car - mi.
Pron - te ho l'ar - mi.
Pron - te ho l'ar - mi.
Pron - te ho l'ar - mi.
Pron - te ho l'ar - mi.

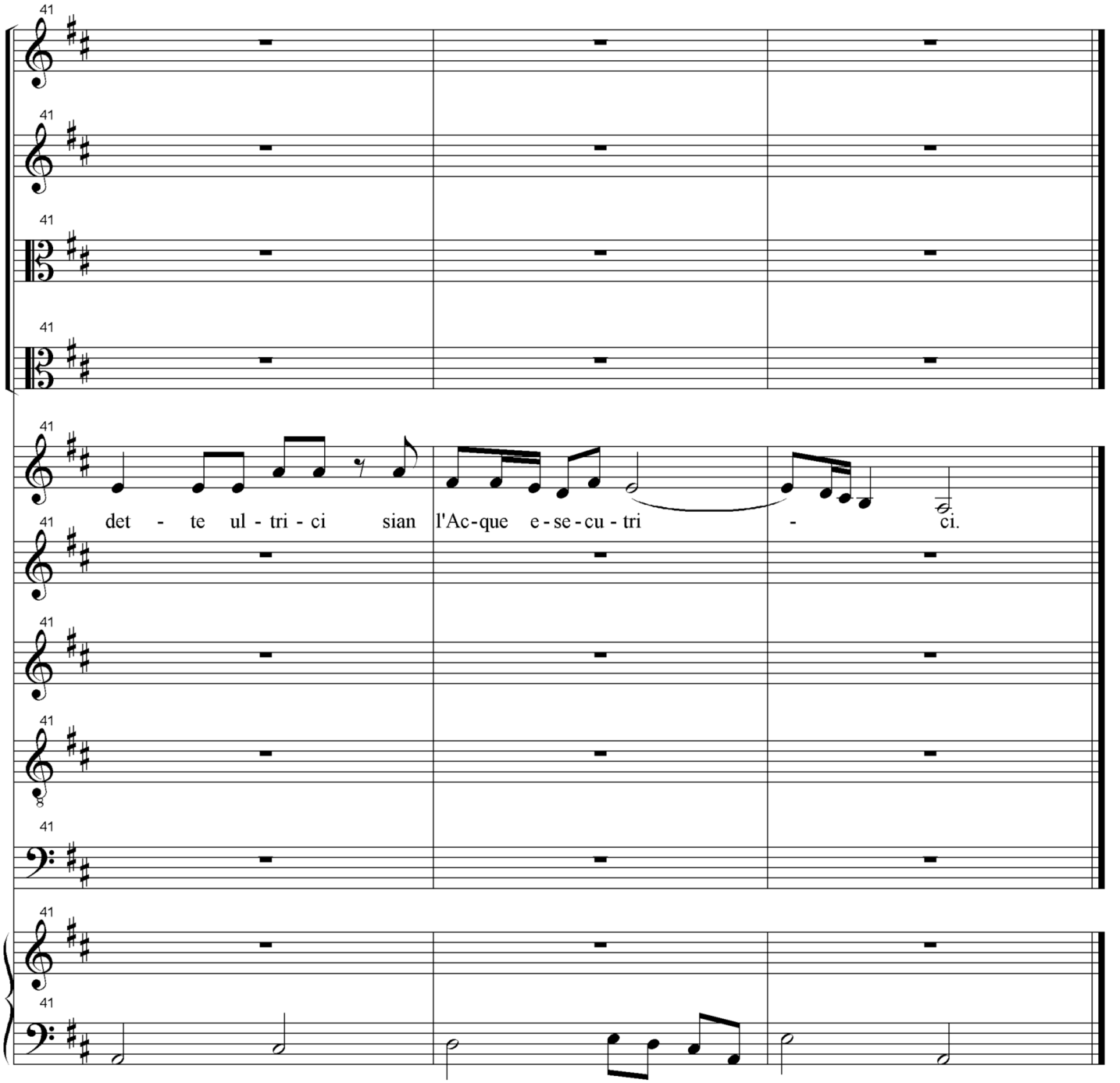



Mi - ni-stri dell'i-ra mi-a ar - ma - ta-vi ar-ma-ta-vi a ven-di-

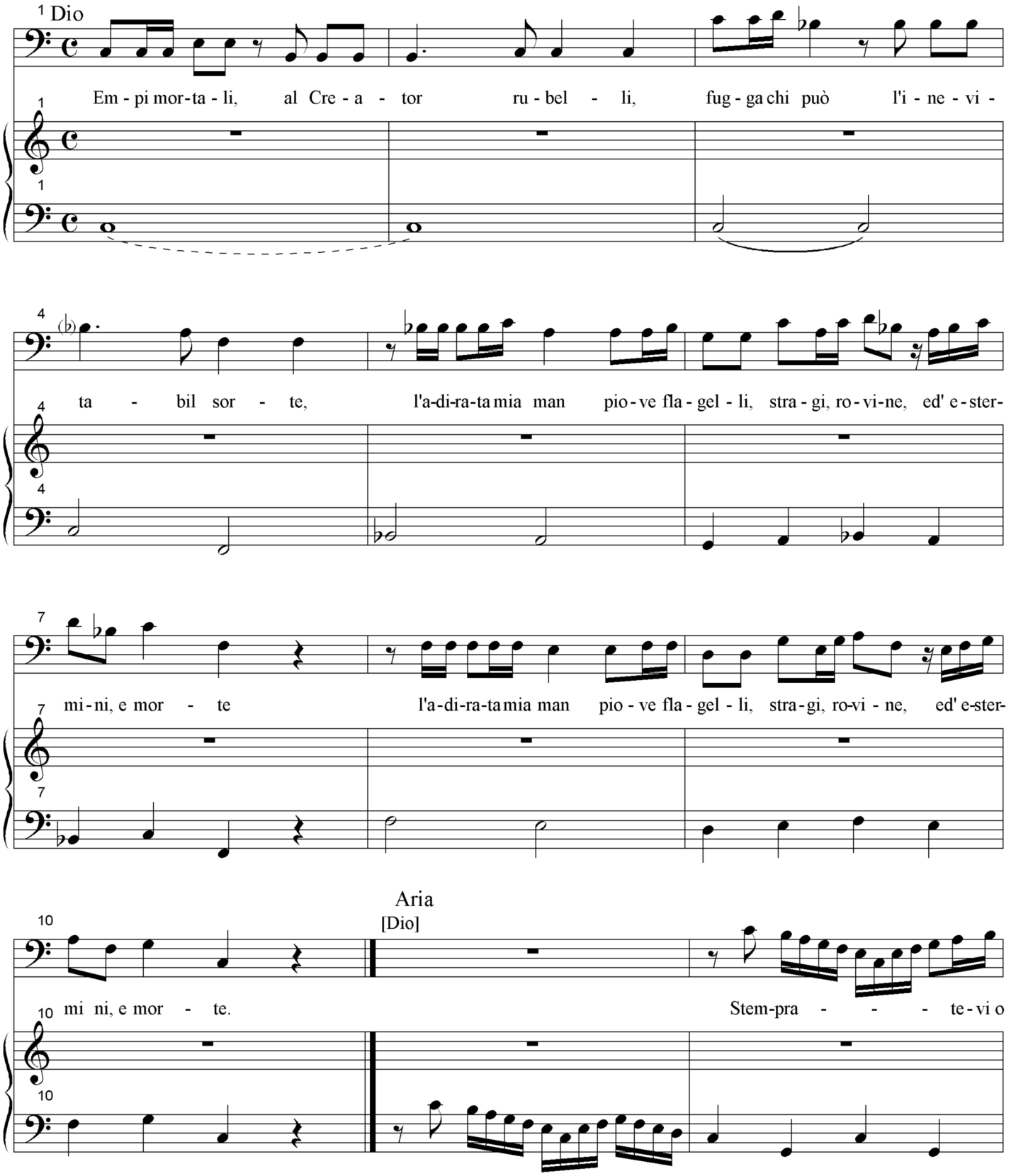

car - mi er - ma-te-vi a ven - di - car - mi.


Mi-ni-stri dell' i-re mi-e ar-ma - te-vi ar - ma-te-vi a ven-di-car -


Largo
[Tempo I]
37
mi.
Ta-ce - te su: di mie ven-
Pron - te ho far - mi.
Pron - te ho far - mi.
Pron - te ho far - mi.
Pron - te ho far - mi.
Pron - te ho far - mi.


41
det - te ul - tri - ci sian l'Ac-que e-se-cu-tri - ci.

XVI

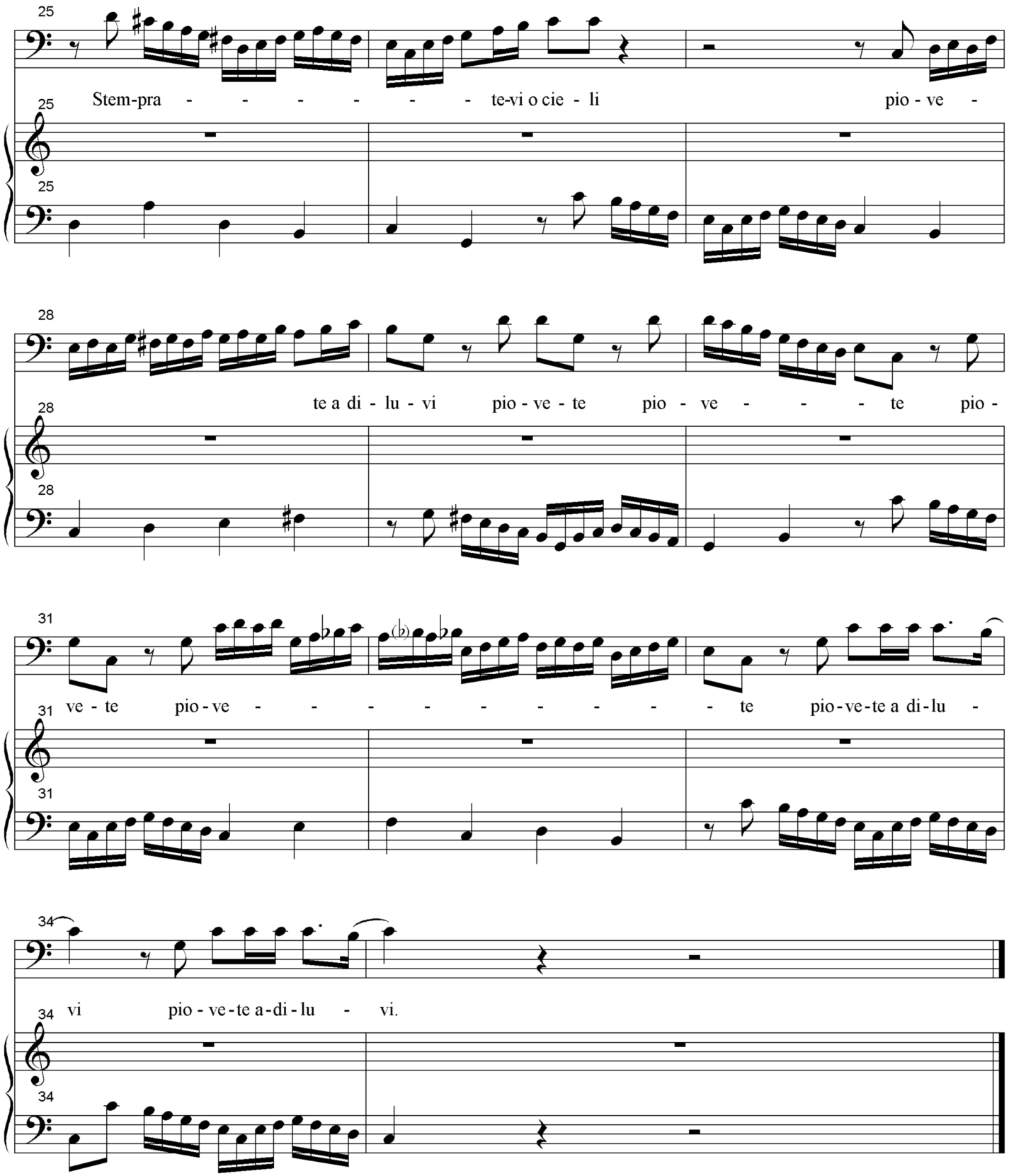

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

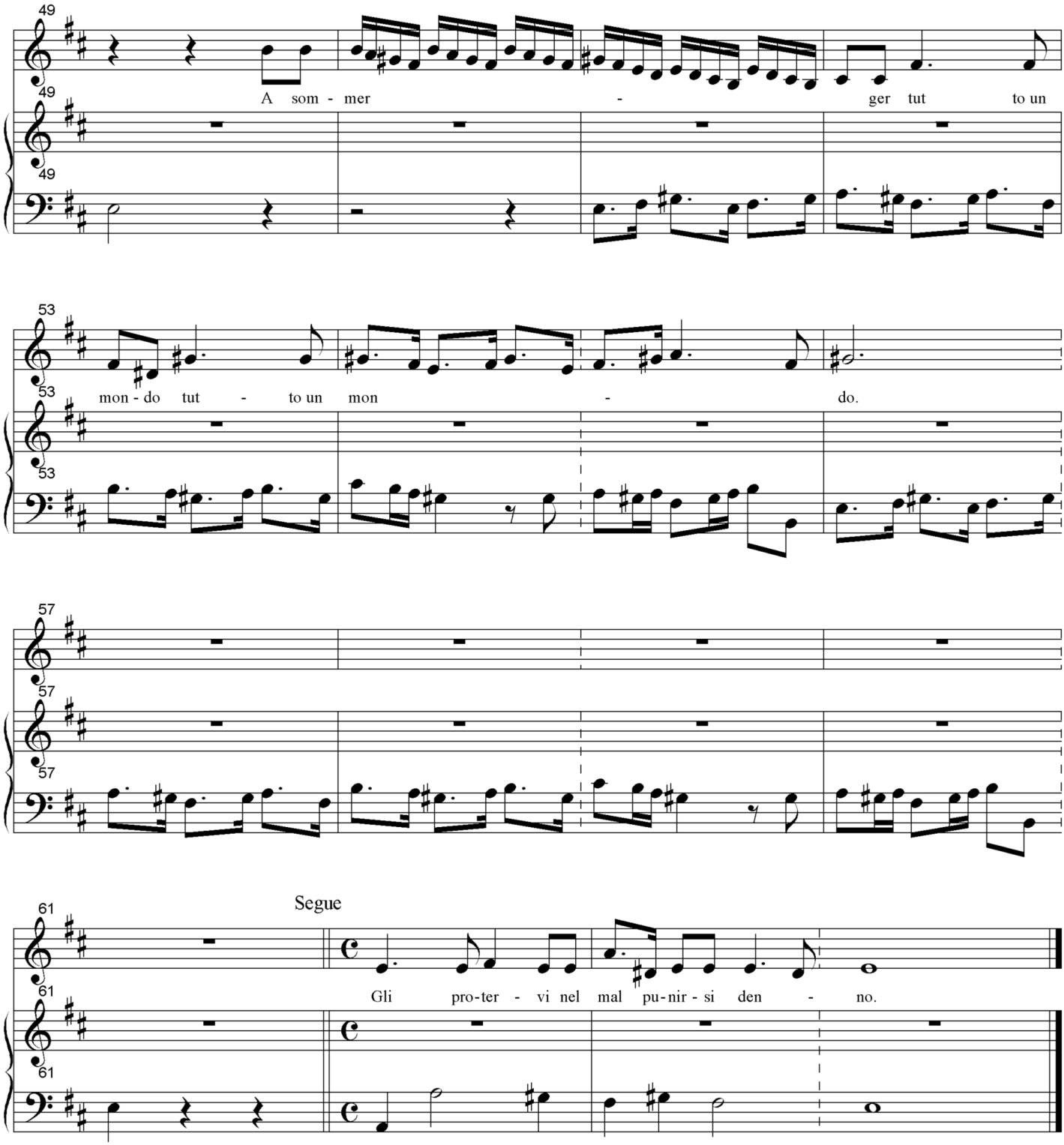
13 cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi

16 le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no

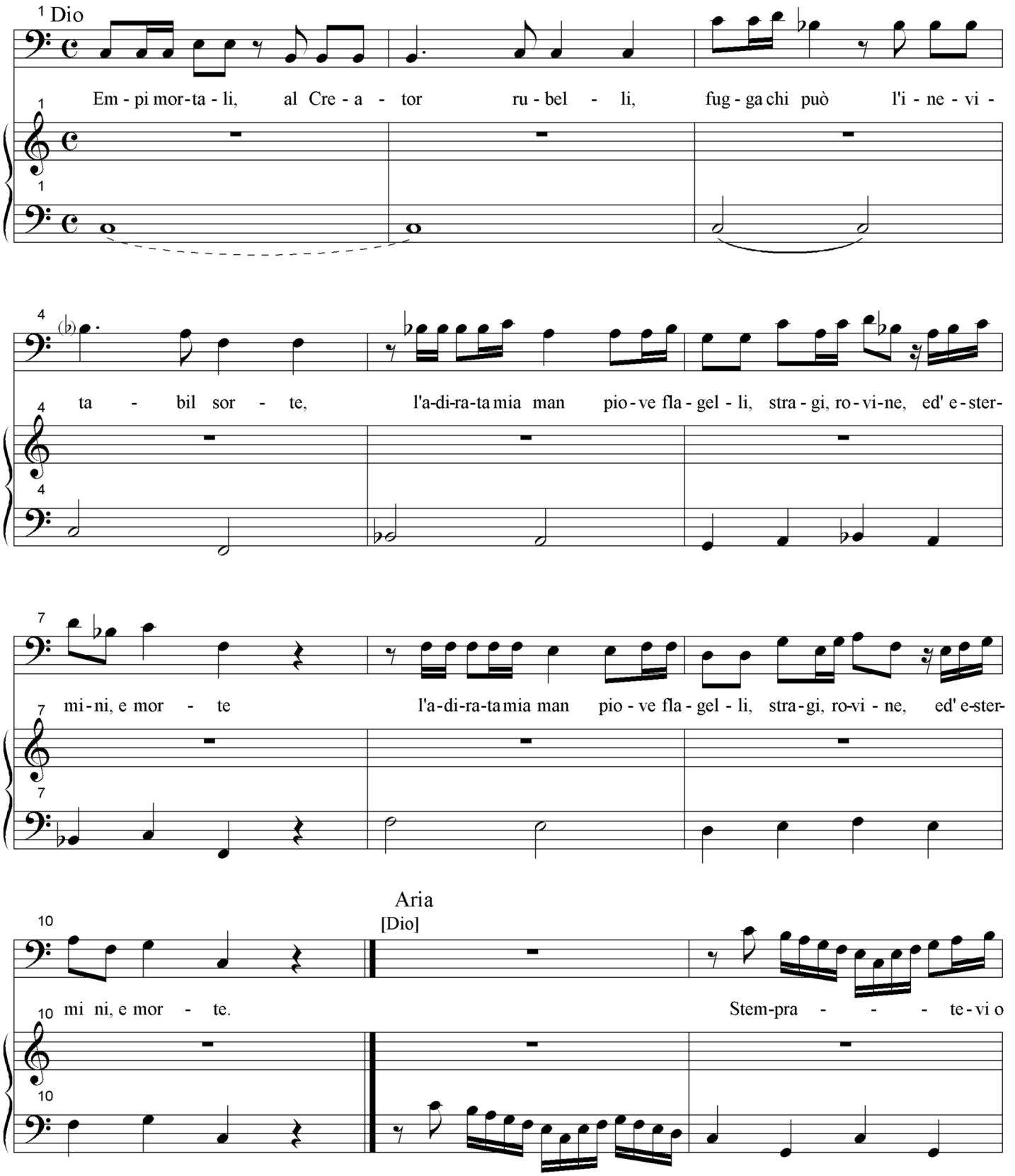
19 tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -

22 li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


49
A som - mer - ger tut to un
53
mon - do tut - to un mon - do.
57
61
Segue
Gli pro-ter - vi nel mal pu-nir - si den - no.

XVI

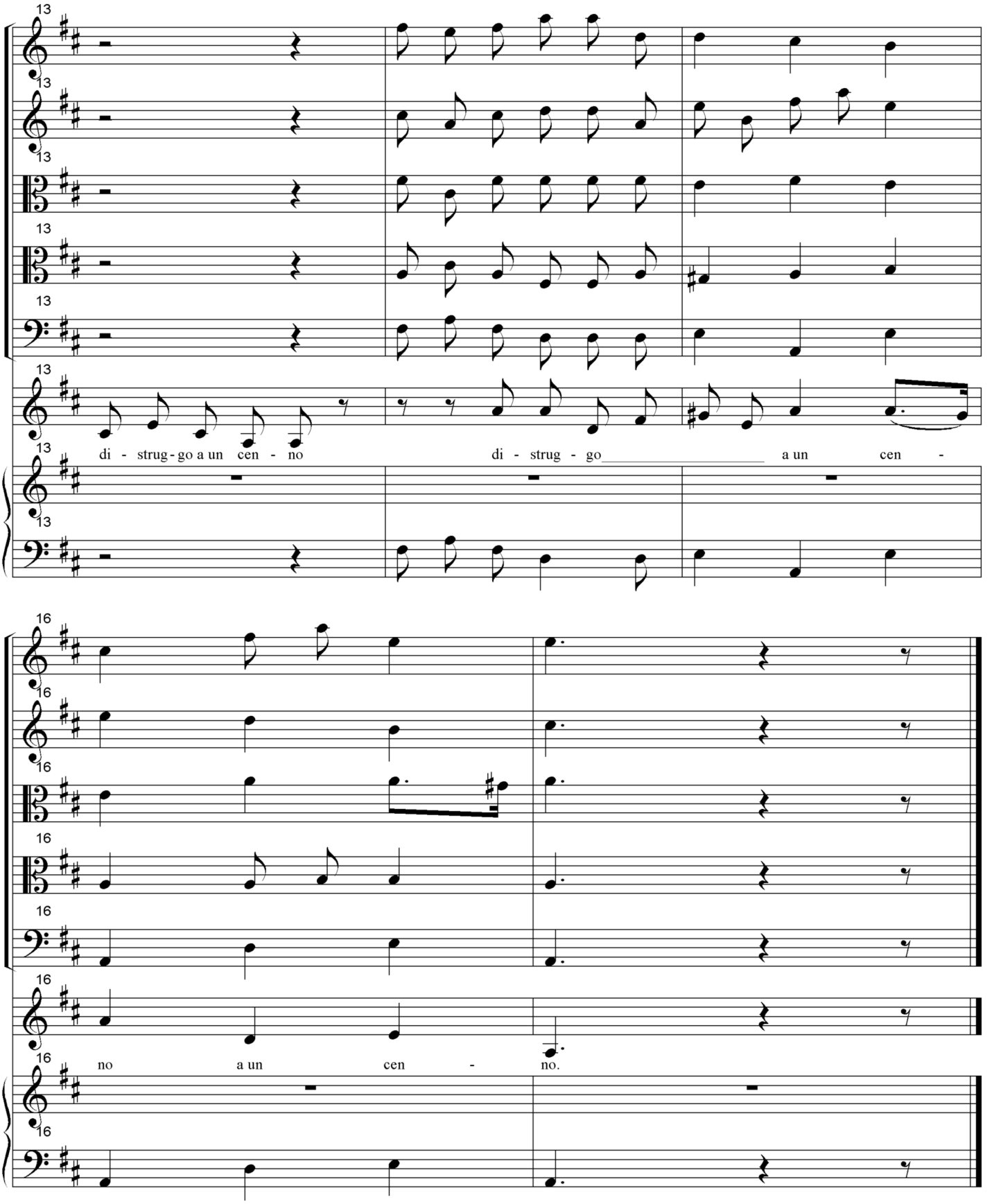

Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

13 cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi

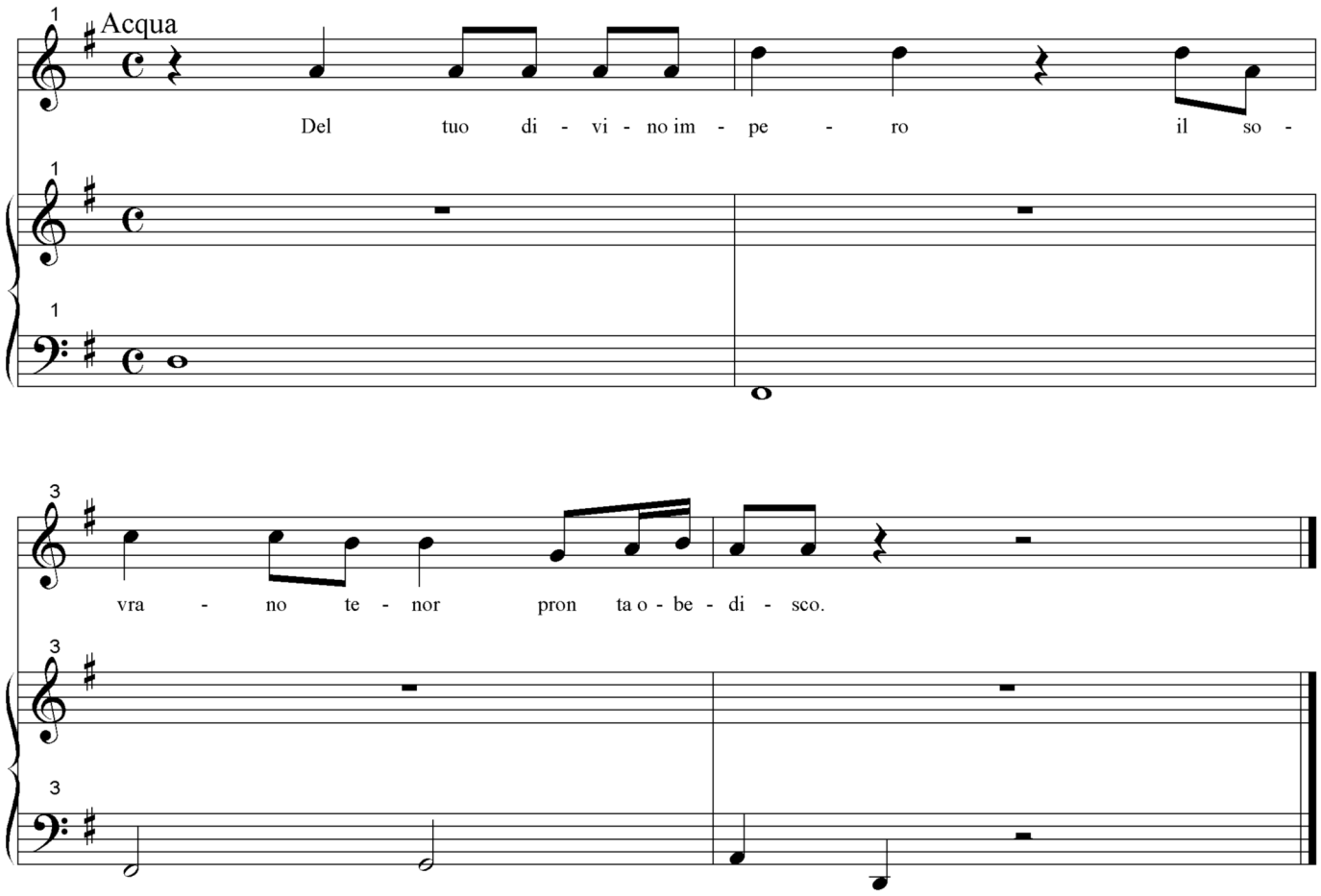
16 le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no

19 tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -

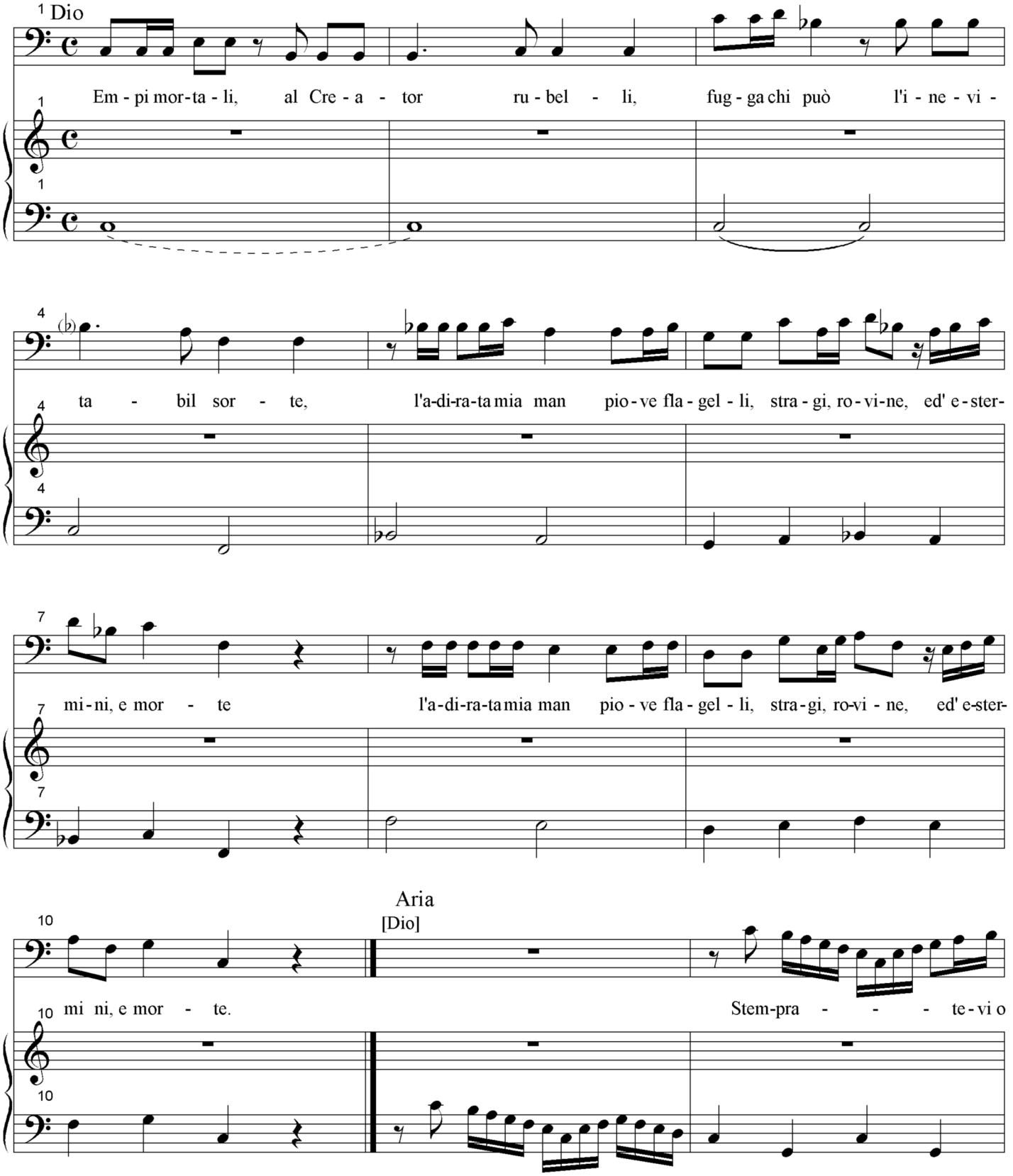
22 li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

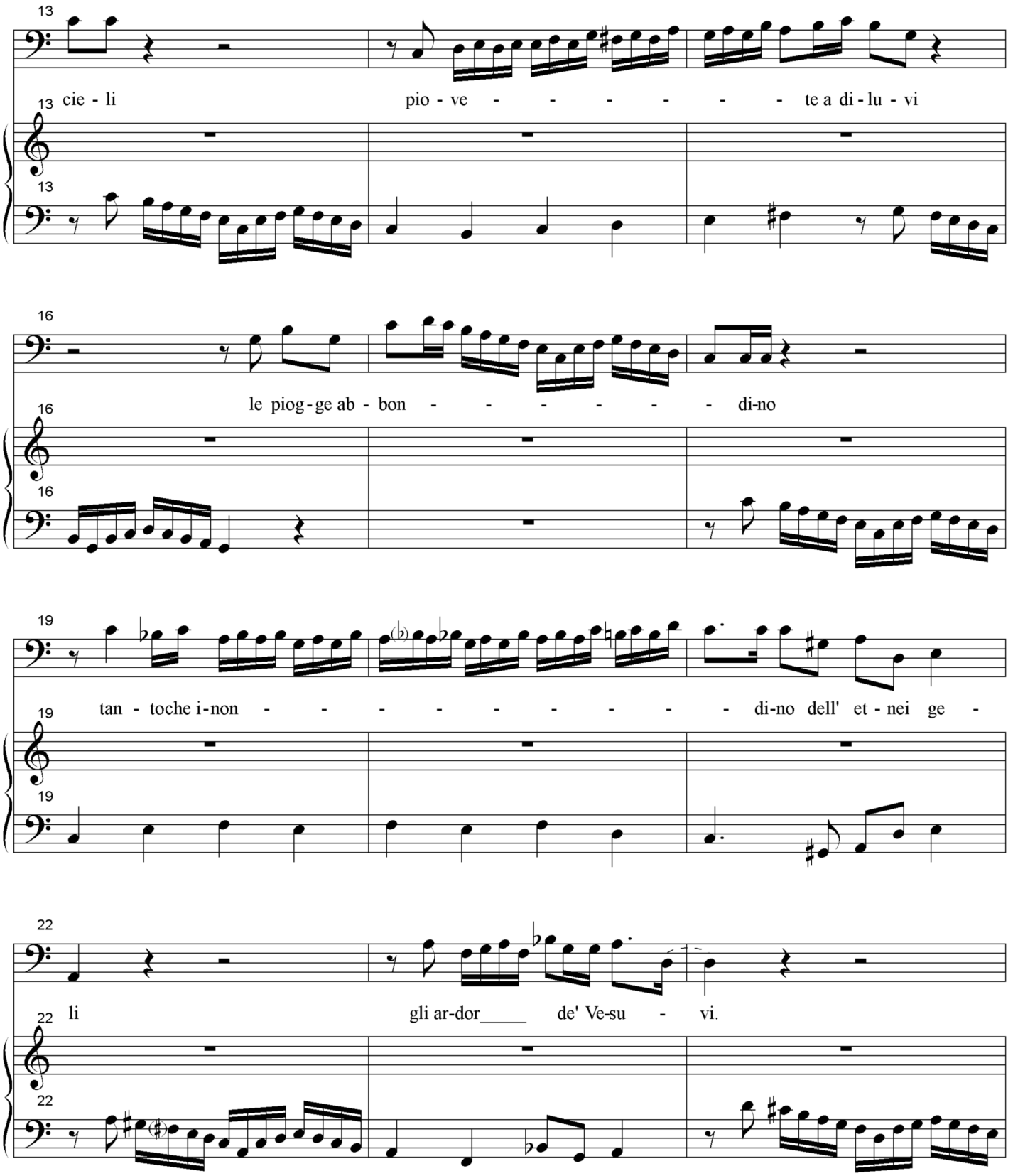

13
di - strug - go a un cen - no
di - strug - go a un cen -
16
no a un cen - no.

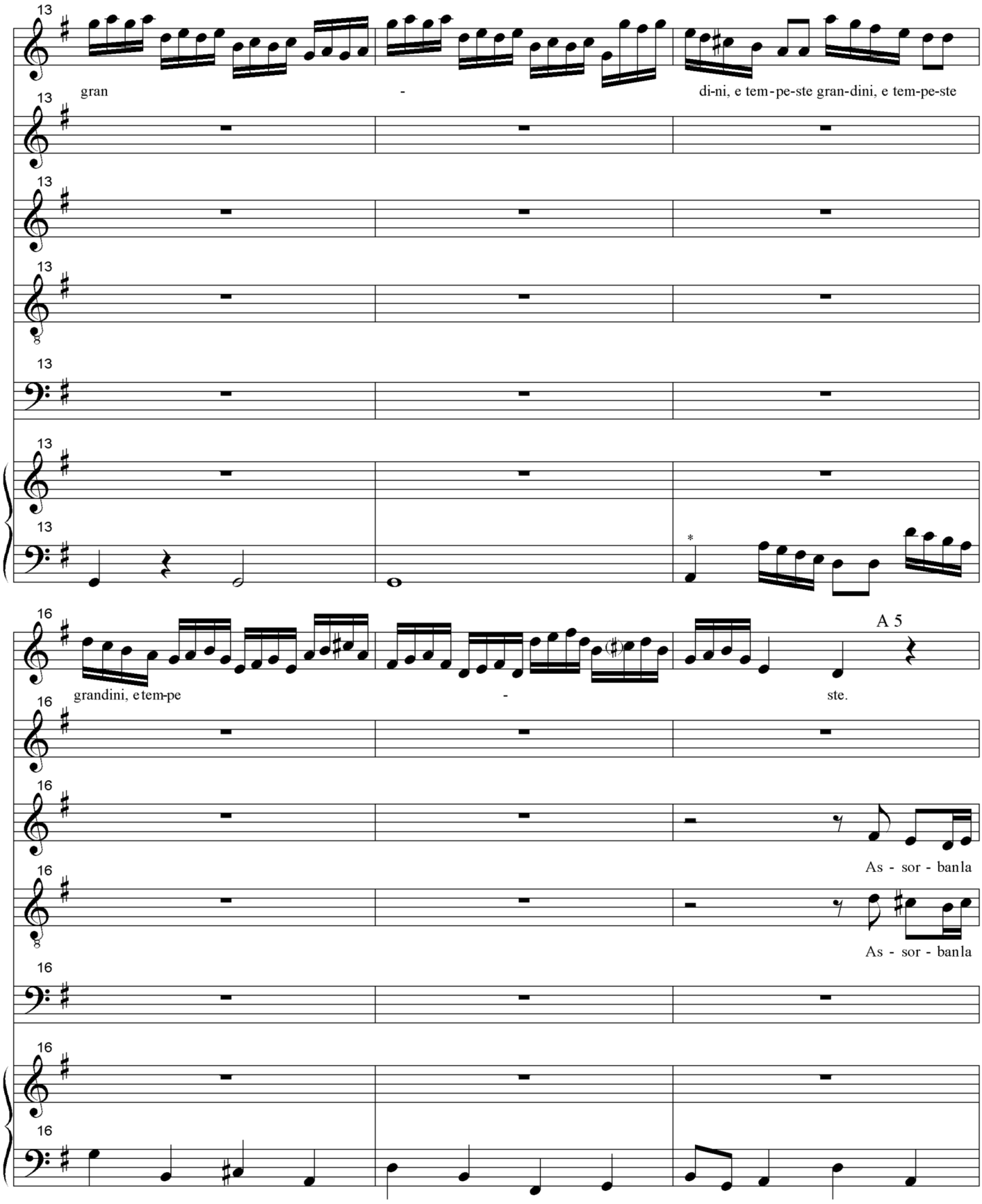
VII


Acqua
Del tuo di - vi - no im - pe - ro il so -
vra - no te - nor pron ta o - be - di - sco.

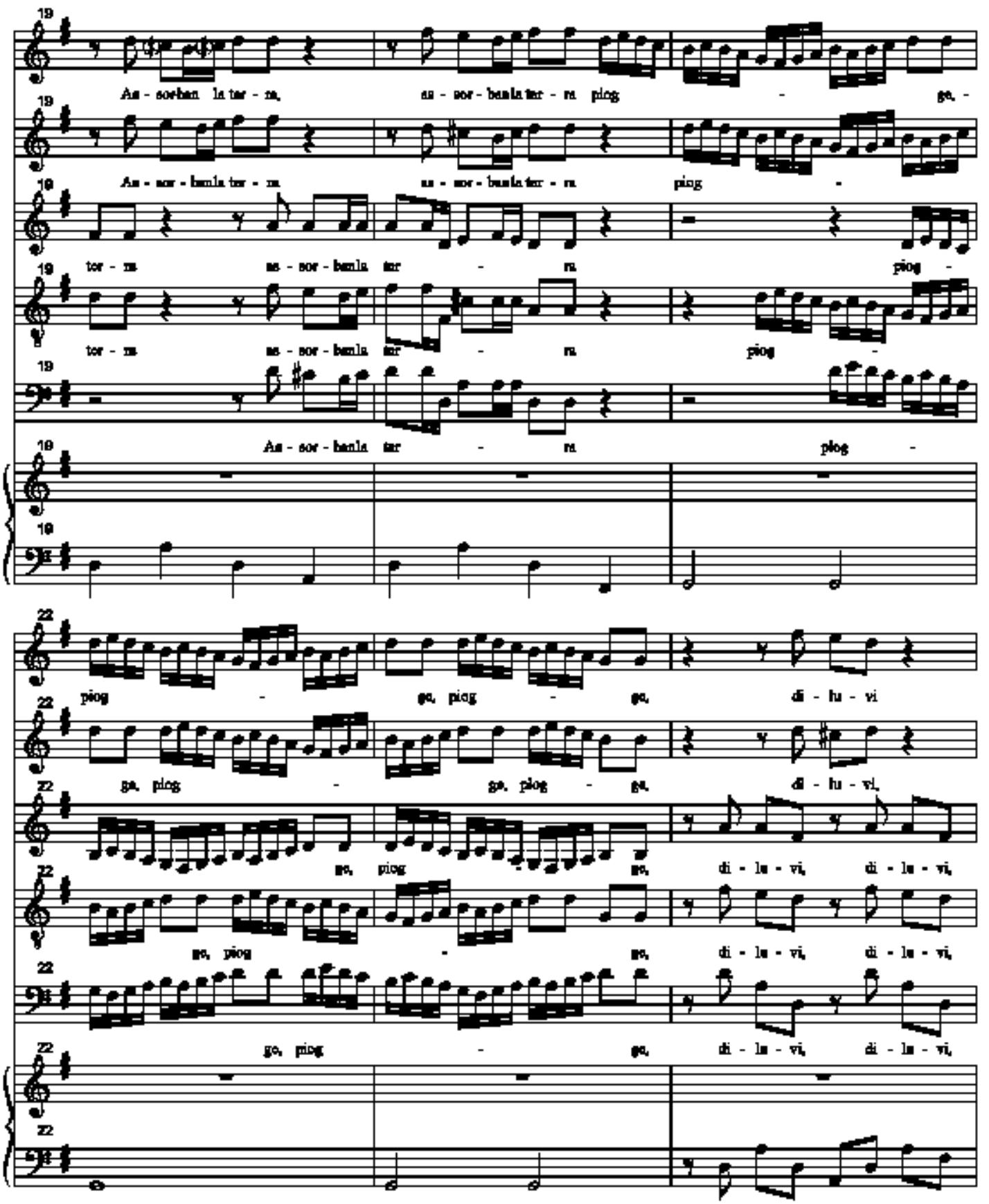
XVI

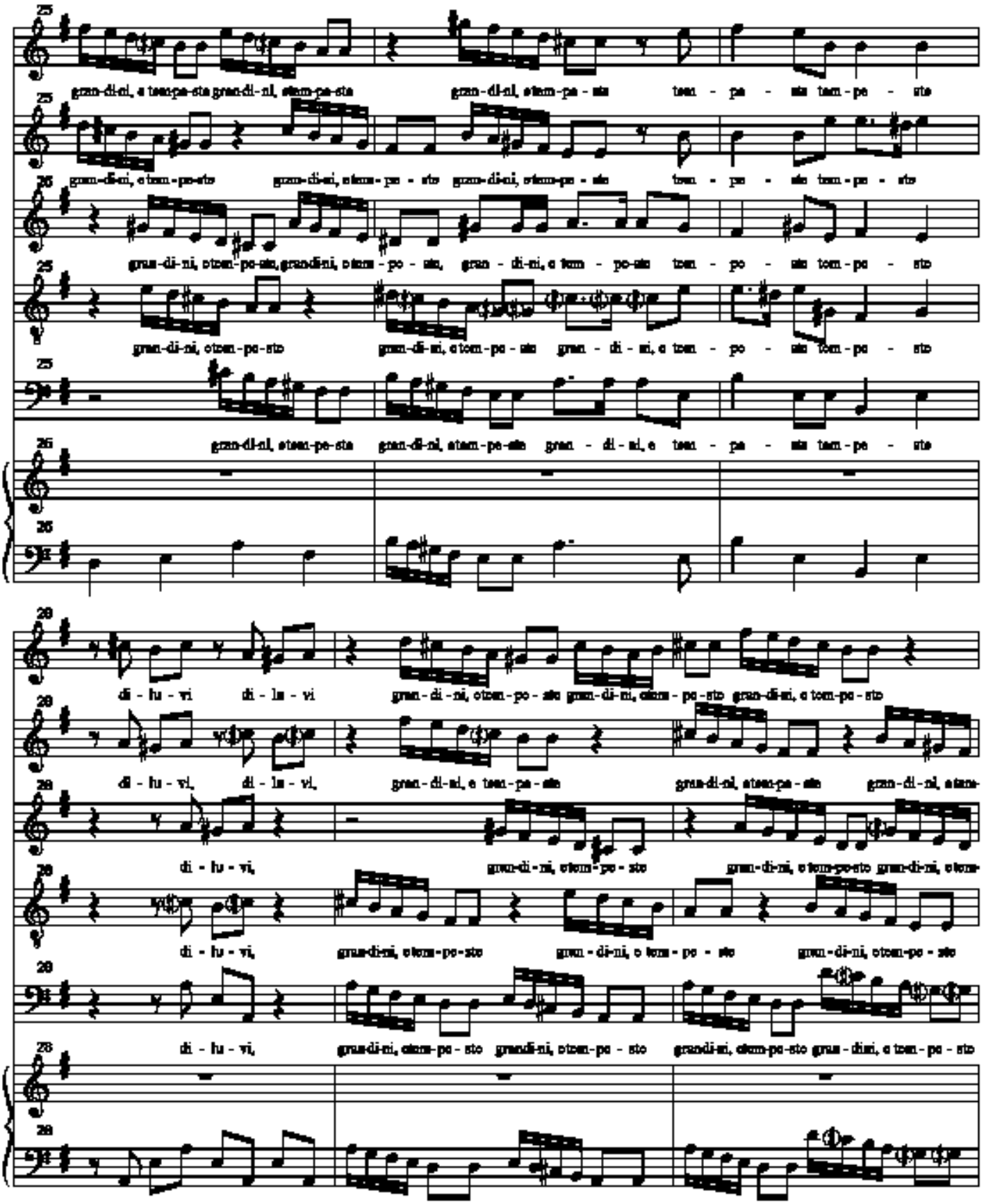

Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

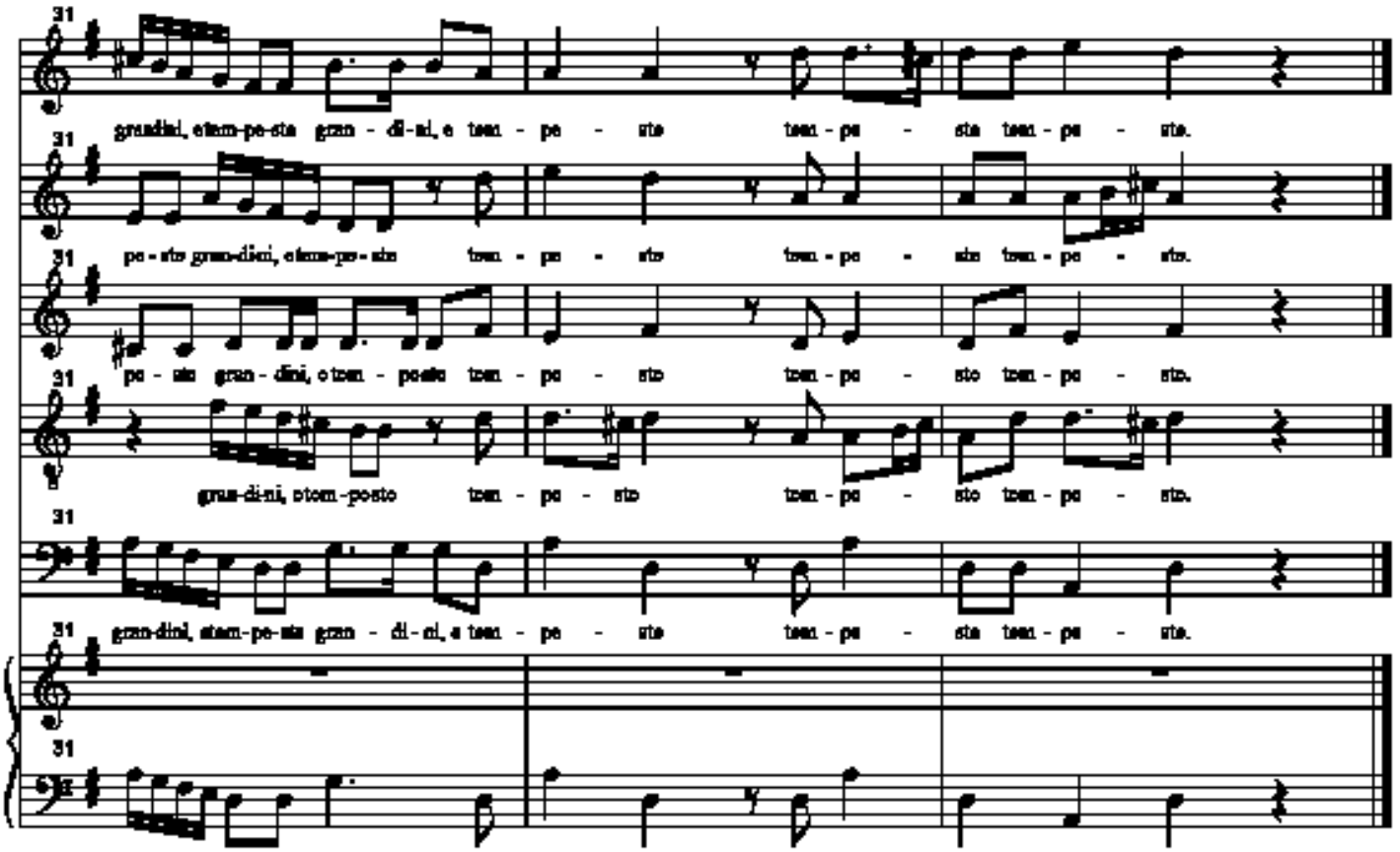

13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor____ de' Ve-su - vi.



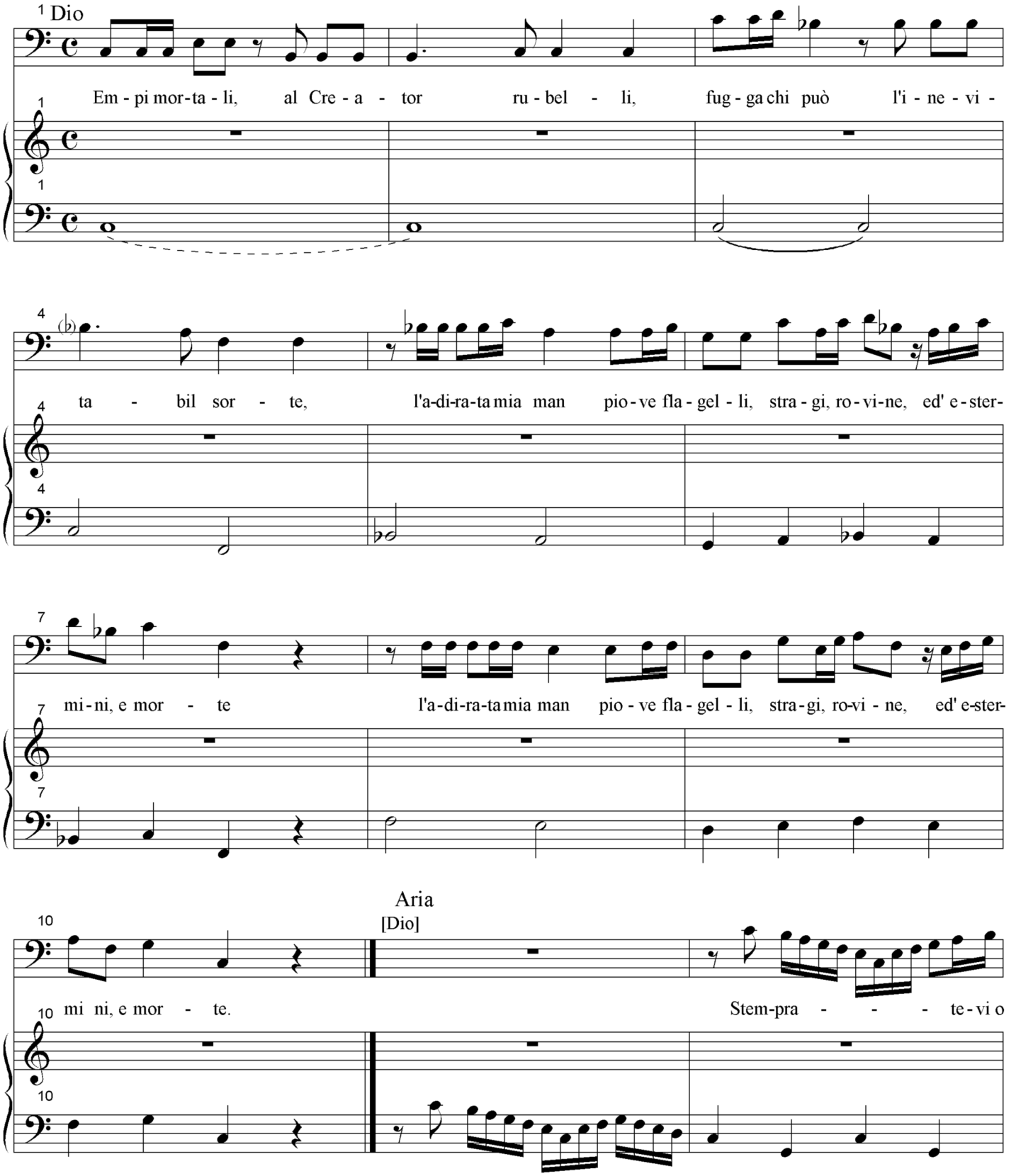
* La battuta 9 del basso continuo, nel manoscritto, è realizzata in chiave di tenore.

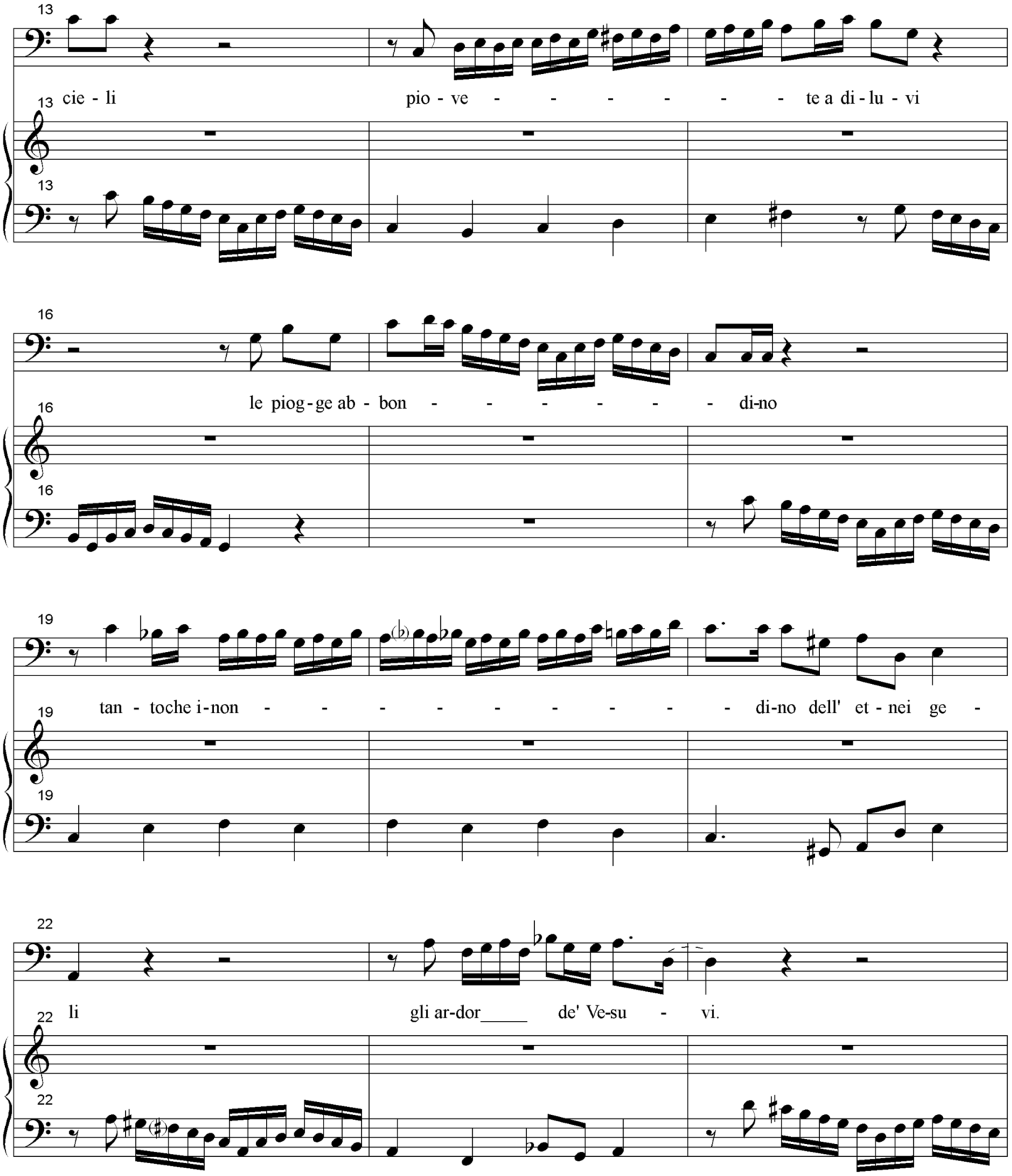

19
As - sorban la ter - ra, as - sor - banla ter - ra ping - go. -
As - sor - banla ter - ra as - sor - banla ter - ra ping -
tor - ra as - sor - banla ter - ra ping -
tor - ra as - sor - banla ter - ra ping -
As - sor - banla ter - ra ping -
22
ping - go, ping - go, di - lu - vi
ga, ping - ga, ping - ga, di - lu - vi,
go, ping - go, di - lu - vi, di - lu - vi,
go, ping - go, di - lu - vi, di - lu - vi,
go, ping - go, di - lu - vi, di - lu - vi,

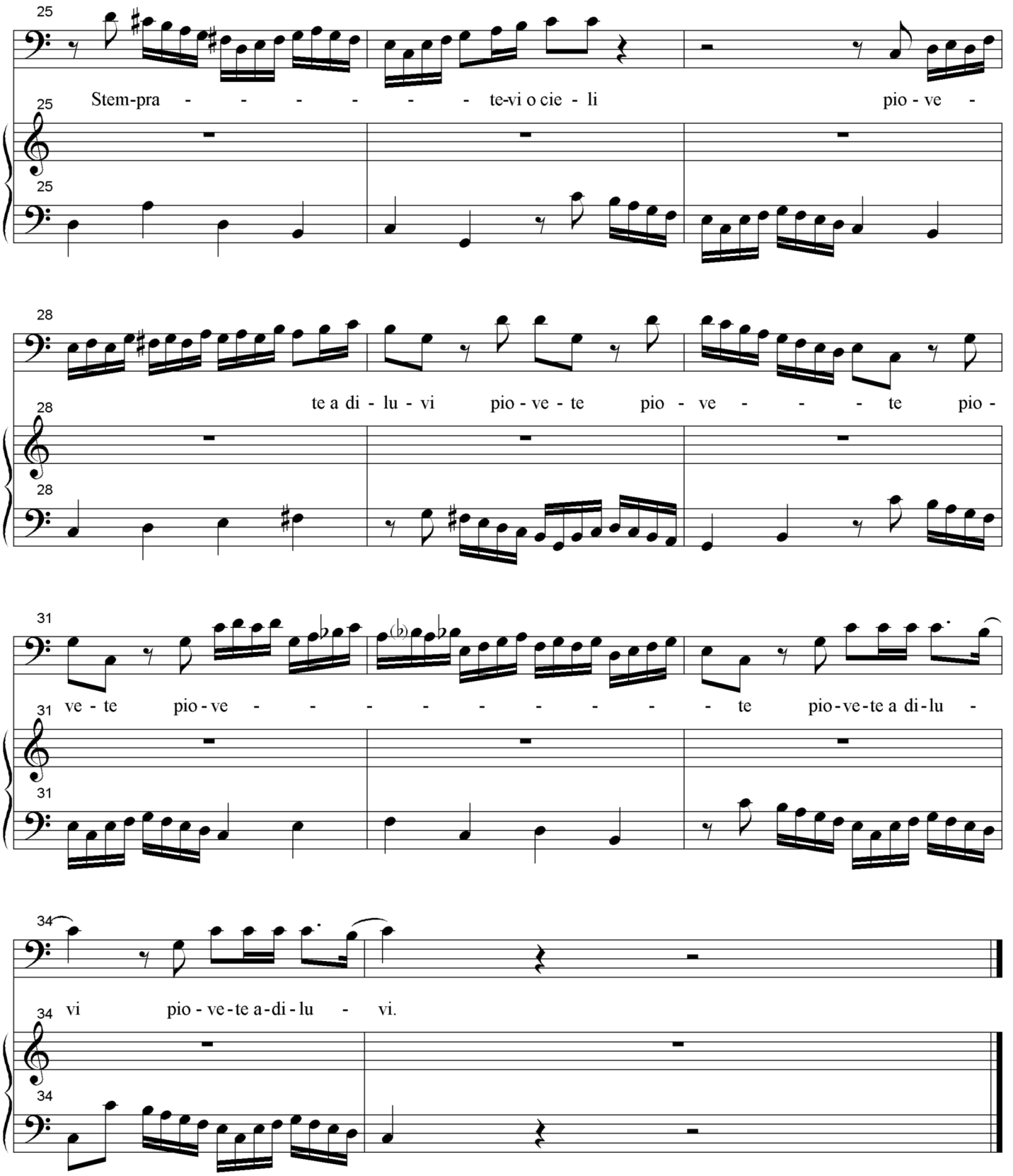

25
gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta tem-pe-sta tem-pe-sta
gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta tem-pe-sta tem-pe-sta
gran-di-ni, etem-pe-sta, grandi-ni, etem-pe-sta, gran-di-ni, e tem-pe-sta tem-pe-sta tem-pe-sta
gran-di-ni, etem-pe-sto gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta tem-pe-sta
gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta tem-pe-sta
28
di-lu-vi di-lu-vi gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta
di-lu-vi, di-lu-vi, gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, etem-
di-lu-vi, gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, etem-
di-lu-vi, gran-di-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta gran-di-ni, etem-pe-sta
di-lu-vi, gran-di-ni, etem-pe-sta grandi-ni, etem-pe-sta grandi-ni, etem-pe-sta gran-di-ni, e tem-pe-sta

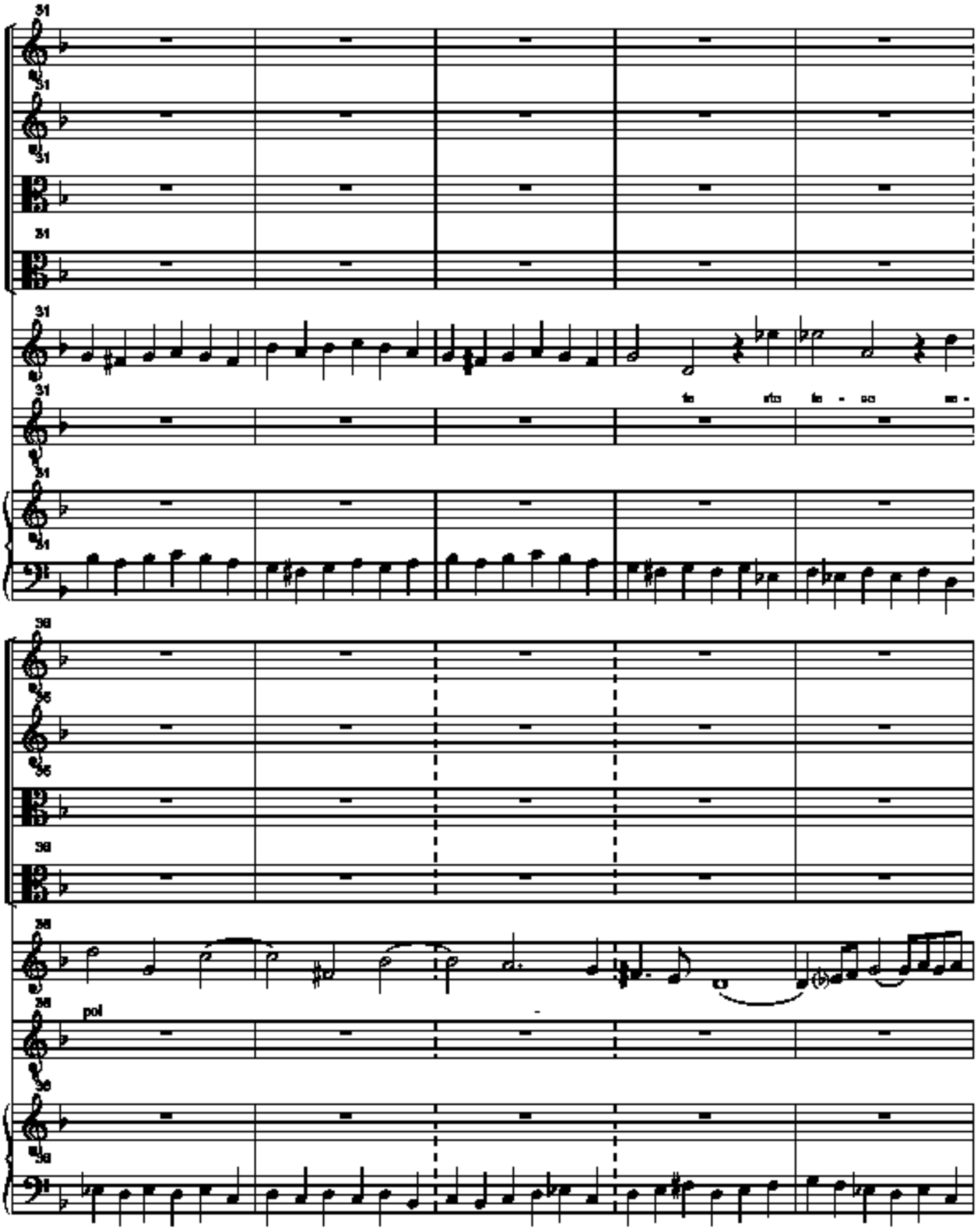

31
grandini, stam-pe-sta gran - di-ni, e tem - pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto.
31
pe - sto gran-dini, stam-pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto.
31
pe - sto gran - dini, e tem - pesto tem - pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto.
31
gran-di-ni, stam-pesto tem - pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto.
31
gran-dini, stam-pe-sto gran - di - ni, e tem - pe - sto tem - pe - sto tem - pe - sto.
31

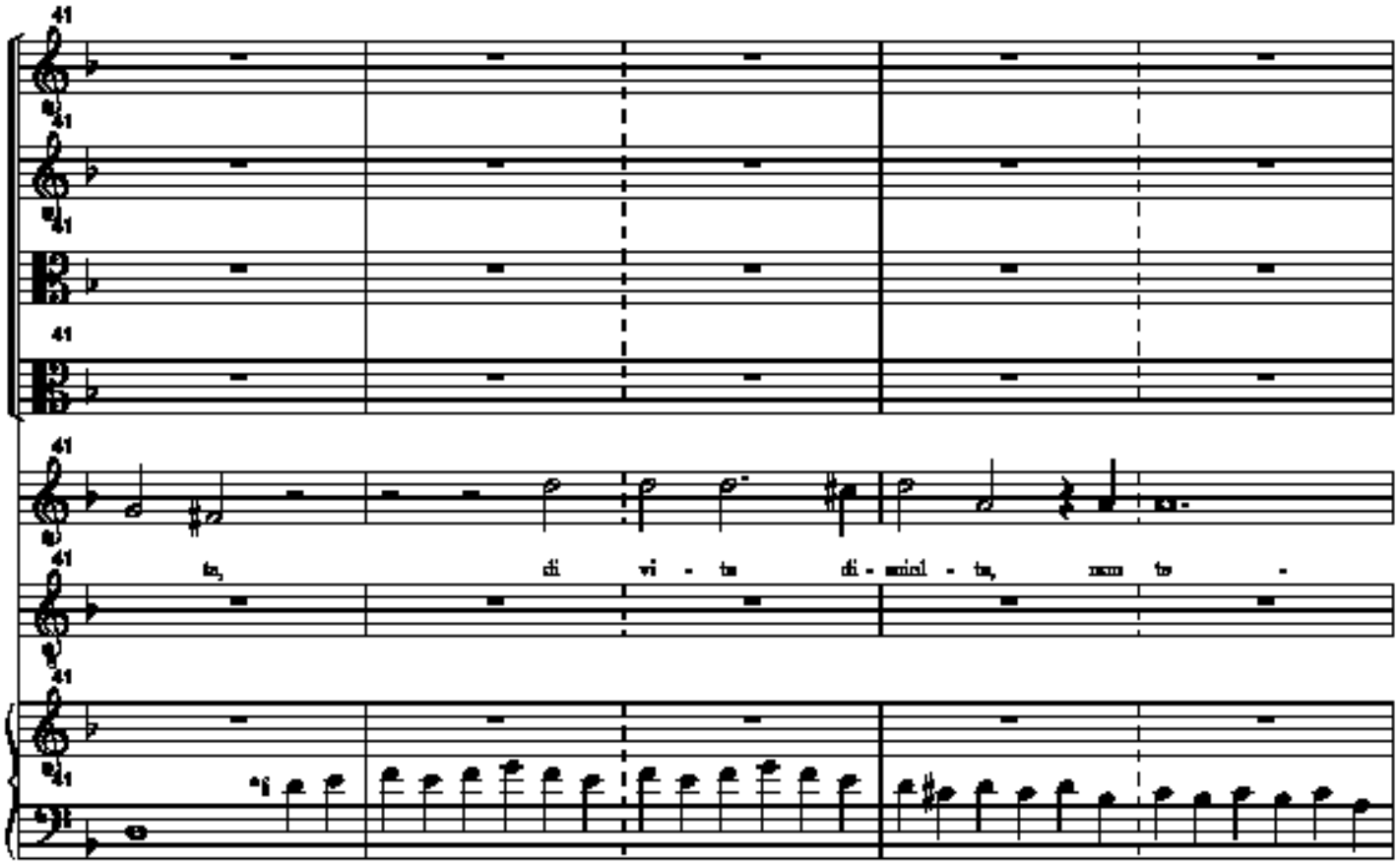
XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

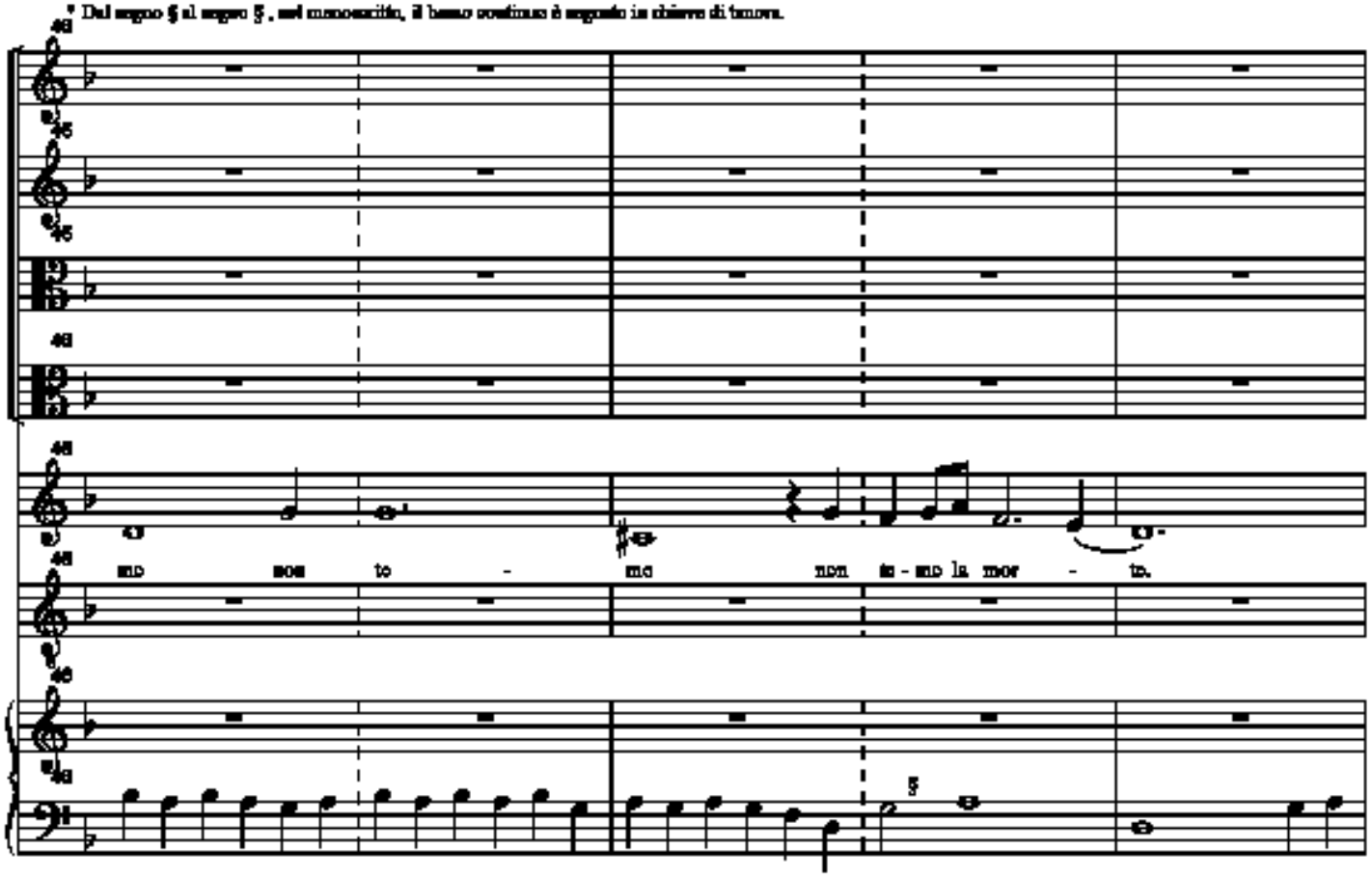

13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

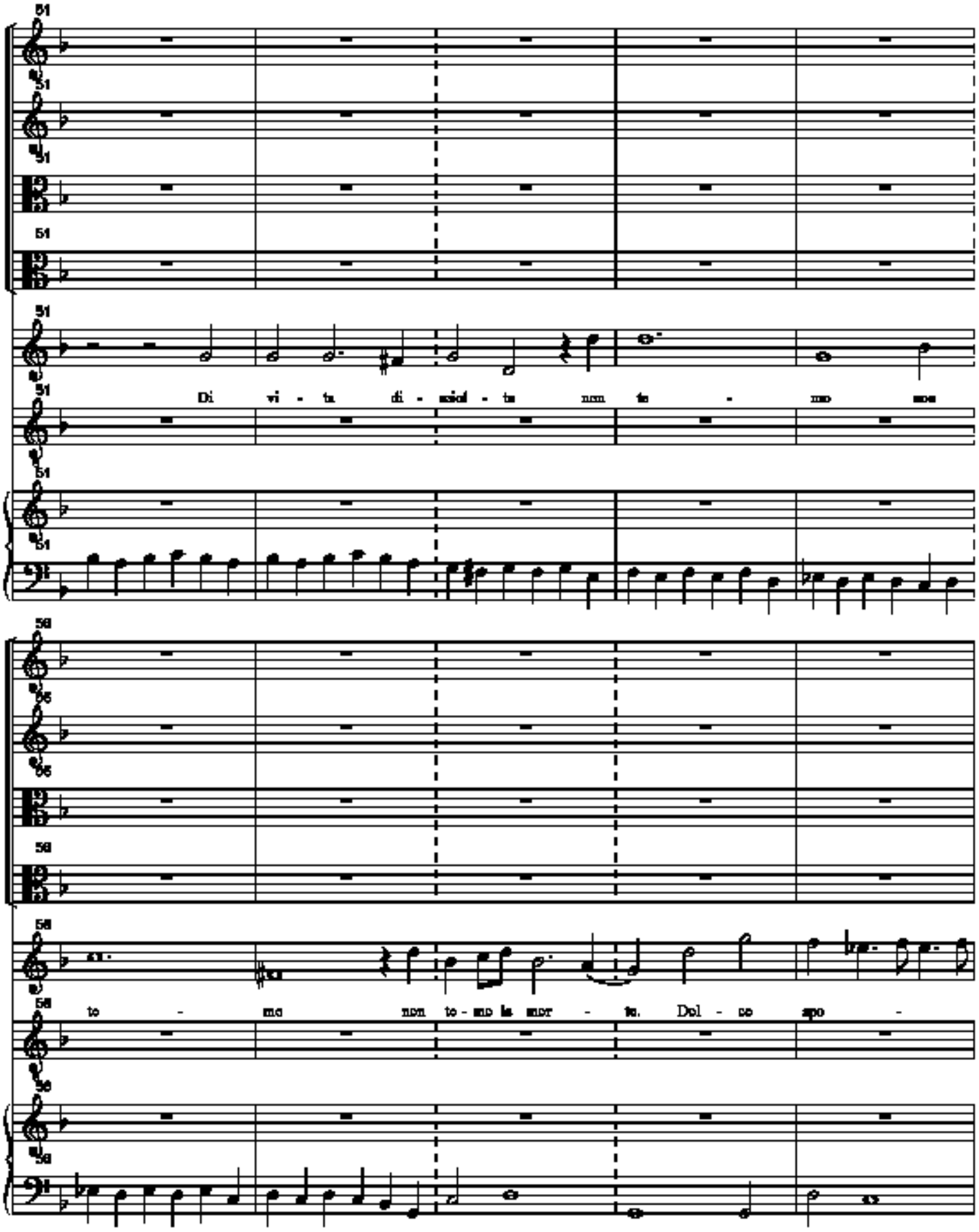

25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

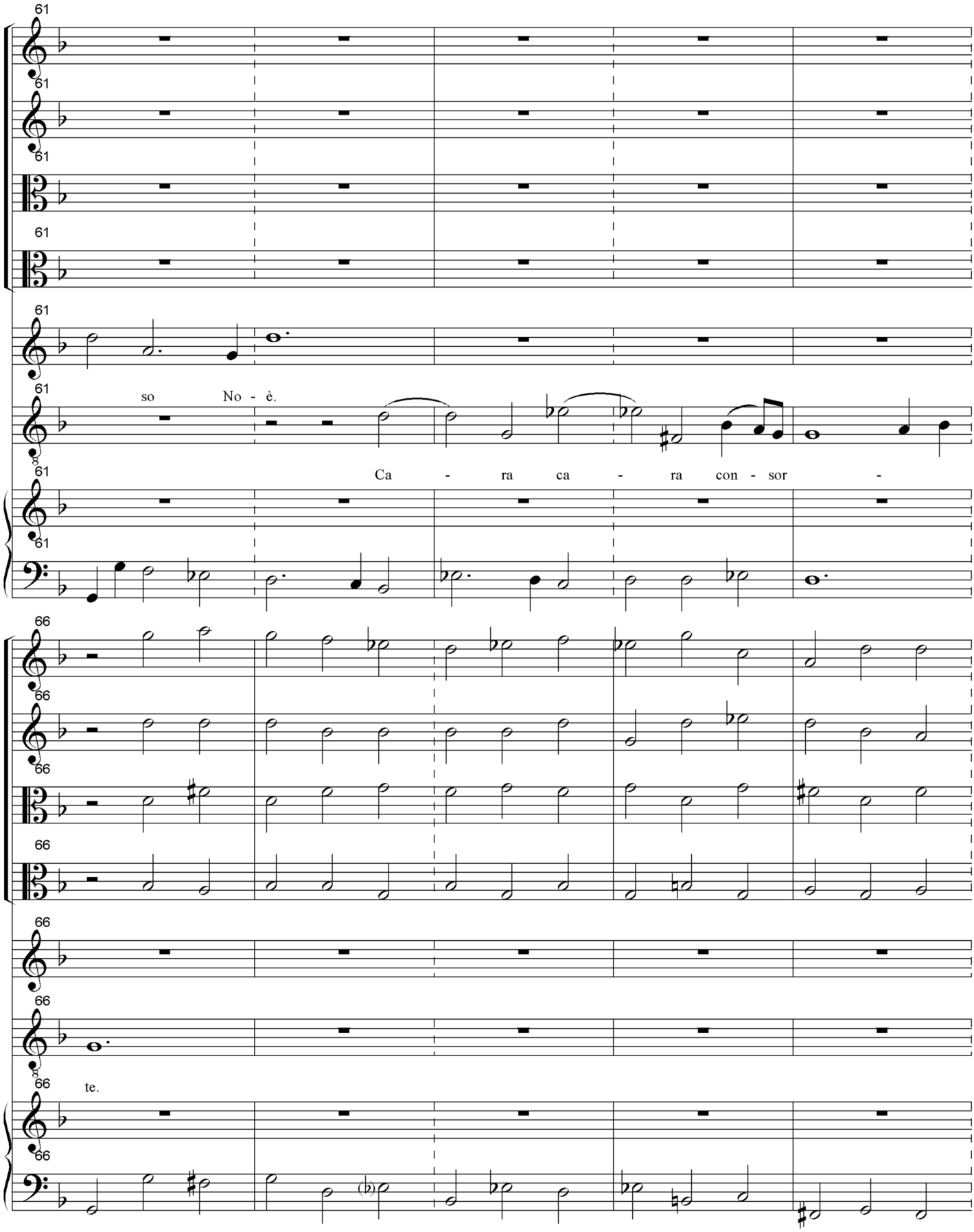

31
36
pol

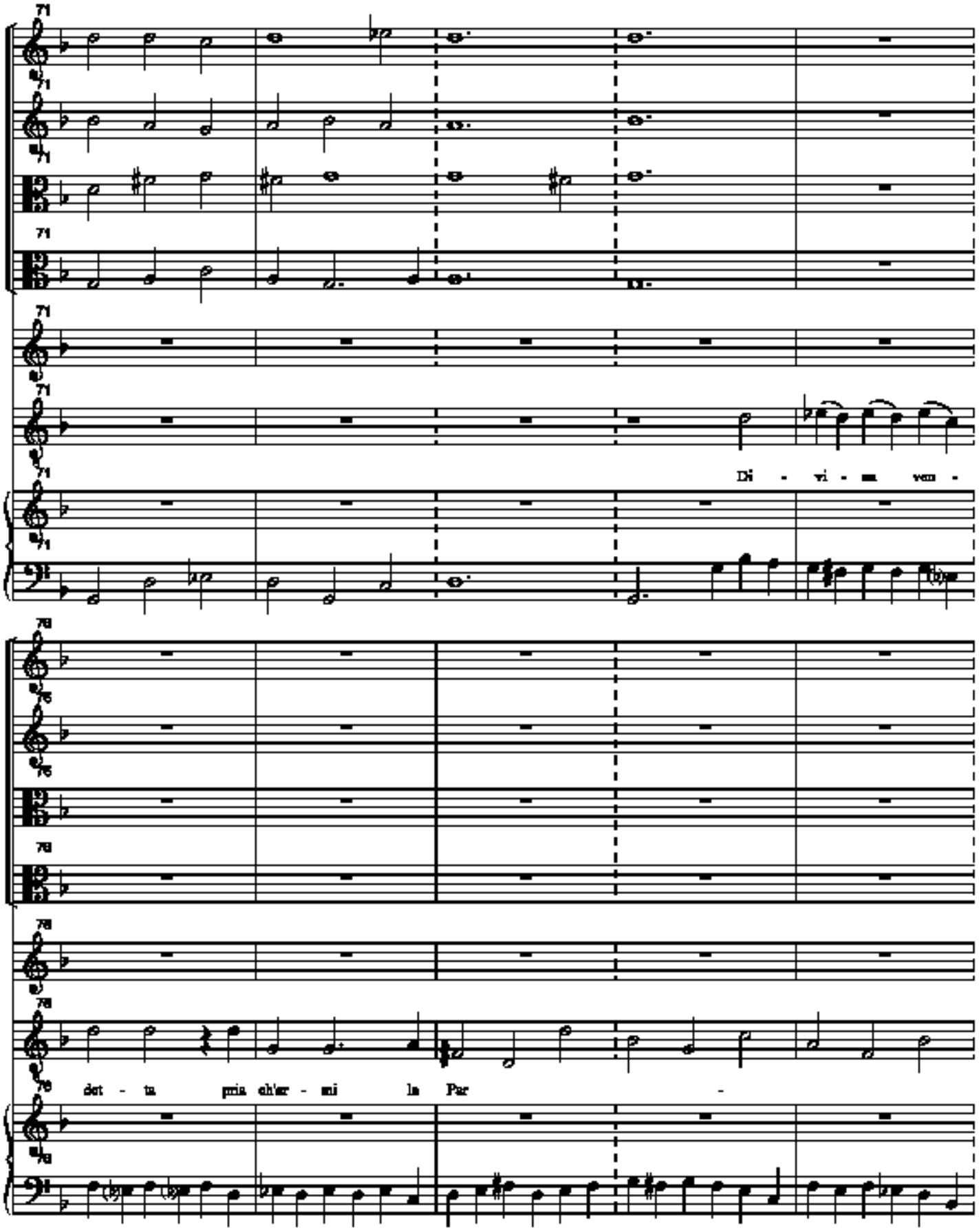


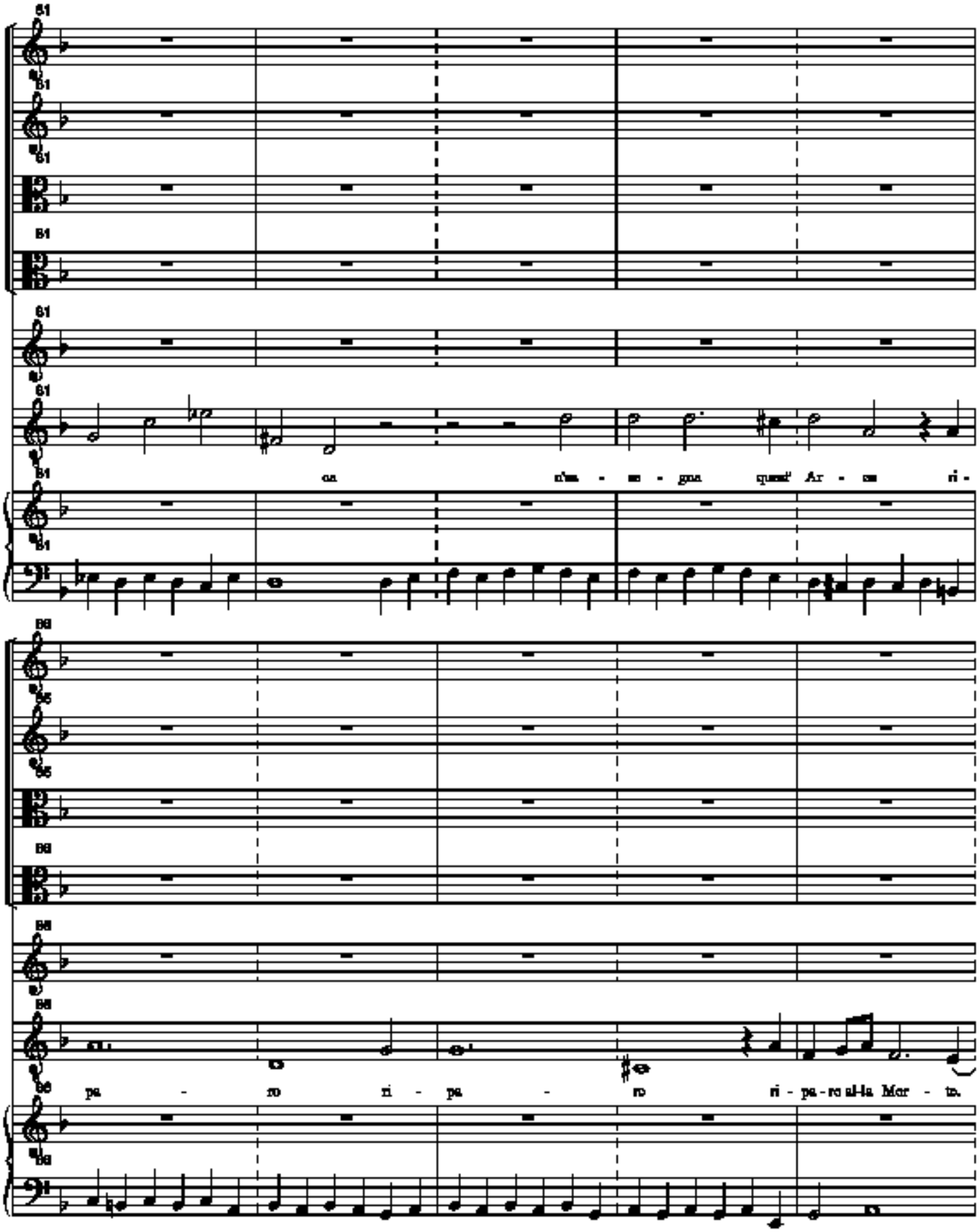
* Dal segno § al segno §, nel manoscritto, il basso continuo è segnato in chiave di tenore.

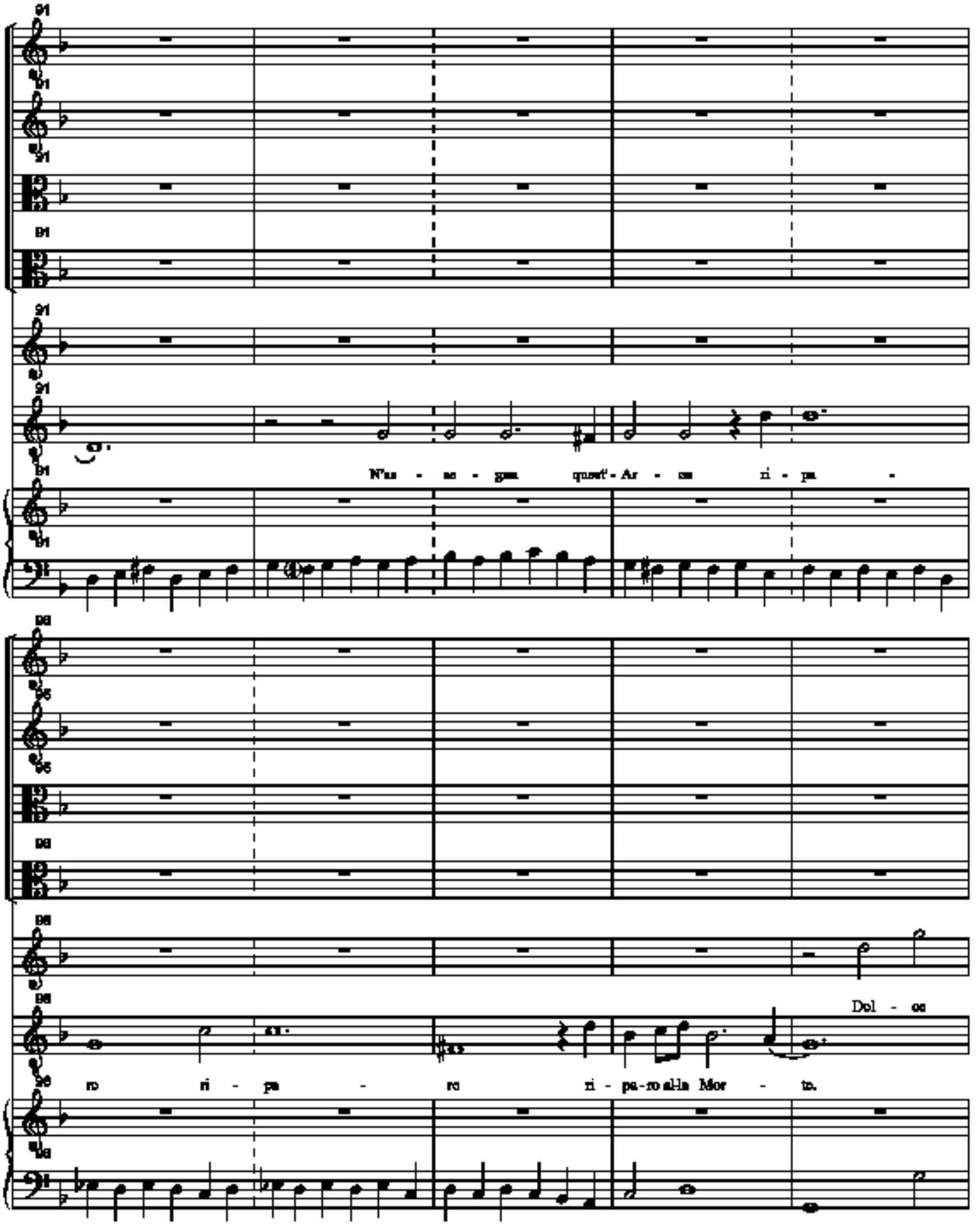


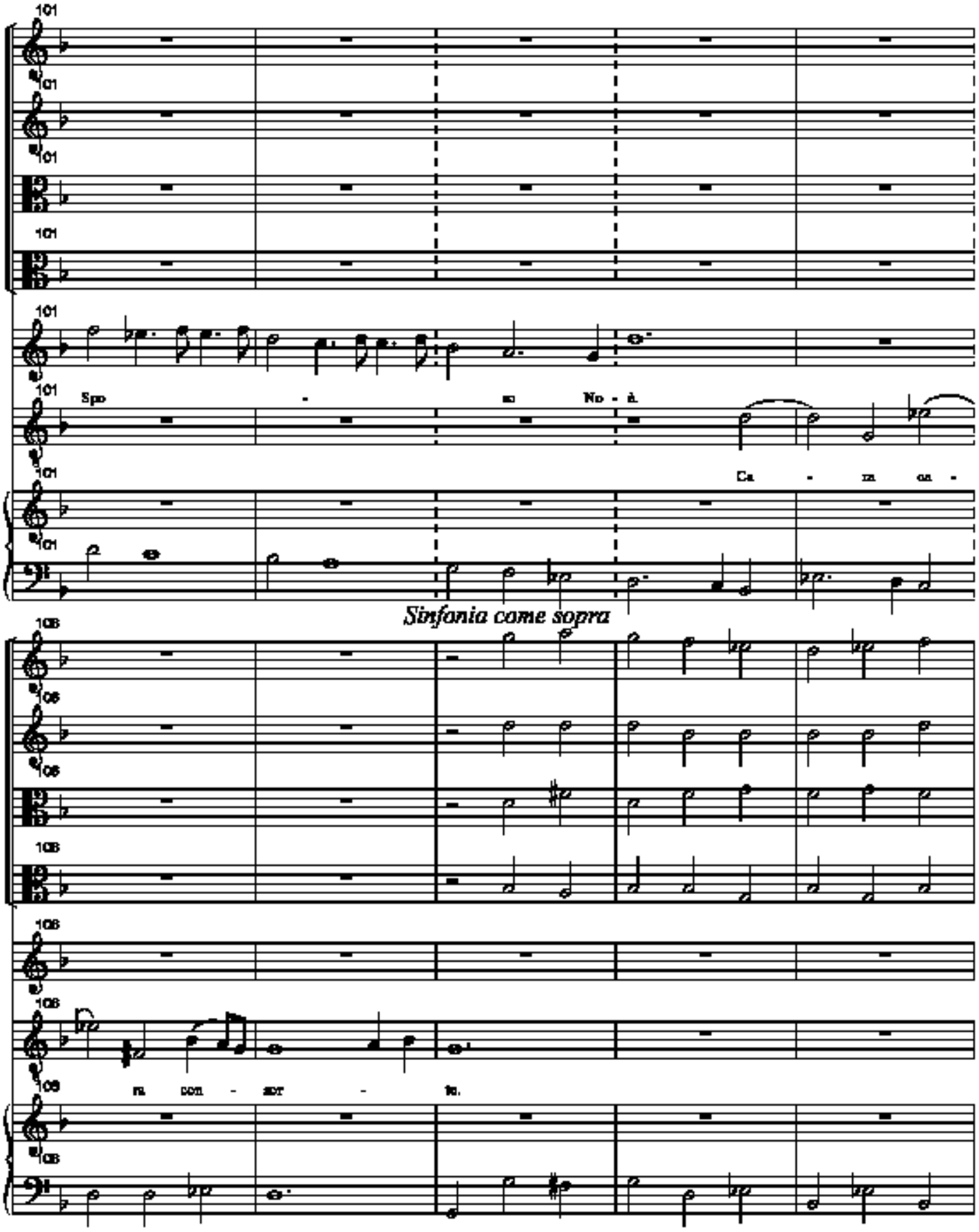

Di vi - ta di - sioi - ta non te - mo mo
to - mo non to - mo la mor - te. Dol - ce spo -

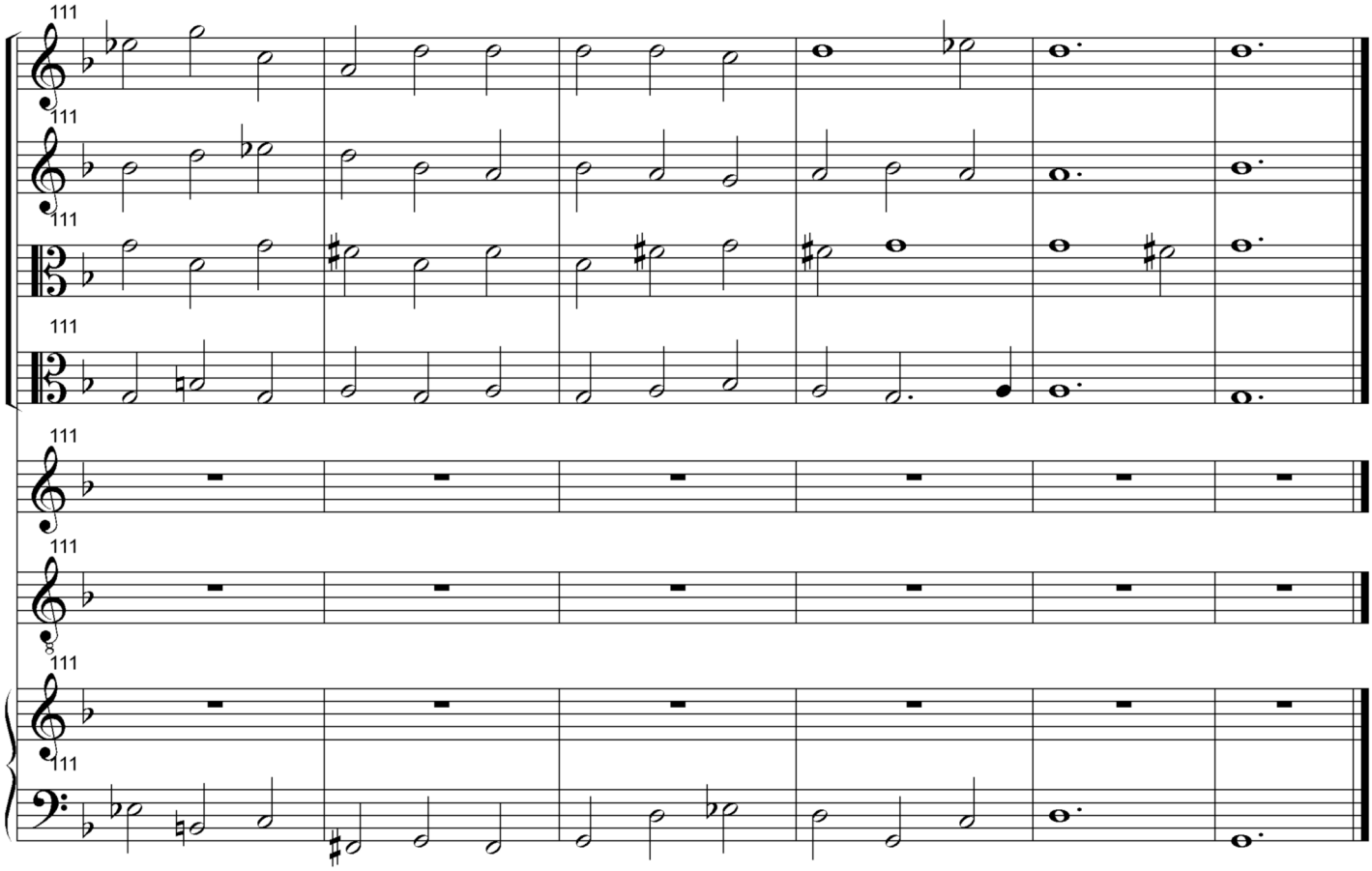

61
so No - è.
Ca - ra ca - ra con - sor -
66
te.


71
Di - vi - ni ven -
76
det - ta pria ch'er - mi la Par -


61
61
61
61
61
61
61
61
ca n'am - me - gna quest' Ar - me ri -
66
66
66
66
66
66
66
66
pa - ro ri - pa - ro ri - pa - ro al-la Mor - te.


N'u - ne - gun quest' - Ar - ca ri - pa -
ro ri - pa - ro ri - pa - ro al - la Mor - te.
Dol - ce


101
Spo - so No - è.
Ca - ra ca -
Sinfonia come sopra
106
ra con - sor - te.


111
111
111
111
111
111
111
111
111

X

A 2

[Rad]

Il Gran Dio di pie - tà da - gli e - stre - mi pe - ri - gli

[Noè]

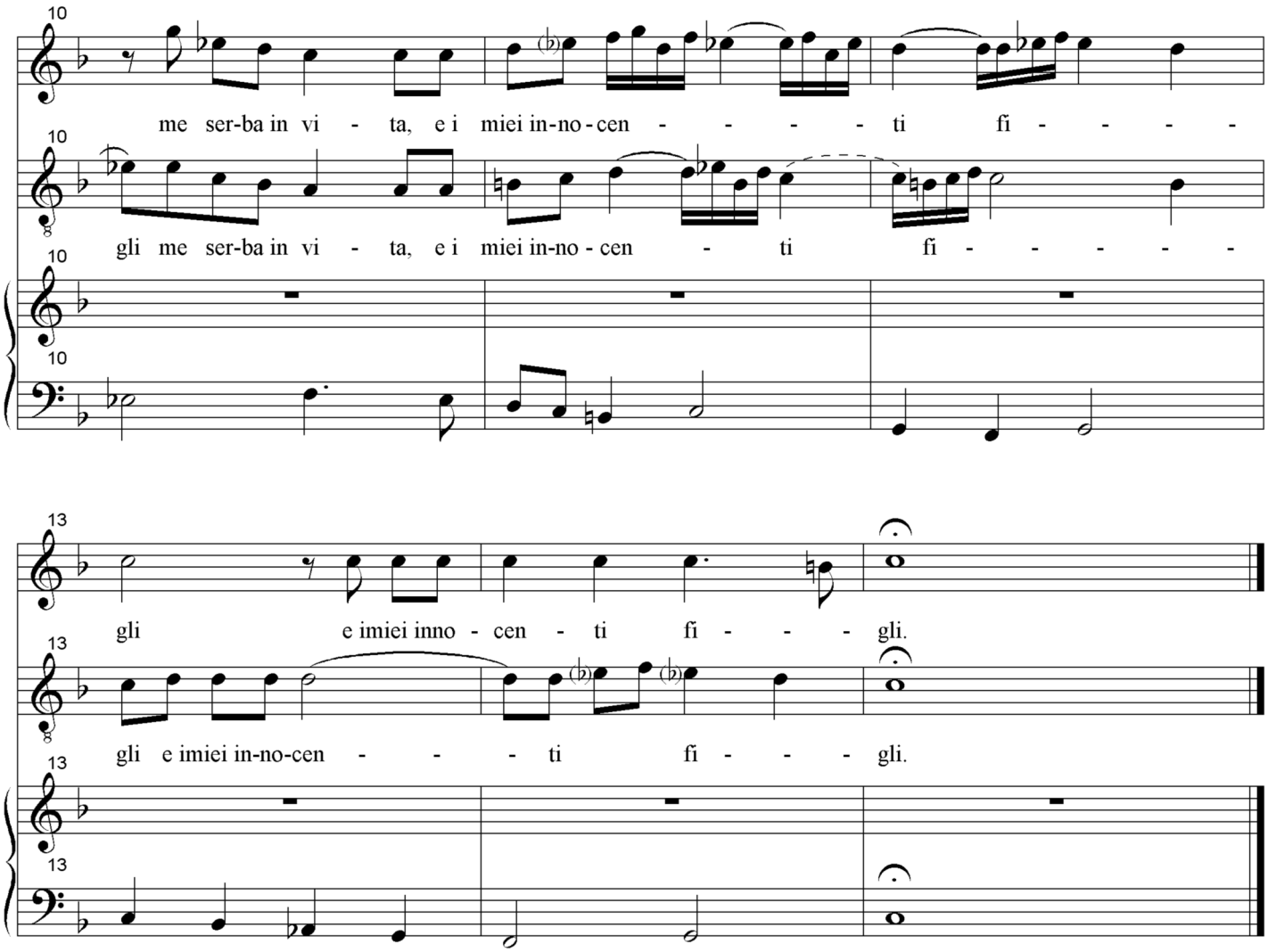
Il Gran Dio di pie - tà da - gli e - stre - mi pe - ri - gli me ser - ba in

me ser - ba in vi - ta, e i miei in - no - cen - ti fi - - - gli e i miei in - no - cen - ti

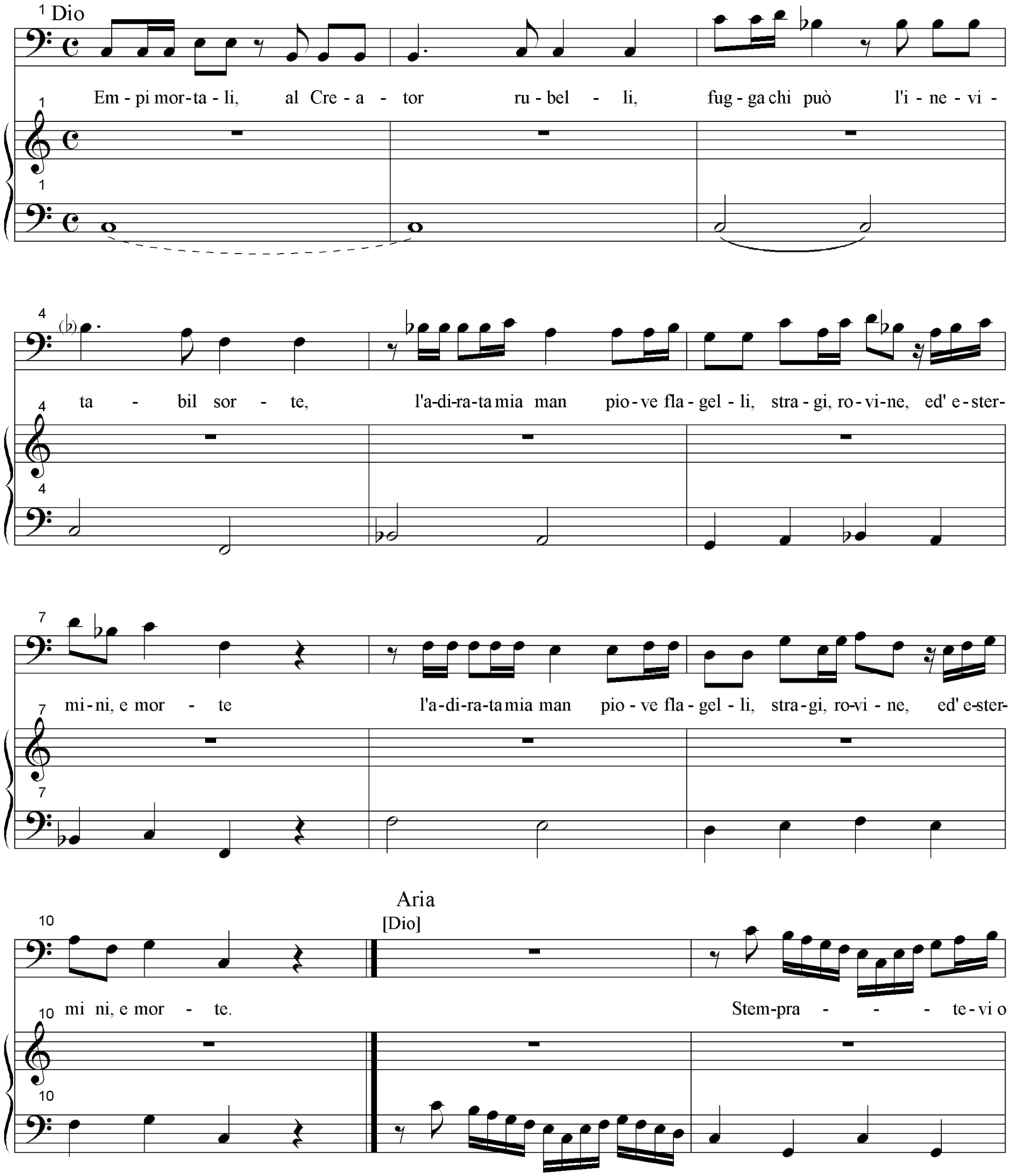
vi - ta, e i miei in no - cen - ti fi - - - gli e i miei in - no - cen - ti fi -

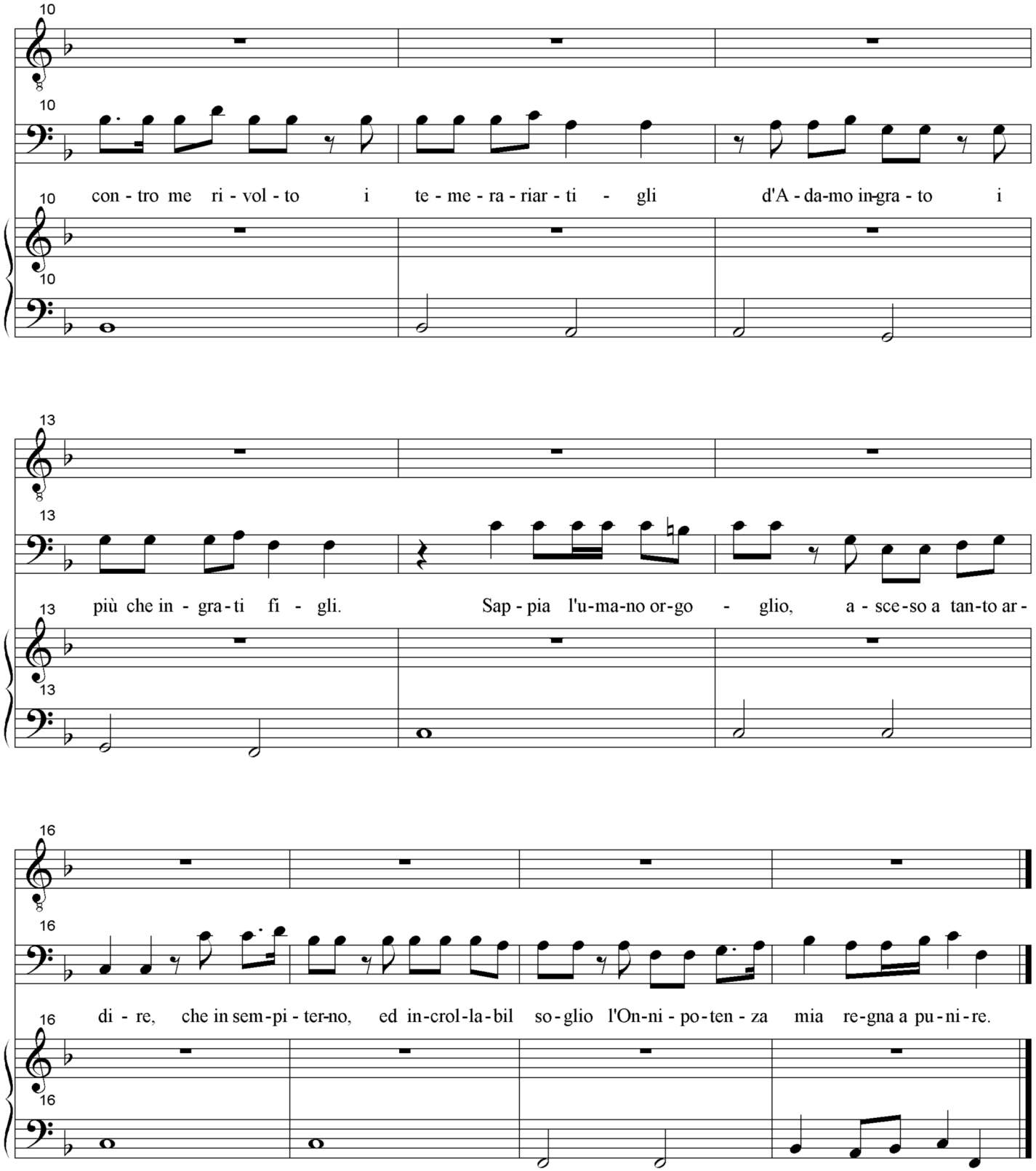
fi - - - gli me ser - ba in vi - ta, e i miei in - no - cen - ti fi - - - gli

gli me ser - ba in vi - ta, e i miei in - no - cen - ti fi - - -


me ser-ba in vi - ta, e i miei in-no - cen - - - - ti fi - - - -
gli me ser-ba in vi - ta, e i miei in-no - cen - ti fi - - - - -
gli e imiei inno - cen - ti fi - - - gli.
gli e imiei in-no-cen - - - ti fi - - - gli.

XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


con - tro me ri - vol - to i te - me - ra - riar - ti - gli d'A - da-mo in-gra - to i
più che in - gra - ti fi - gli. Sap - pia l'u-ma-no or-go - glio, a - sce-so a tan-to ar -
di - re, che in sem-pi - ter-no, ed in-crol-la-bil so-glio l'On-ni - po-ten - za mia re-gna a pu-ni-re.

XII

A 2

Rad

Noè

Mo - tor Di vi - no de'

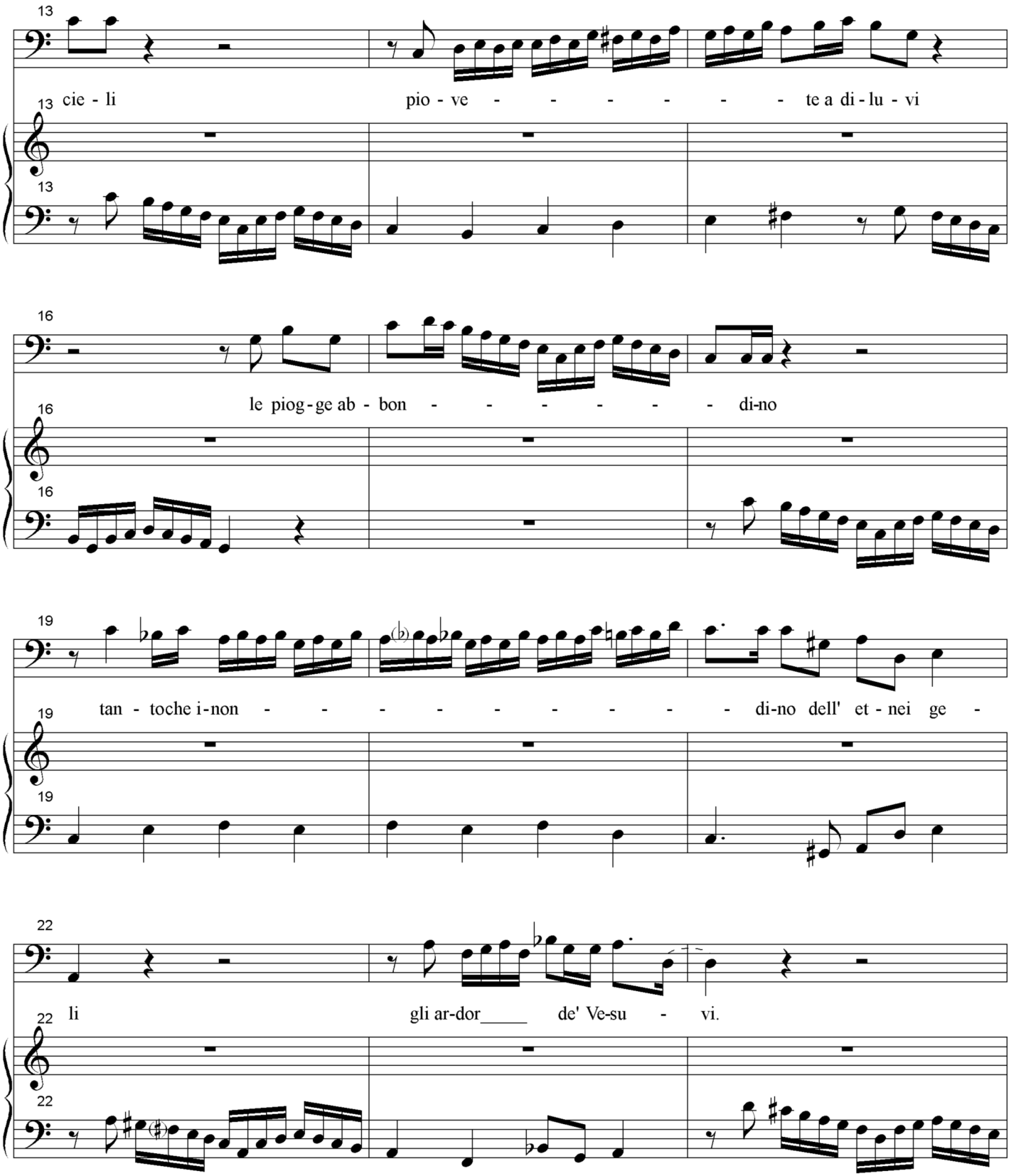
Mo - tor Di - vi - no de' tuoi vo - - - le - ri de'

tuoi vo - - - le - ri le leg - - - - - - -

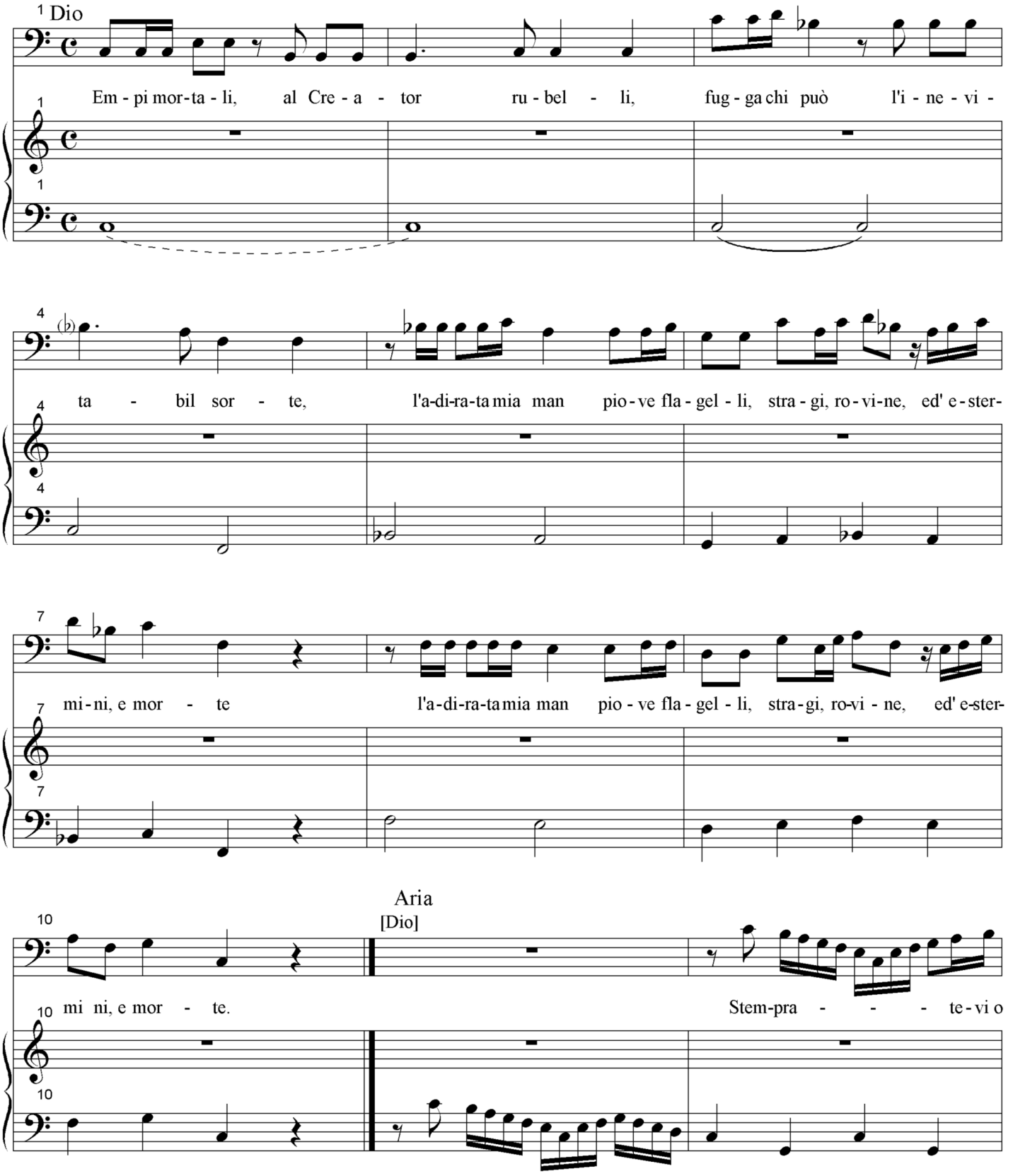
tuoi vo - - - le - ri le leg - - - - - - -

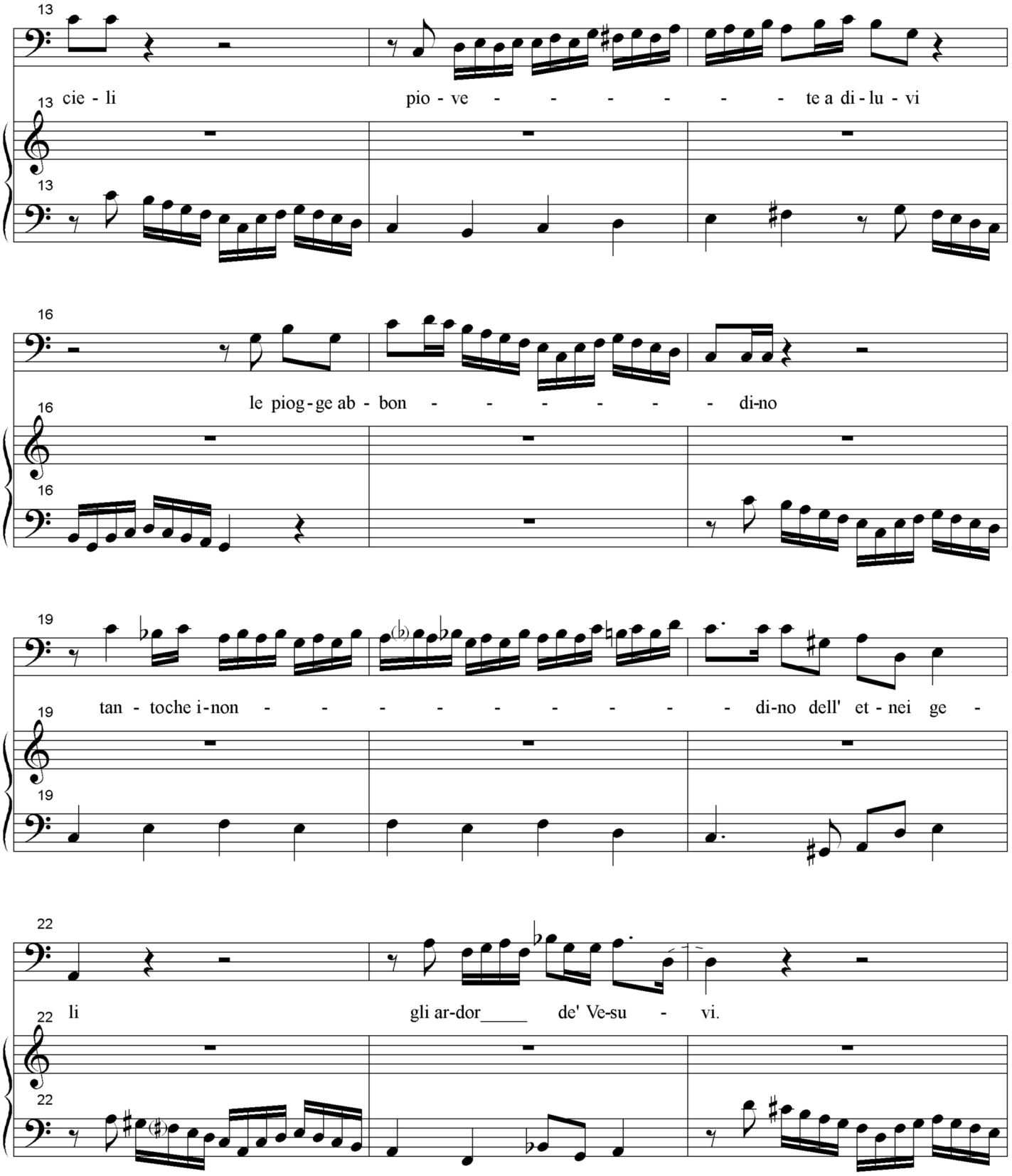
gi in - chi - - - - no, nel - la pie-tà, ch' im -

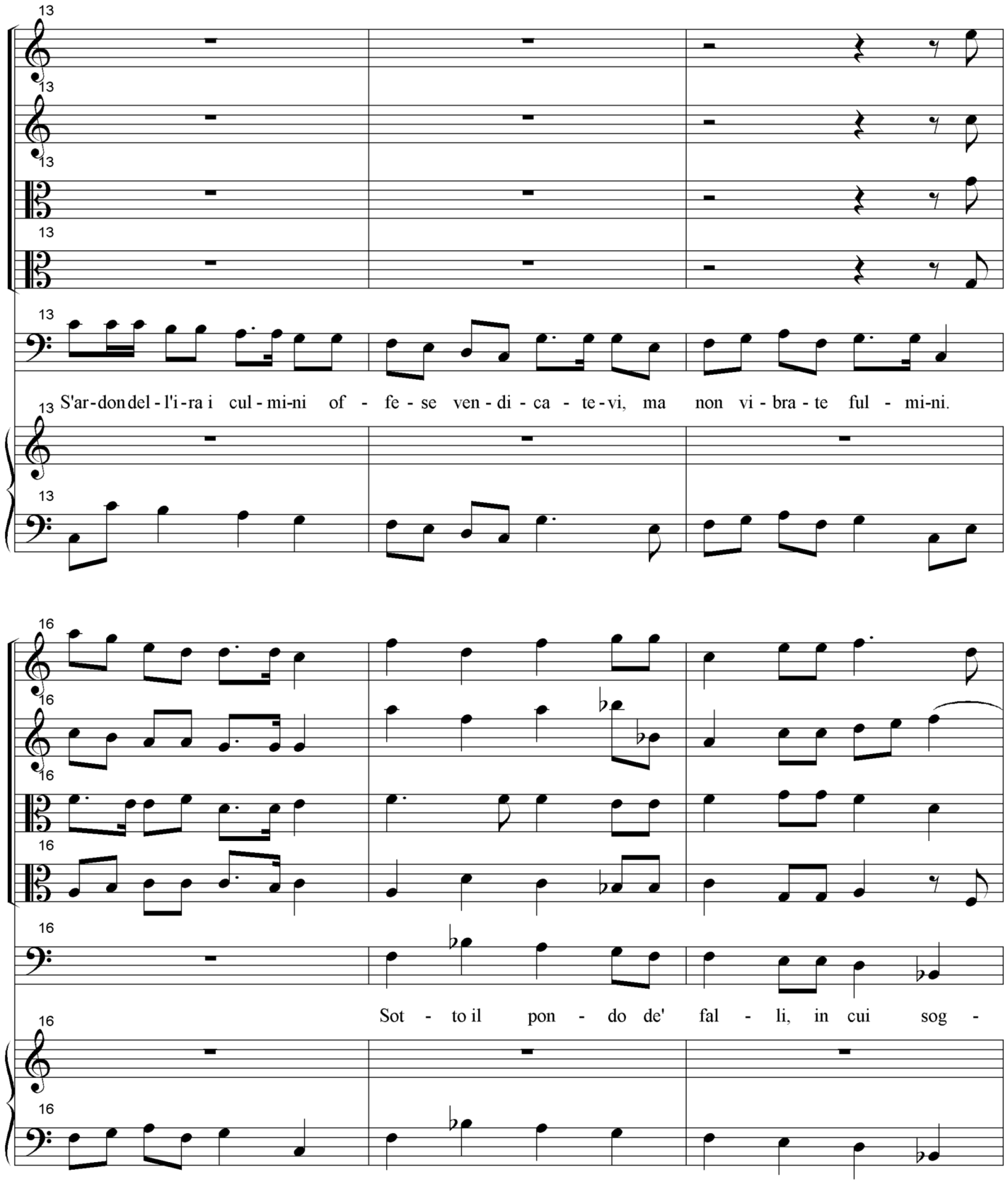
gi in - chi - - - - no, nel - la pie-tà, ch'im -

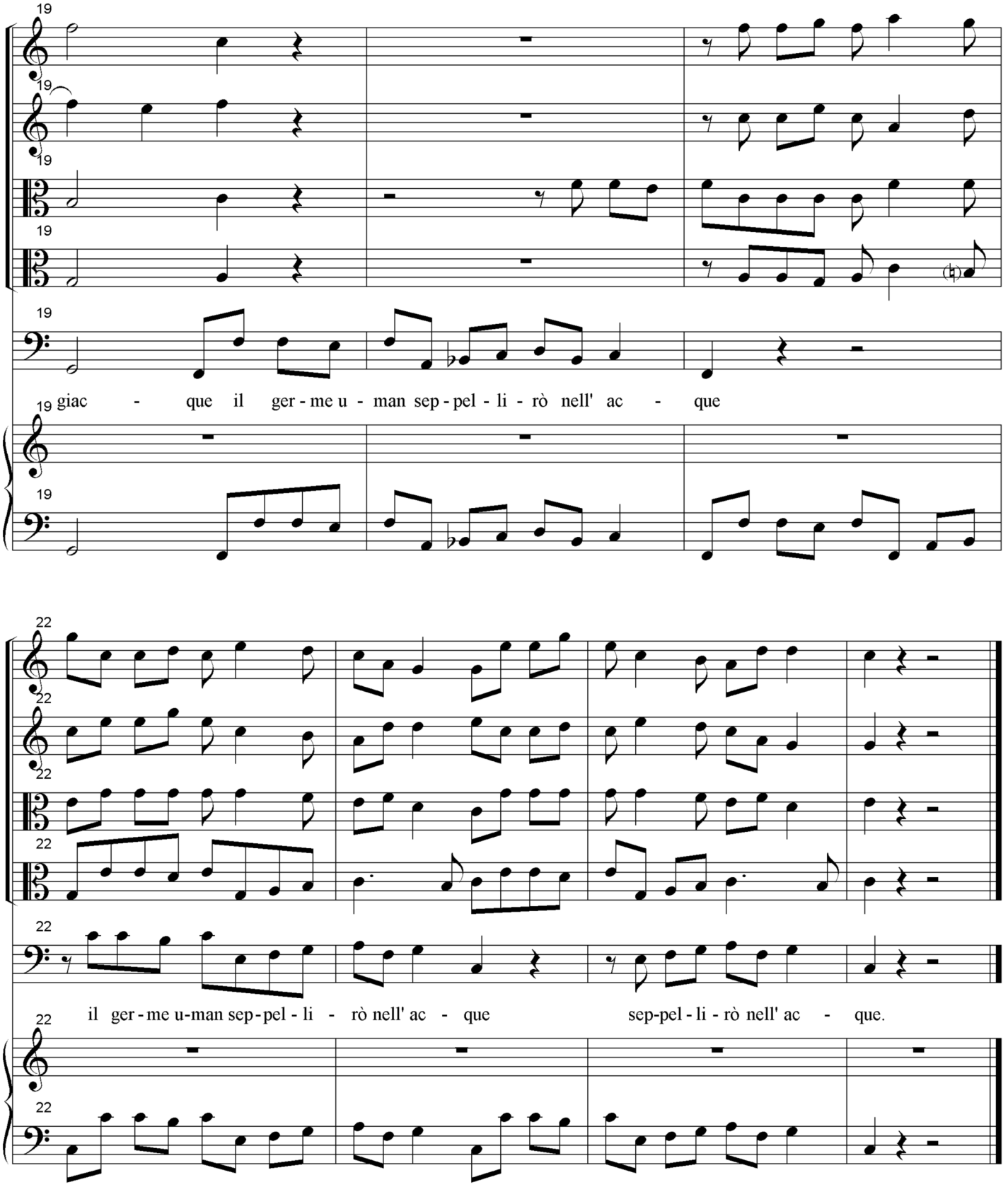

13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

XVI

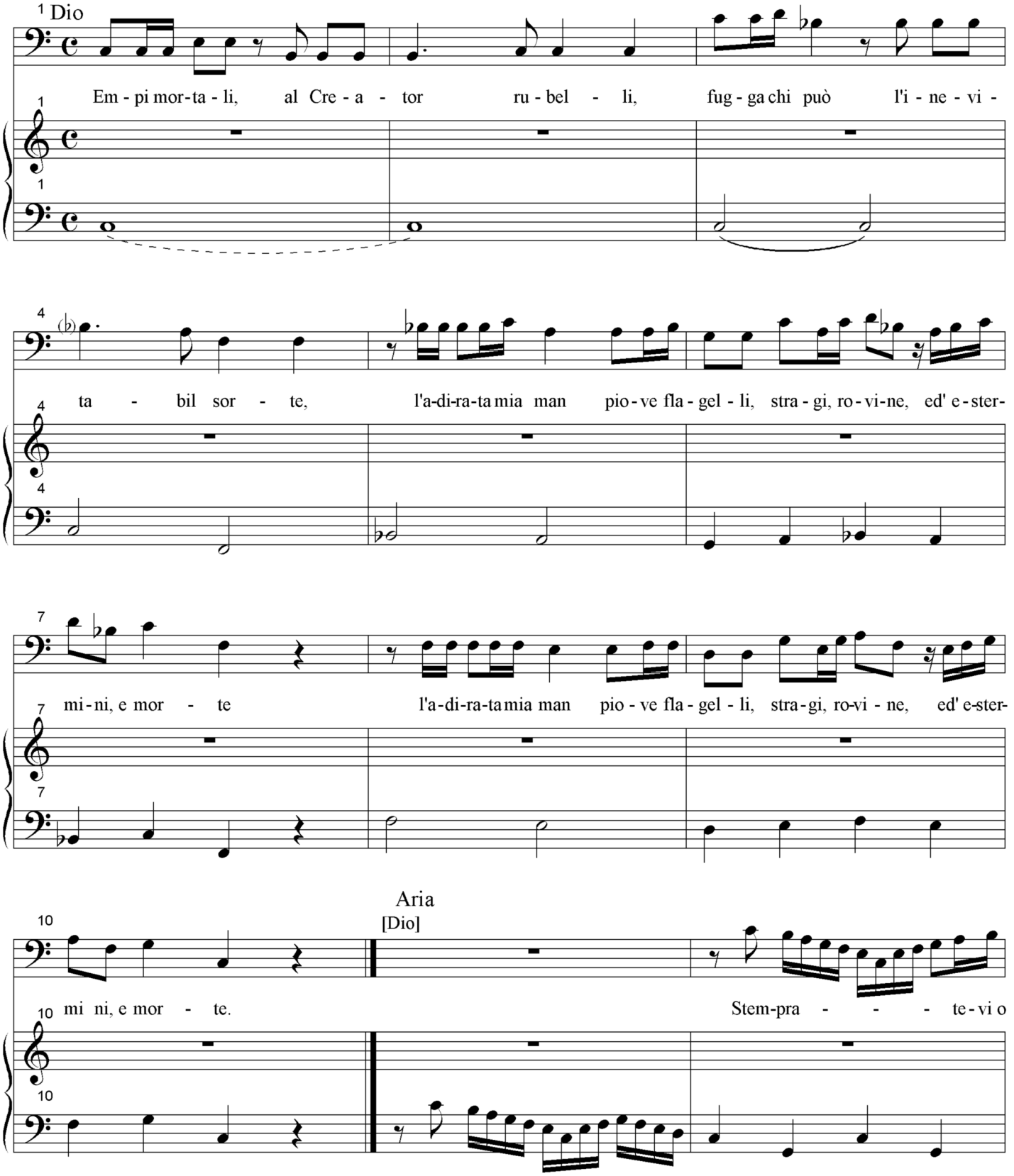

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

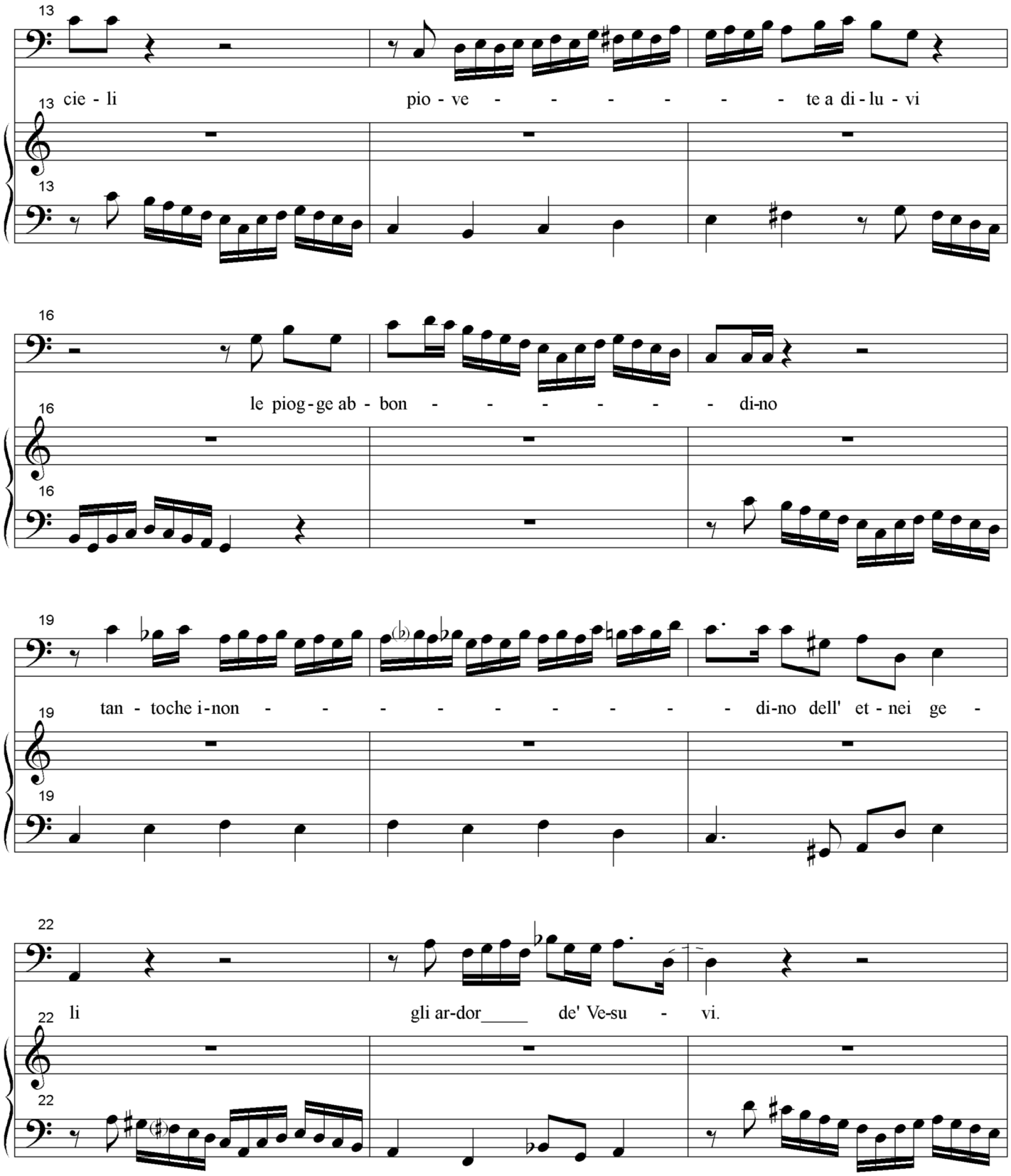

13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

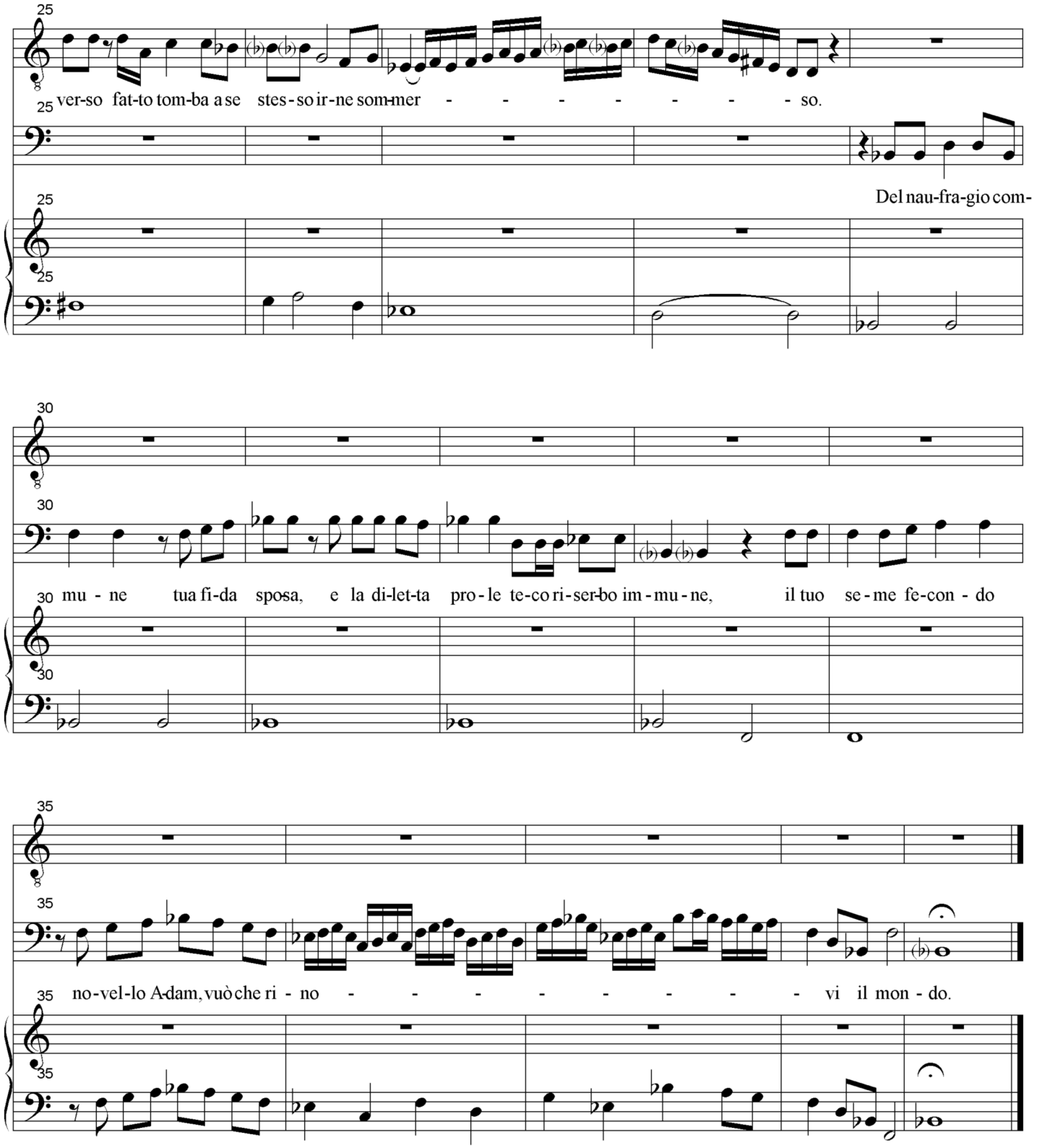

S'ar-don del-l'i-ra i cul-mi-ni of - fe-se ven-di-ca-te-vi, ma non vi-bra-te ful - mi-ni.
Sot - to il pon - do de' fal - li, in cui sog -


19
giac - que il ger - me u - man sep - pel - li - rò nell' ac - que
22
il ger - me u-man sep - pel - li - rò nell' ac - que sep-pel - li - rò nell' ac - que.

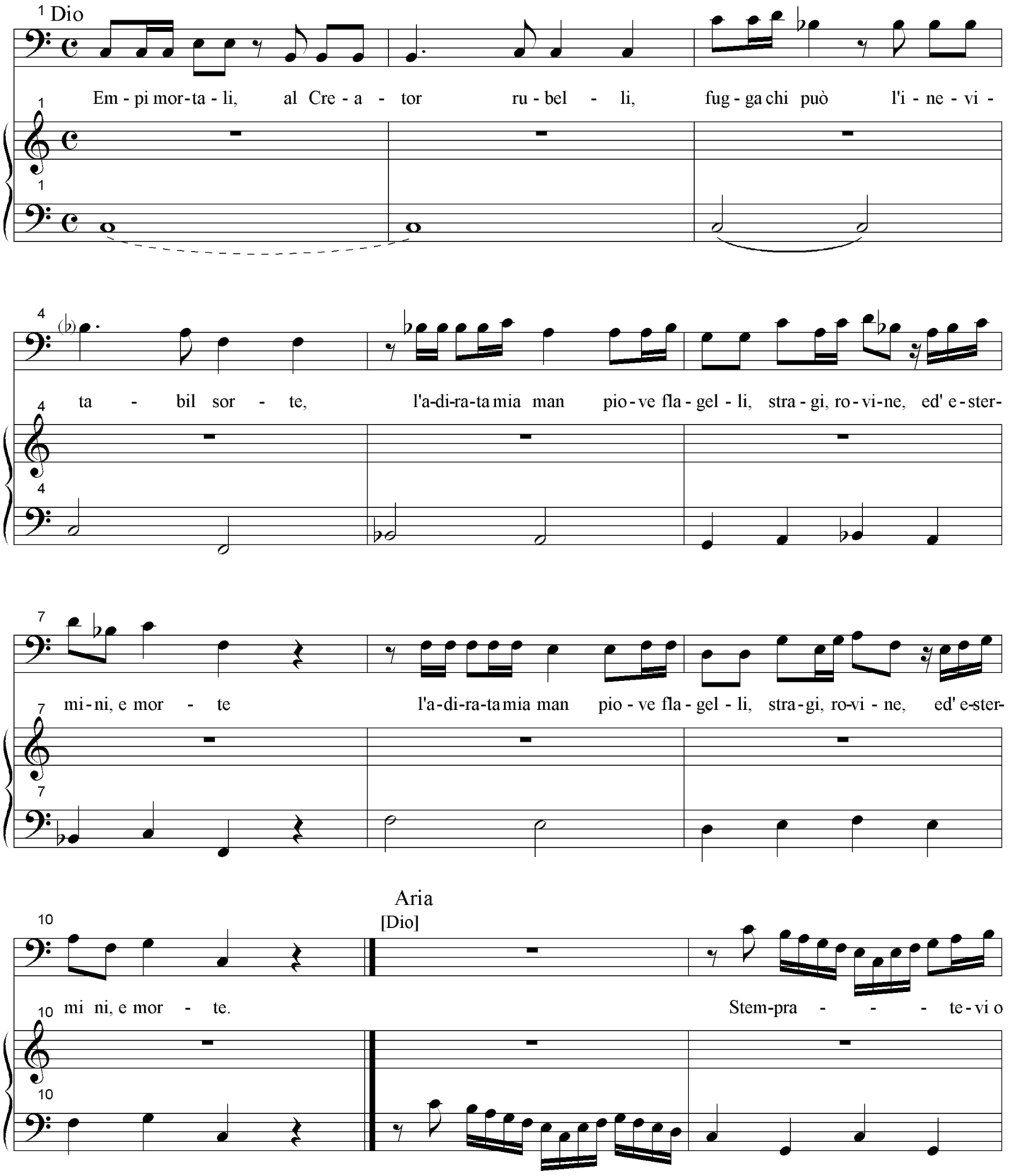
XVI

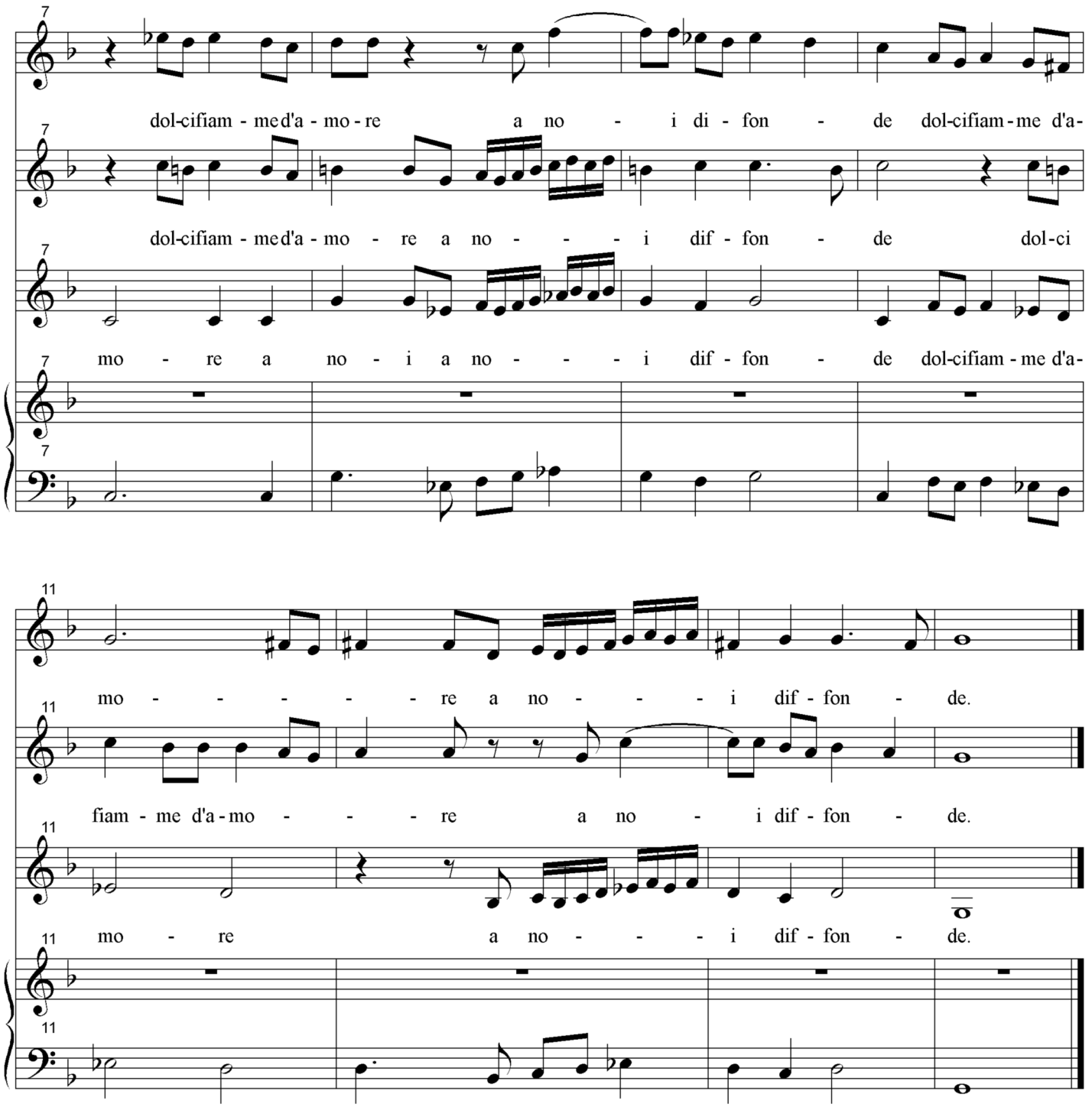

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
ver-so fat-to tom-ba a se stes-so ir-ne som-mer - - - - - - - so.
Del nau-fra-gio com-
30
mu - ne tua fi-da sposa, e la di-let-ta pro-le te-co ri-ser-bo im-mu-ne, il tuo se-me fe-con - do
35
no-vel-lo A-dam, vuò che ri - no - - - - - - - vi il mon - do.

XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


7
dol-cifiam - me d'a - mo - re a no - i di - fon - de dol-cifiam - me d'a-
dol-cifiam - me d'a - mo - re a no - - - i dif - fon - de dol-ci
mo - re a no - i a no - - - i dif - fon - de dol-cifiam - me d'a-
11
mo - - - - - re a no - - - i dif - fon - de.
fiam - me d'a - mo - - - re a no - i dif - fon - de.
mo - re a no - - - i dif - fon - de.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -

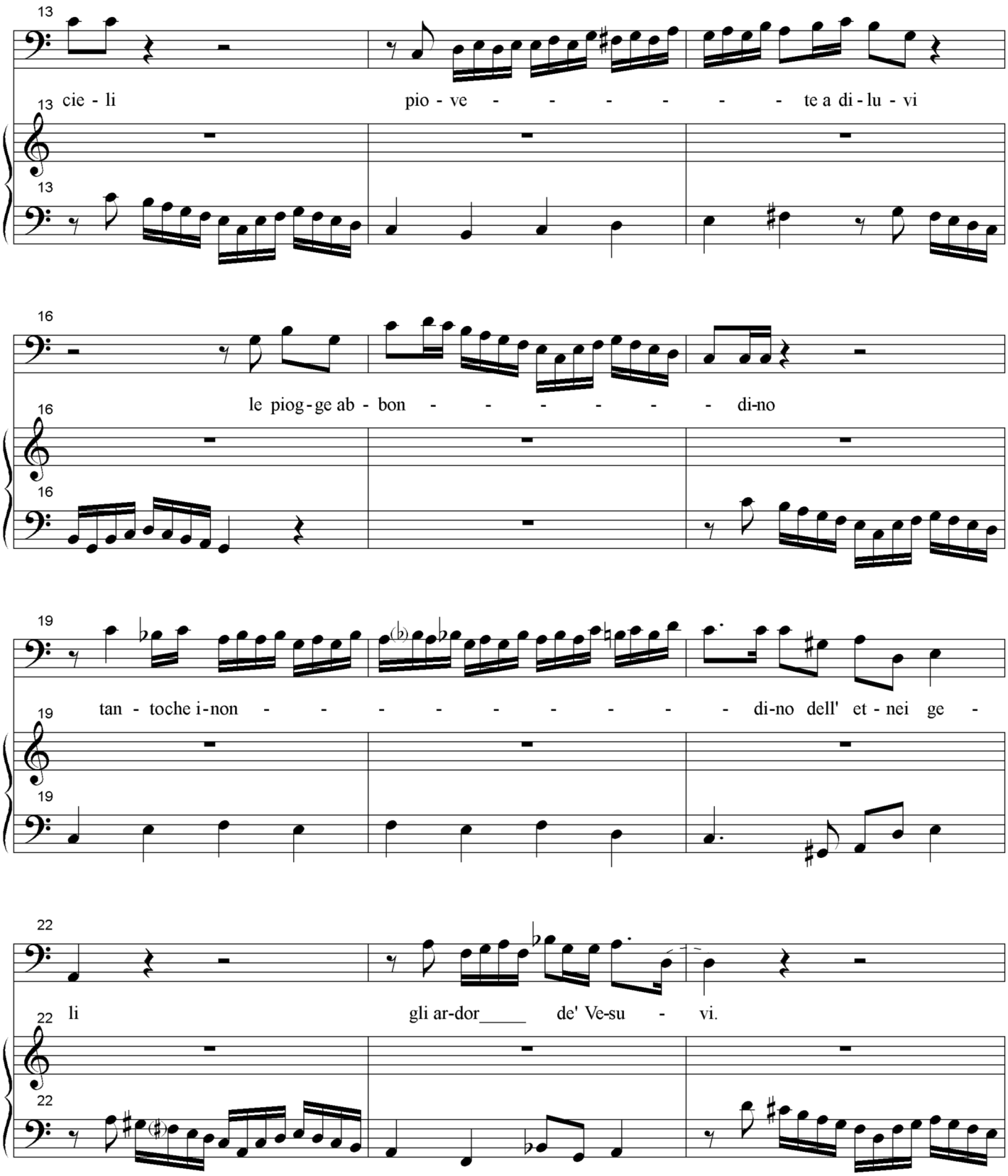
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-

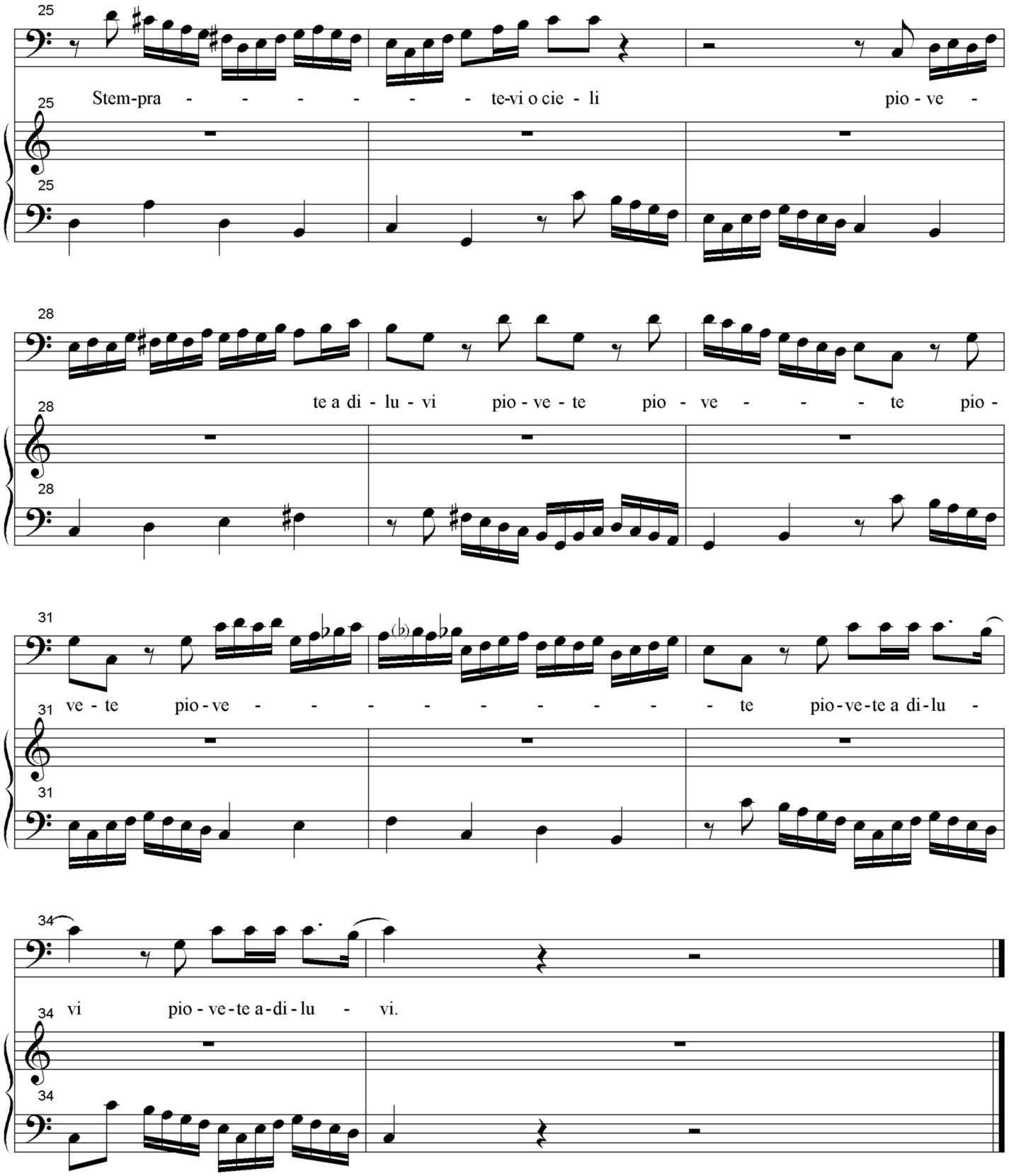
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-

Aria

[Dio]

mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi

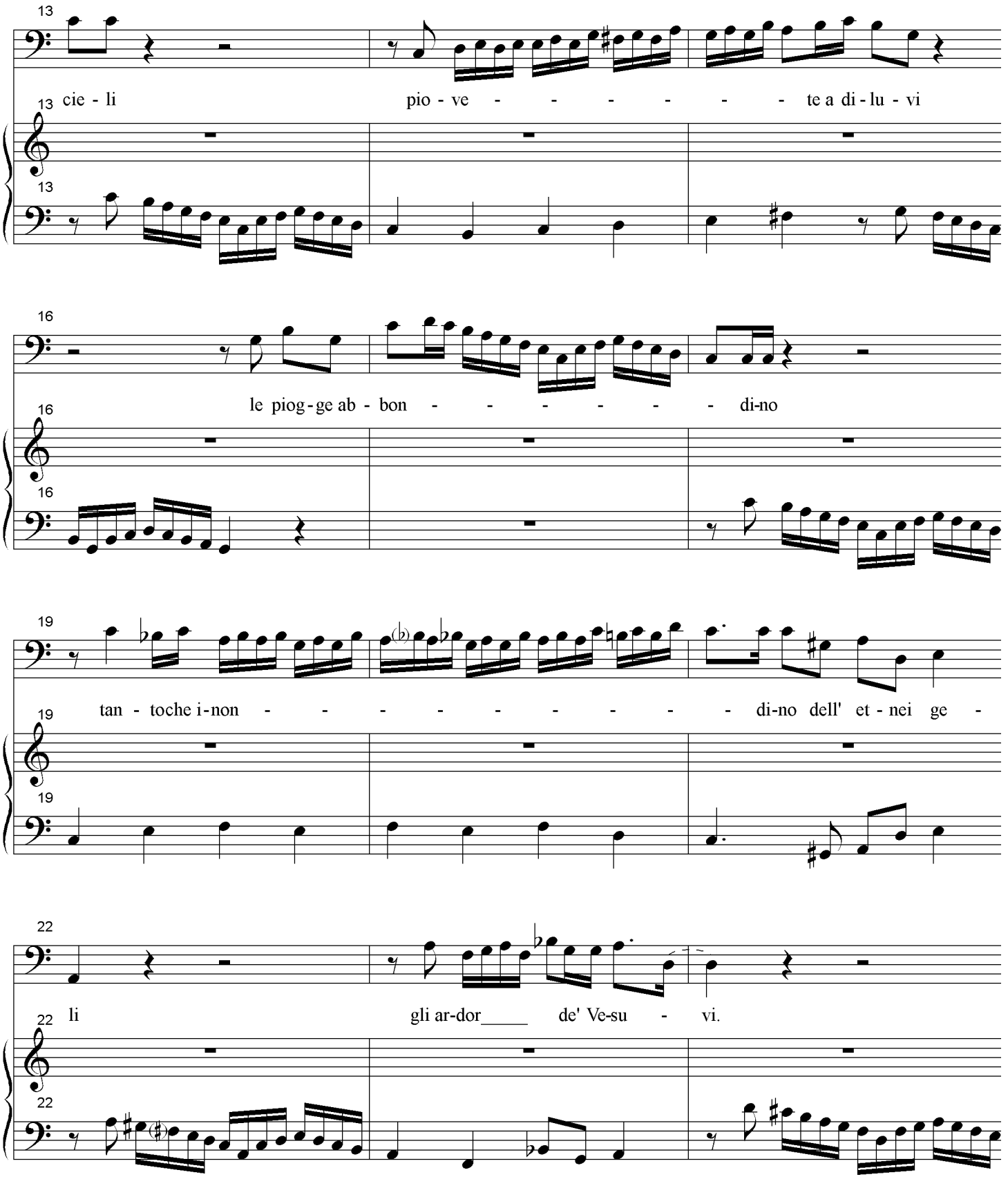
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - st

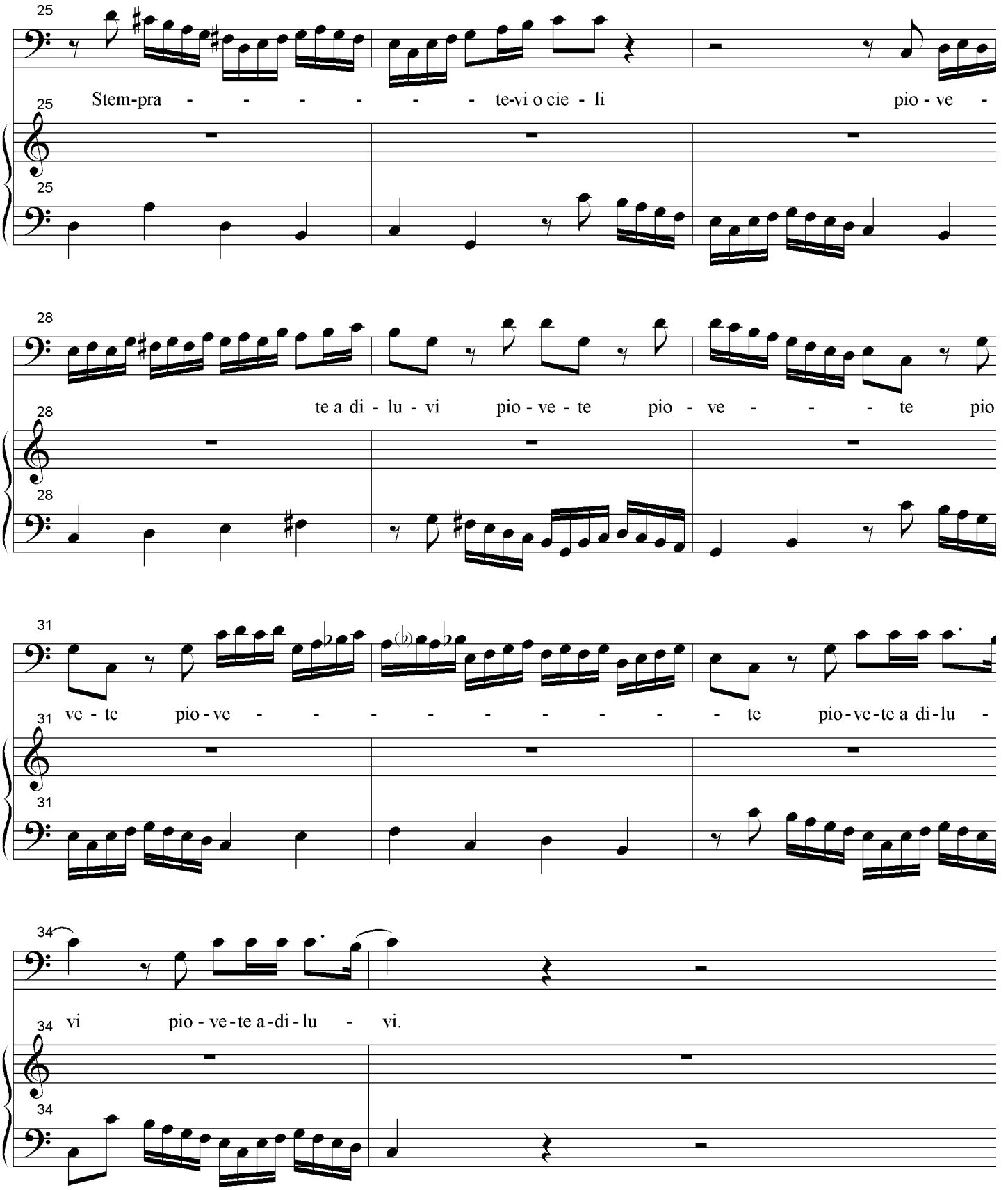
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-st

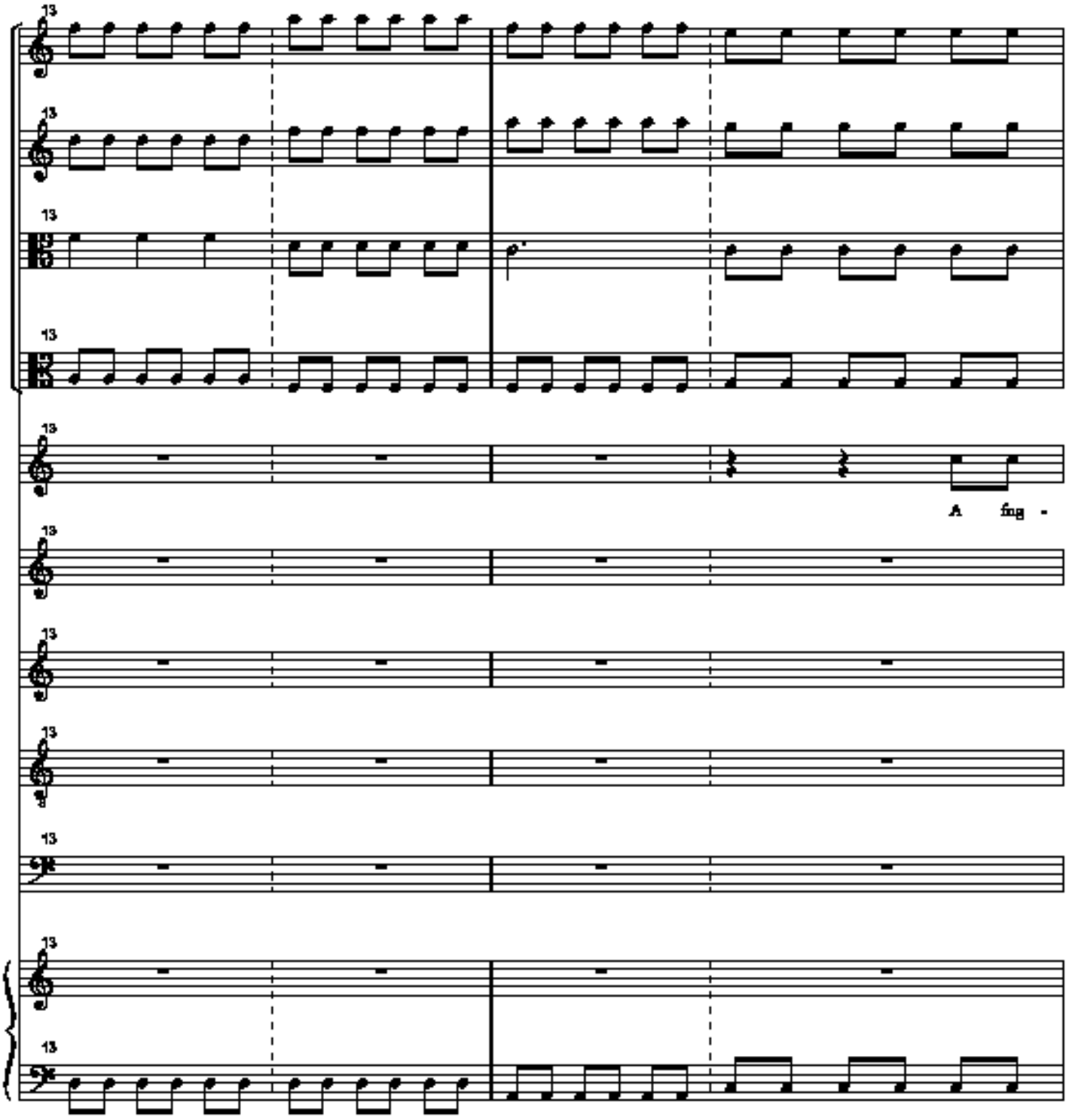
Aria

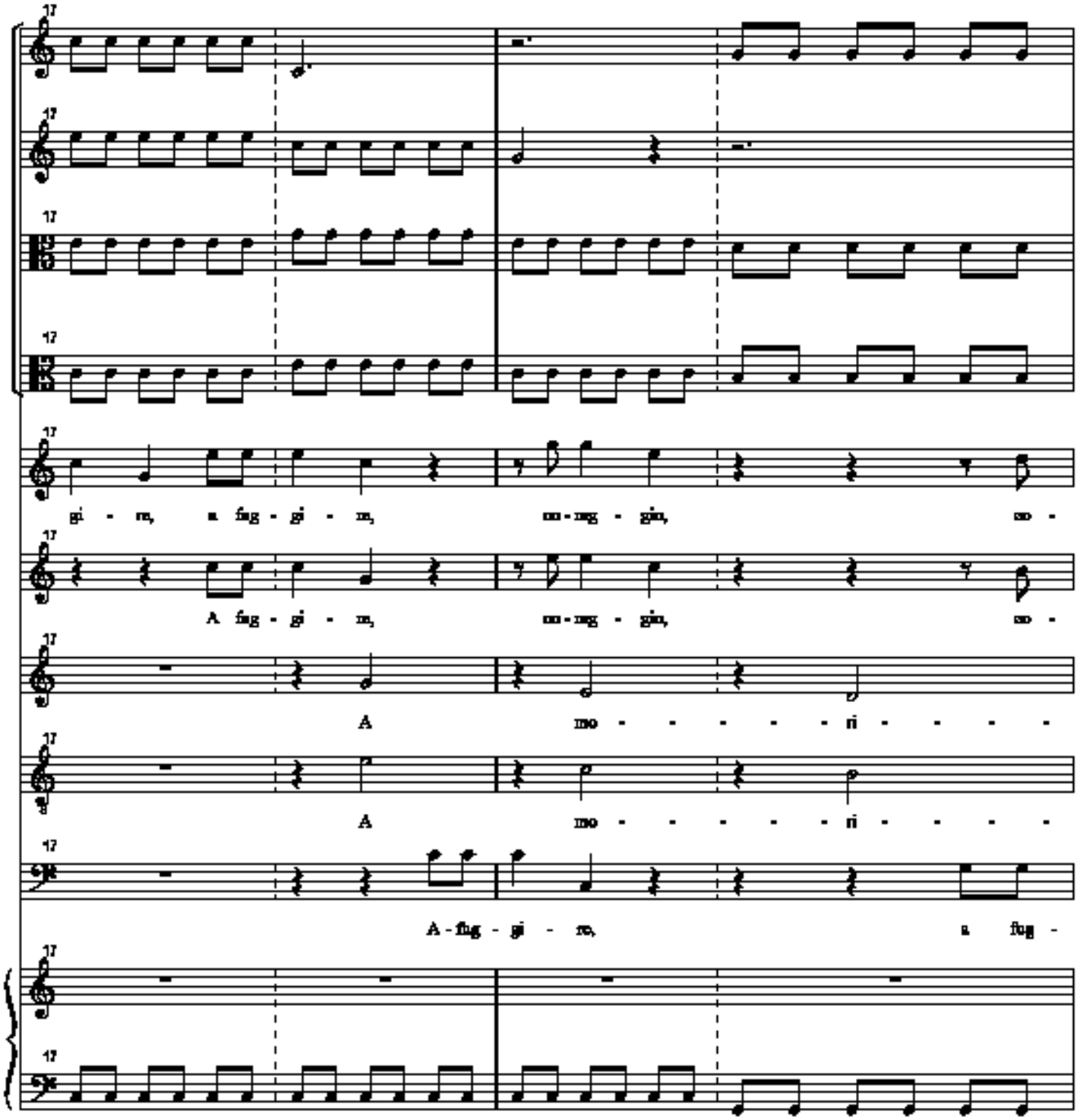
[Dio]

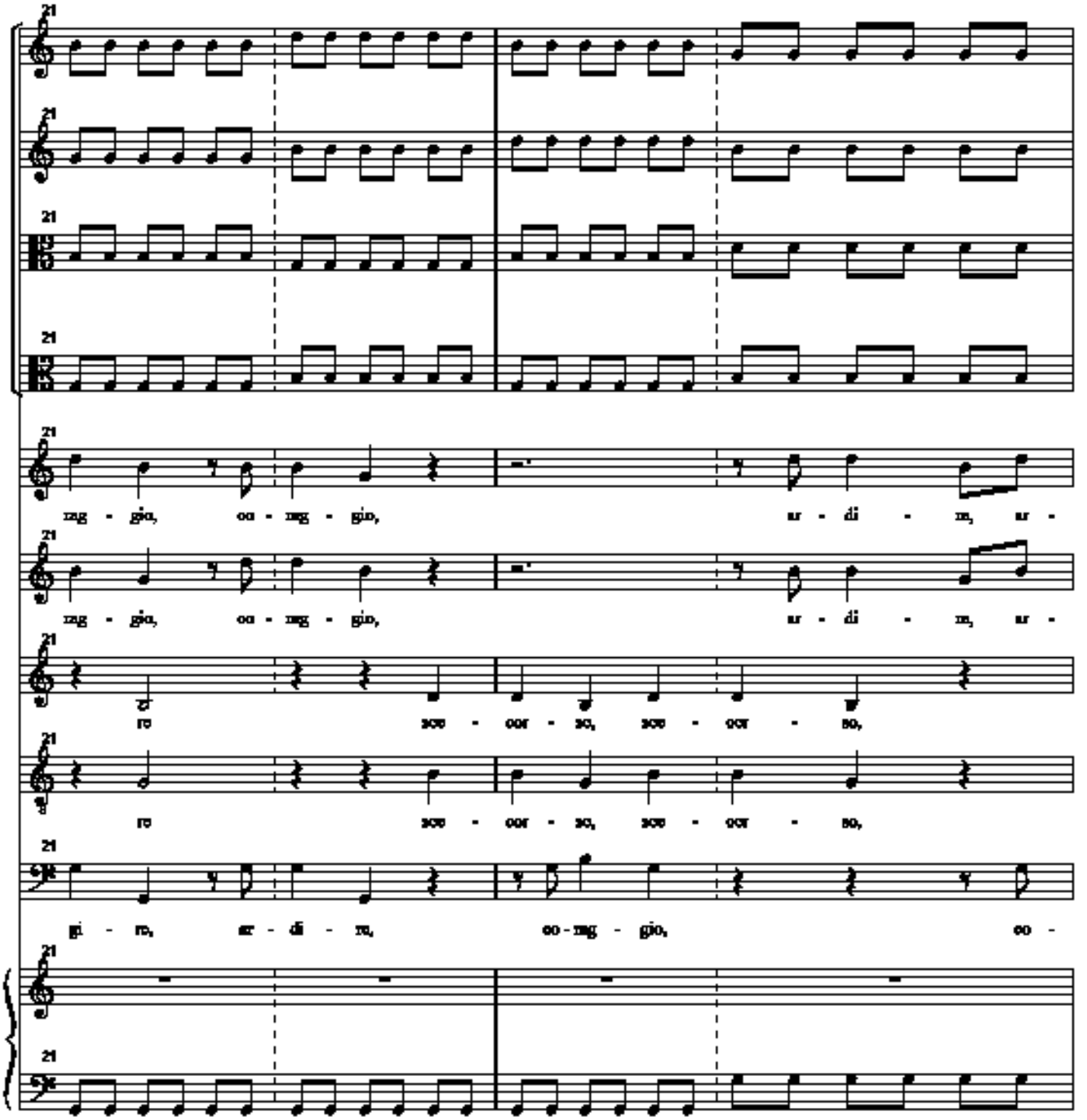
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te-v

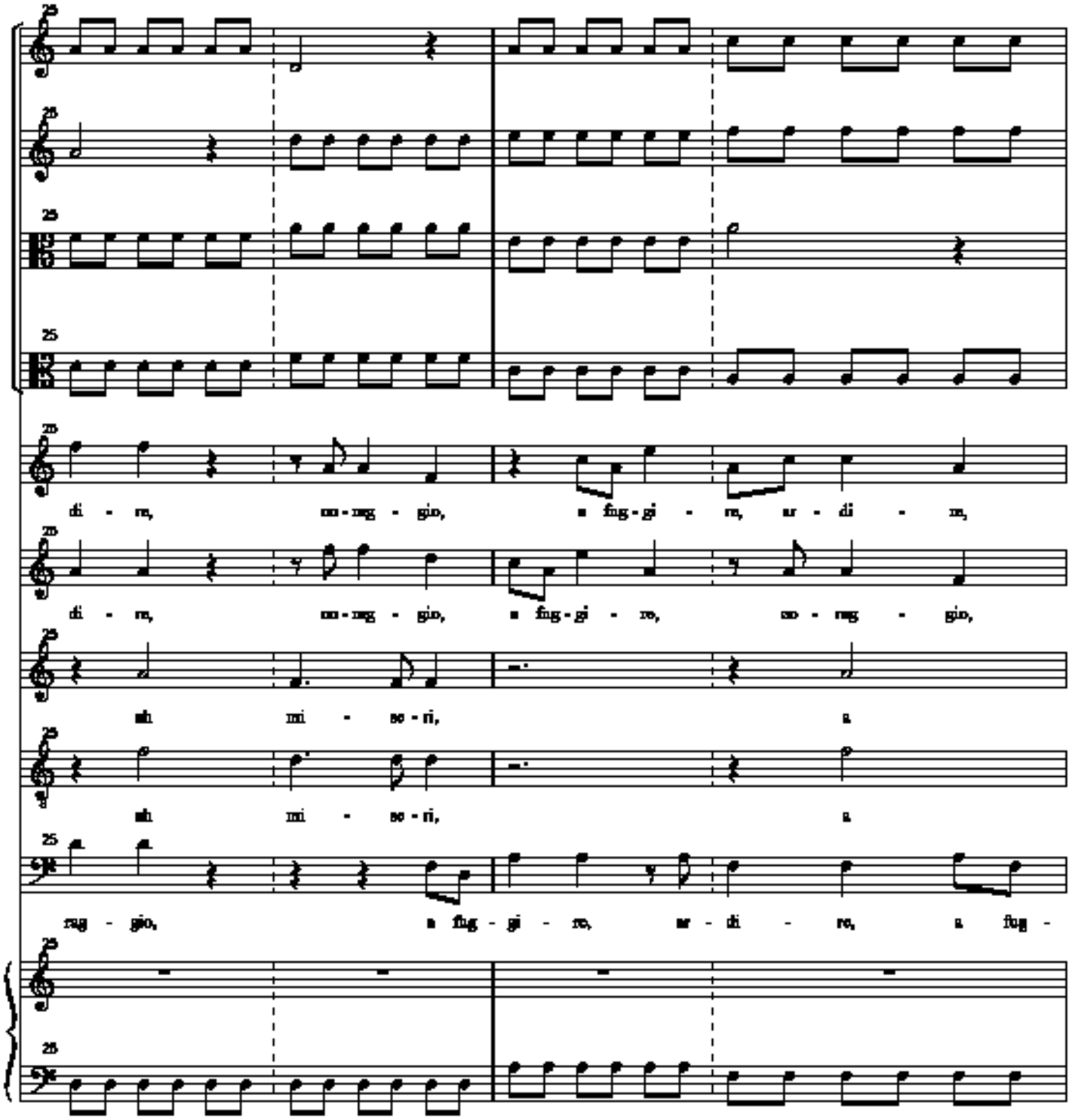

13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

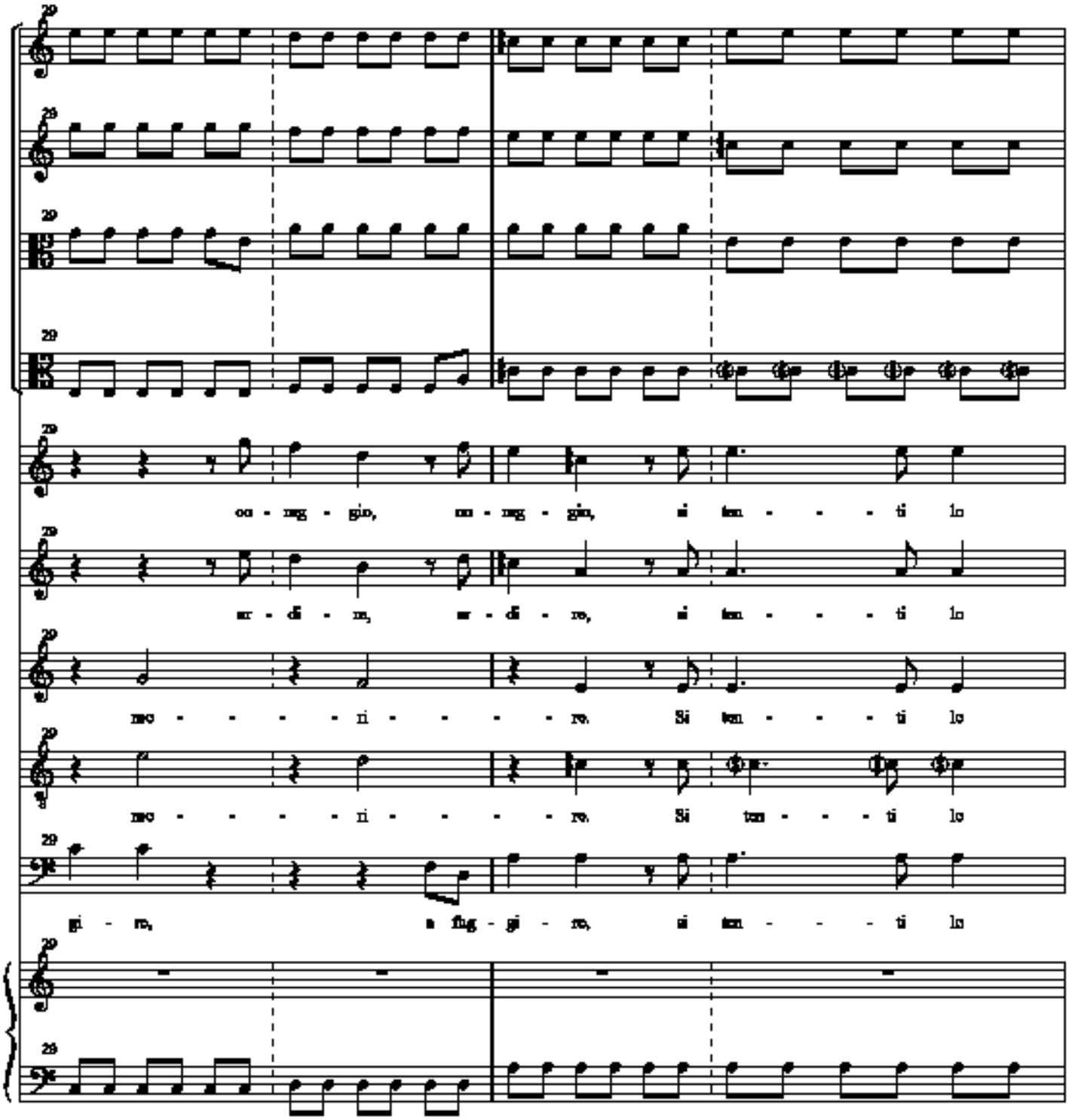

25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

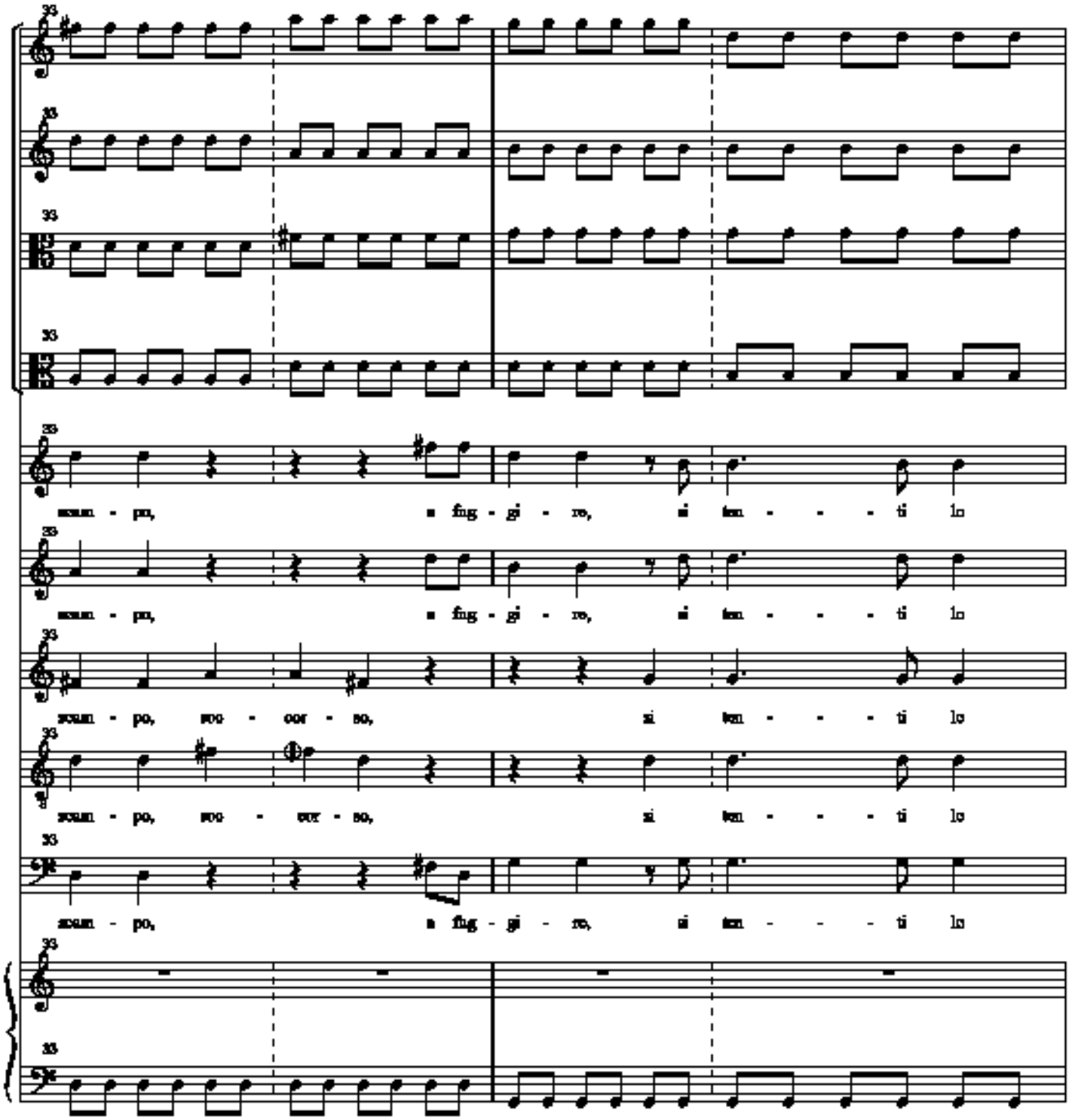

13
A fug -

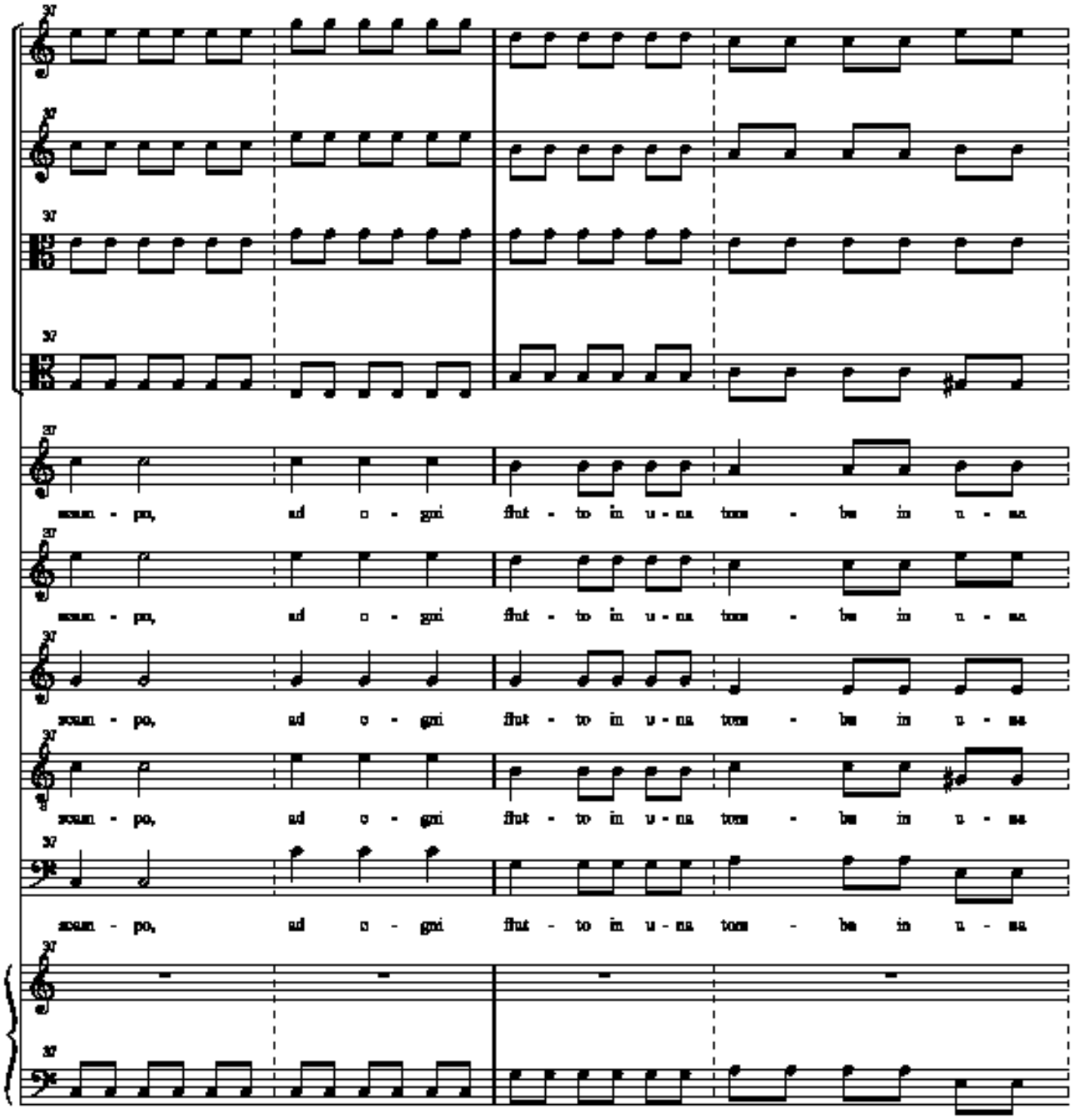

17
gi - re, a fug - gi - re, no - mg - gio, no -
A fug - gi - re, no - mg - gio, no -
A mo - - - - - ri - - - -
A mo - - - - - ri - - - -
A - fug - gi - re, a fug -

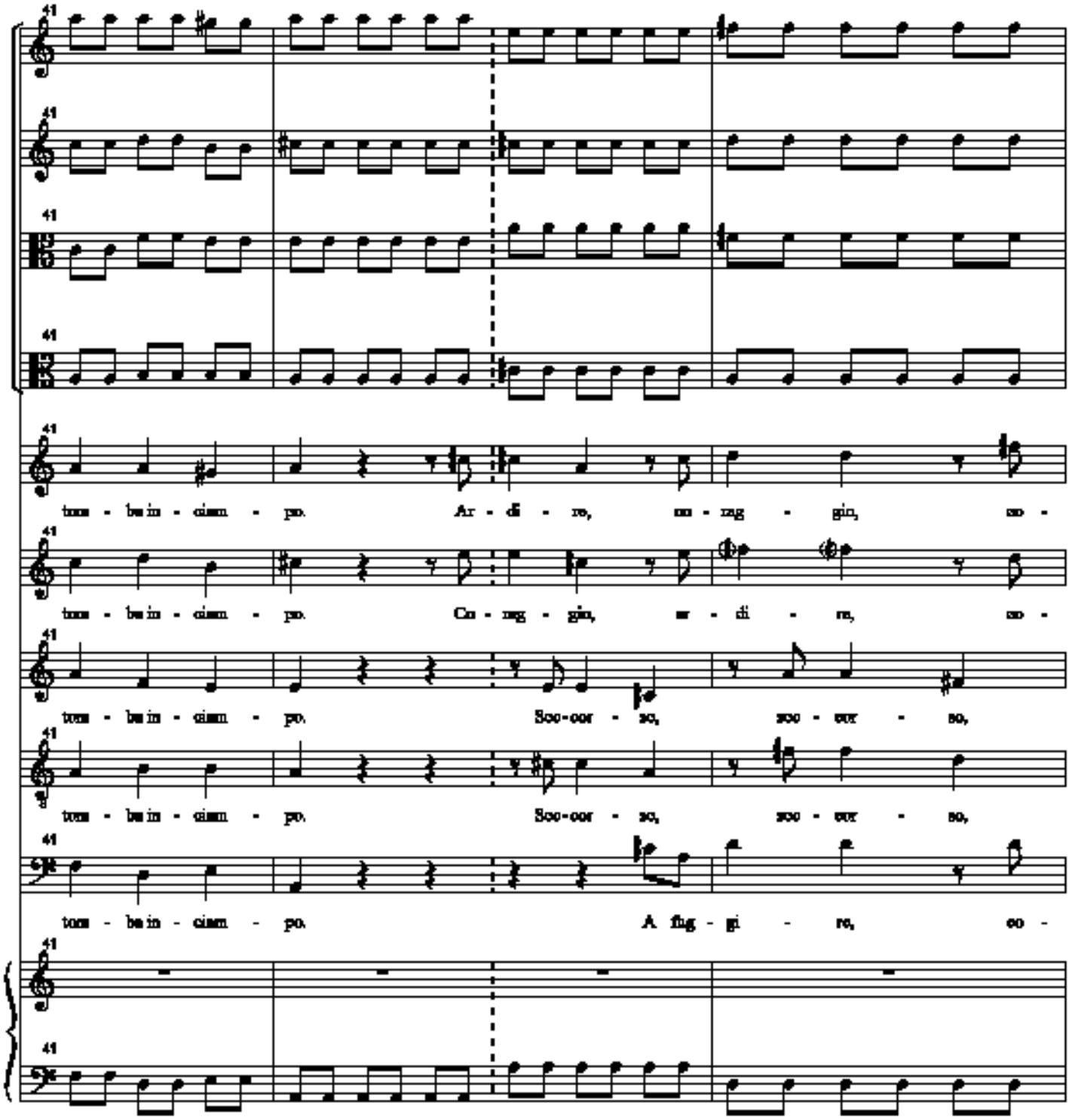

21
rag - gio, on - rag - gio, ar - di - re, ar -
rag - gio, on - rag - gio, ar - di - re, ar -
re ron - oor - so, ron - oor - so,
re ron - oor - so, ron - oor - so,
gi - re, ar - di - re, on - rag - gio, on -

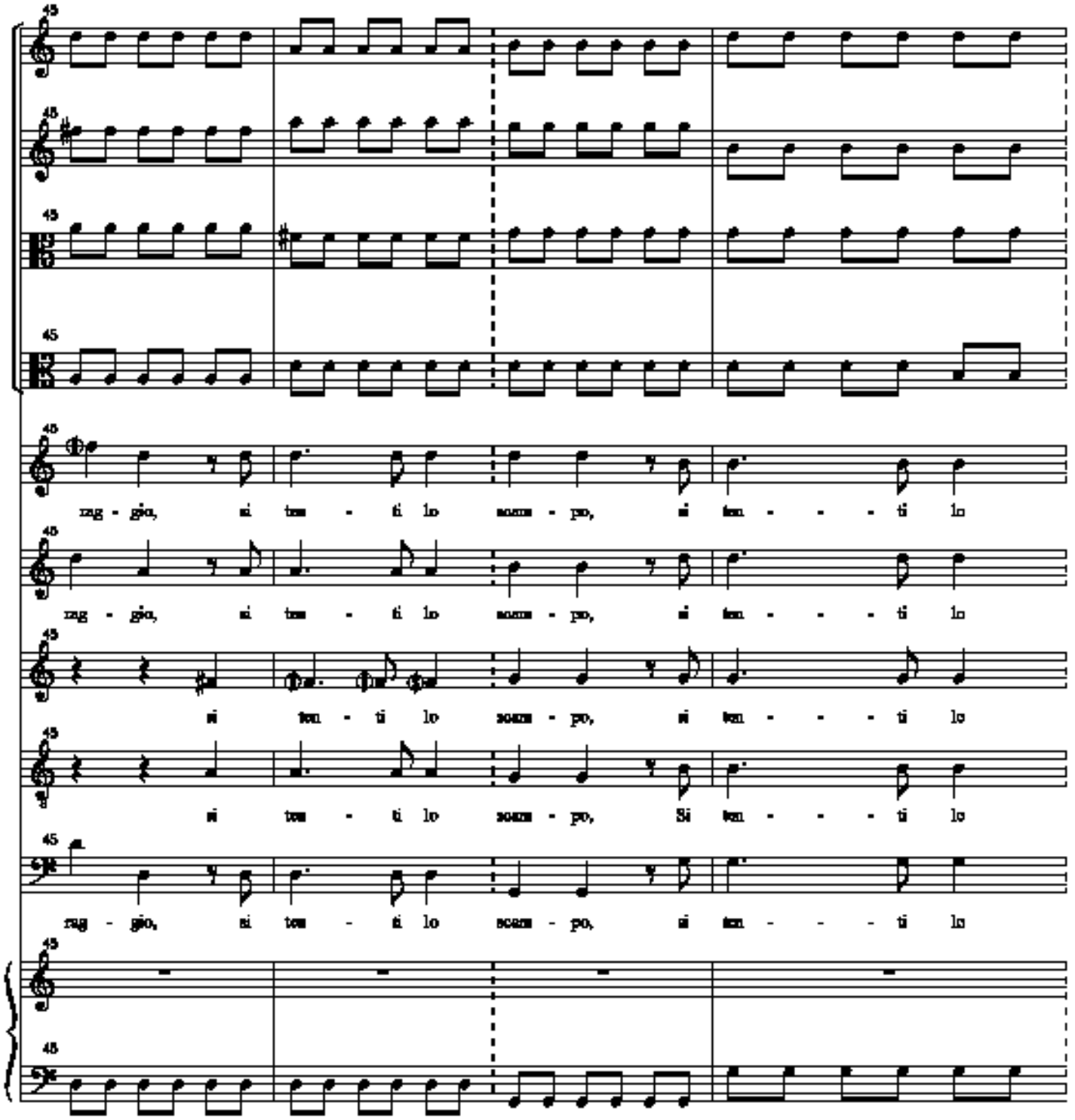

di - re, no - neg - gio, a fug - gi - re, ur - di - re,
di - re, no - neg - gio, a fug - gi - re, no - neg - gio,
ah mi - se - ri, a
ah mi - se - ri, a
rag - gio, a fug - gi - re, ur - di - re, a fug -

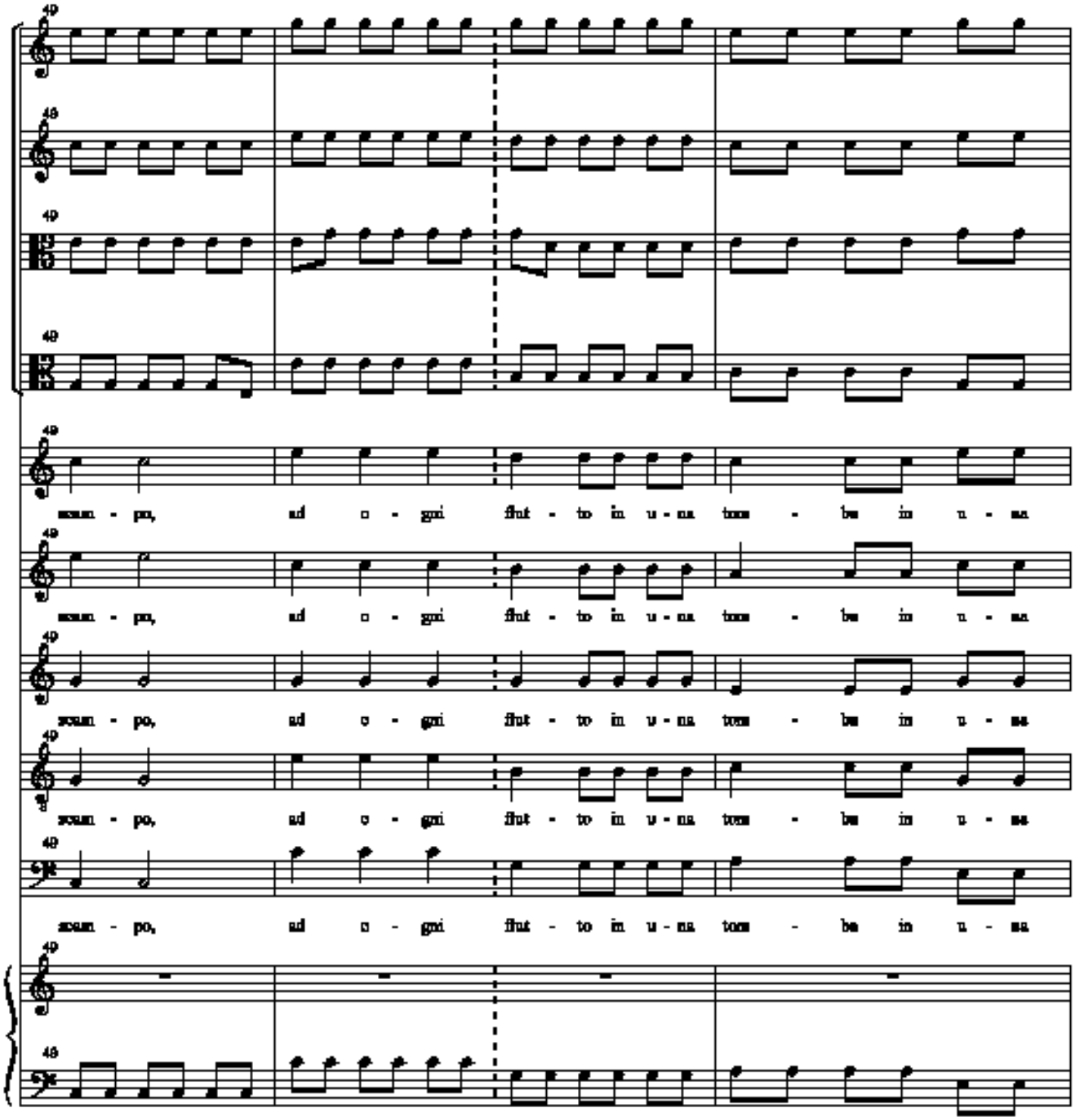

29
on - mg - gio, on - mg - gio, si ten - - - ti lo
ar - di - re, ar - di - re, si ten - - - ti lo
ne - - - - ri - - - - re. Si ten - - - ti lo
ne - - - - ri - - - - re. Si ten - - - ti lo
gi - re, a fug - gi - re, si ten - - - ti lo

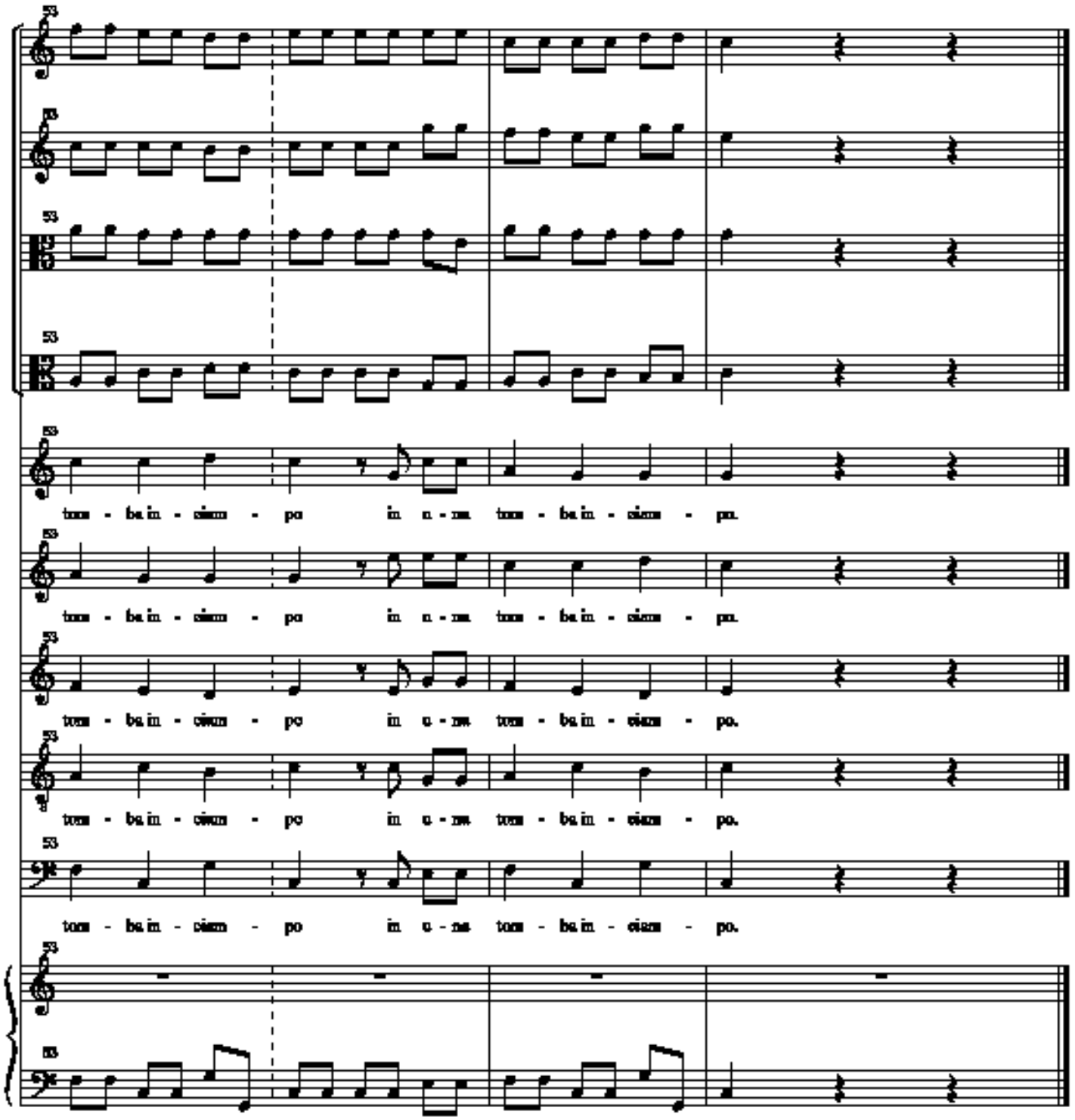

33
scum - po, a fug - gi - ro, si ten - - - ti lo
scum - po, a fug - gi - ro, si ten - - - ti lo
scum - po, soc - cor - so, si ten - - - ti lo
scum - po, soc - cor - so, si ten - - - ti lo
scum - po, a fug - gi - ro, si ten - - - ti lo


37
scam - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - be in u - na
scam - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - be in u - na
scam - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - be in u - na
scam - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - be in u - na
scam - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - be in u - na

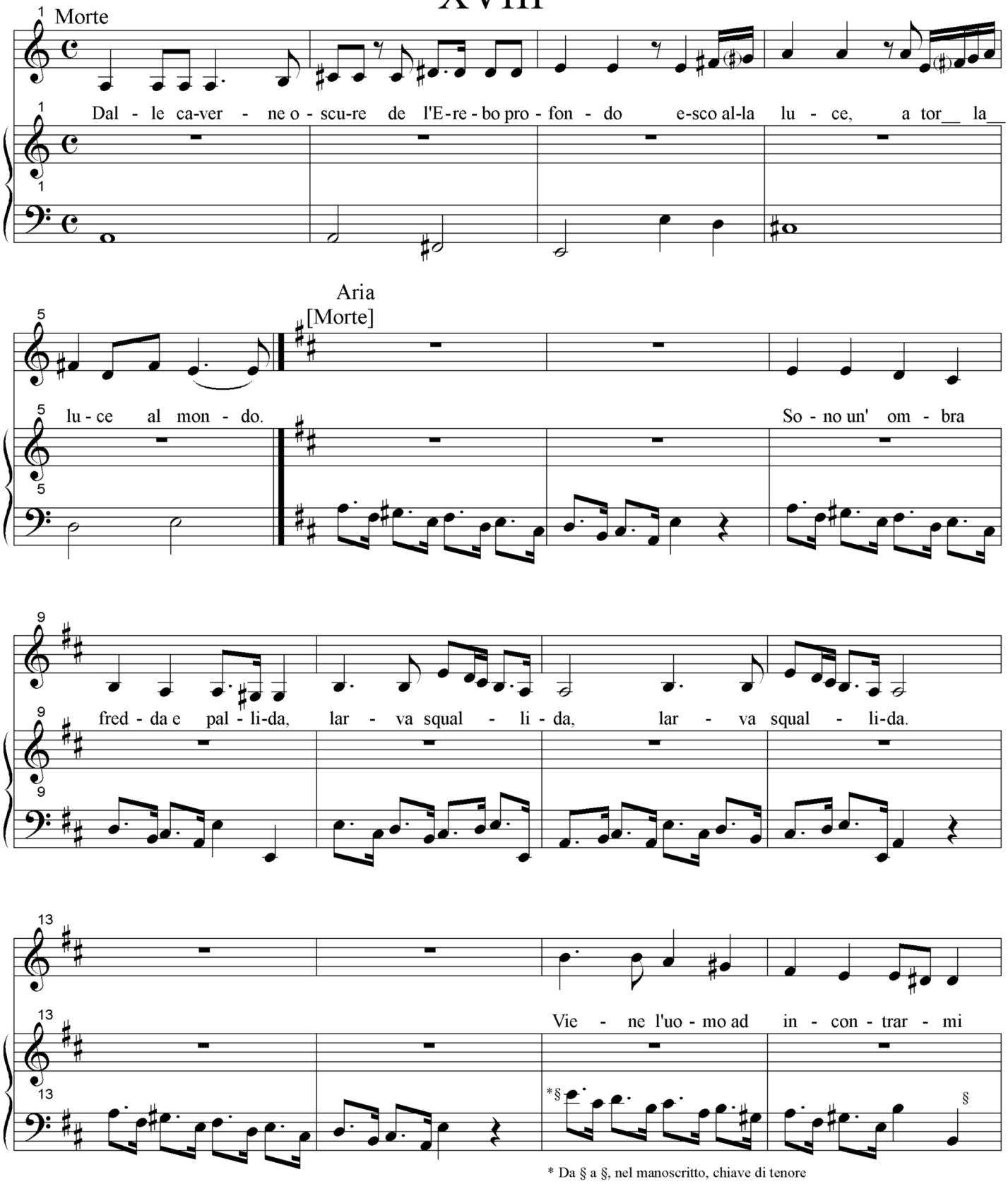

41
tous - ba in - cism - po. Ar - di - re, ma - rag - gin, so -
tous - ba in - cism - po. Ca - rag - gin, ar - di - re, so -
tous - ba in - cism - po. Soo-our - so, soo - our - so,
tous - ba in - cism - po. Soo-our - so, soo - our - so,
tous - ba in - cism - po. A fug - gi - re, so -


45
rag - gio, si ten - ti lo scam - po, si ten - - - ti lo
rag - gio, si ten - ti lo scam - po, si ten - - - ti lo
si ten - ti lo scam - po, si ten - - - ti lo
si ten - ti lo scam - po, Si ten - - - ti lo
rag - gio, si ten - ti lo scam - po, si ten - - - ti lo

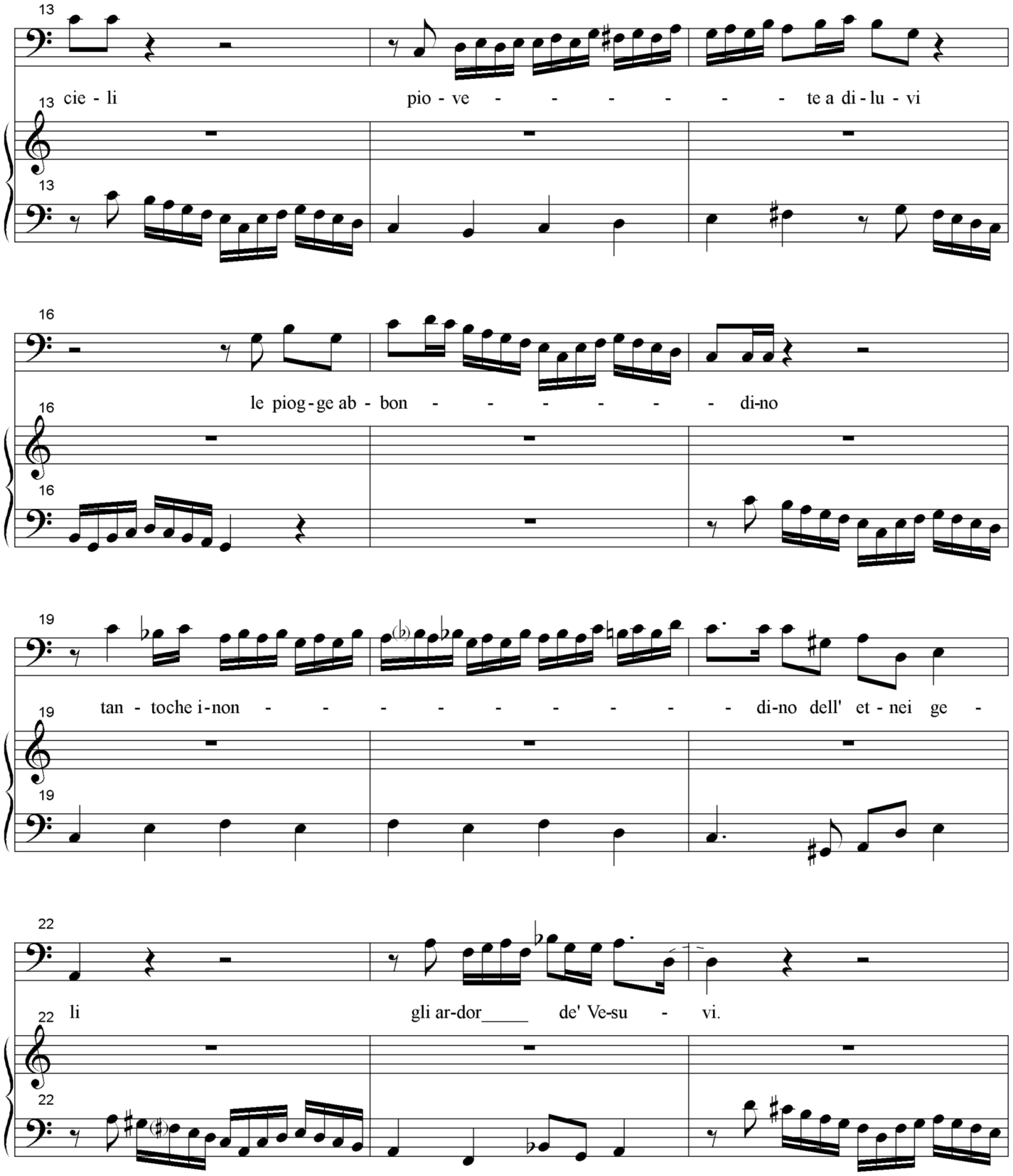

49
scum - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - ba in u - na
scum - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - ba in u - na
scum - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - ba in u - na
scum - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - ba in u - na
scum - po, ad o - gni flut - to in u - na tom - ba in u - na

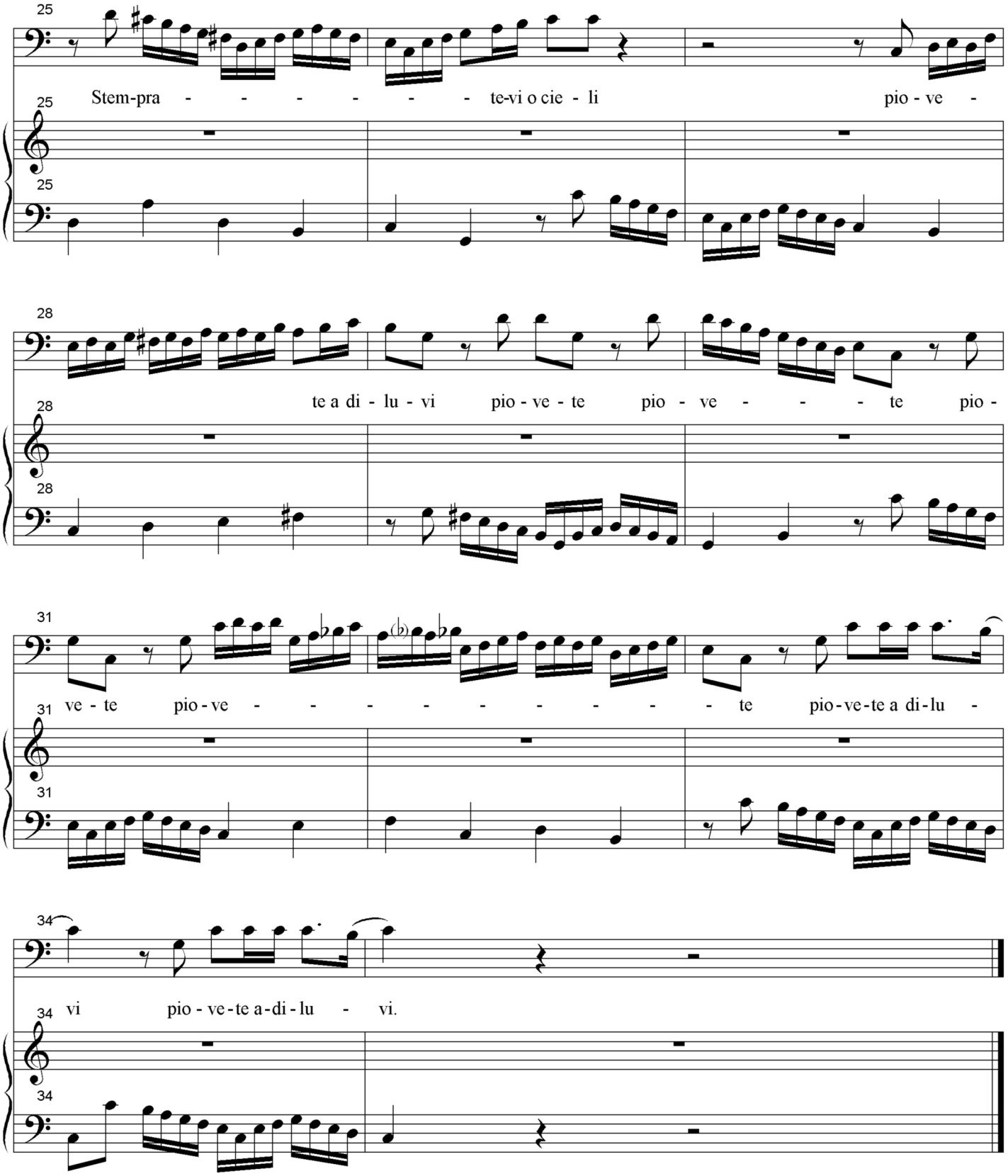

53
tous - ba in - cium - po in u - nu tous - ba in - cium - po.
tous - ba in - cium - po in u - nu tous - ba in - cium - po.
tous - ba in - cium - po in u - nu tous - ba in - cium - po.
tous - ba in - cium - po in u - nu tous - ba in - cium - po.
tous - ba in - cium - po in u - nu tous - ba in - cium - po.

XVIII



* Da § a §, nel manoscritto, chiave di tenore


13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

XIX

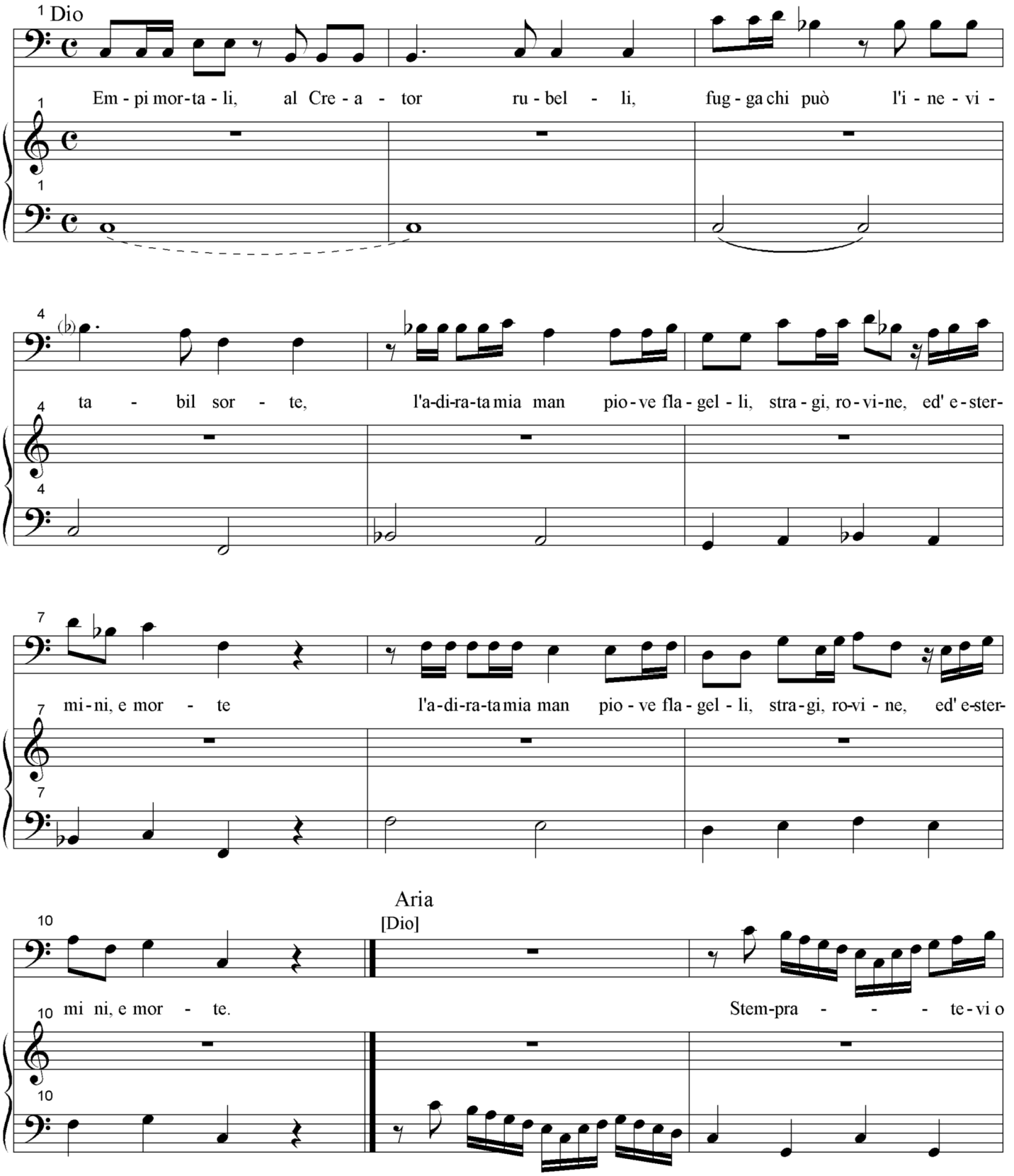
Recitativo

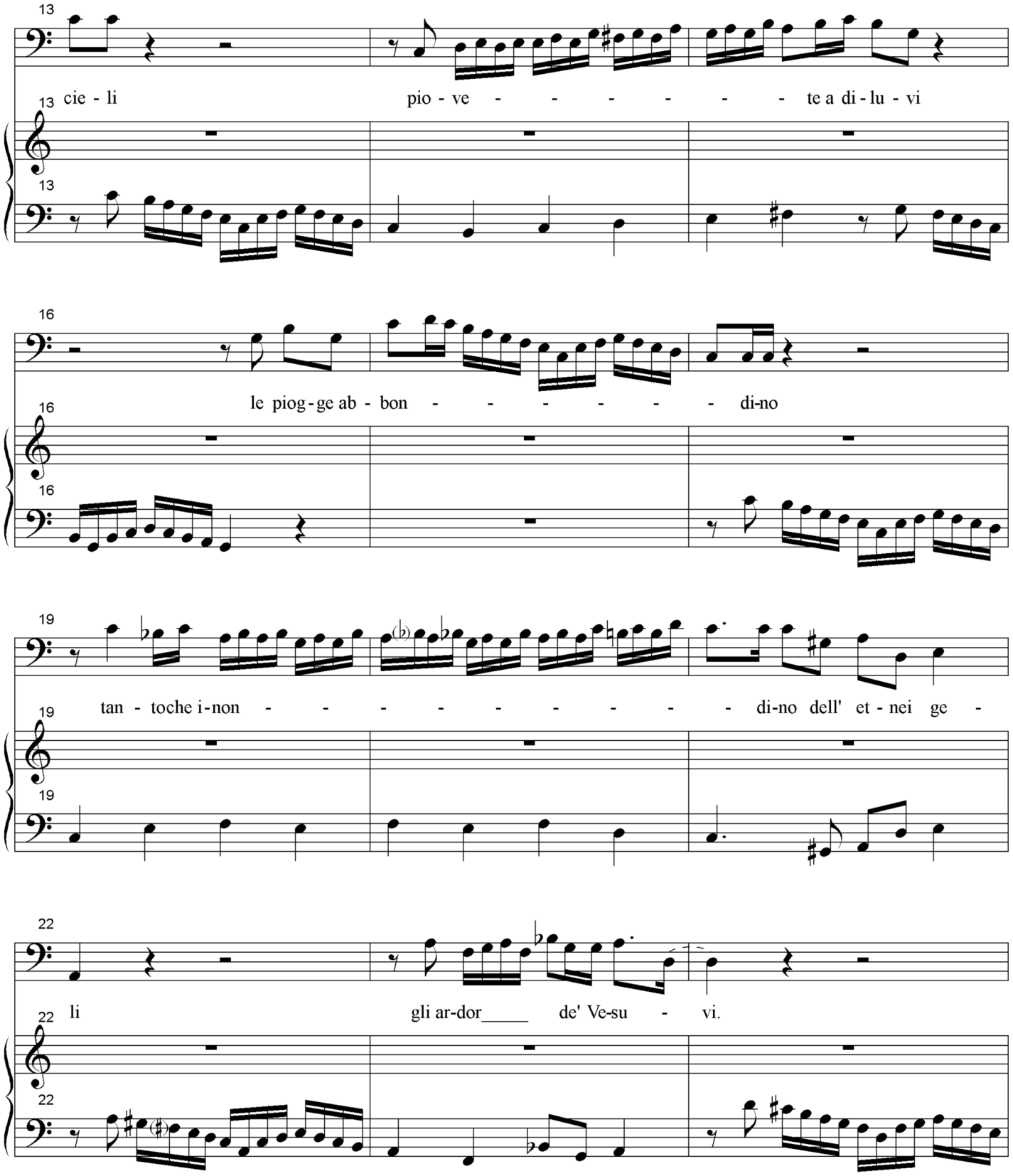
Morte

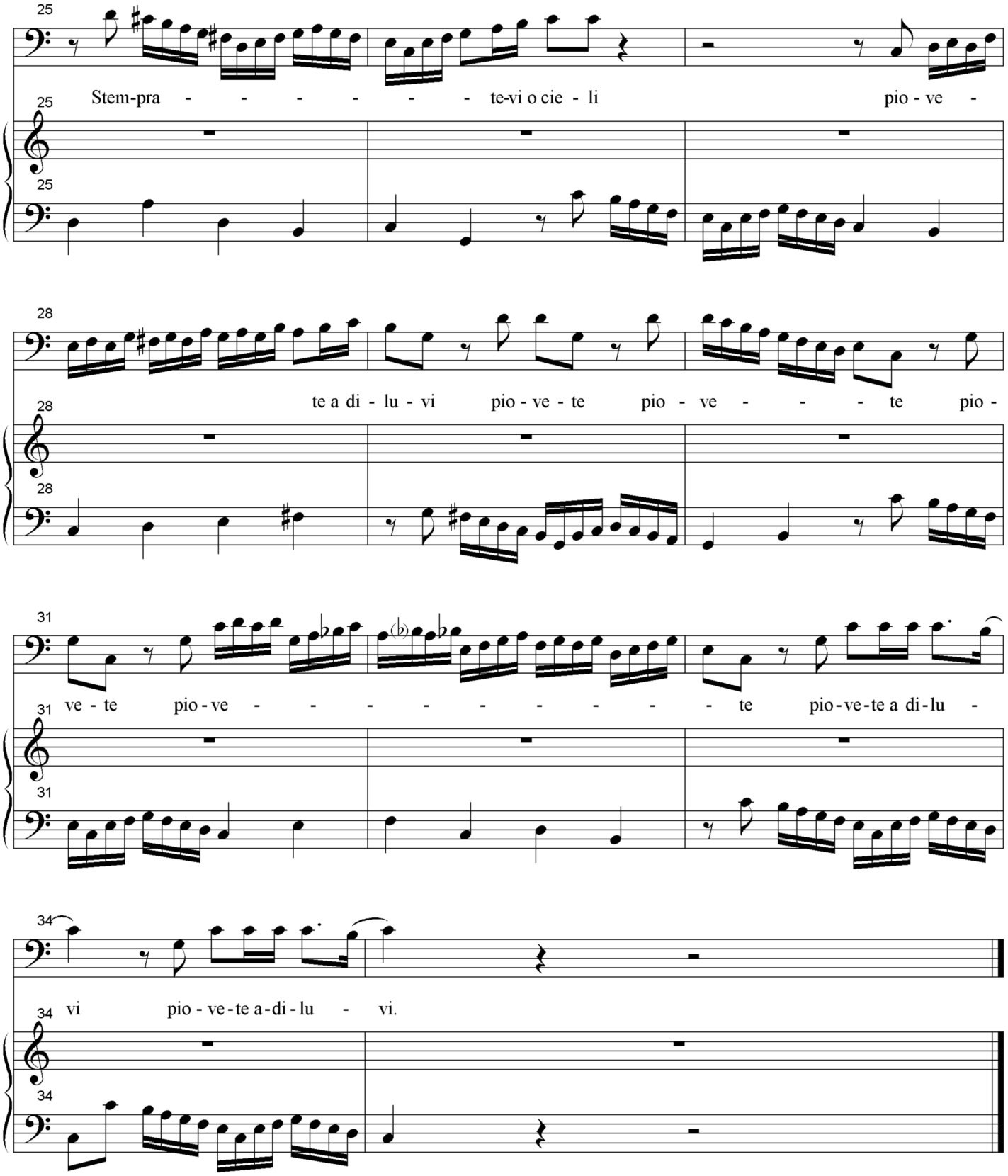
A tri - on - fi me - mo - ra - bi - li mi chia - ma il cie - lo ar ma - to diven - det - te impla - ca - bi - li ce - le - bre - ran mie glo - rie nel fu - ne - ral del mon - do per le fu - tu - re e - tà le mie vit - to - rie. Che fo', che tar - do più? Tem - po è di lut - to, ruo - ta pur da per tut - to l'in - con - tra - sta - bil fer - ro a ma - no ar - di - ta.

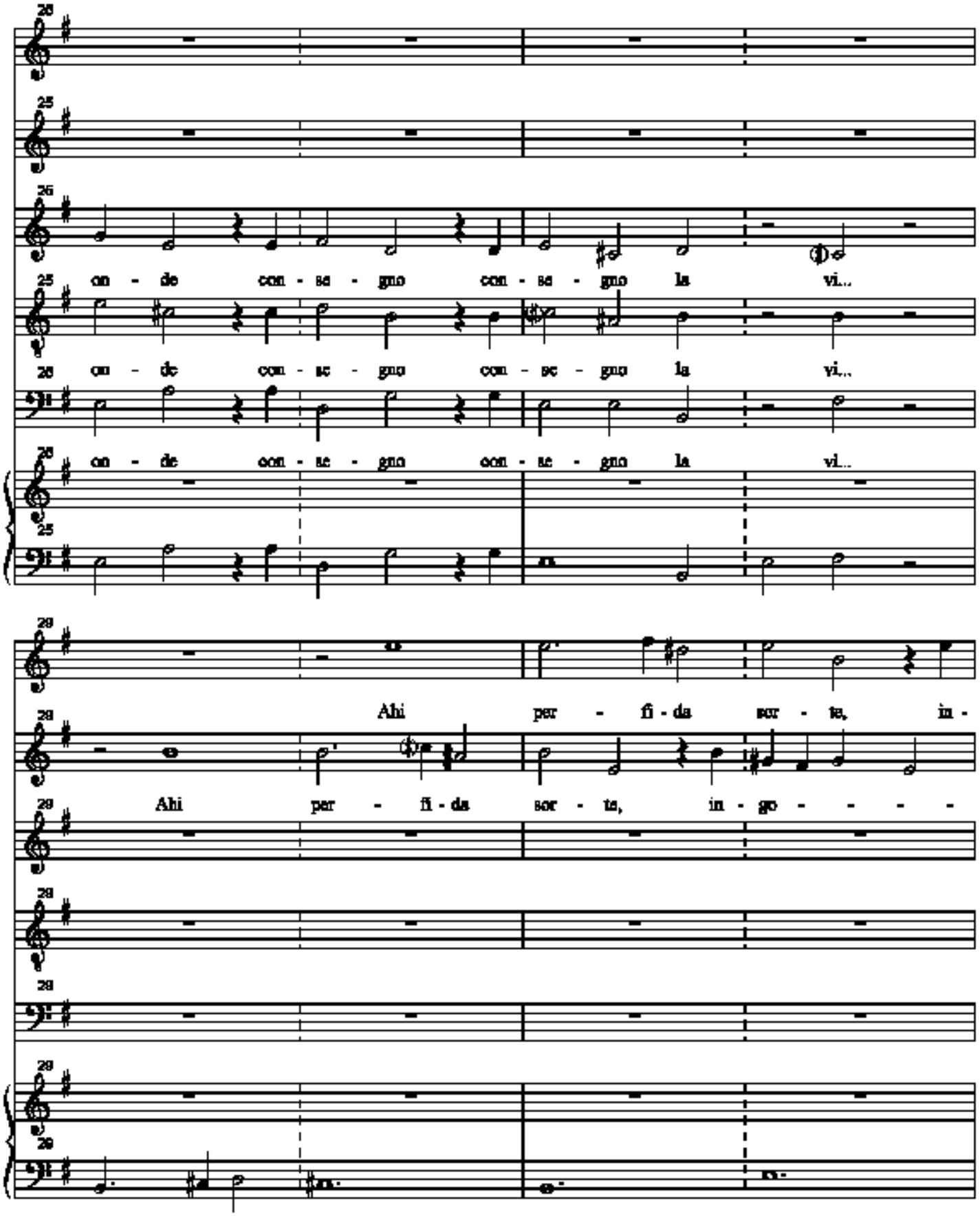
Segue A 5

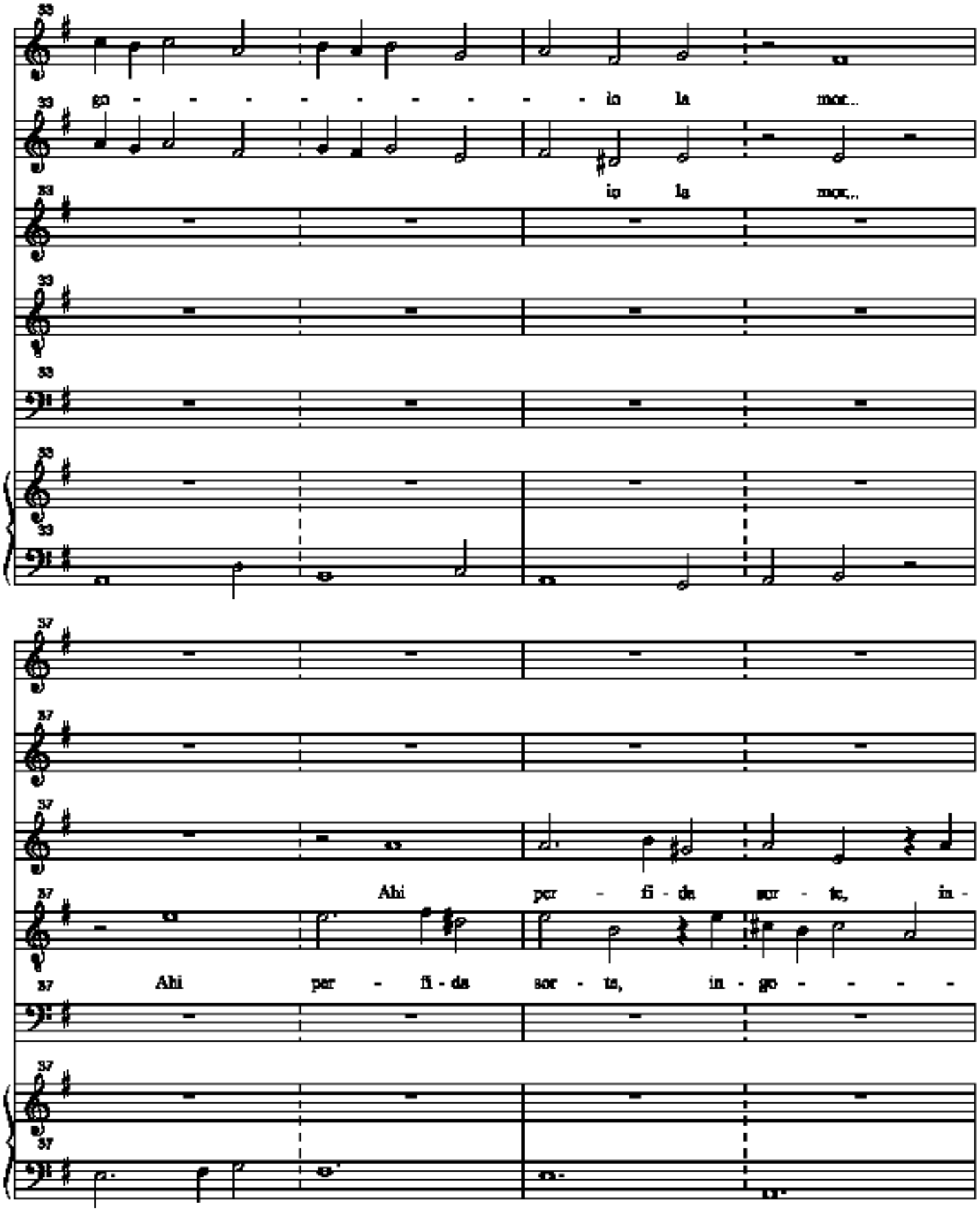
XVI

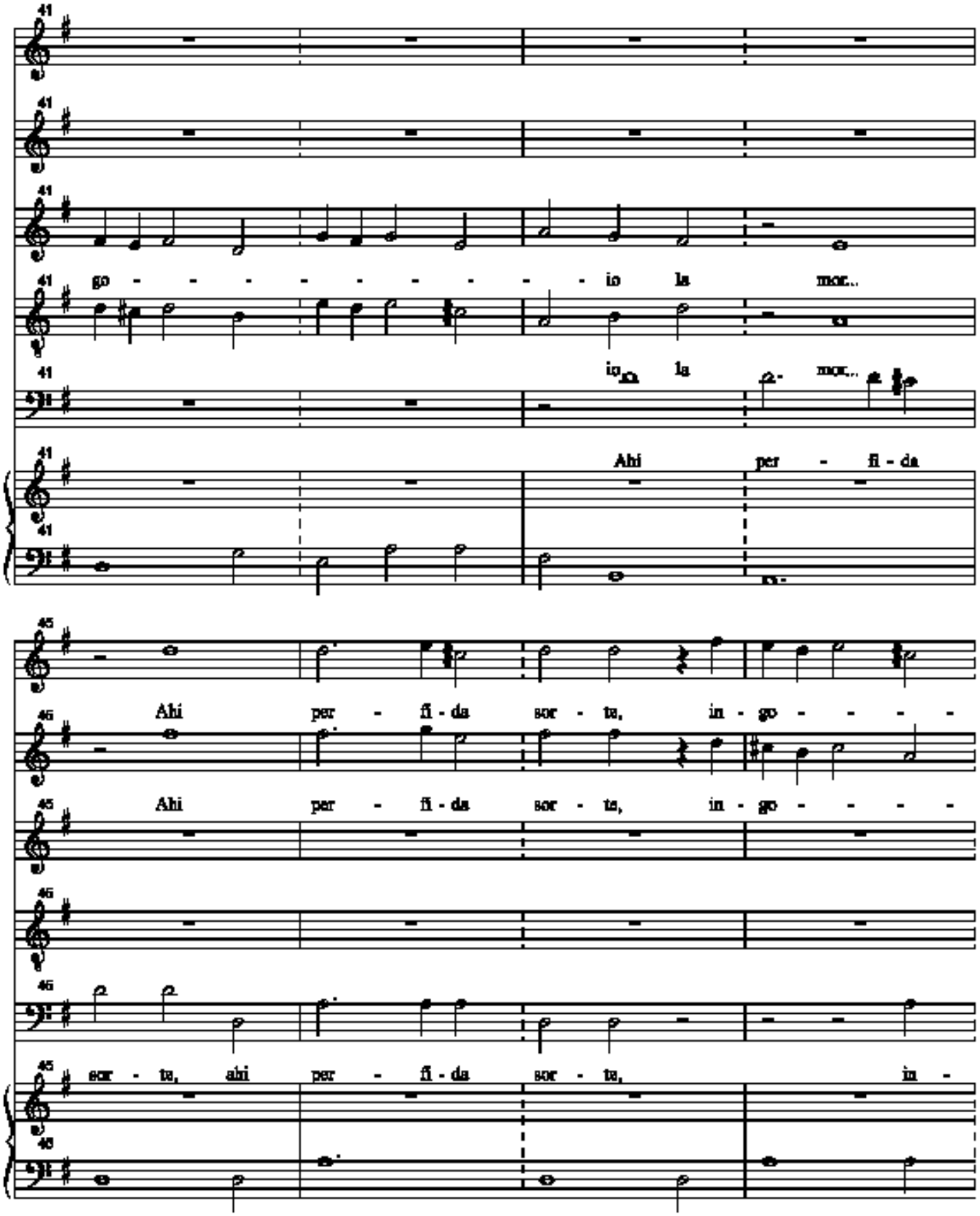

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

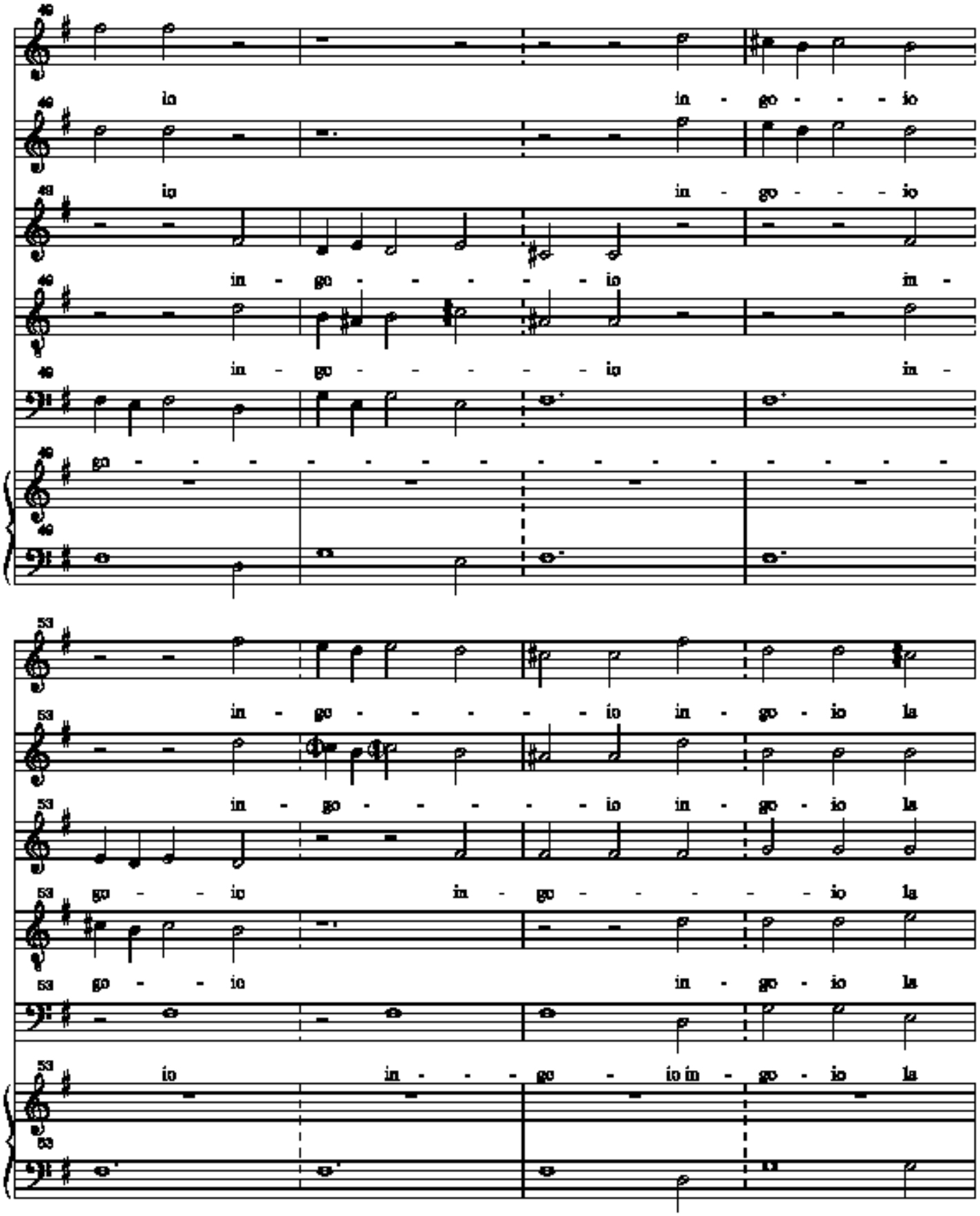

13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

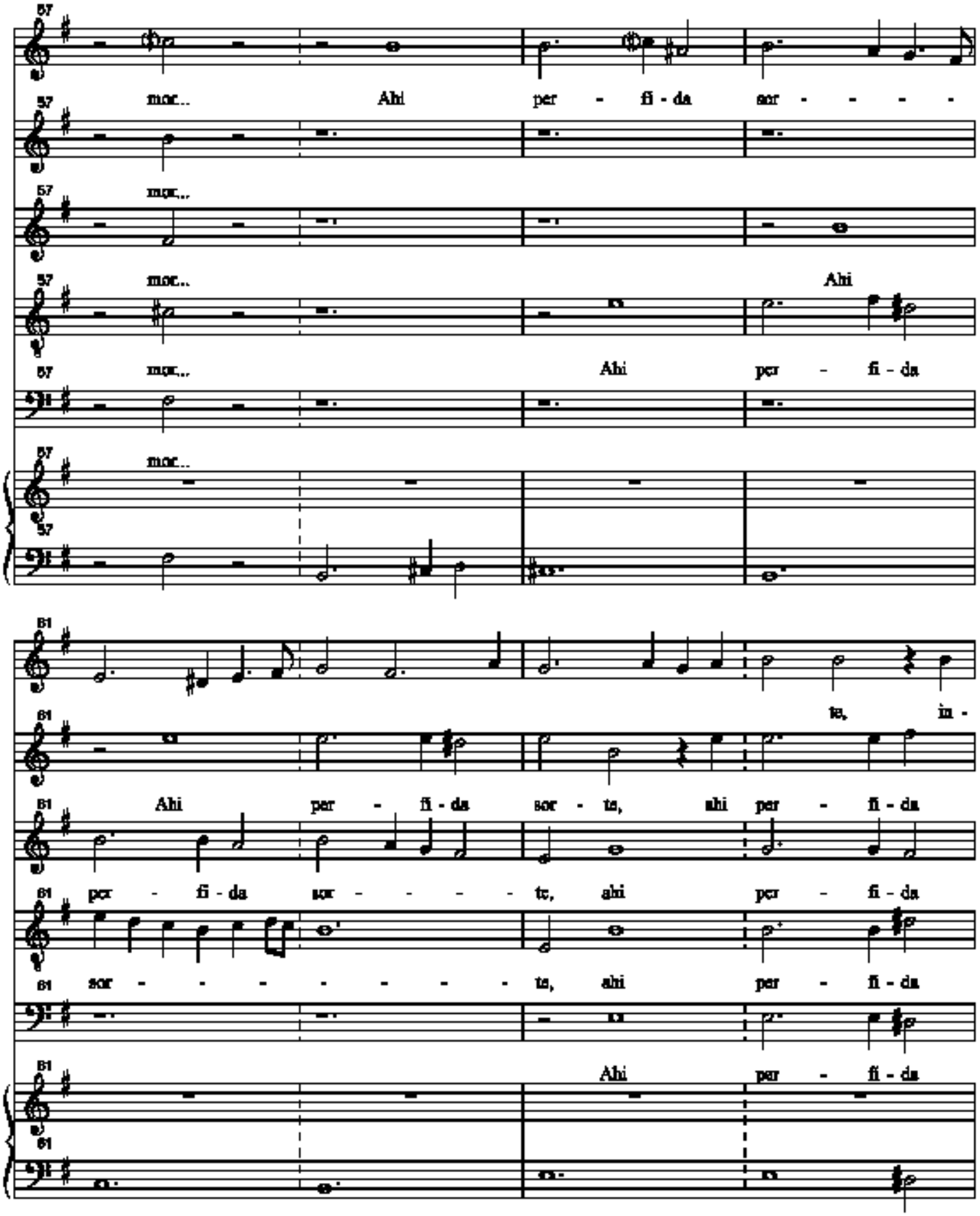

25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

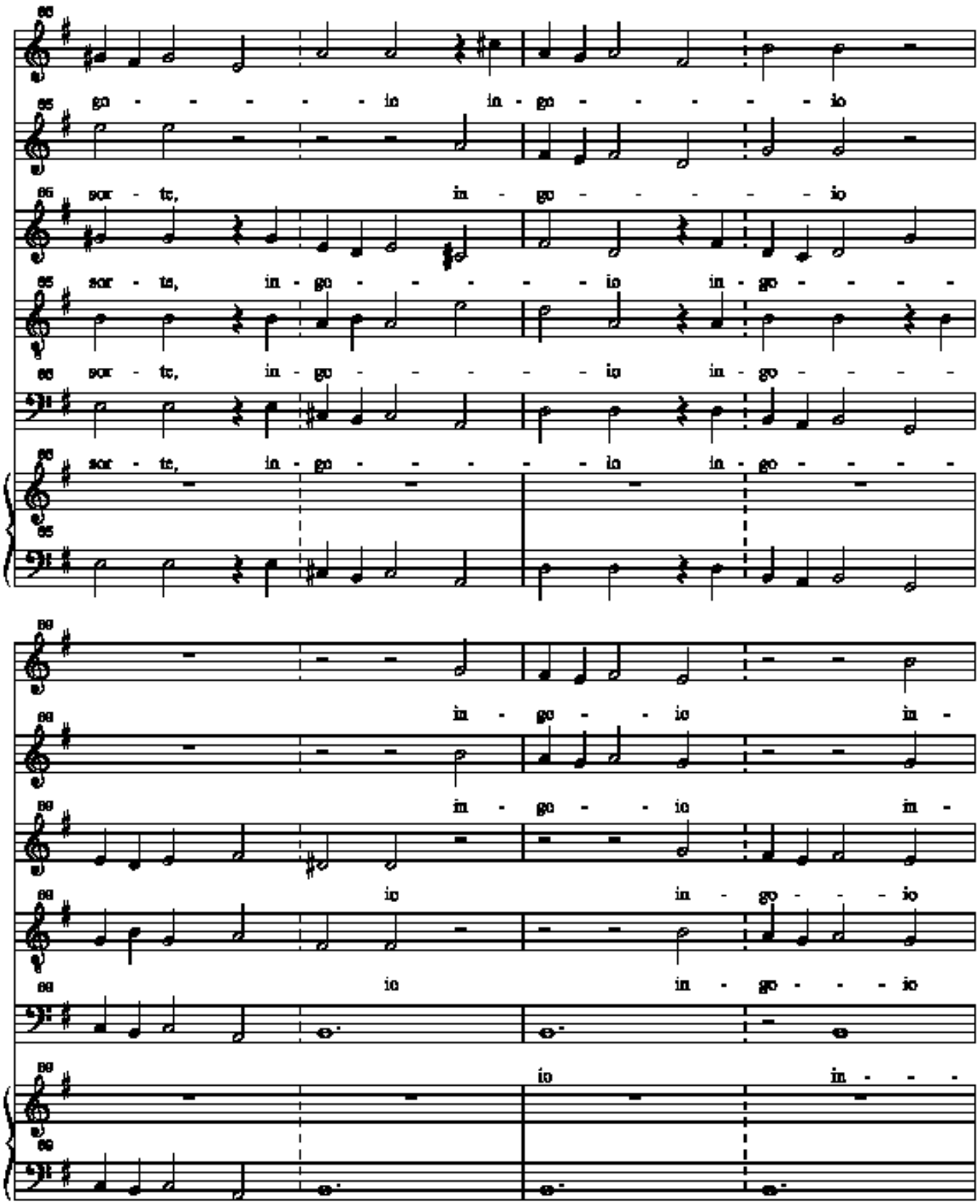

on - de con - se - gno con - se - gno la vi...
on - de con - se - gno con - se - gno la vi...
on - de con - se - gno con - se - gno la vi...
Ahi per - fi - da sor - te, in -
Ahi per - fi - da sor - te, in - go - - - -

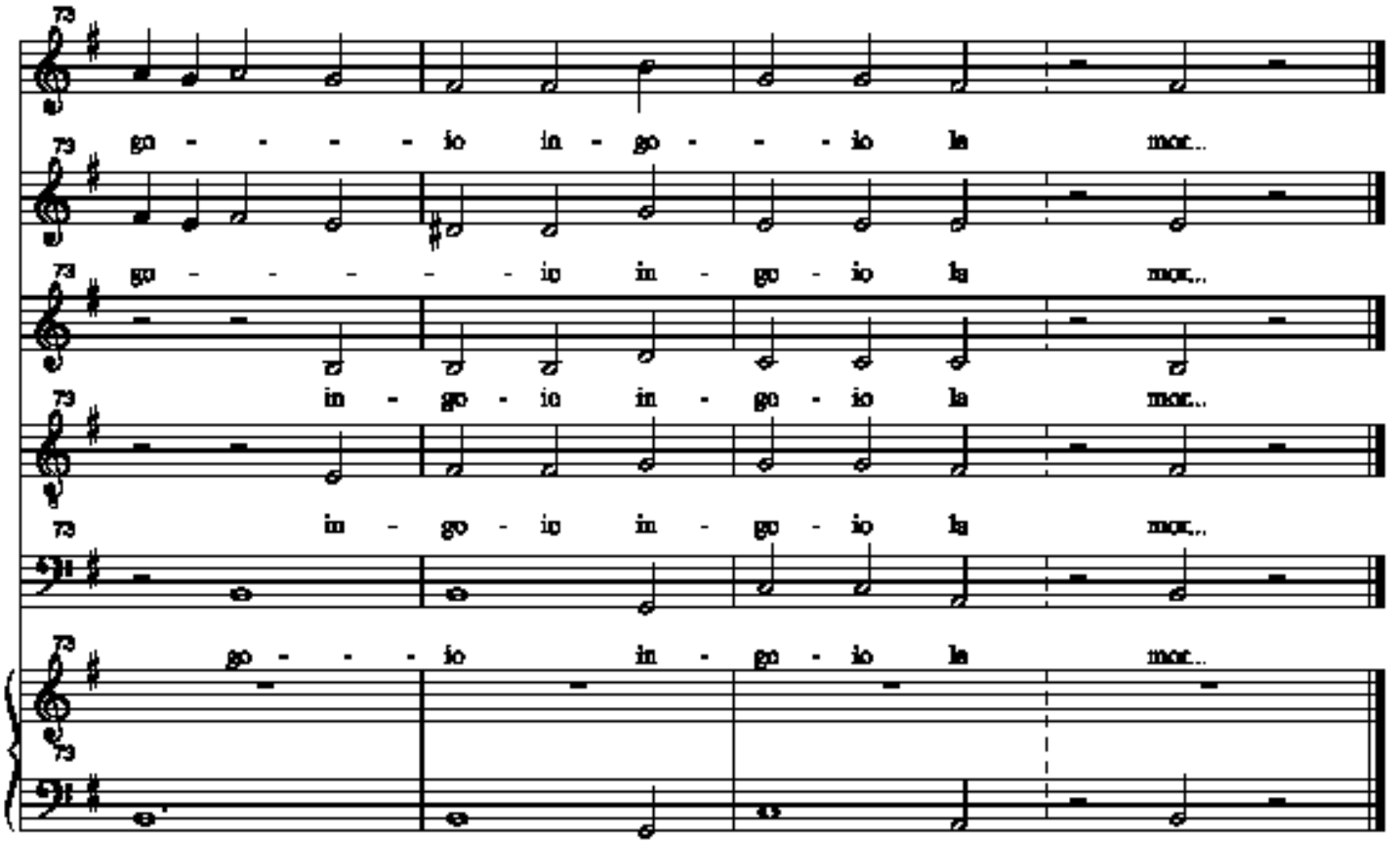

go - - - - - - - - - - in la mor...
in la mor...
Ahi per - fi - da sor - te, in -
Ahi per - fi - da sor - te, in - go - - - -


41
go - - - - - - - - - io la mor...
io la mor...
Ahi per - fi - da
45
Ahi per - fi - da sor - te, in - go - - - -
Ahi per - fi - da sor - te, in - go - - - -
sor - te, ahi per - fi - da sor - te, in -

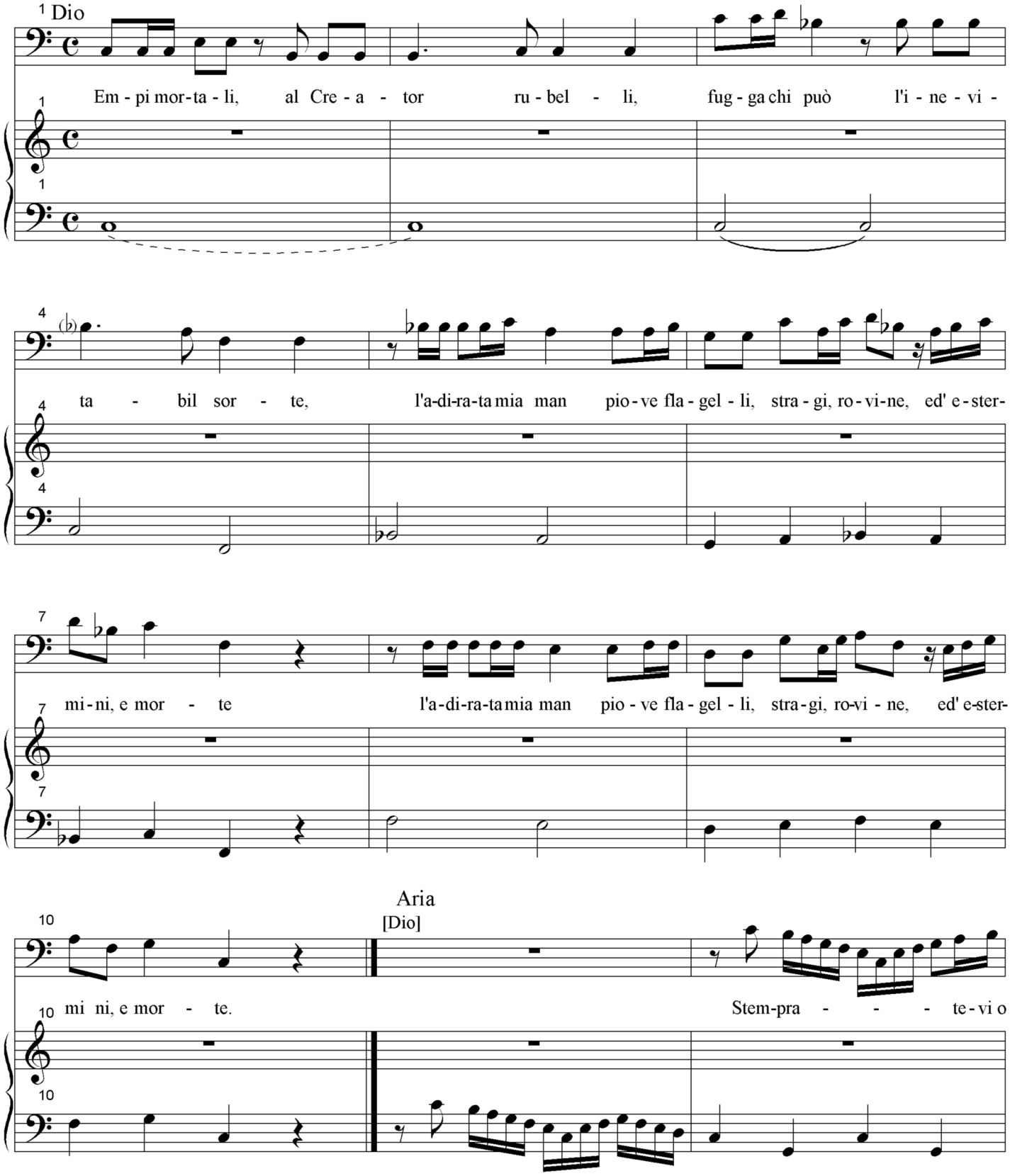

49
io in - go - - - io
49
io in - go - - - io
49
in - go - - - - - io in -
49
in - go - - - - - io in -
49
go - - - - - - - - - - - - - - - -
53
in - go - - - - - io in - go - io la
53
in - go - - - - - io in - go - io la
53
go - - io in - go - - - - - io la
53
go - - io in - go - io la
53
io in - - - go - io in - go - io la


57
mor... Ahi per - fi - da sor - - - -
mor...
mor... Ahi
mor... Ahi per - fi - da
mor...
61
te, in -
Ahi per - fi - da sor - te, ahi per - fi - da
per - fi - da sor - - - - te, ahi per - fi - da
sor - - - - - - - te, ahi per - fi - da
Ahi per - fi - da

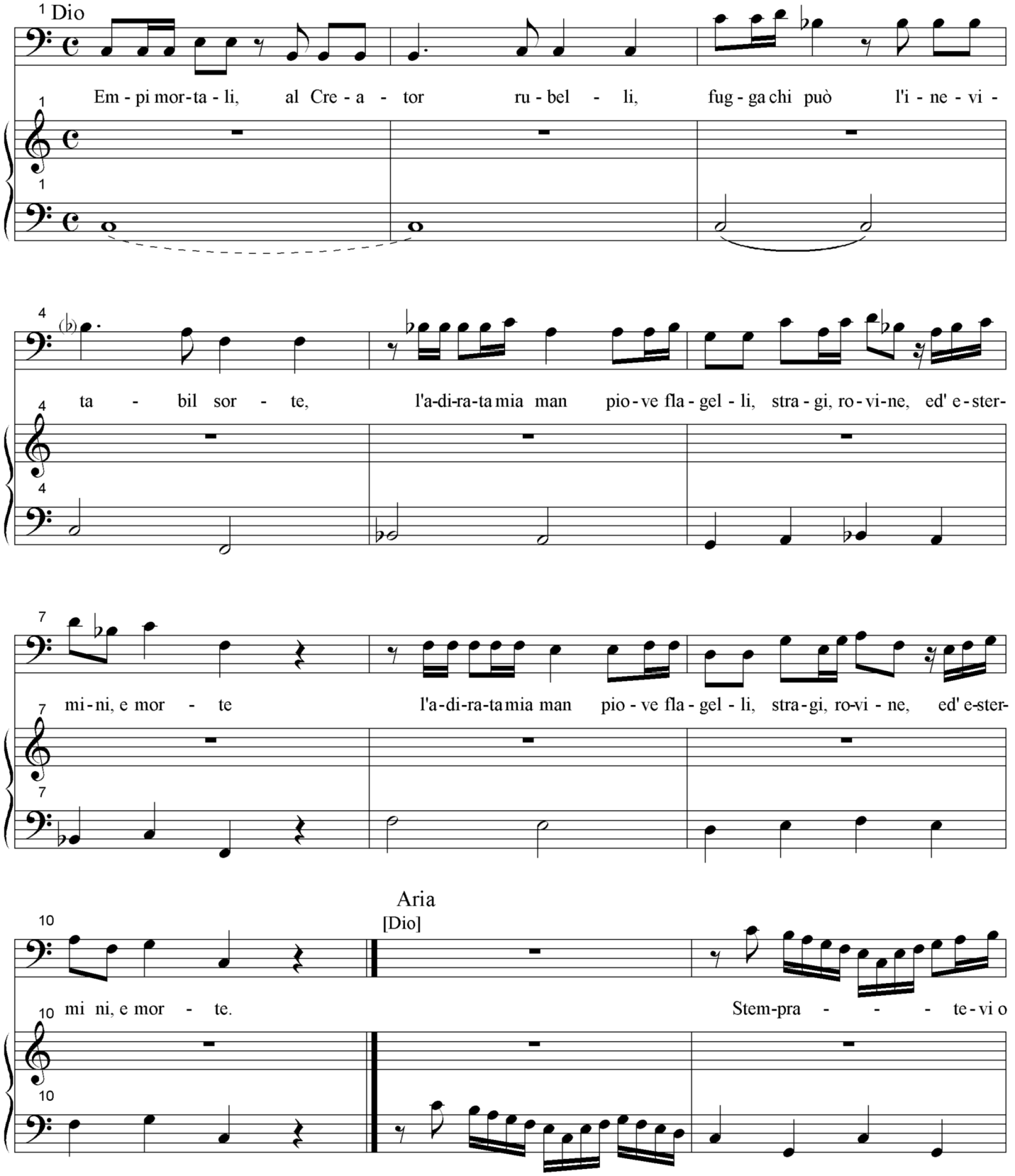

go - - - - - - io in - go - - - - - - io
sor - te, in - go - - - - - io
sor - te, in - go - - - - - io in - go - - - -
sor - te, in - go - - - - - io in - go - - - -
sor - te, in - go - - - - - io in - go - - - -
in - go - - io in -
in - go - - io in -
io in - go - - - io
io in - go - - - io
io in - - -

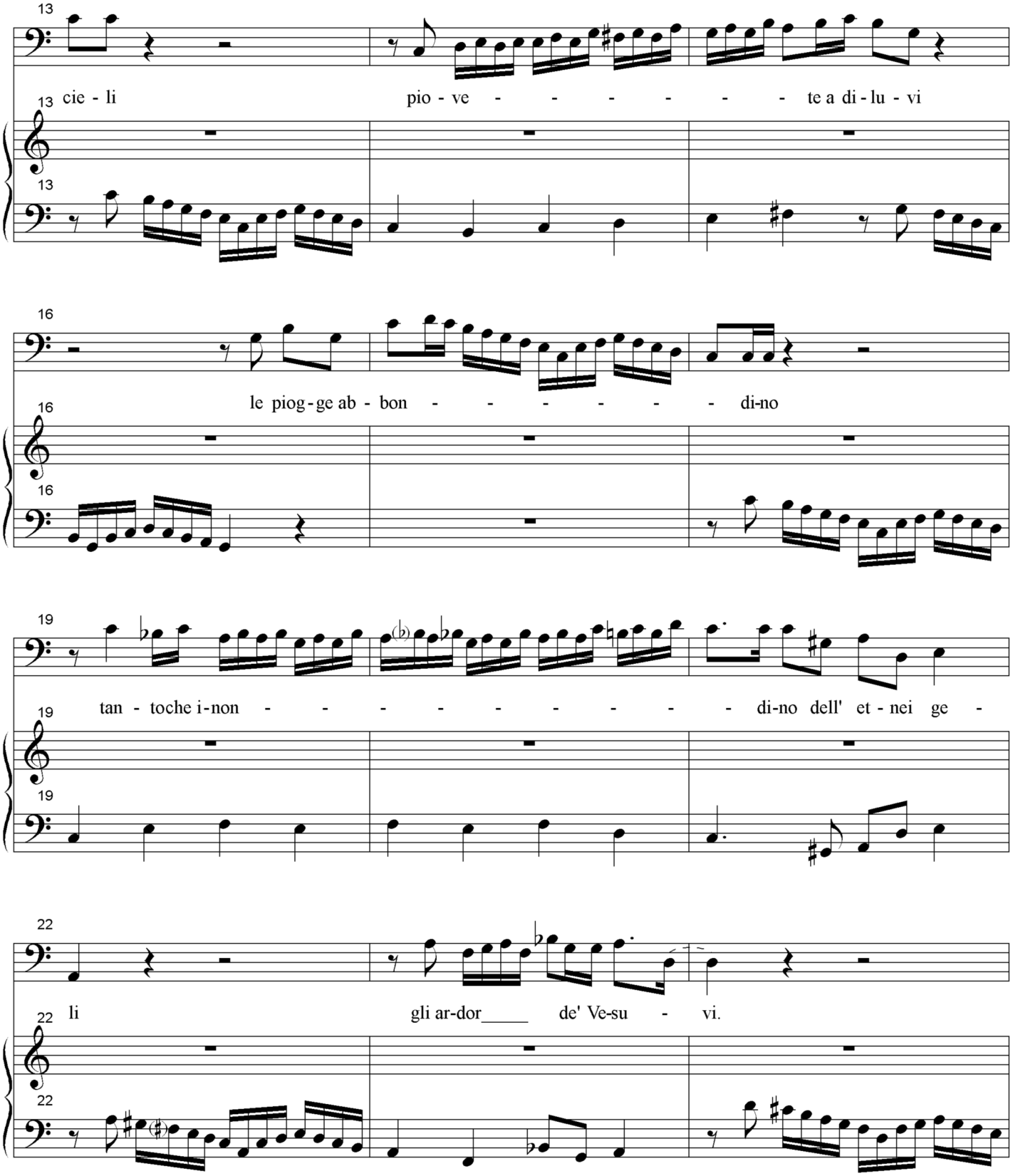

73
go - - - - io in - go - - - io la mor...
73
go - - - - - - io in - go - io la mor...
73
in - go - io in - go - io la mor...
73
in - go - io in - go - io la mor...
73
go - - - io in - go - io la mor...
73

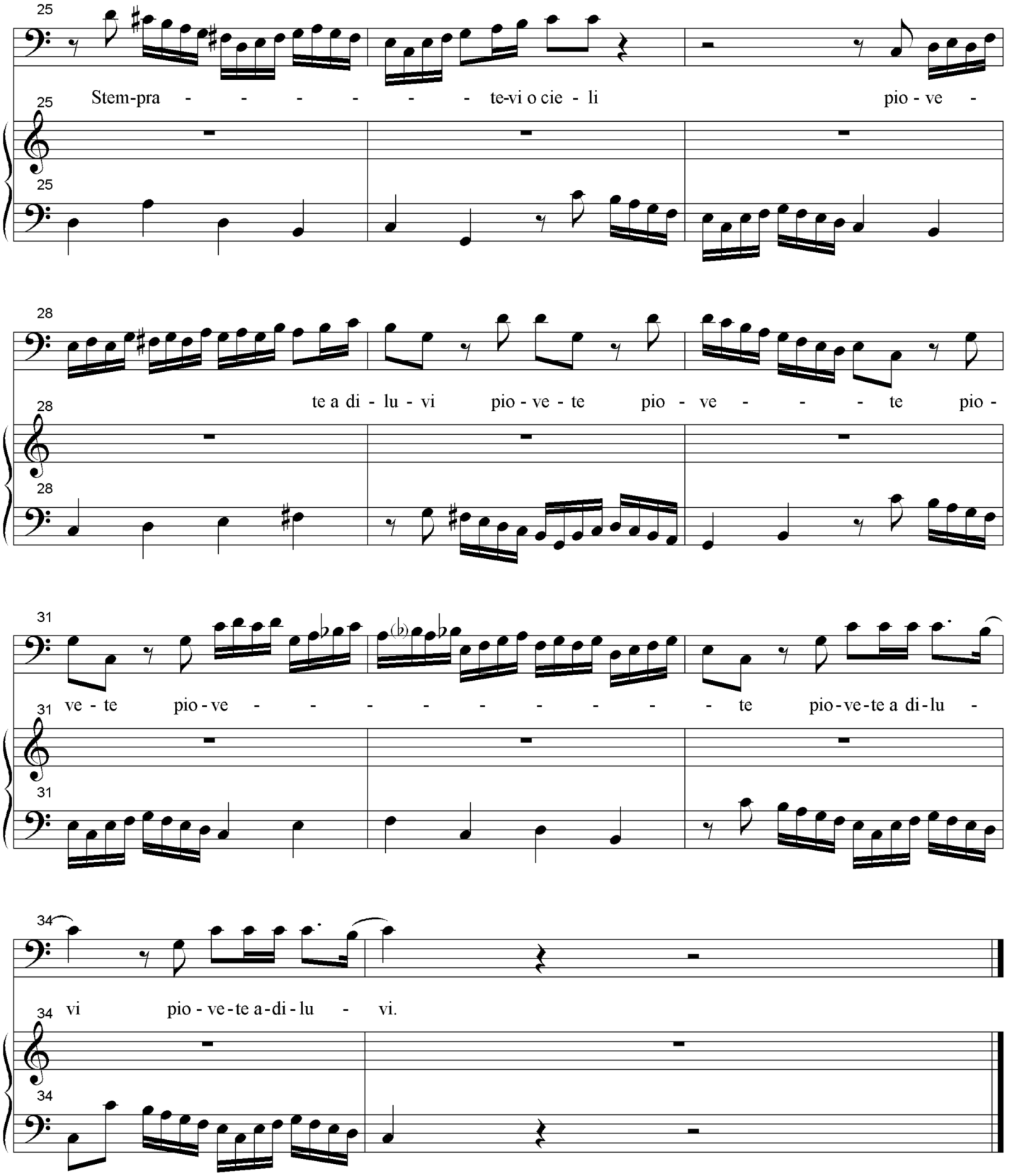
XVI

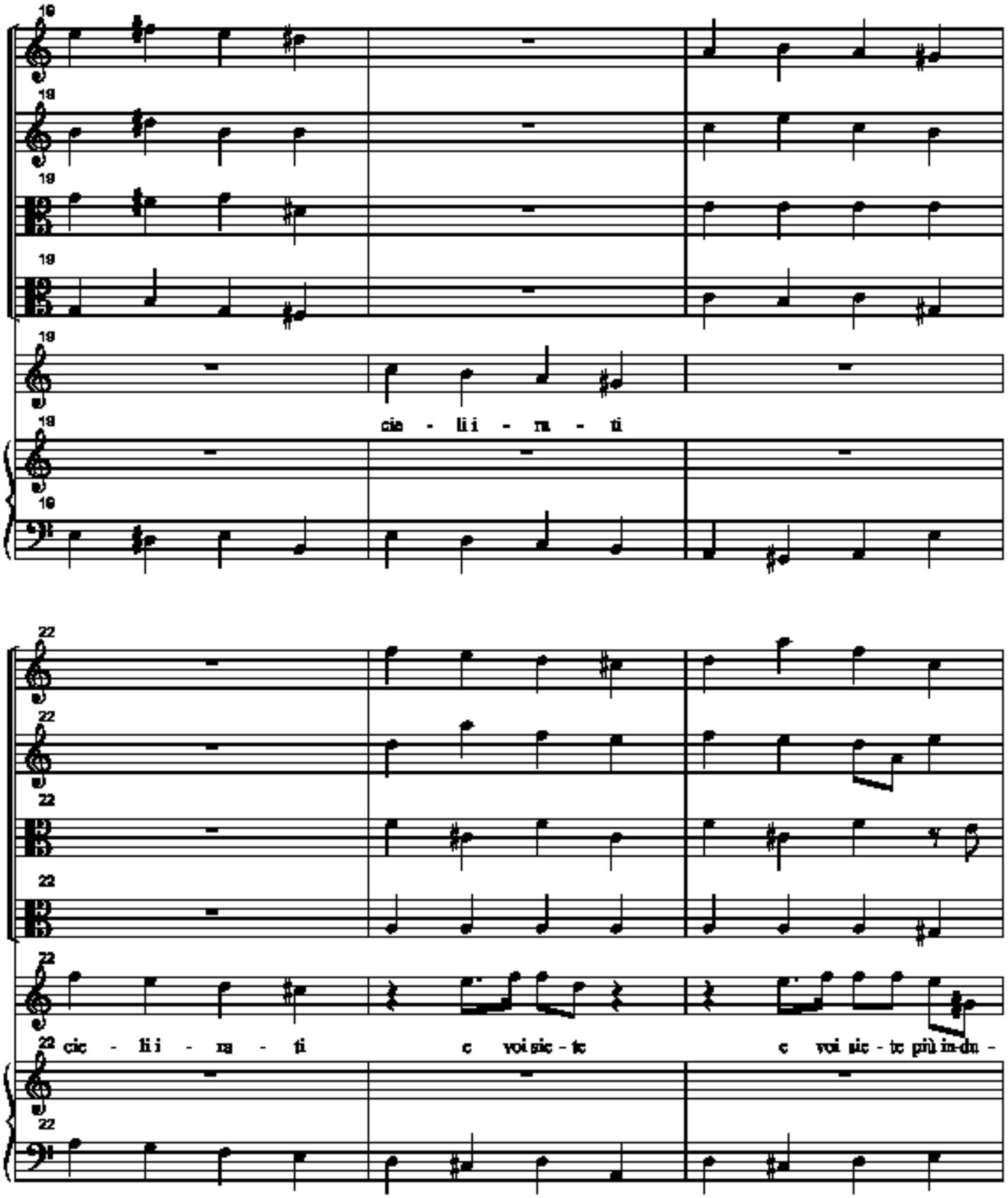

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

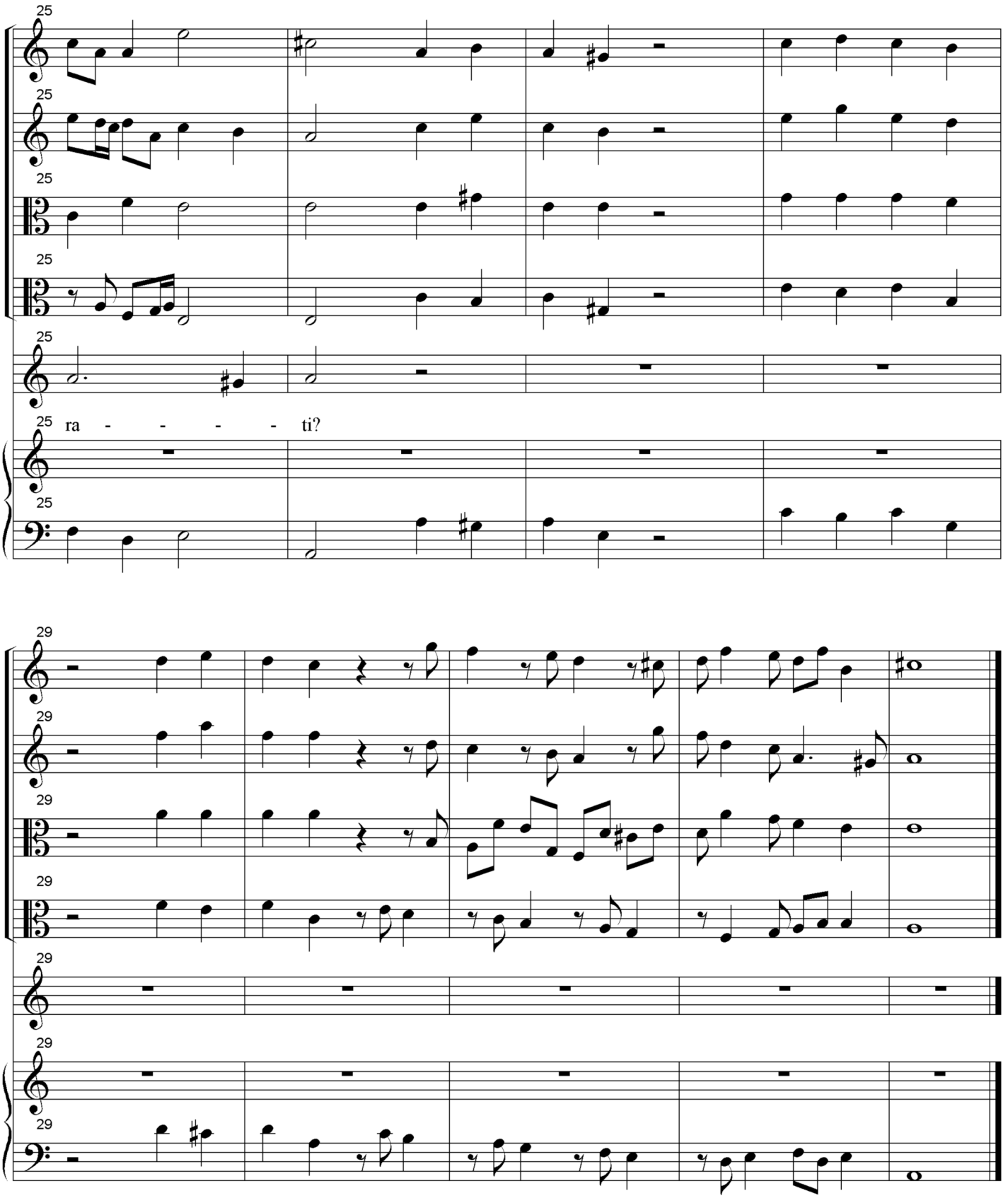
XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


19
cie - li i - ra - ti
22
cie - li i - ra - ti
e voi sic - te
e voi sic - te più in-du -


25
ra - - - - - ti?
29

XXIII

A 2

Natura umana

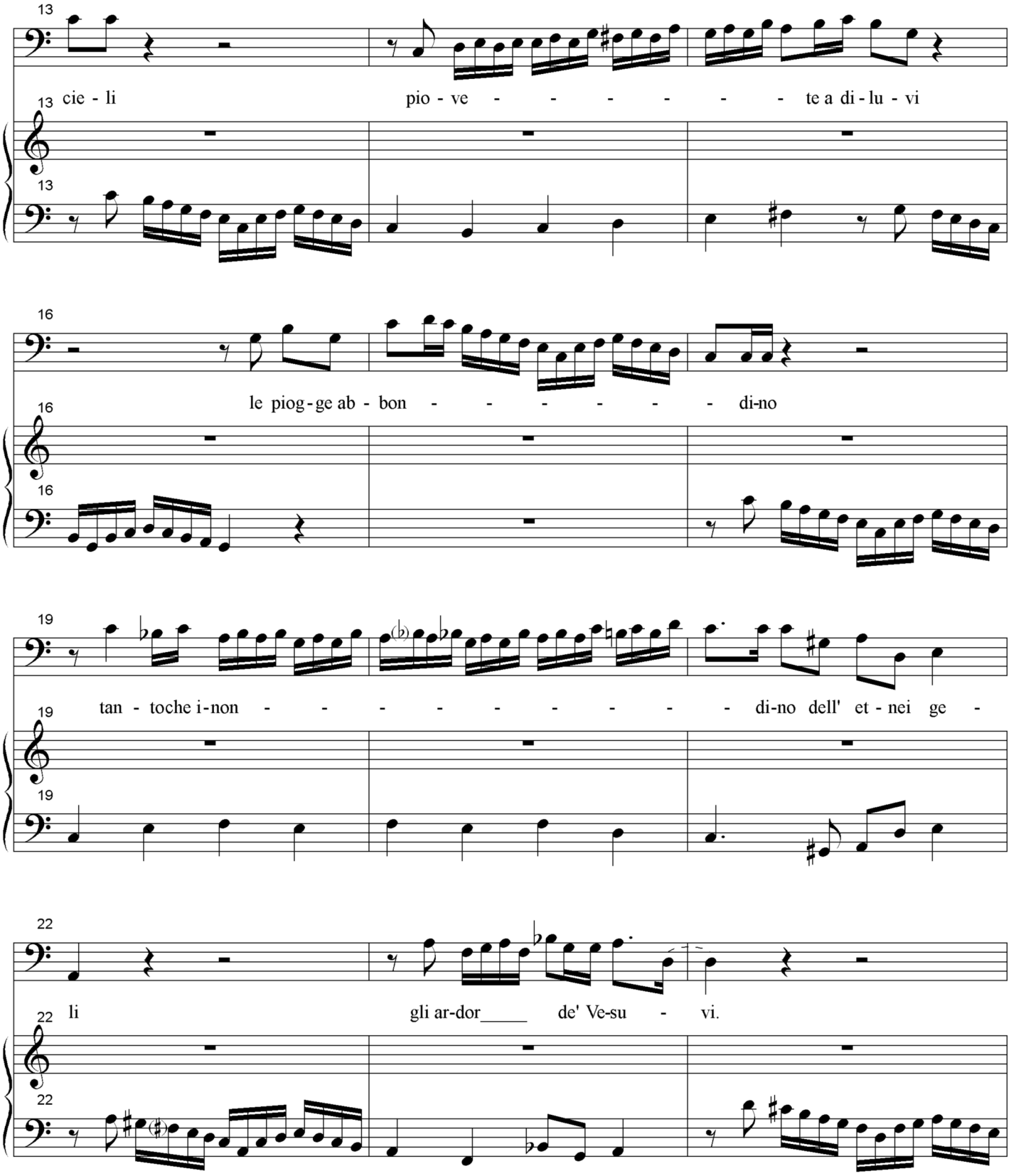
Son pur' io (nol ve - de - te) son l'u - ma - na na - tu - ra

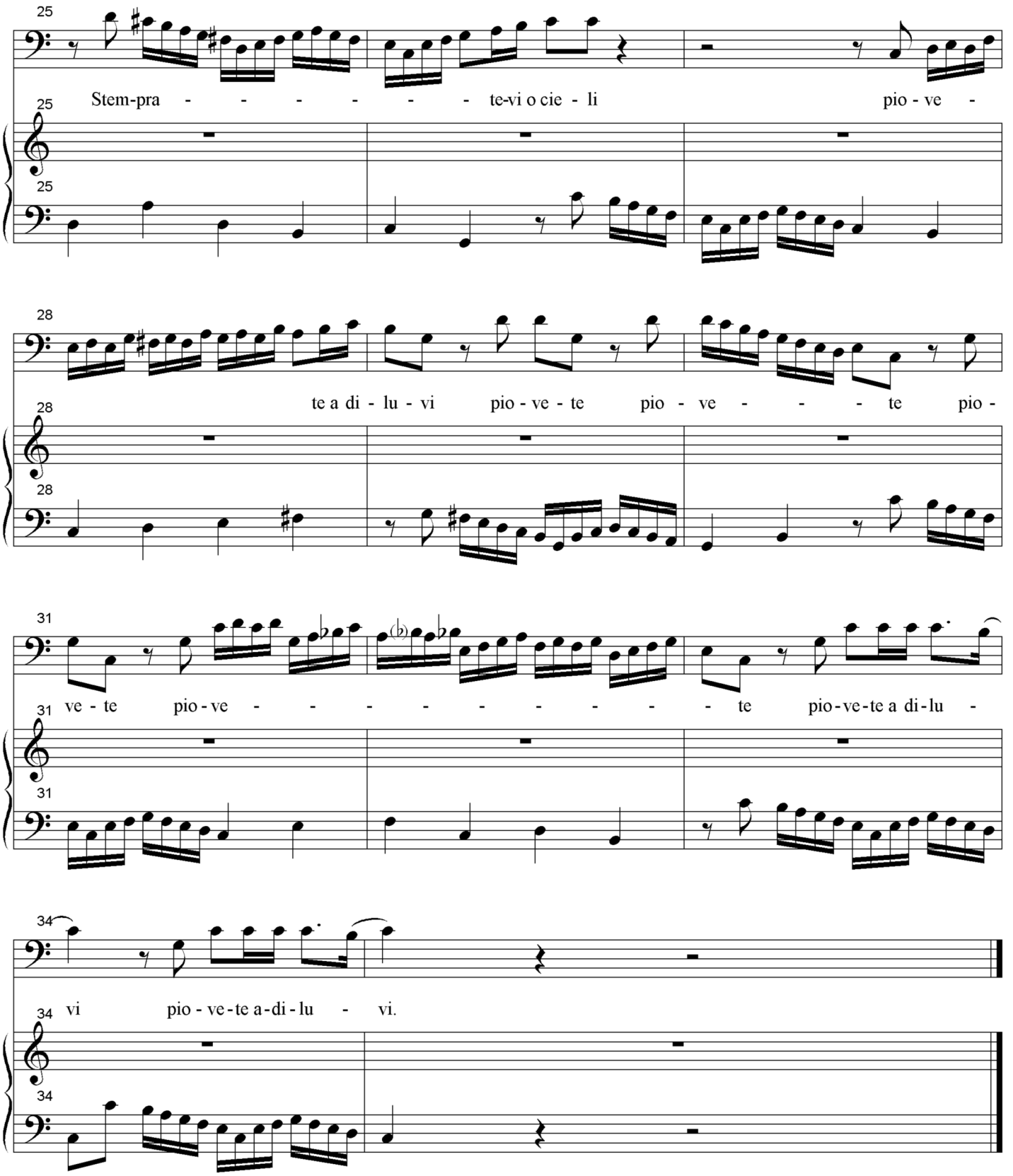
Morte

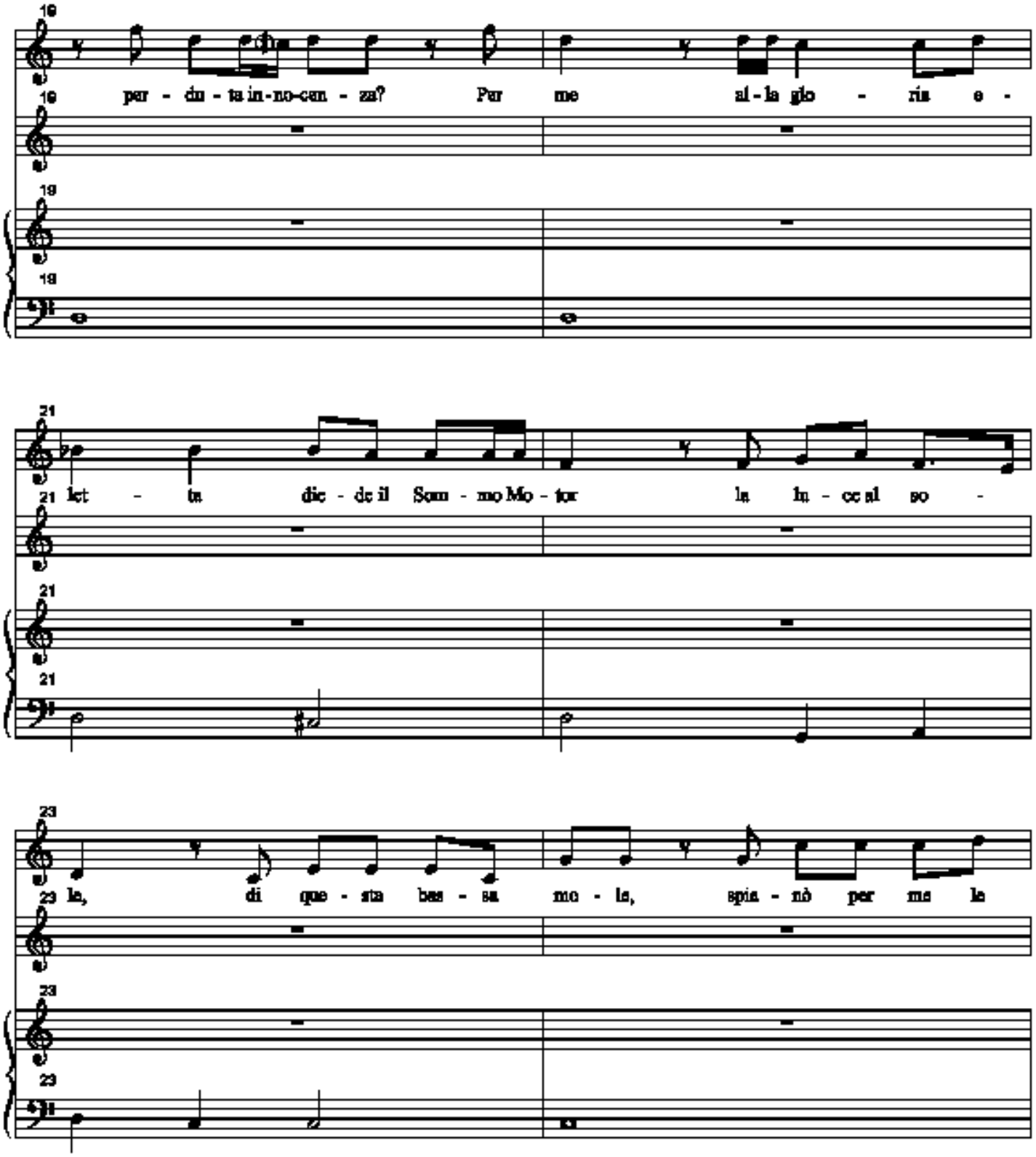
a voi di - let - ta.

La Giu-sti - zia del ciel chie - de ven-det - ta.

Spe - - - ro dal ciel pie - tà per - ché son


13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


per - du - ta in - no - cen - za? Per me al - la glo - ria e -
let - ta dic - de il Som - mo Mo - tor la In - cc al so -
la, di que - sta bas - sa mo - la, spia - nò per me le

26 piag - ge, i mon - ti e - ras - se, or le mie

27 col - pe, (ah stol - ta) pe - na del mio fal - li - re

29 en-tro un ma - re d'or - ror pian - go se - pol - ta.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -

ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-

mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-

Aria

[Dio]

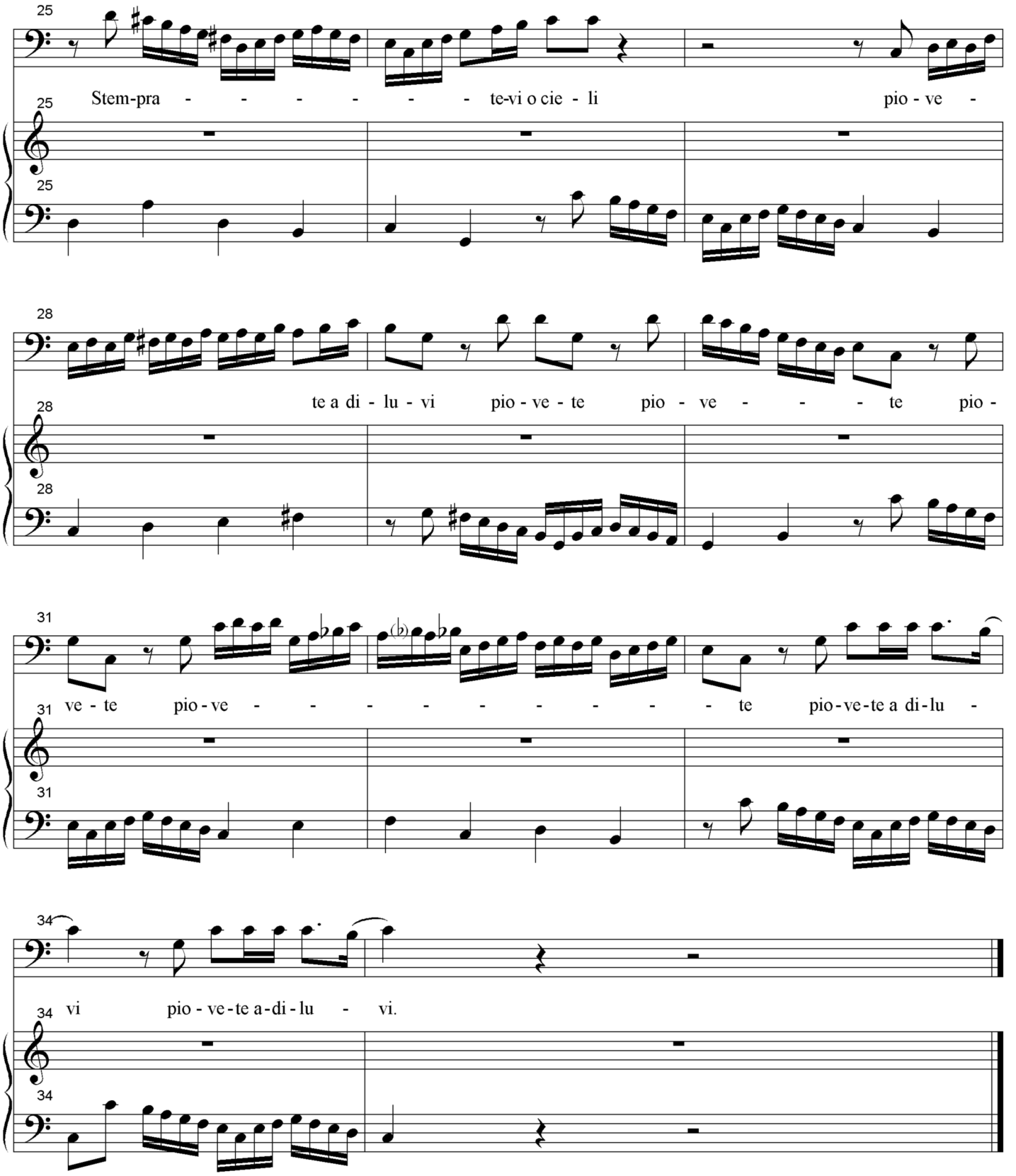
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

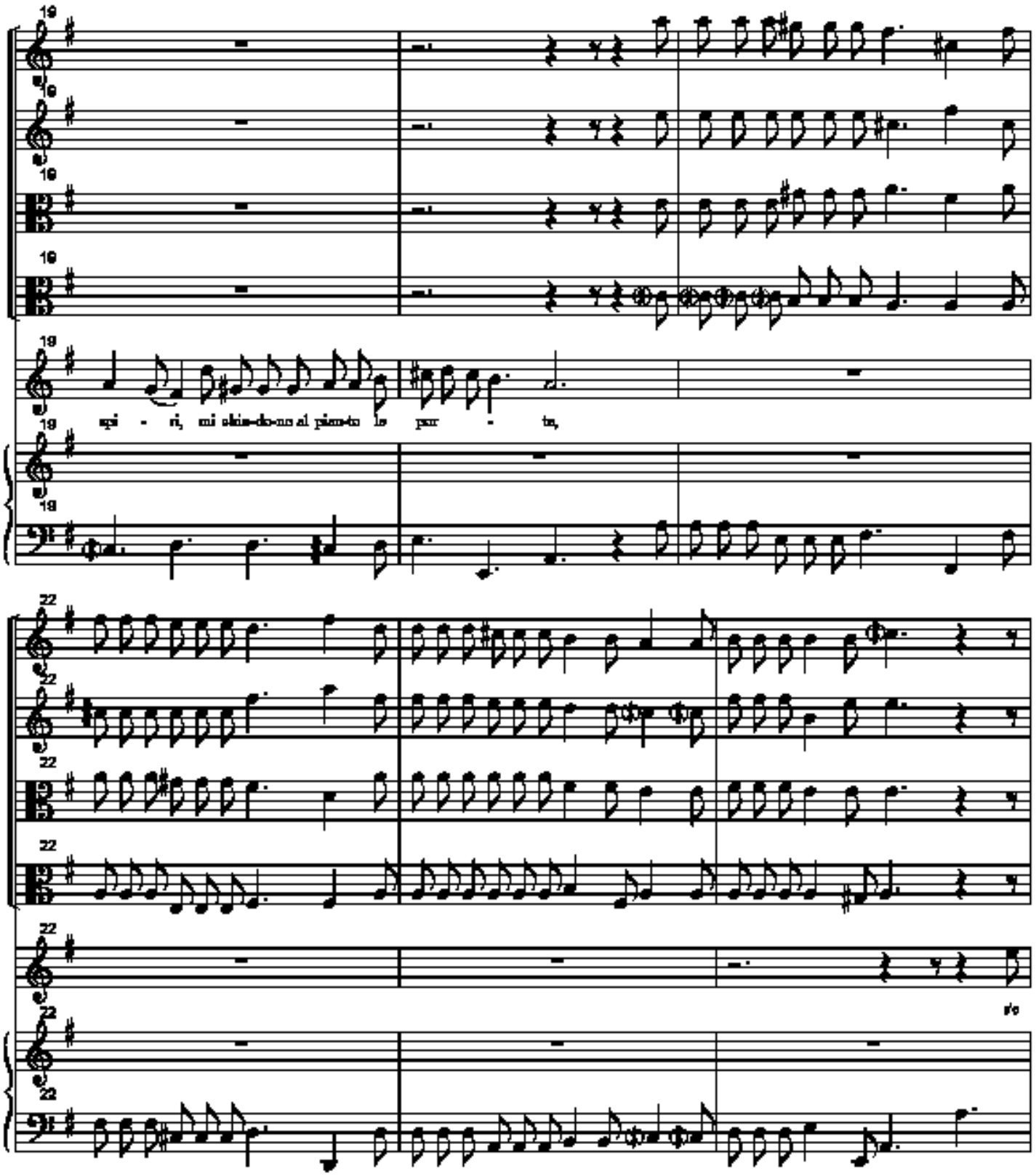
13 cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi

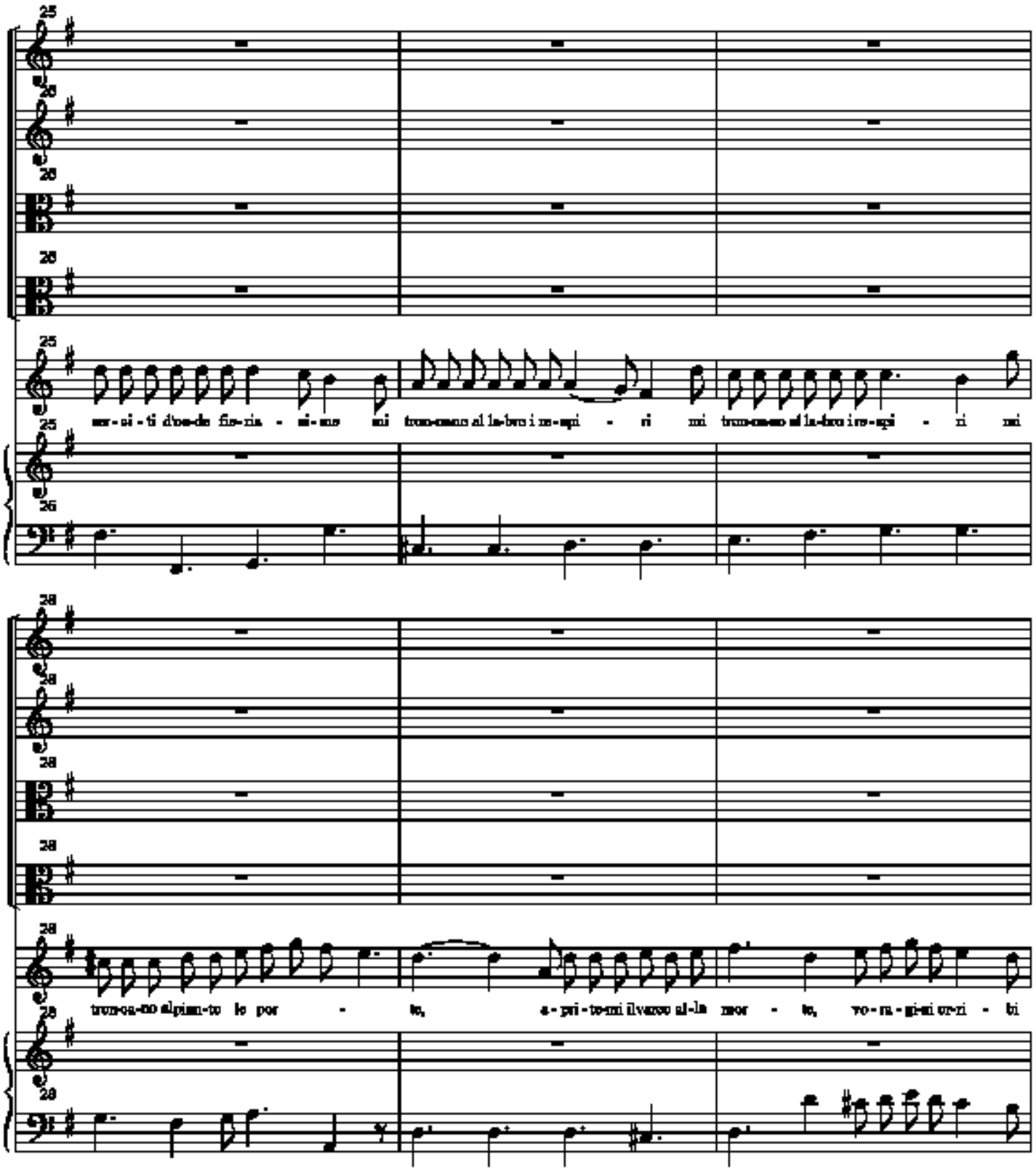
16 le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no

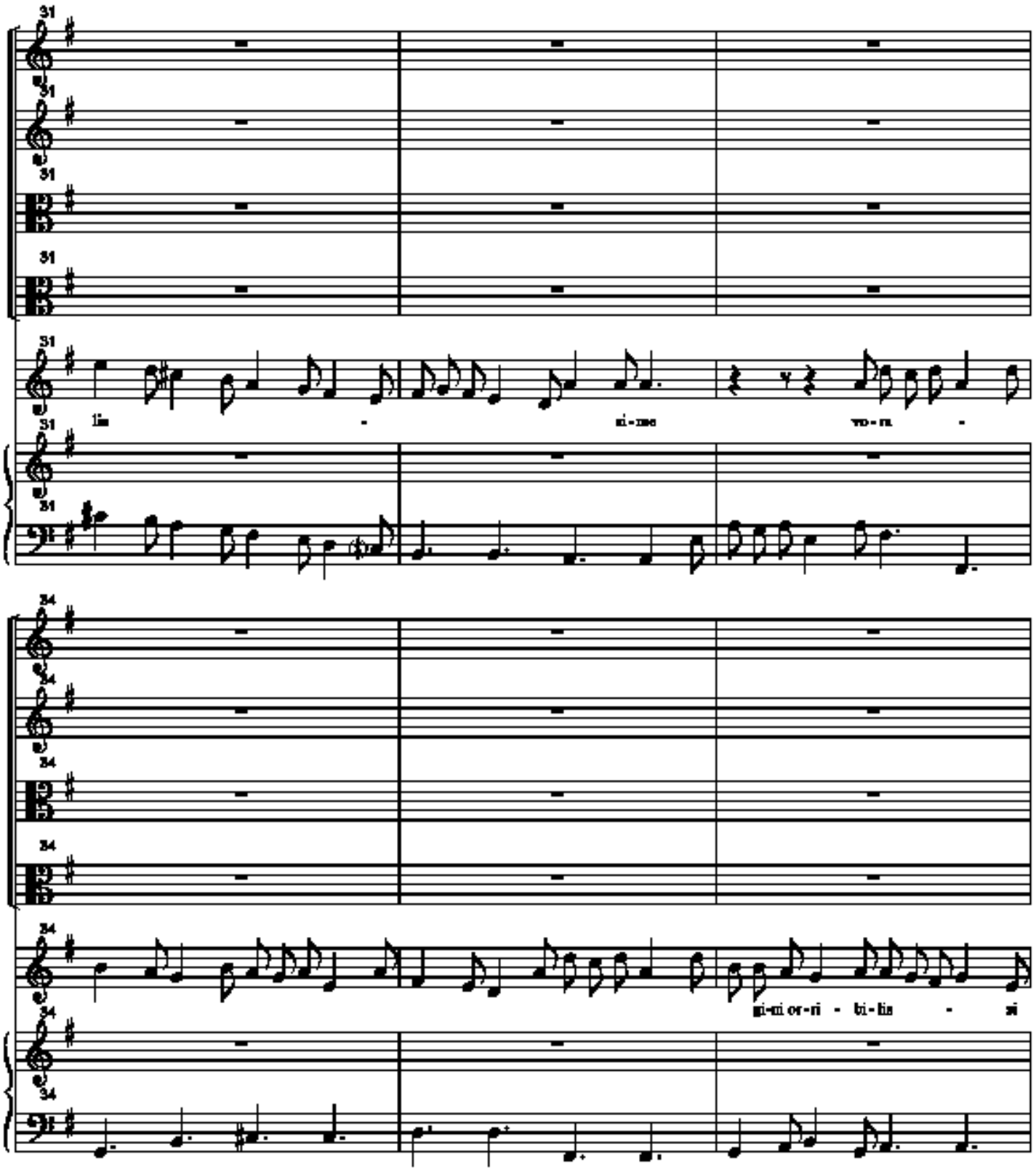
19 tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -

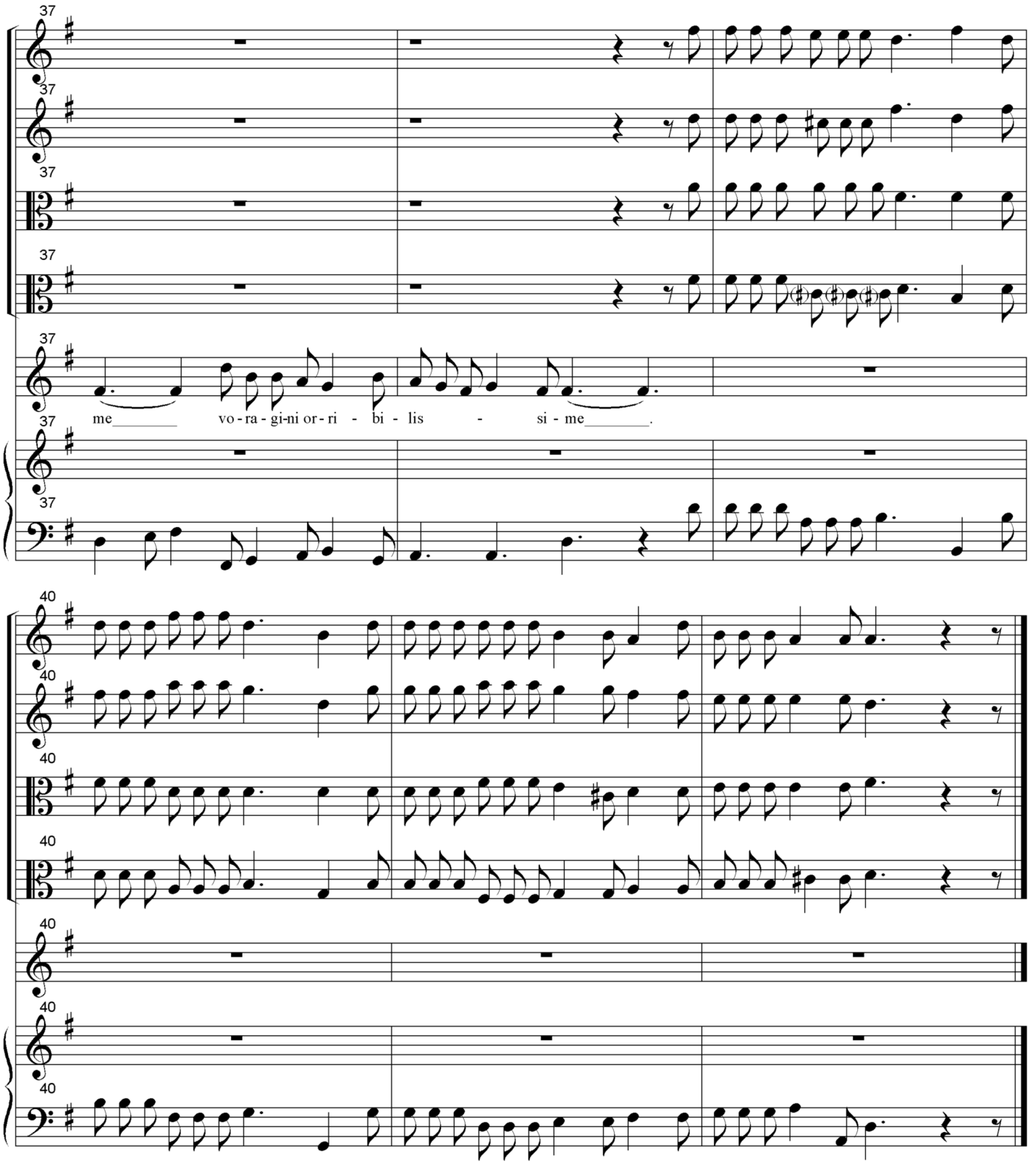
22 li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - te pio-ve-te a di-lu -
34
vi pio - ve-te a-di-lu - vi.

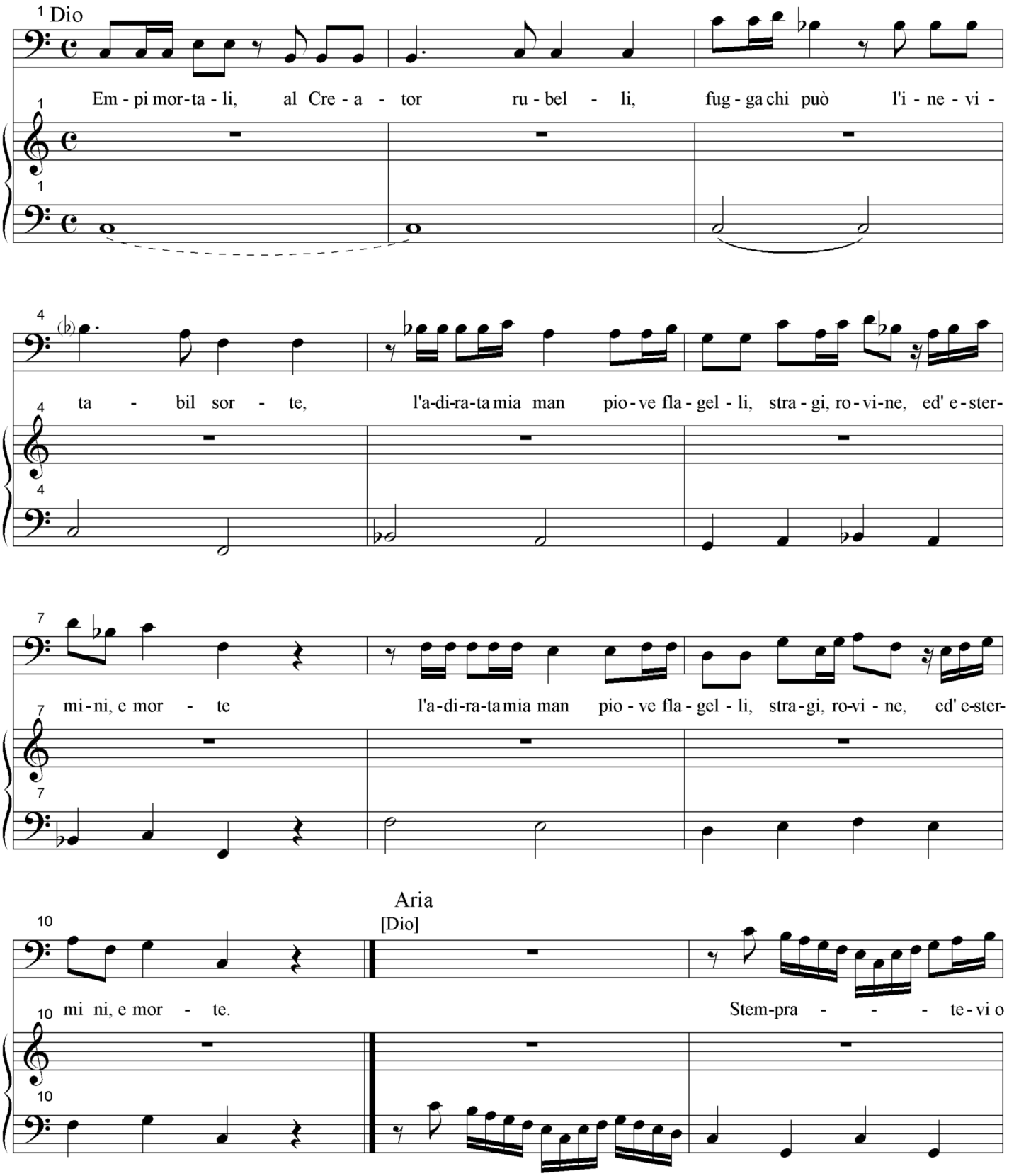

19
22
spi - ri, mi chie-do-no al pian-to la par - te,

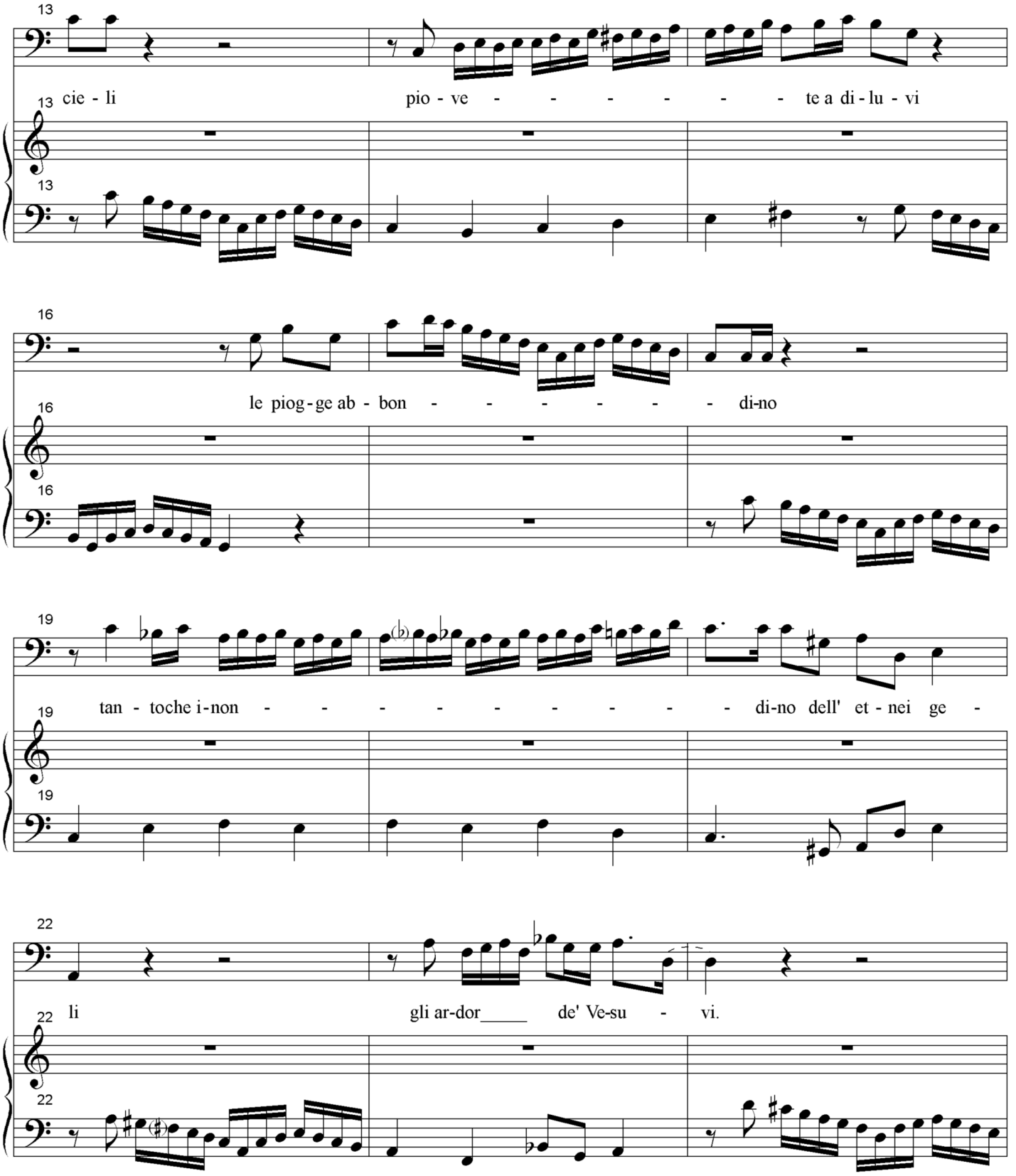

25
26
28
ser - si - ti d'on-de fis-ria - mi-ne mi tron-cano al la-bro i re-spi - ri mi tron-cano al la-bro i re-spi - ri mi
tron-ca-no al pian-to le por - te, a - pri - te-mi il varco al-la mor - te, vo - ra - gi-ni or-ri - bi

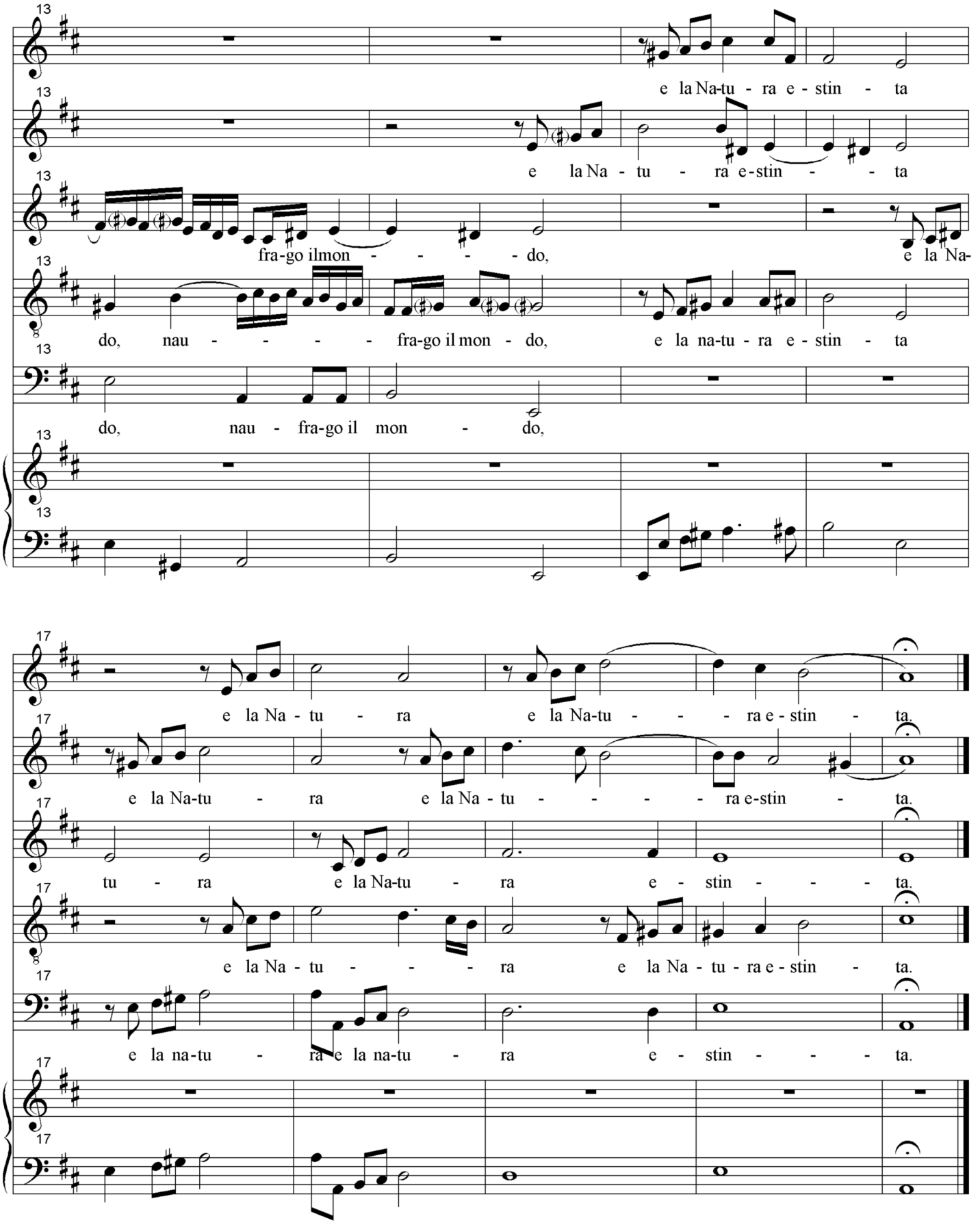

31
lis - si-me vo-ra -
34
gi-ni or-ri - ti-lis - si


37
me_____ vo - ra - gi-ni or - ri - bi - lis - si - me_____.
40

XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


13
e la Na-tu - ra e - stin - ta
e la Na - tu - ra e-stin - - ta
fra-go il mon - - - - do, e la Na-
do, nau - - - - fra-go il mon - do, e la na-tu - ra e - stin - ta
do, nau - fra-go il mon - do,
17
e la Na - tu - ra e la Na-tu - - - ra e - stin - ta.
e la Na-tu - ra e la Na - tu - - - - ra e-stin - ta.
tu - ra e la Na-tu - ra e - stin - - - ta.
e la Na - tu - - - ra e la Na - tu - ra e - stin - ta.
e la na-tu - ra e la na-tu - ra e - stin - - - ta.

XVI

1 Dio

Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -

ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-

mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-

Aria

[Dio]

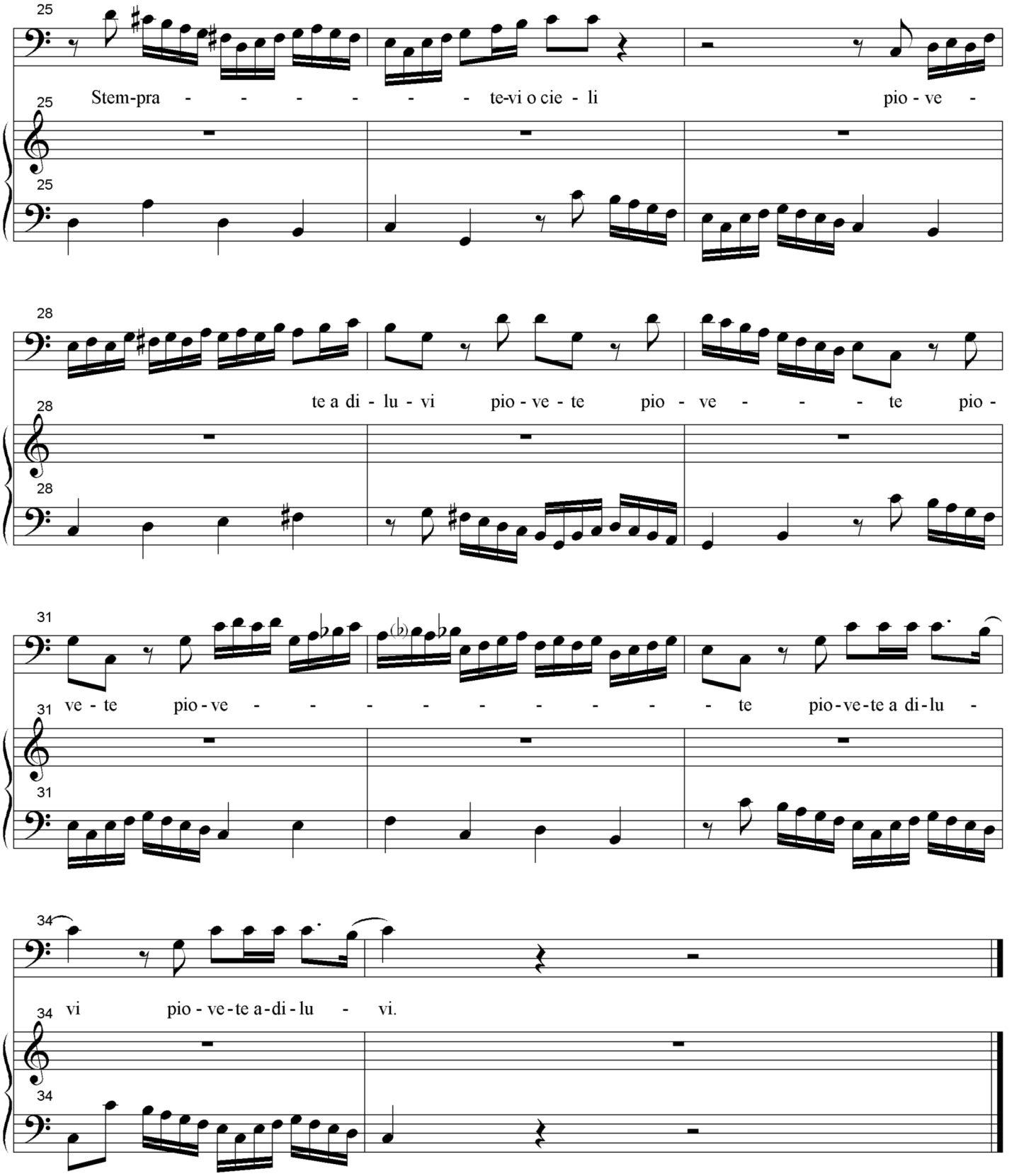
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

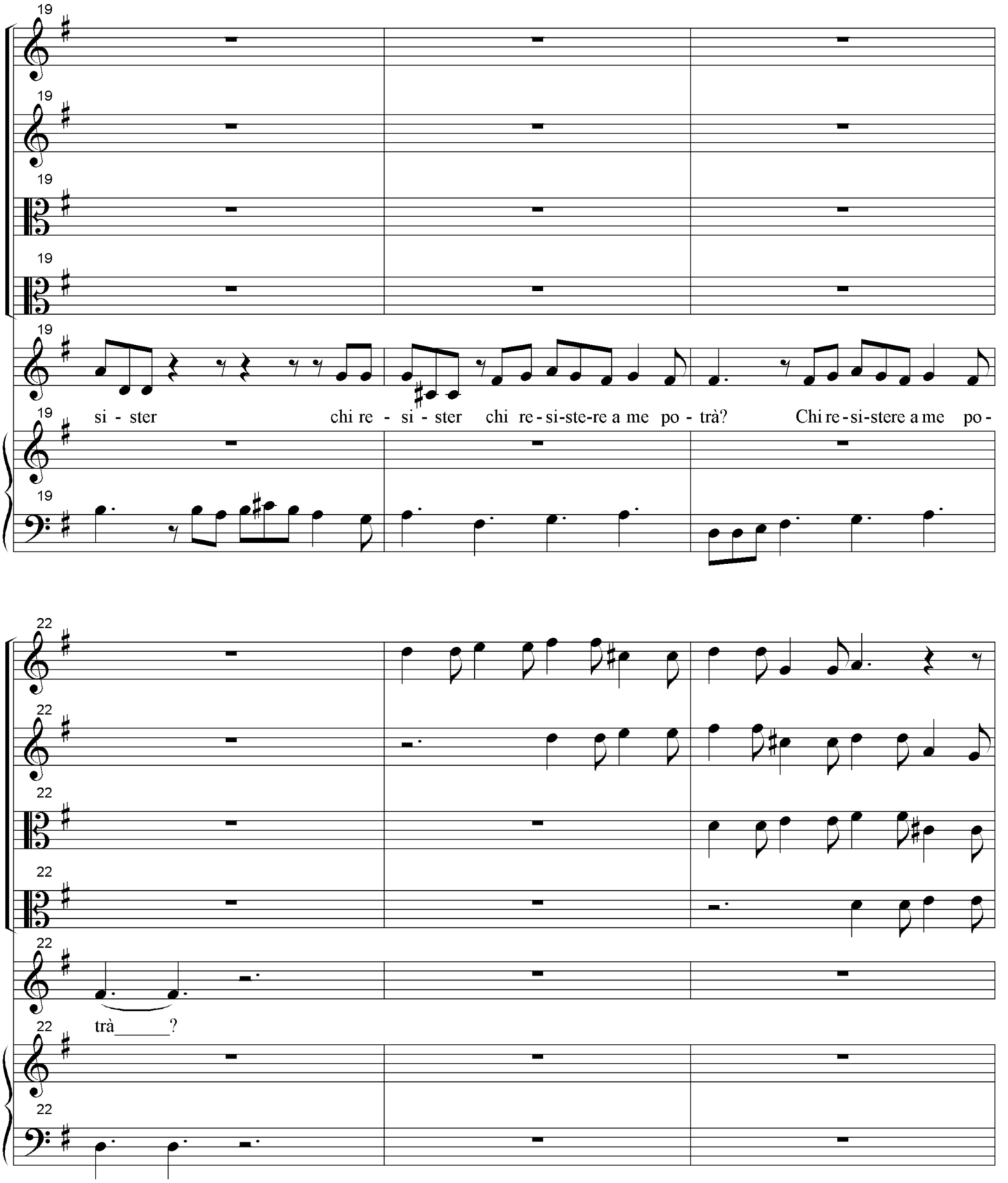
13 cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi

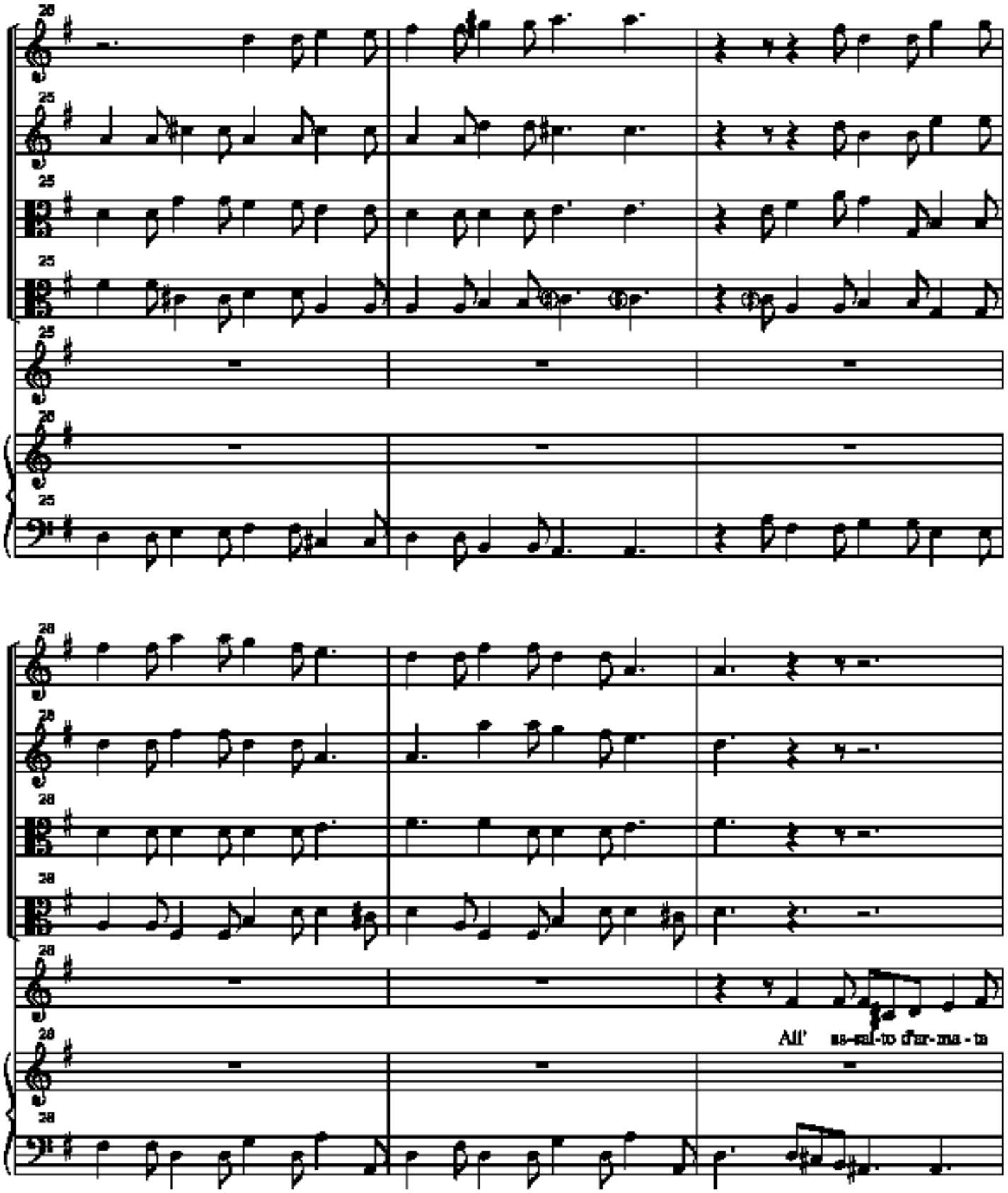
16 le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no

19 tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -

22 li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


19
si - ster chi re - si - ster chi re - si-ste-re a me po - trà? Chi re - si-stere a me po -
22
trà_____?

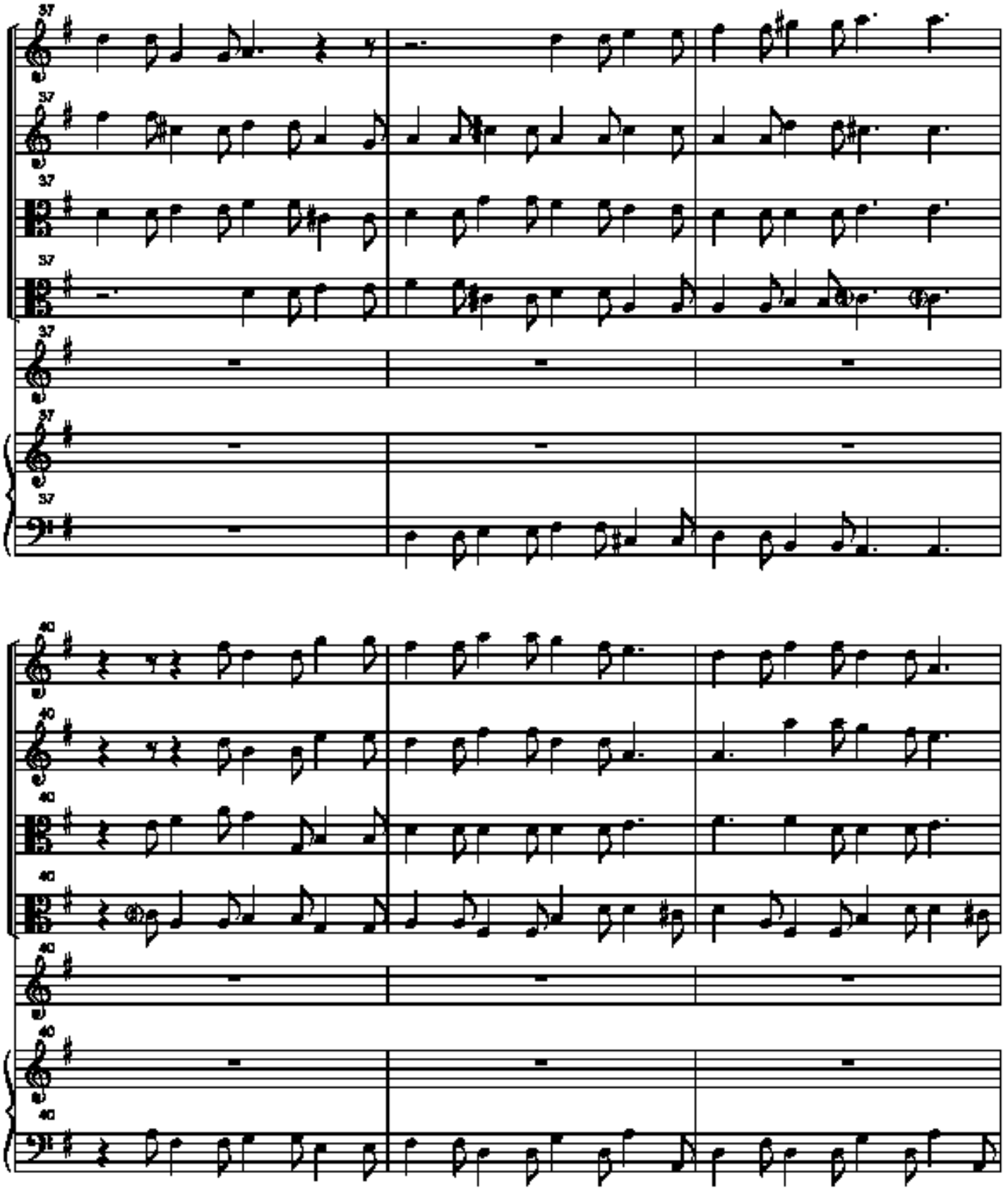

All' as-sal-to d'ar-ma - ta

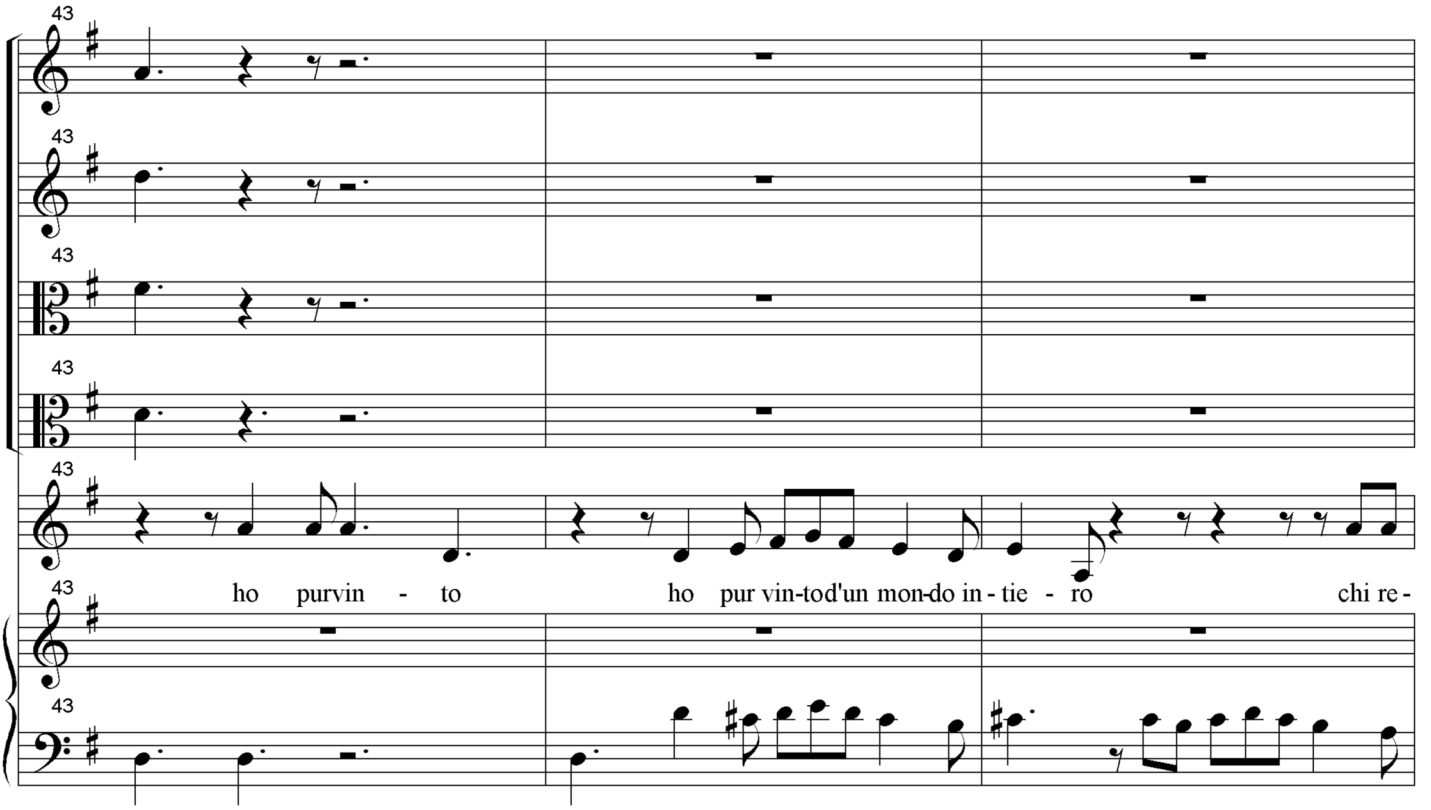
31

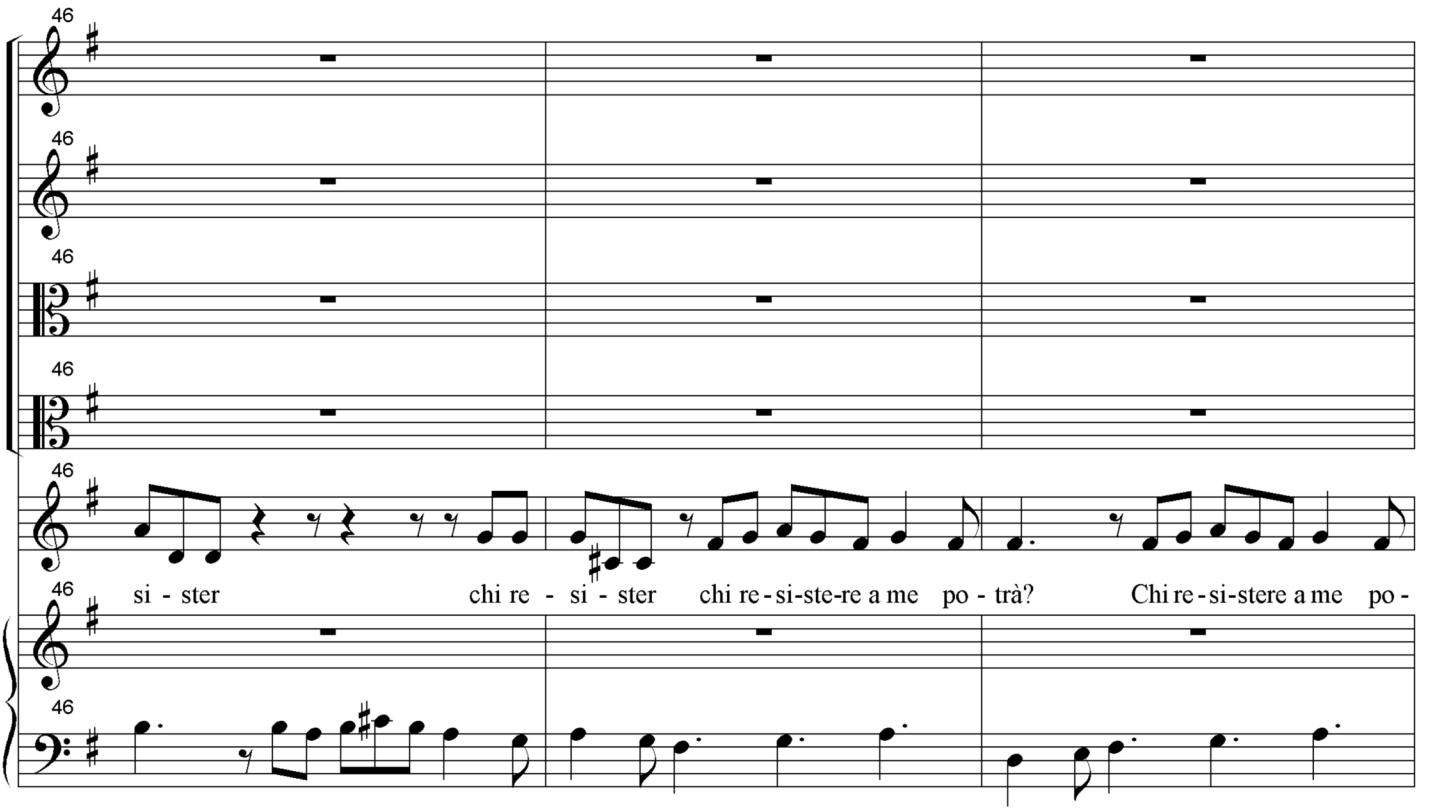
Mor - te il va-lo-re d'ogn'al-ma for - te ca-de-rà ca - de-rà ca-de - rà ca-de-rà ca-de-rà ca-de-rà ca-de-

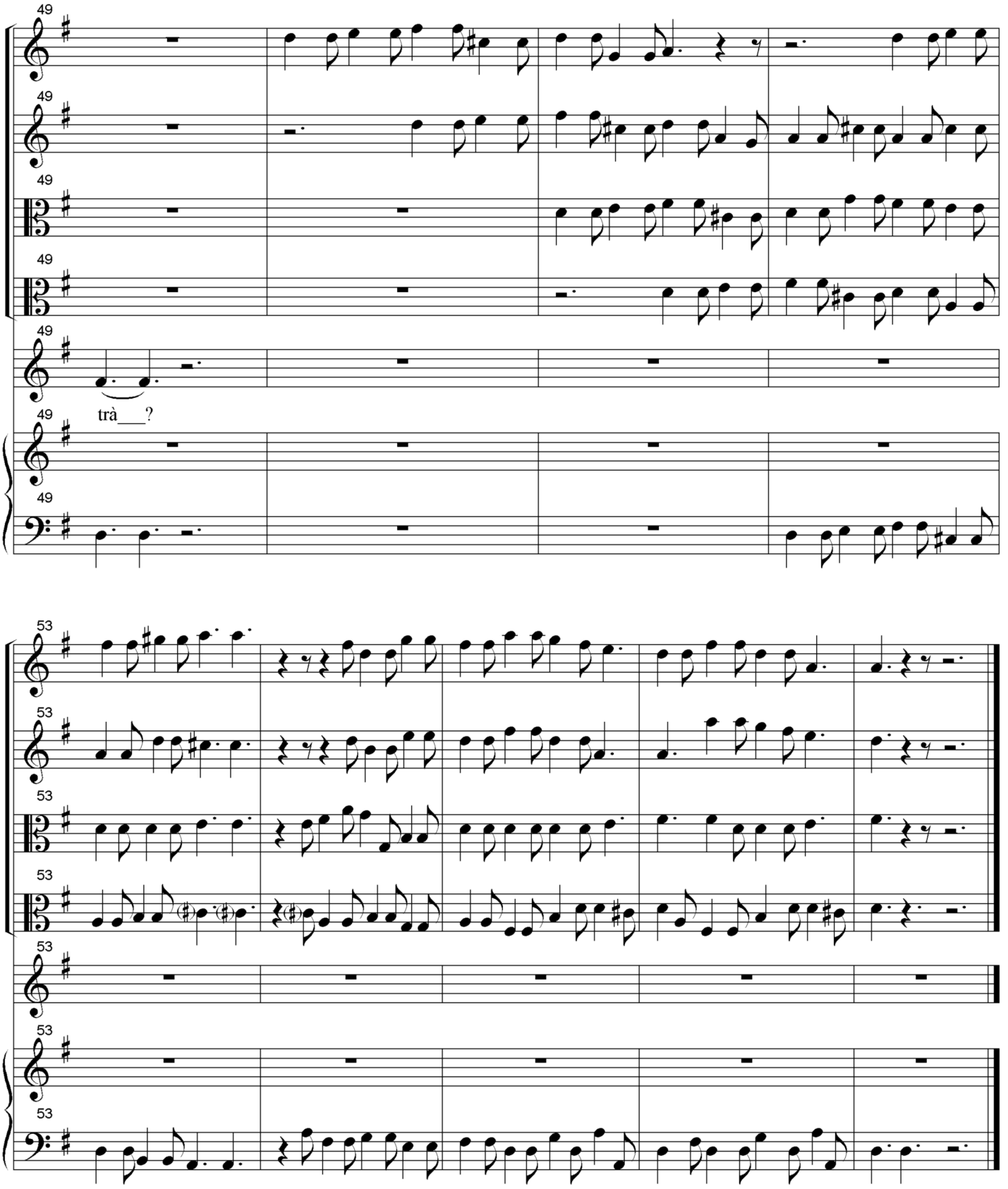
34

rà ca - de-rà ca-de - rà. He purvin - to

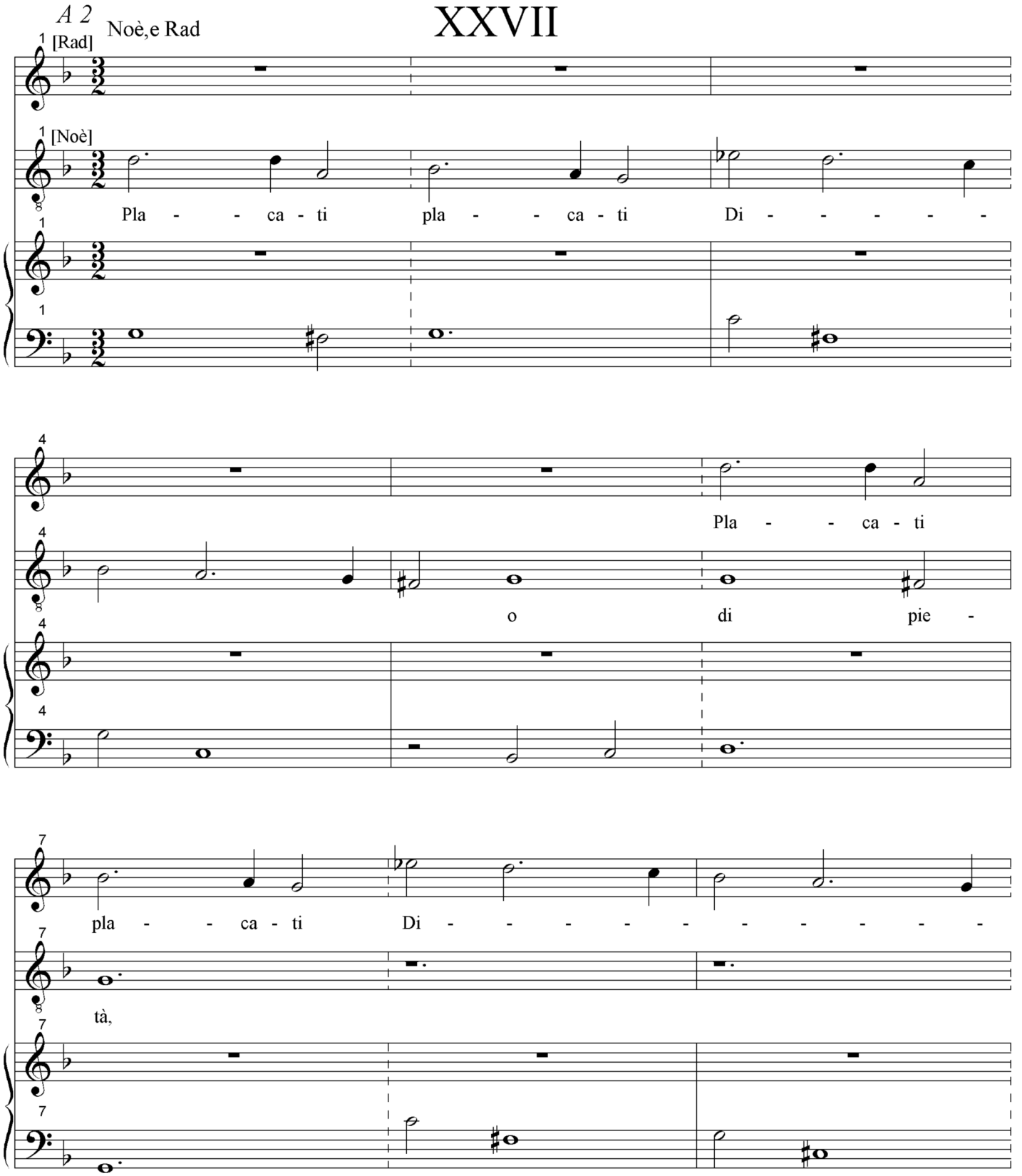


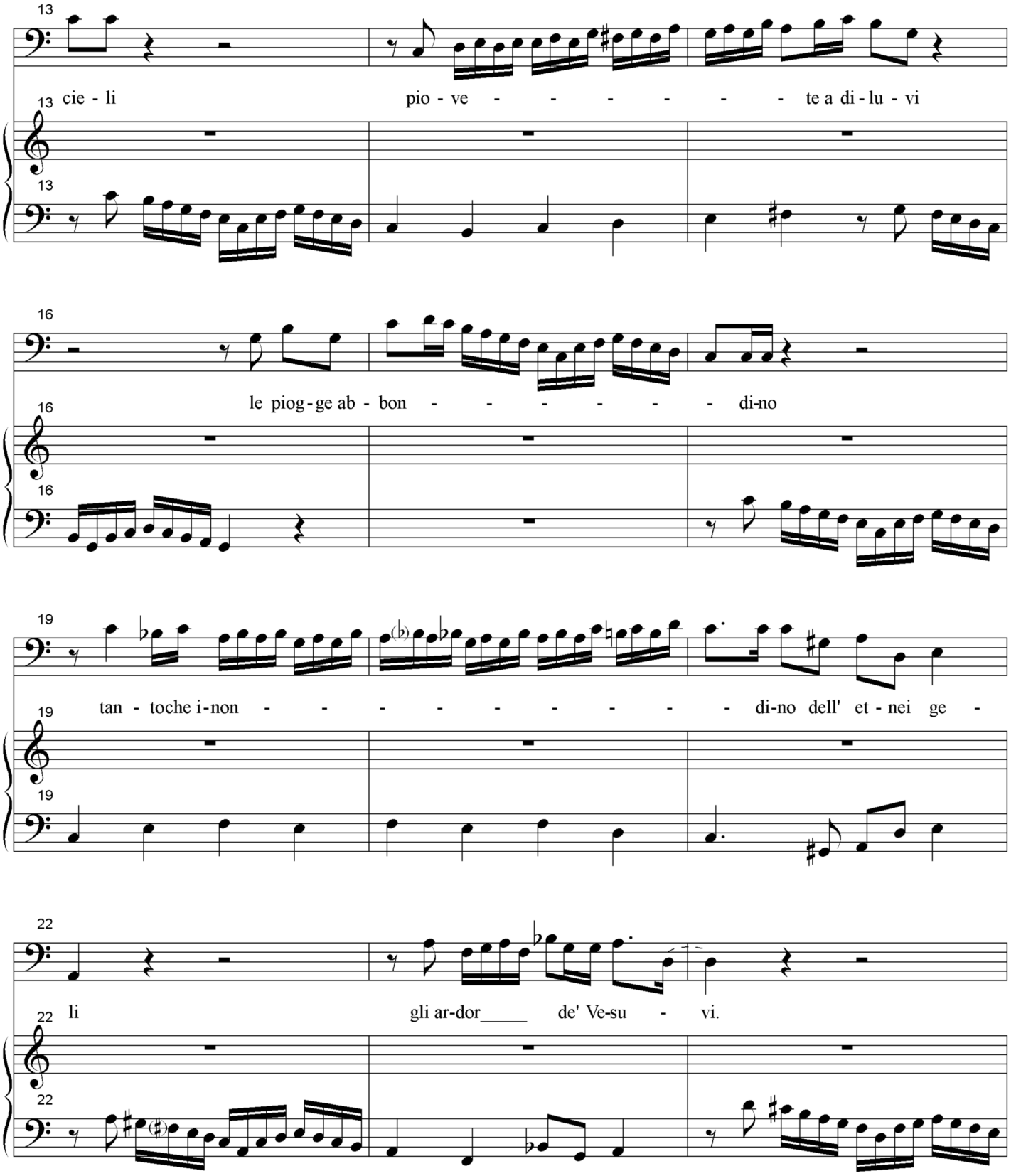

43
ho purvin - to ho pur vin-tod'un mon-do in - tie - ro chi re -

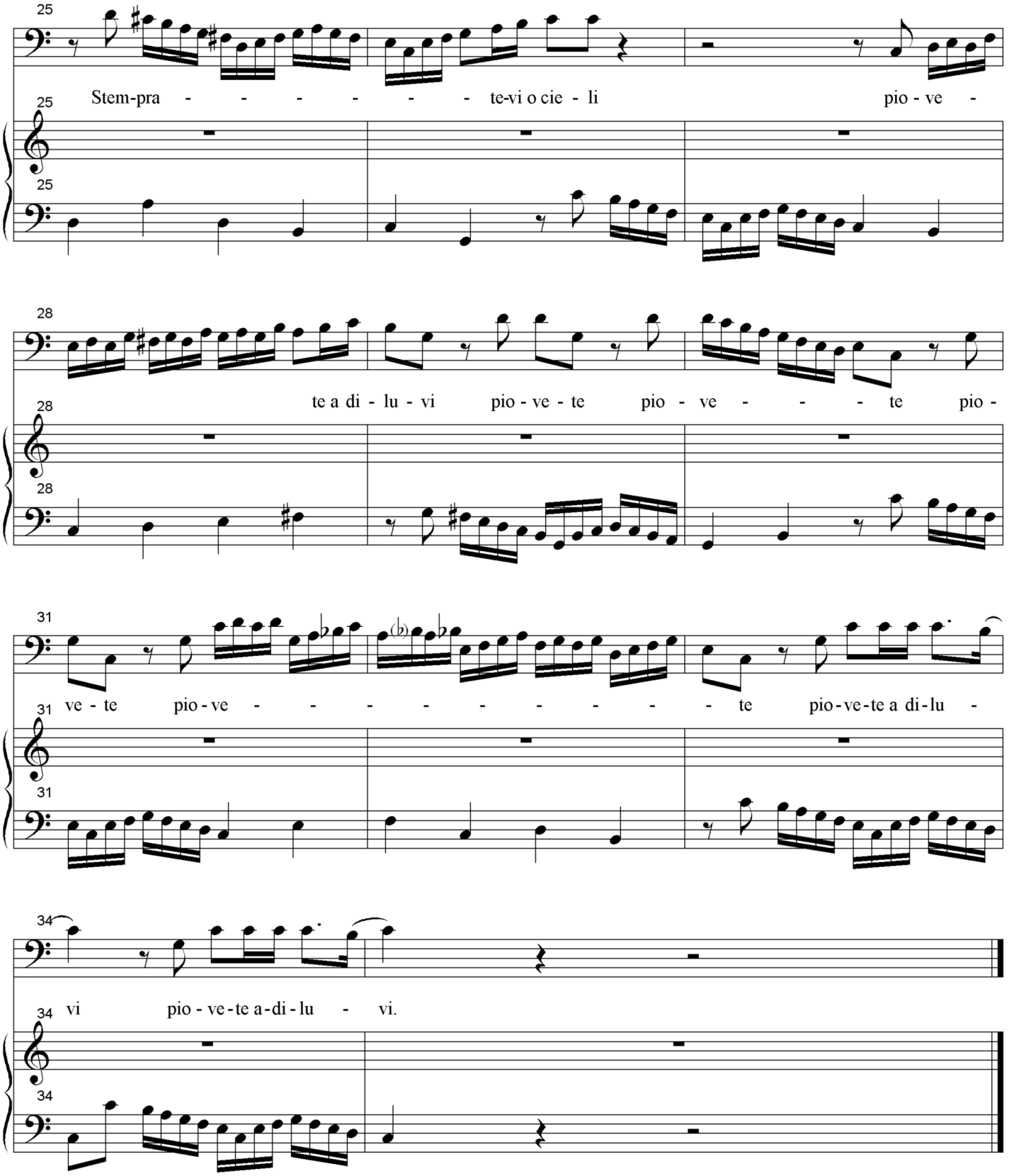

46
si - ster chi re - si - ster chi re - si-ste-re a me po - trà? Chi re - si-stere a me po -

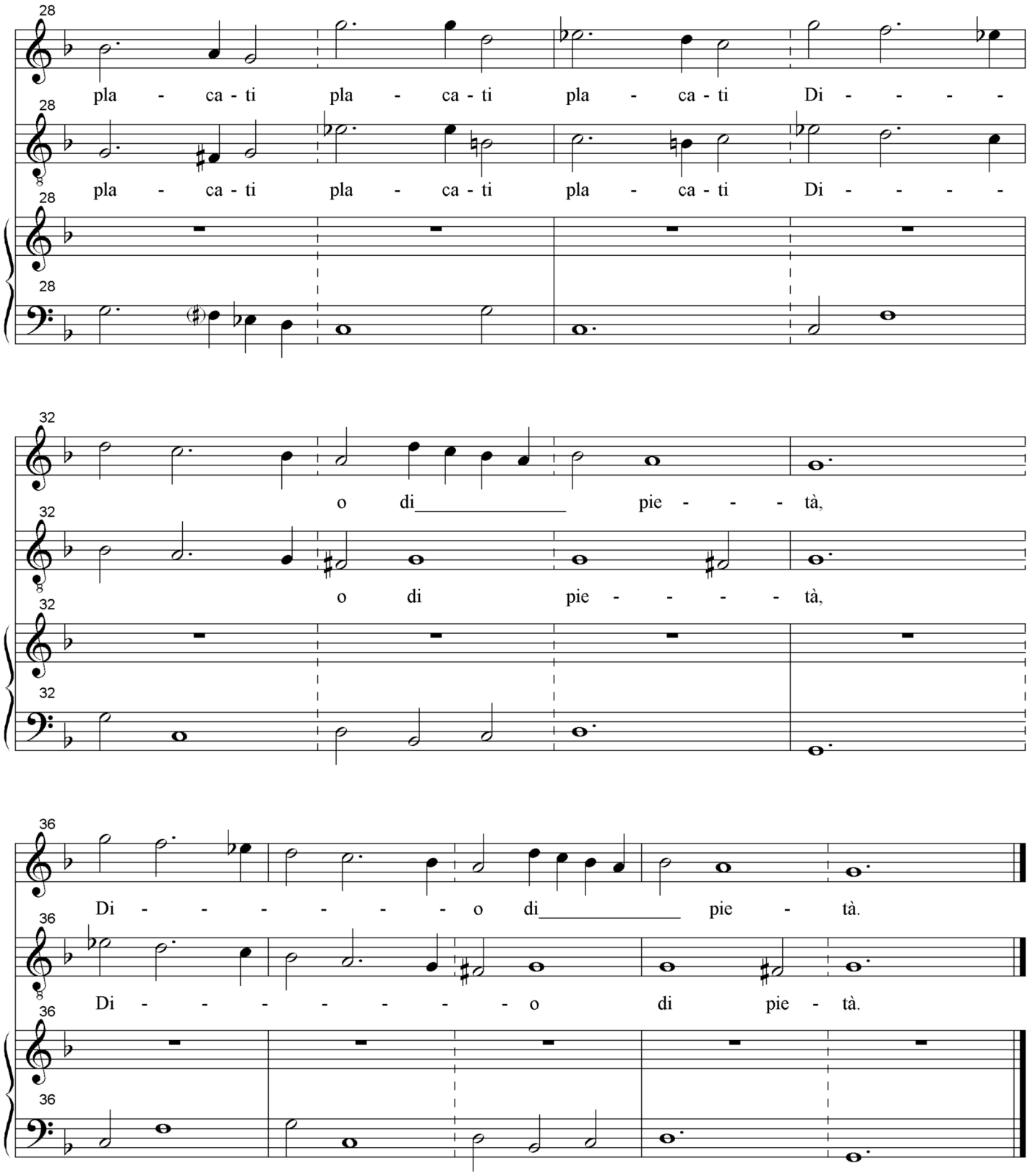

49
trà___?
53

XXVII

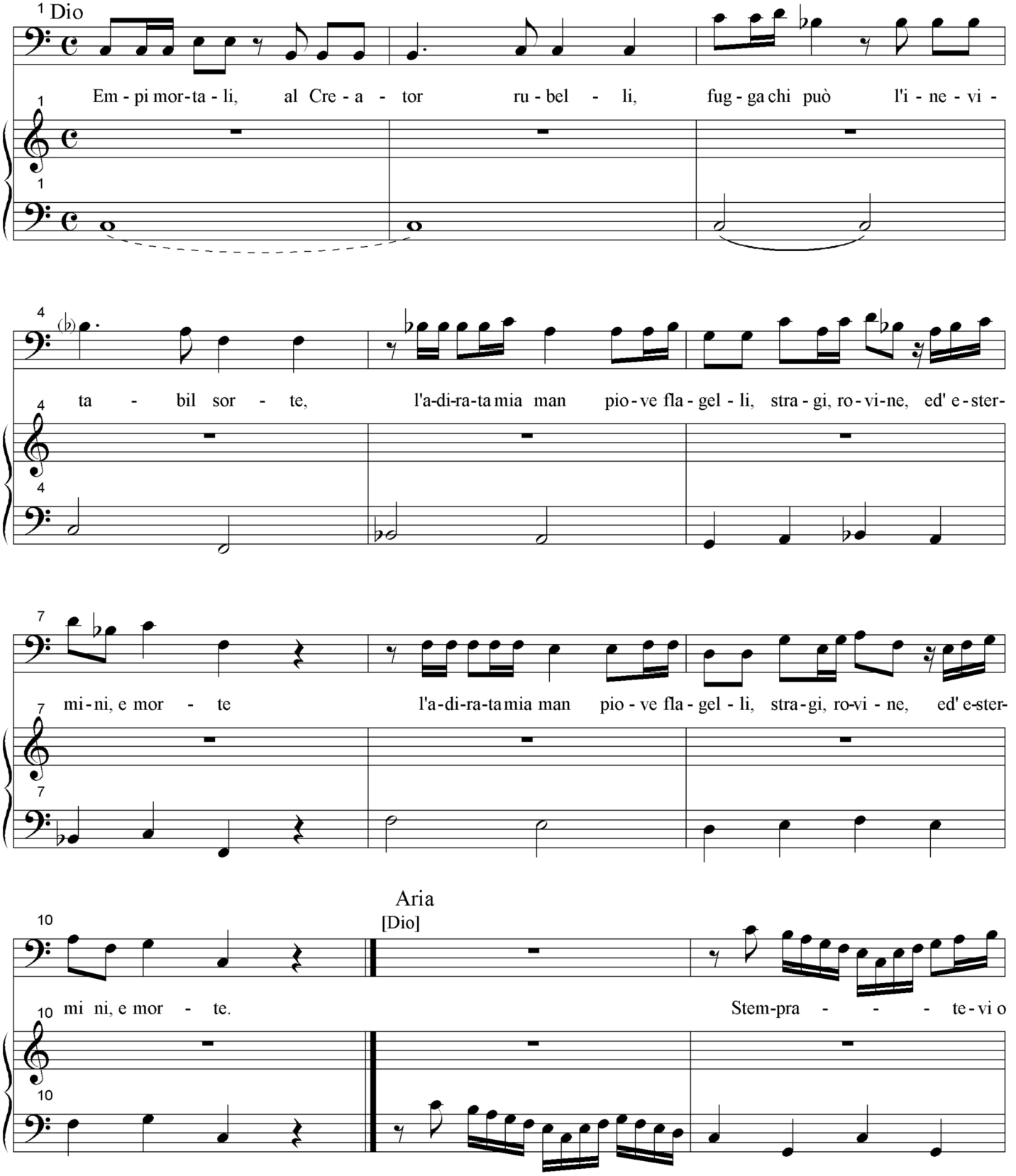

A 2
Noè,e Rad
[Rad]
[Noè]
Pla - - ca - ti pla - - ca - ti Di - - - - - -
Pla - - ca - ti
o di pie -
pla - - ca - ti Di - - - - - - - - - -
tà,

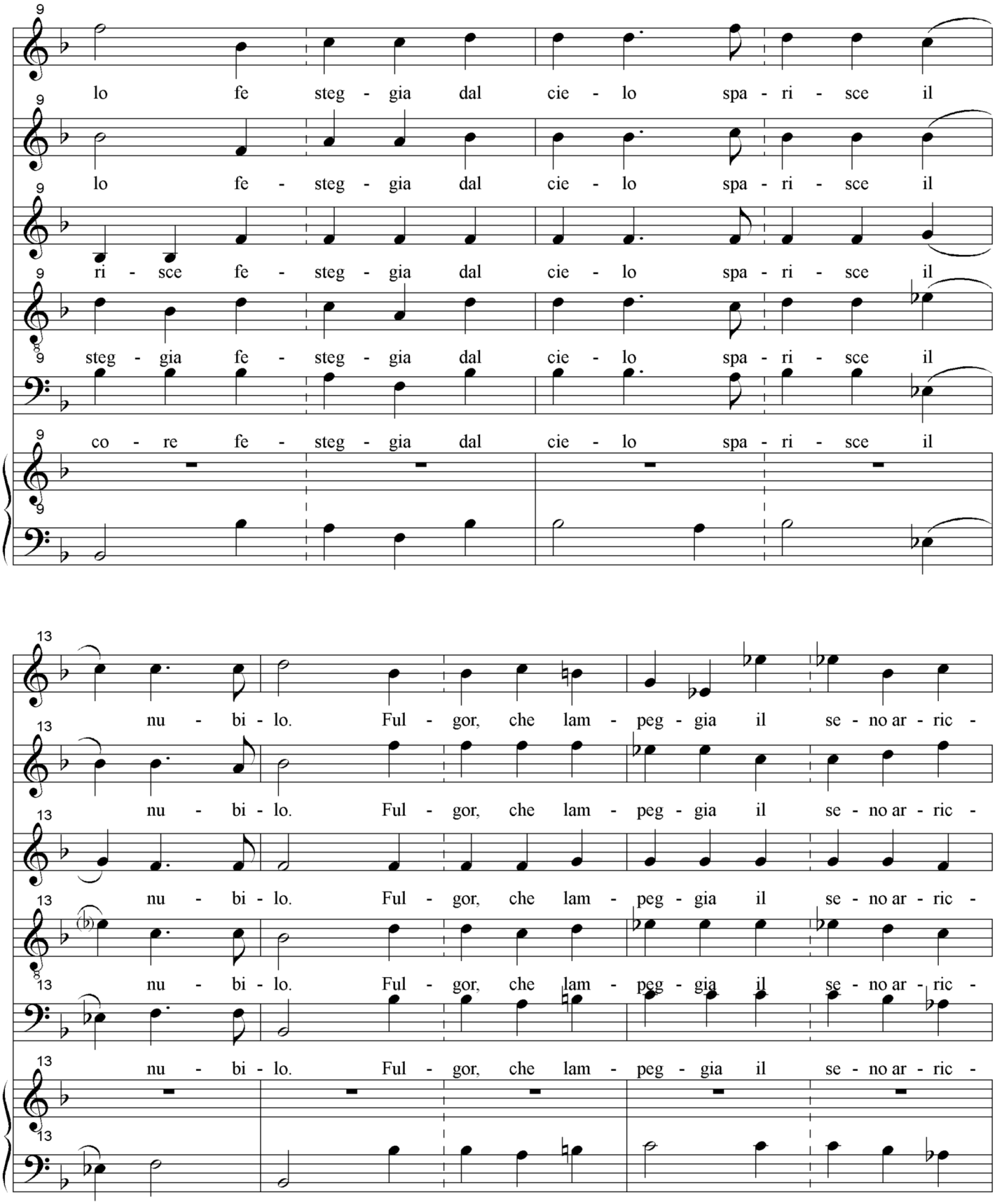

13
cie - li
pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li
gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

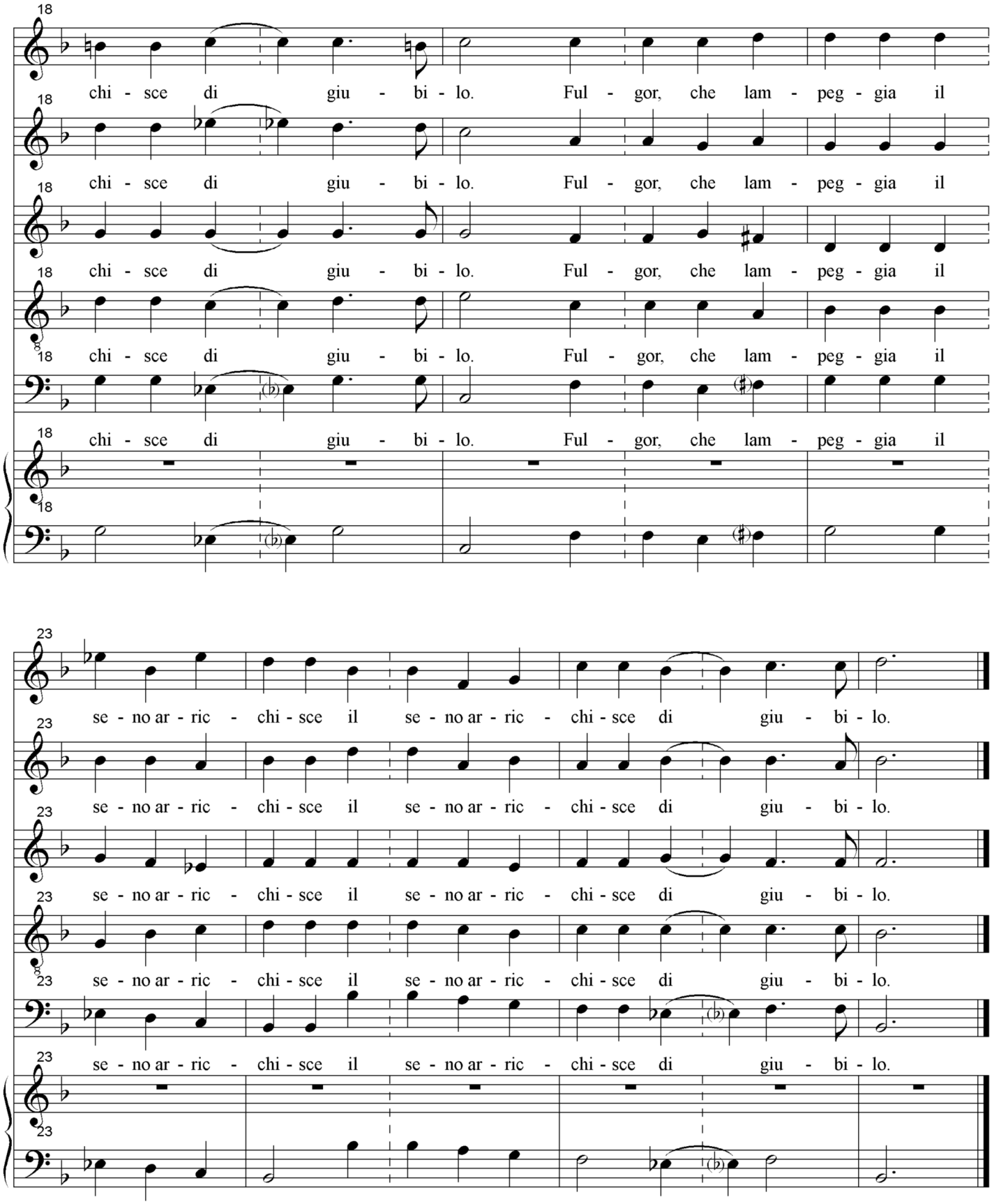

25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.


28
pla - ca - ti pla - ca - ti pla - ca - ti Di - - - -
pla - ca - ti pla - ca - ti pla - ca - ti Di - - - -
32
o di pie - - - tà,
o di pie - - - - tà,
36
Di - - - - - - o di pie - tà.
Di - - - - - - - o di pie - tà.

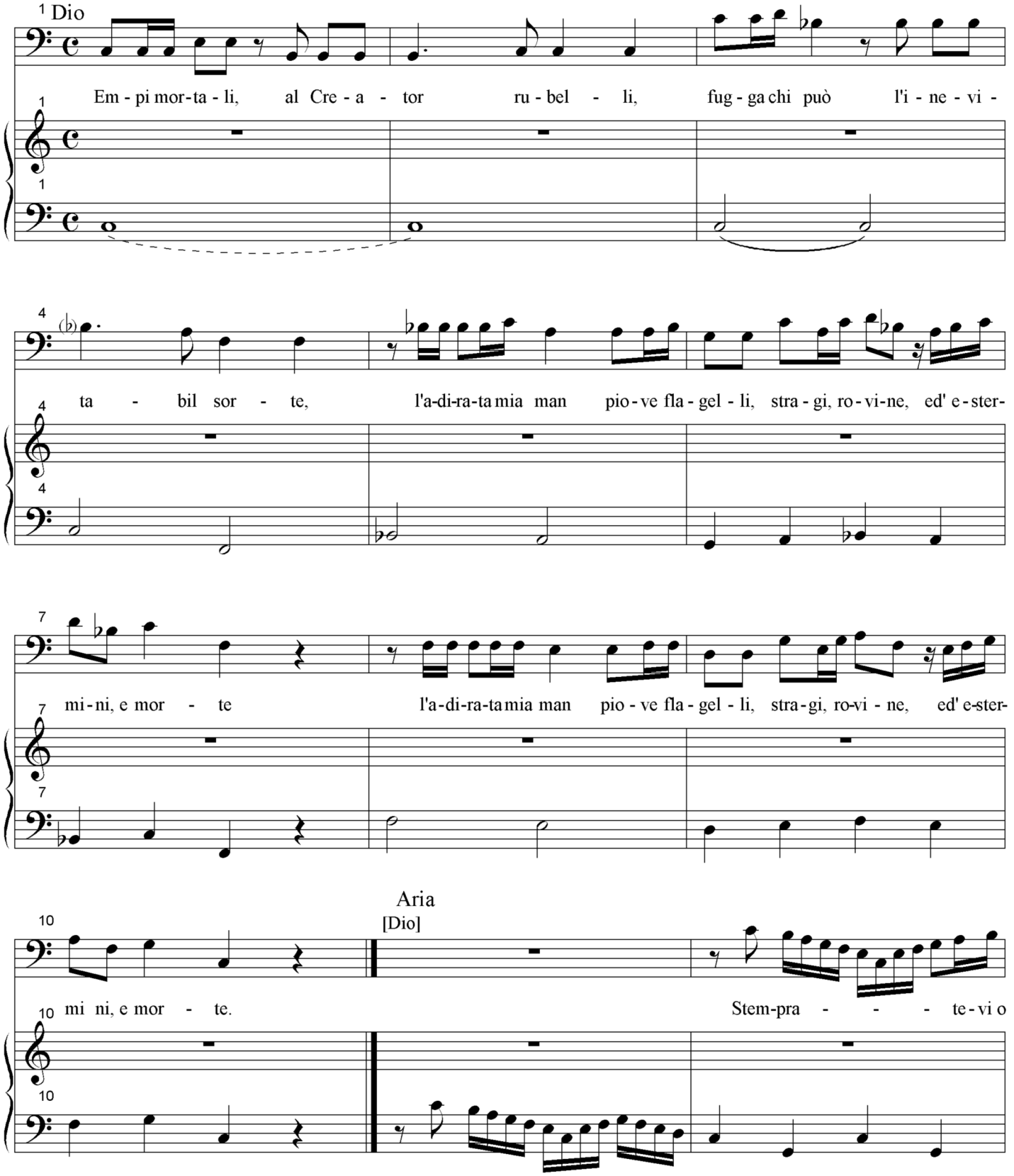
XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

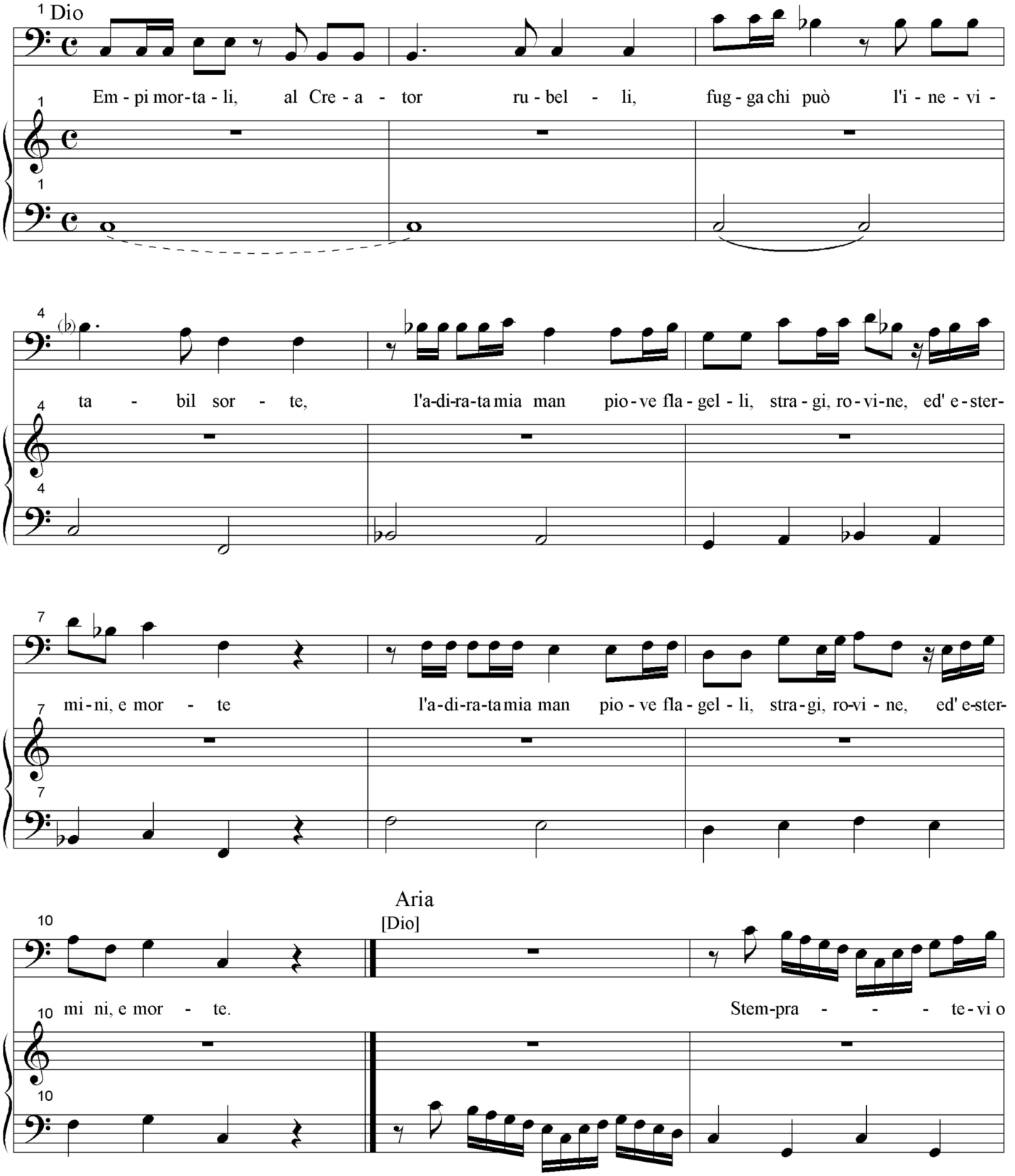

9
lo fe steg - gia dal cie - lo spa - ri - sce il
lo fe - steg - gia dal cie - lo spa - ri - sce il
ri - sce fe - steg - gia dal cie - lo spa - ri - sce il
steg - gia fe - steg - gia dal cie - lo spa - ri - sce il
co - re fe - steg - gia dal cie - lo spa - ri - sce il
13
nu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il se - no ar - ric -
nu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il se - no ar - ric -
nu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il se - no ar - ric -
nu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il se - no ar - ric -
nu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il se - no ar - ric -

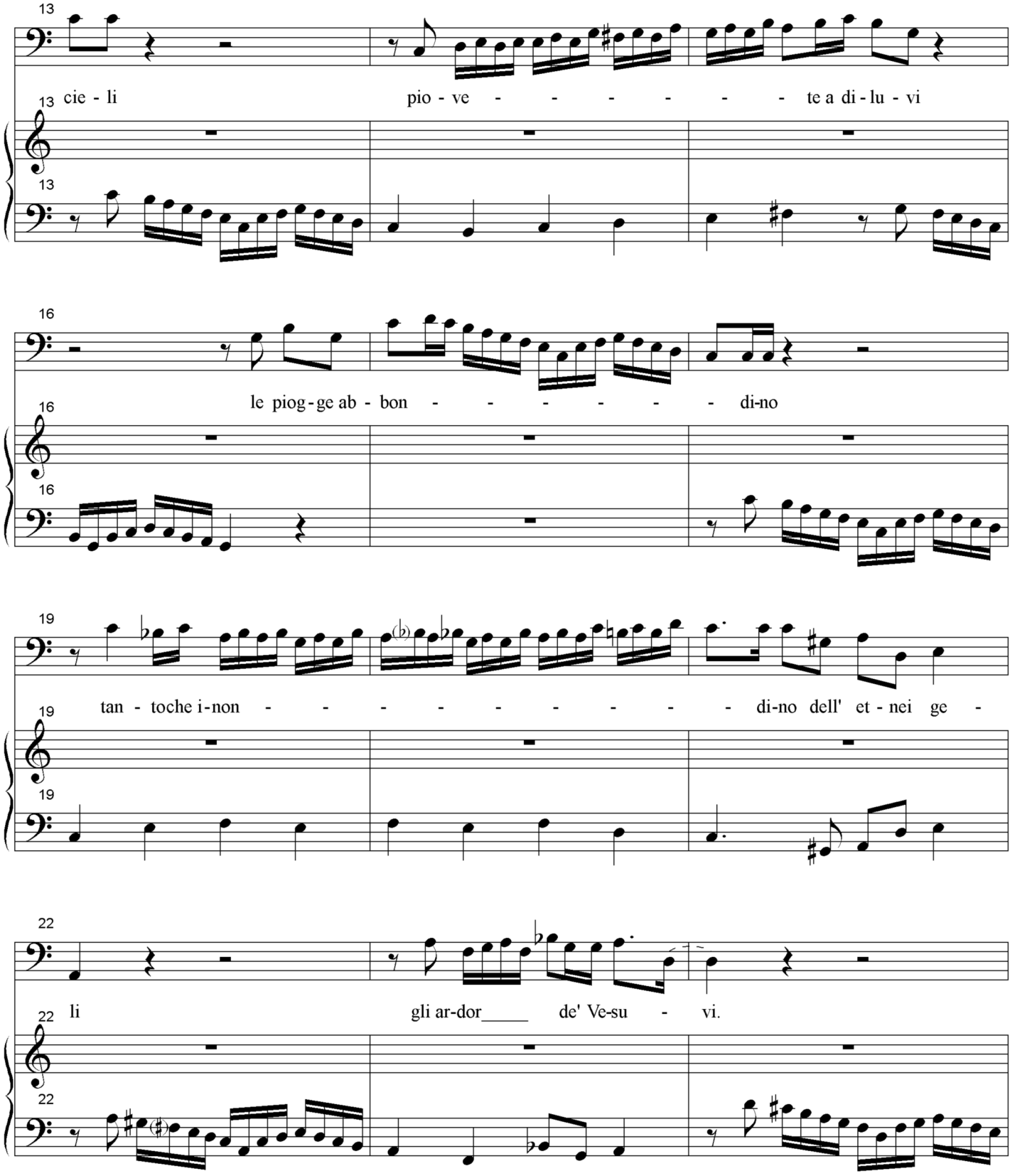

18
chi - sce di giu - bi - lo. Ful - gor, che lam - peg - gia il
23
se - no ar - ric - chi - sce il se - no ar - ric - chi - sce di giu - bi - lo.

XVI

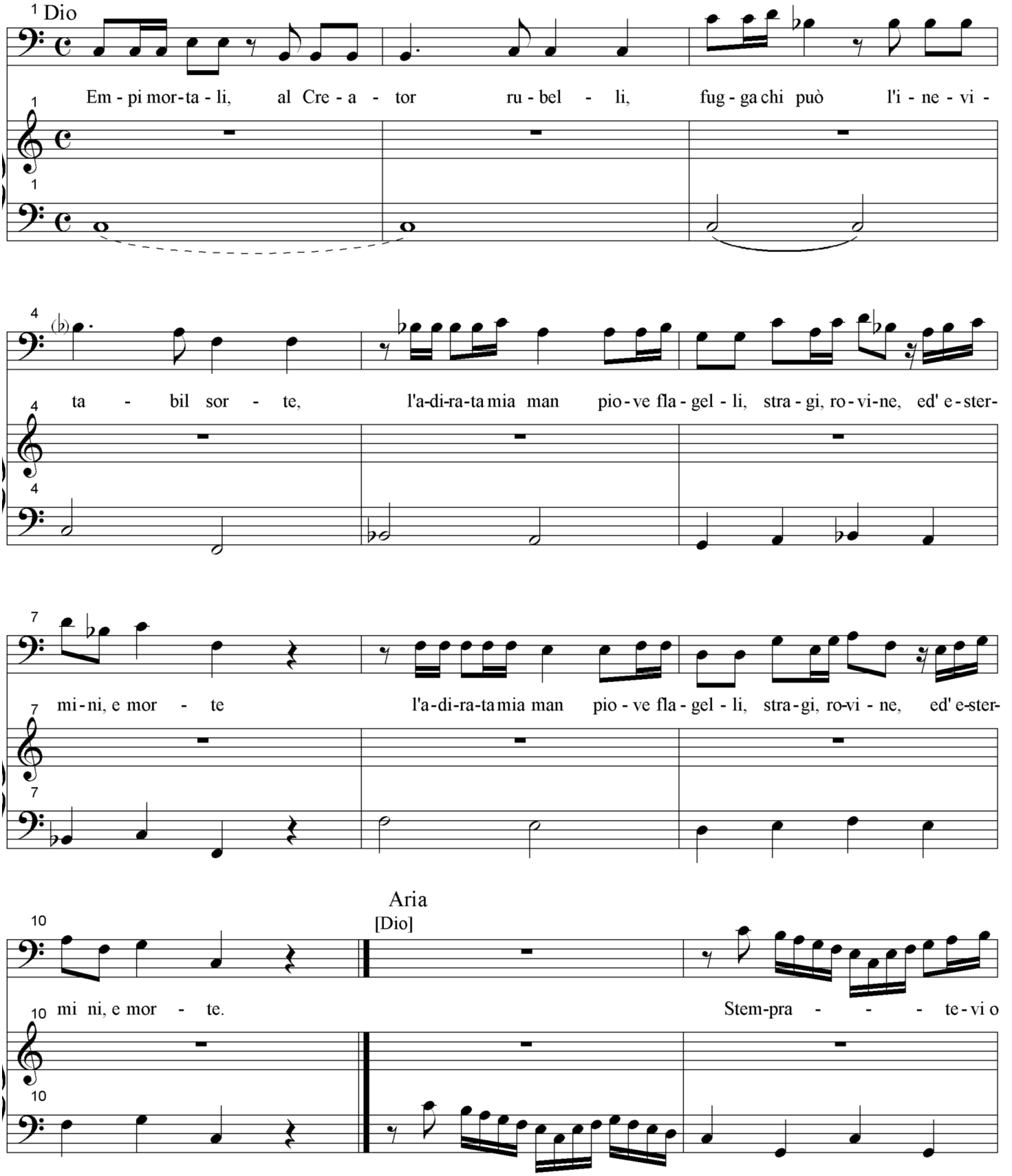

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o

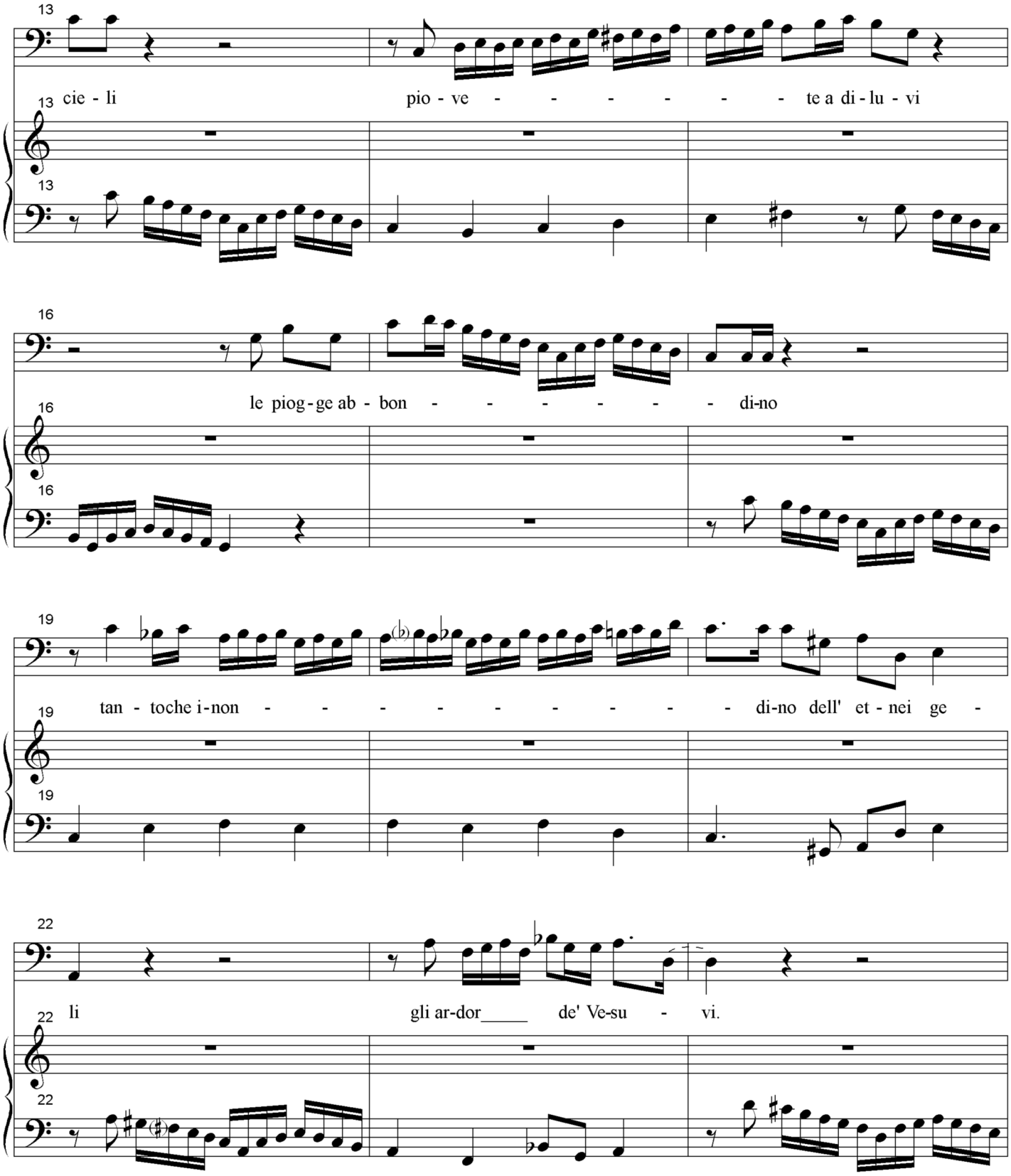
XVI

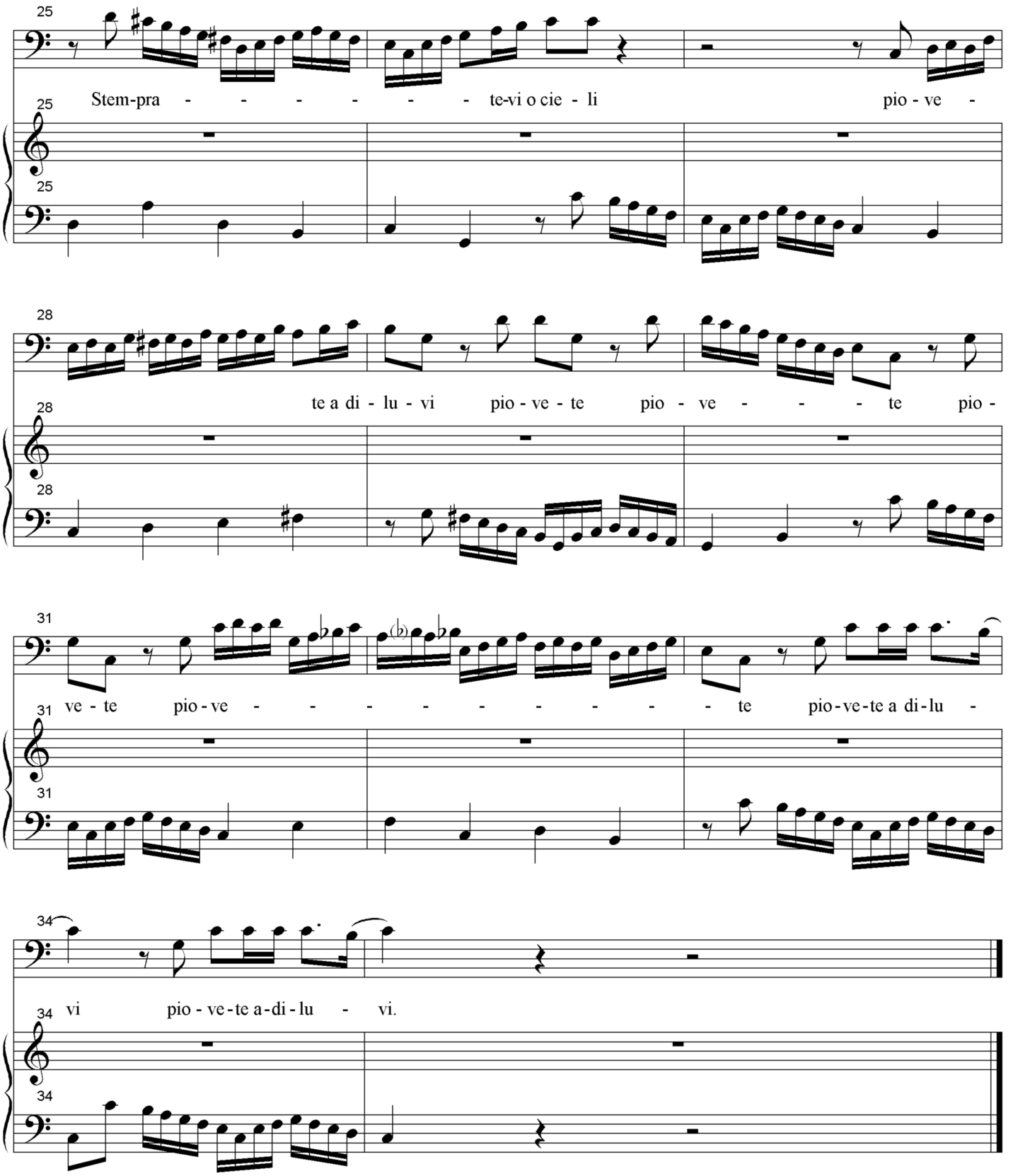

1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
4
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
7
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
10
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te - vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.

XVI


1 Dio
Em - pi mor-ta - li, al Cre - a - tor ru - bel - li, fug - ga chi può l'i - ne - vi -
ta - bil sor - te, l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro - vi-ne, ed' e - ster-
mi - ni, e mor - te l'a-di-ra-ta mia man pio - ve fla - gel - li, stra - gi, ro-vi - ne, ed' e-ster-
Aria
[Dio]
mi ni, e mor - te. Stem-pra - - - te-vi o


13
cie - li pio - ve - - - - - - te a di - lu - vi
16
le piog - ge ab - bon - - - - - - di-no
19
tan - toche i - non - - - - - - - - - di-no dell' et - nei ge -
22
li gli ar-dor_____ de' Ve-su - vi.


25
Stem-pra - - - - - - te-vi o cie - li pio - ve -
28
te a di - lu - vi pio - ve - te pio - ve - - - te pio -
31
ve - te pio - ve - - - - - - - - - te pio - ve - te a di - lu -
34
vi pio - ve - te a - di - lu - vi.

13

ta, dai bei ra - mi di pa - ce di pa - ce col - ga ogni -

ta, dai bei ra - mi di pa - ce di pa - ce

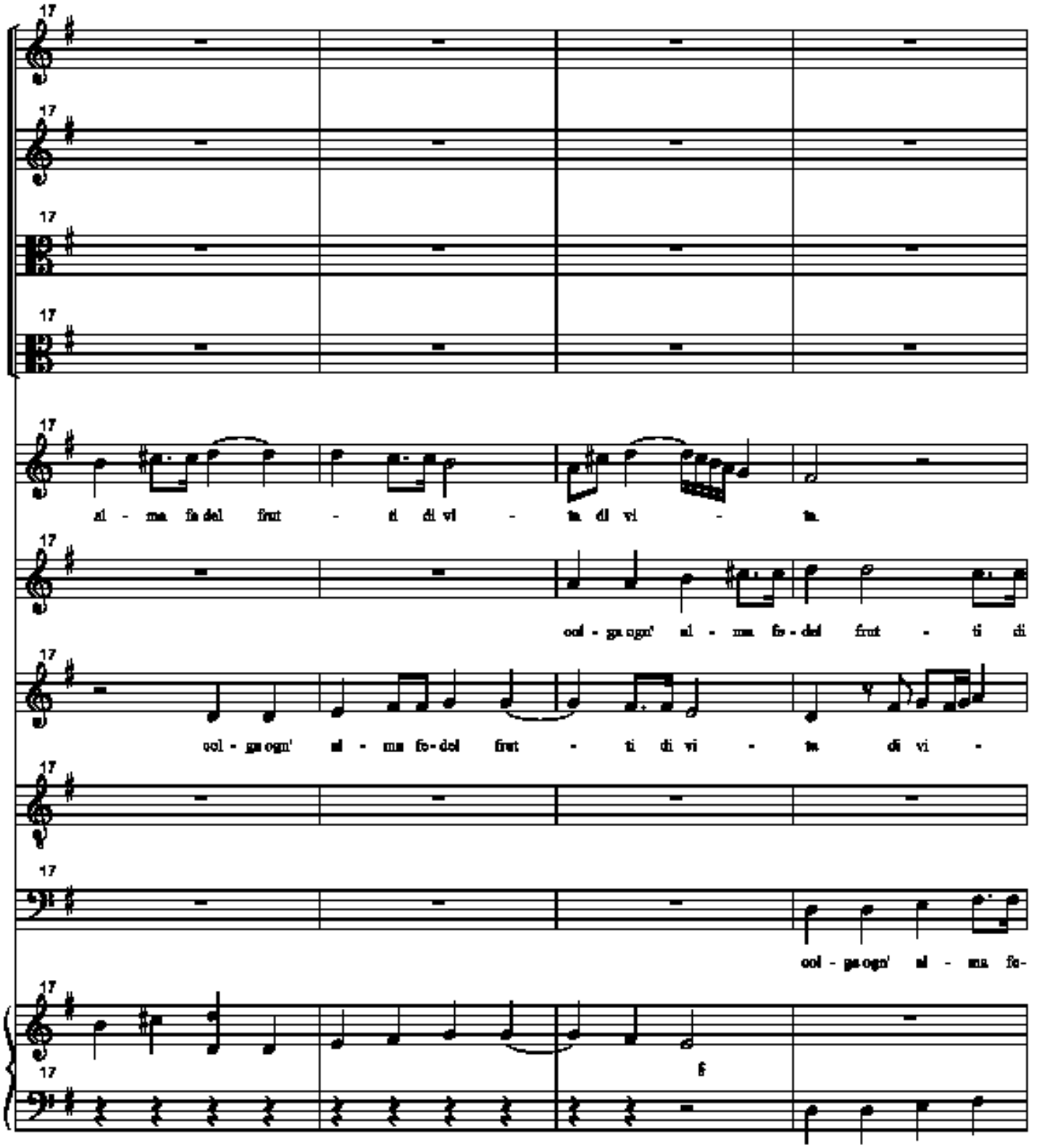
ta, dai bei ra - mi di pa - ce di pa - ce

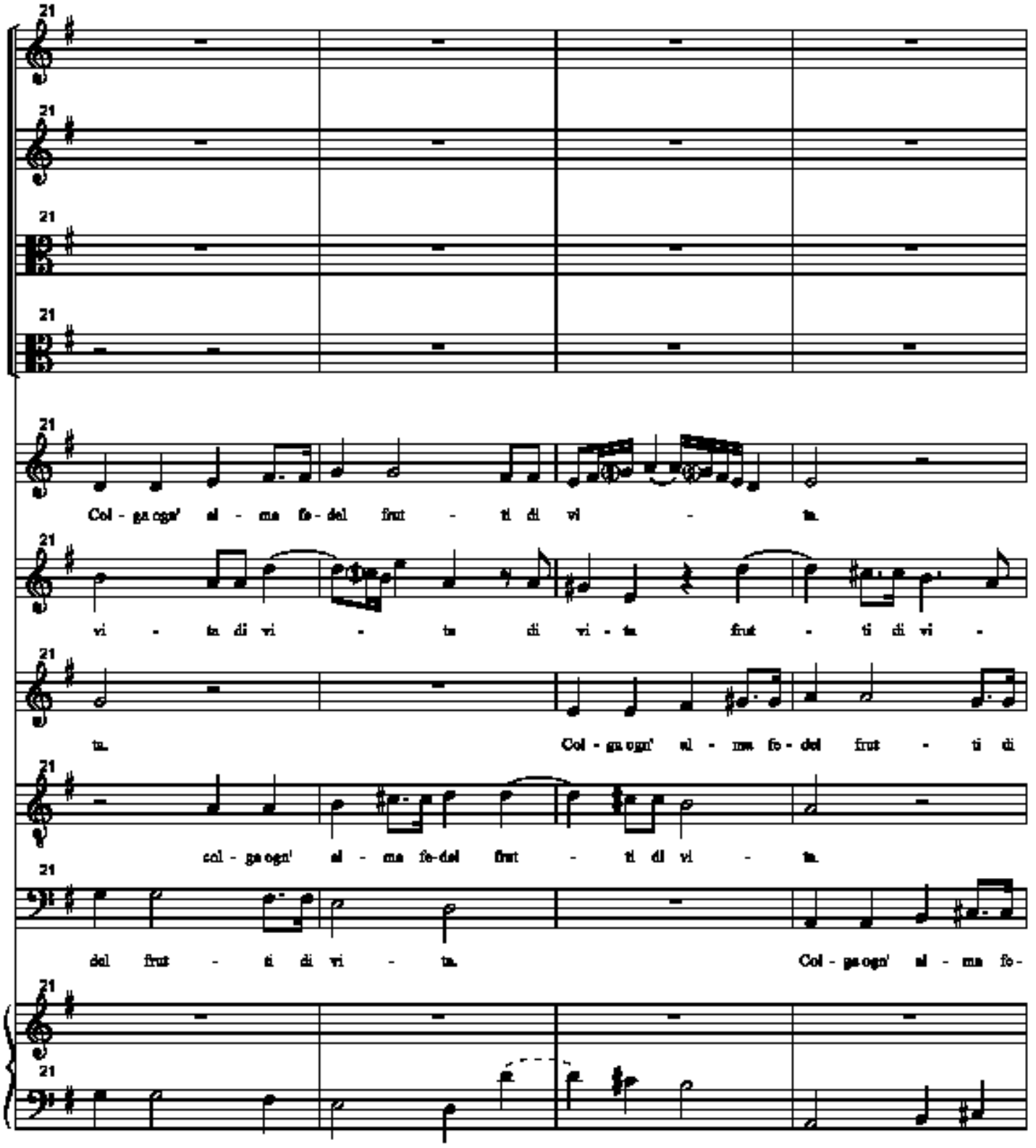
ta, dai bei ra - mi di pa - ce di pa - ce

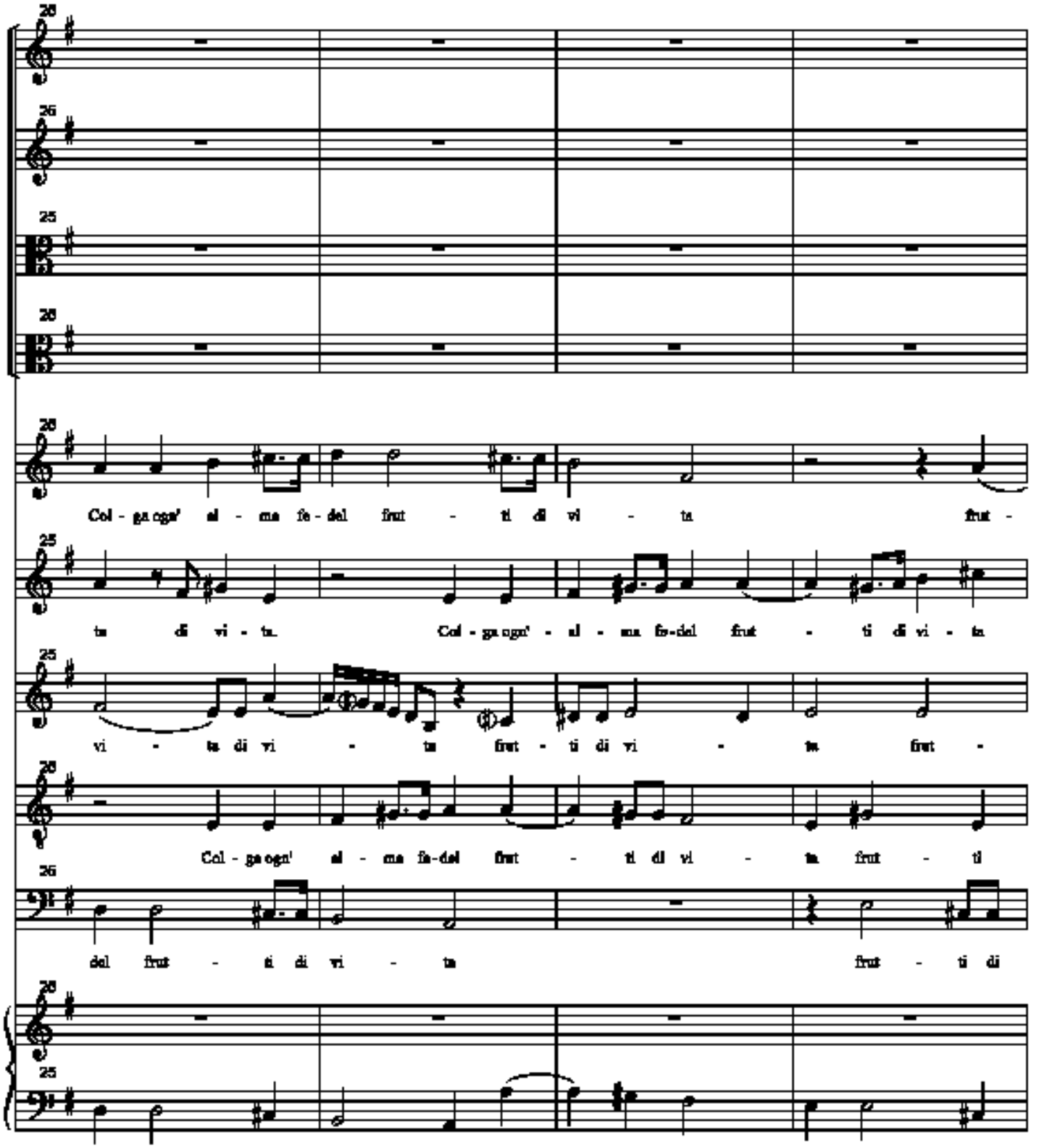
ta, dai bei ra - mi di pa - ce di pa - ce

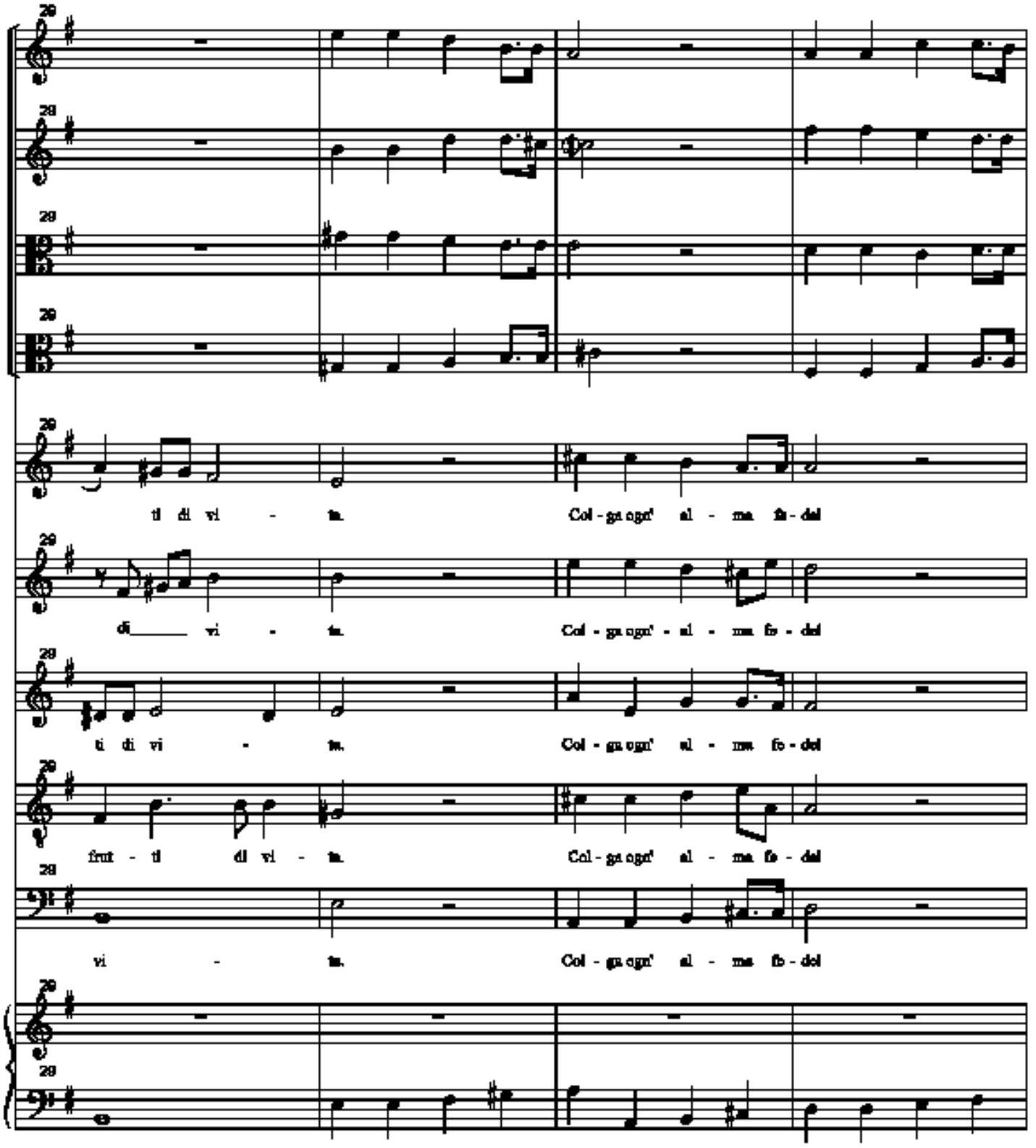
*§

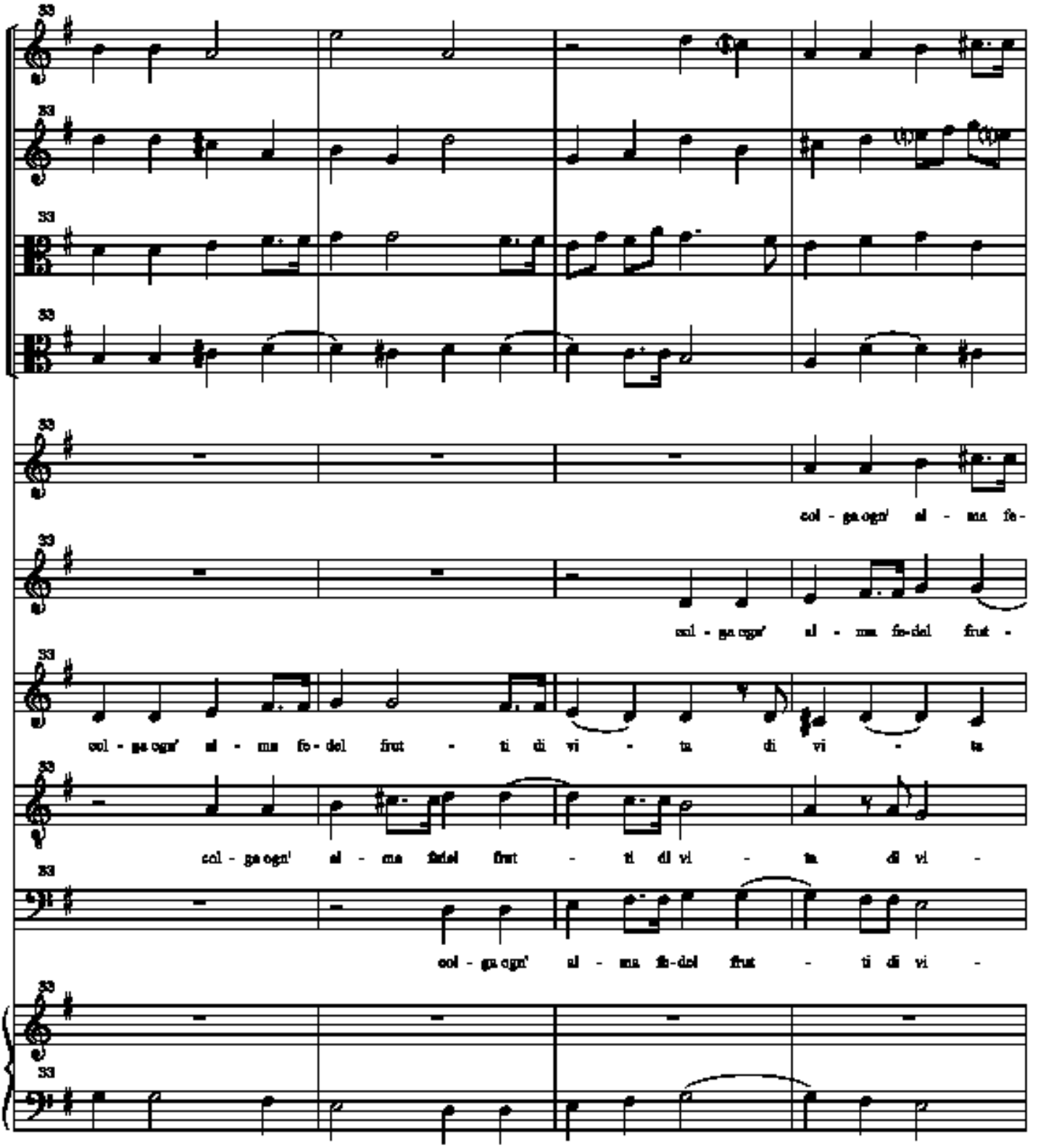
* Da § a §, nel mezzo, chiave di soprano.

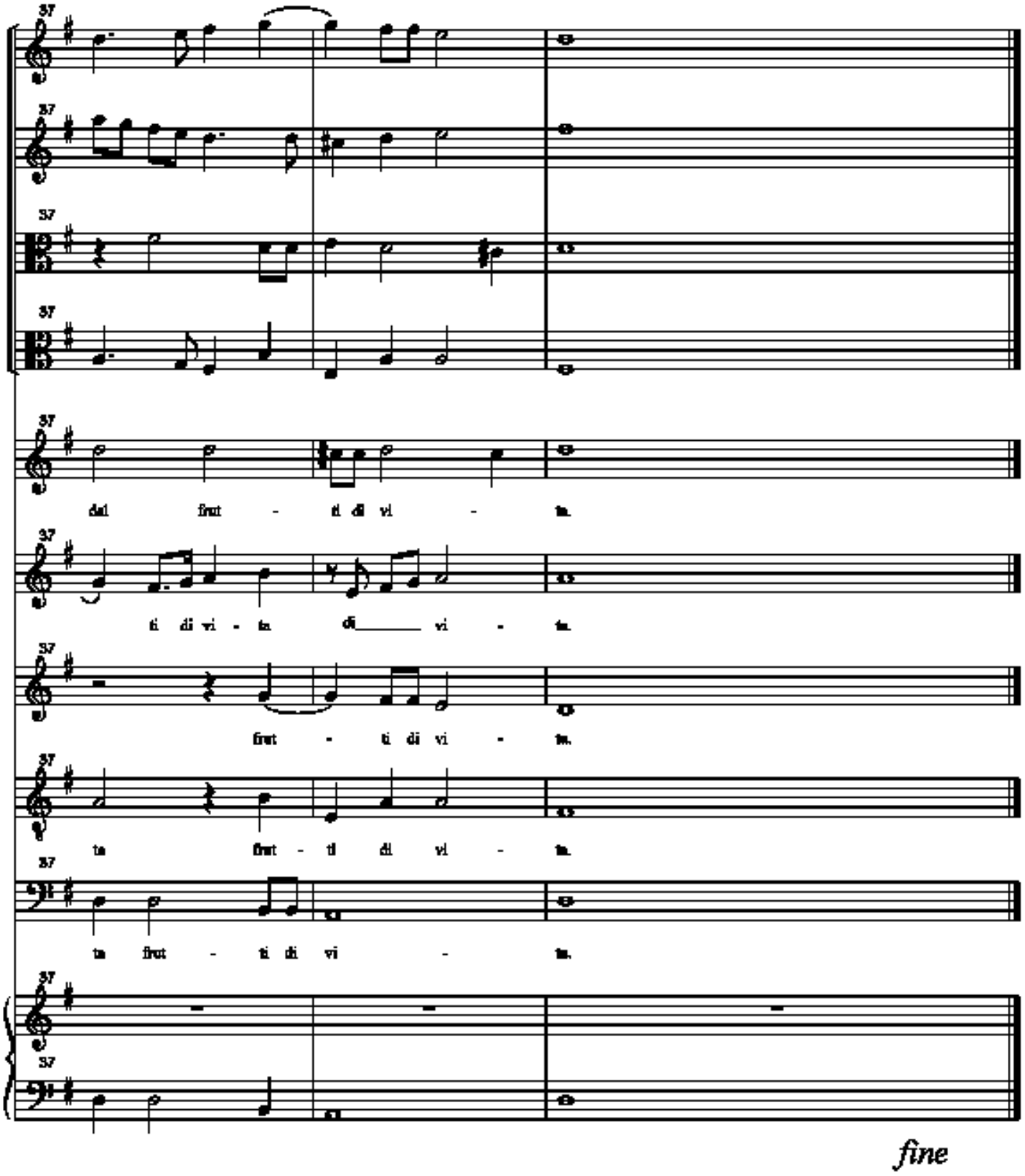

17
al - ma fe del frut - ti di vi - ta di vi - ta.
col - ga ogn' al - ma fe - del frut - ti di
col - ga ogn' al - ma fe - del frut - ti di vi - ta di vi -
col - ga ogn' al - ma fe-
f


Col - ga ogn' al - ma fe - del frut - ti di vi - ta.
vi - ta di vi - ta di vi - ta frut - ti di vi -
ta. Col - ga ogn' al - ma fe - del frut - ti di
col - ga ogn' al - ma fe-del frut - ti di vi - ta.
del frut - ti di vi - ta. Col - ga ogn' al - ma fe-


Col - ga ogn' al - ma fe - del frut - ti di vi - ta frut -
ta di vi - ta. Col - ga ogn' - al - ma fe-del frut - ti di vi - ta
vi - ta di vi - ta frut - ti di vi - ta frut -
Col - ga ogn' al - ma fe-del frut - ti di vi - ta frut - ti
del frut - ti di vi - ta frut - ti di


29
ti di vi - ta. Col - ga ogn' al - ma fe - del
di vi - ta. Col - ga ogn' - al - ma fe - del
ti di vi - ta. Col - ga ogn' al - ma fe - del
frut - ti di vi - ta. Col - ga ogn' al - ma fe - del
vi - ta. Col - ga ogn' al - ma fe - del


33
col - ga ogn' al - ma fe-
col - ga ogn' al - ma fe-del frut -
col - ga ogn' al - ma fe-del frut - ti di vi - ta di vi - ta
col - ga ogn' al - ma fidel frut - ti di vi - ta di vi -
col - ga ogn' al - ma fe-del frut - ti di vi -


37
dal frut - ti di vi - ta.
ti di vi - ta di vi - ta.
frut - ti di vi - ta.
ta frut - ti di vi - ta.
ta frut - ti di vi - ta.
fine