

Cantar lontano Marco Mencoboni

# Notti di Modena



**Notti di Modena**

composizioni di  
Giovanni Antonio Giannettini  
(1648 - 1721)  
Arcangelo Corelli  
(1653 - 1713)  
Francesco Antonio Bonporti  
(1672 - 1749)  
Pietro degli Antoni  
(1648 - 1720)

**Cantar Lontano**

Marco Mencoboni  
*direzione*



**Cantar Lontano**

*Complesso di musica*

**Marco Mencoboni**

*direttore*

Emanuela Galli

*soprano*

Caterina Calvi

*contralto*

Gianpaolo Fagotto

*tenore*

Sergio Foresti

*basso*

Renata Spotti

*violino*

*e maestro di concerto*

Silvia Colli

*violino*

Giovanni De Rosa

*viola contralto*

Pietro Meldolesi

*viola tenore*

Giovanna Barbatii

*violoncello*

Carlo Pelliccione

*contrabbasso*

Edoardo Bellotti

*organo*

**La Stagione****Armonica**

*Coro di ripieno*

**Sergio Balestracci**

*maestro del coro*

Marina Burri

Federica Cazzaro

Pierangela Forlenza

Alessandra Vavasori  
*soprani*

Luisa Fontanieri

Viviana Giorgi

Alessandra Perbellini

Rossana Verlato

*contralti*

Vittorino Ciato

Roberto Gonella

Alberto Mazzocco

Stefano Palese

*tenori*

Alessandro Berton

Alessandro Magagnin

Alessandro Pitteri

Abramo Rosalen

*bassi*

**Aurora surgit**

*Schola gregoriana*

**Alessio Randon**

*direttore e solista*

Nicola Bellinazzo

Giorgio Mazzucato

Luciano Traverso

Manuel Scalmati

Mariano Zarpellon  
*tenori*

Il Vespro della Beata Vergine di Giovanni Antonio Giannettini è stato prodotto nel giugno del 2000 all'interno del Progetto di ricerca denominato *Cantar Lontano* che ha sede ad Ancona, nelle Marche.

La prima esecuzione moderna è stata realizzata il giorno 17 giugno nella Cattedrale di San Ciriaco ad Ancona, replicata al *Rossini Opera Festival* di Pesaro ed ancora a Bergamo nel cartellone del Festival *Notti di Luce*.

Il 1 luglio 2001 questi Salmi sono risuonati all'interno del duomo di Modena, luogo per il quale vennero, con ogni probabilità, composti.

Lo spettacolo si è realizzato all'interno dei festeggiamenti delle "Serate Estensi" in collaborazione con il Festival Musicale Estense *Grandezze & Meraviglie* che ha contribuito a rendere possibile questa prima incisione discografica.

*The Vespro della Beata Vergine by Giovanni Antonio Giannettini were produced in June 2000 as part of the Cantar Lontano project, based at Ancona, in Italy's Marches Region.*

*It received its first modern performance on 17th June of that year in San Ciriaco Cathedral, Ancona, repeated at the Rossini Opera Festival in Pesaro and in Bergamo as part of the Notti di Luce Festival.*

*On 1st July 2001 this music was heard once again inside Modena Cathedral, the place for which it was very probably composed. The performance formed part of the "Serate Estensi" cultural programme, in association with the Festival Musicale Estense Grandezze & Meraviglie, assistance from which has helped to make this first recording possible.*

Arnaldo Morelli

Fra il tardo Cinquecento e l'inizio del Seicento, la musica sacra subisce una trasformazione di portata epocale: la nuova pratica della musica concertata conquista un'enorme diffusione nelle chiese a spese della secolare pratica della polifonia 'a cappella', che pur ridimensionata continuerà a sopravvivere a lungo nelle cerimonie meno solenni.

Le musiche per i vespri, più ancora di quelle destinate ad altre liturgie, mostrano in tutta evidenza i segni del cambiamento; la lunga durata della liturgia vespertina, in assoluto la più lunga, contribuì probabilmente a determinare una maggiore varietà di soluzioni stilistiche ed esecutive; stile 'a cappella' (con o senza organo) e stile concertato (con e senza strumenti) convivono pacificamente nei vespri, ancora fino al tardo Settecento.

Ciò si spiega probabilmente con il carattere non strettamente dottrinale dei testi degli inni e dei salmi, ma anche, e soprattutto, con la lunga durata dell'atto liturgico e la conseguente necessità di offrire sia momenti di tregua agli esecutori, variando gli organici vocali e strumentali, poiché a differenza delle parti della messa, distribuite in punti diversi del rito, i vespri erano cantati da capo a fondo senza alcuna interruzione.

Nella seconda metà del Seicento le musiche per i vespri evidenziano ancora un certa varietà di combinazioni vocali e strumentali: salmi "pieni e brevi" a quattro e cinque voci, salmi "brevi a otto voci con il primo coro concertato", salmi "a otto voci in due cori con uno o due organi se piace" oppure "con stromenti a beneplacito"; salmi "concertati a tre, quattro o

cinque voci con violini"; inni a "una voce con violini a beneplacito"; inni "a quattro voci da cappella"; inni "a voce sola con violini" oppure "a due, tre, quattro o cinque voci con violini o senza"; antifone "concertate" a una, due, tre, quattro e cinque voci "con violini e senza".

Nel selezionare i brani da cantare in un vespro, il maestro di cappella avrebbe senza dubbio scelto le combinazioni più diverse fra loro, tenendo in considerazione il grado di solennità della ricorrenza, le forze vocali e strumentali a disposizione, l'attenta ed equilibrata distribuzione delle parti concertanti solistiche nei vari brani, evitando, per quanto possibile, una certa uniformità sonora.

Le musiche per il vespro di Giannettini vengono riproposte seguendo uno schema liturgico di una solennità mariana e uno musicale conforme alla prassi dell'epoca. Alla toccata per organo introduttiva e al versicolo introduttivo *Domine ad adiuvandum*, segue il canto dei rituali cinque salmi, ognuno dei quali preceduto da un'antifona diversa, qui eseguita in canto gregoriano. In luogo della prescritta ripetizione dell'antifona dopo il salmo o il Magnificat viene eseguito un brano strumentale, come era prassi comune all'epoca.

Fra le innumerevoli raccolte di salmi vespertini del tempo, *i Salmi a quattro voci a cappella [...] con un coro separato di cinque stromenti* (Venezia, Antonio Bortoli, 1717) di Antonio Giannettini, presentano tratti di particolare interesse. Nato a Fano nel 1648, Giannettini fu allievo di Legrenzi e nel 1674 entrò a far parte della prestigiosa cappella ducale di S. Marco a Venezia, dapprima come basso, poi, dal 1676, come organista, lavorando a fianco di maestri come Cavalli, Monferrato, Legrenzi e

Partenio. A Venezia ebbe anche l'opportunità di far rappresentare alcune sue opere nei teatri della città. Nel maggio 1686 lasciò la città lagunare per assumere l'incarico di maestro di cappella della corte estense a Modena, al servizio di Francesco II d'Este, un sovrano che dimostrò un particolare interesse verso la musica, promuovendo l'esecuzione di opere, oratori e altre musiche.

In quegli anni Giannettini contribuì alle attività musicali della corte componendo, fra l'altro, diversi oratori. Nel 1694, morto prematuramente Francesco II, gli successe lo zio Rinaldo e Giannettini conservò la sua carica di maestro di cappella; anche se con Rinaldo l'attività musicale rallentò decisamente il ritmo rispetto agli anni di Francesco, la cappella continuò ad avere in organico dieci cantanti e dieci strumentisti.

Unendosi in matrimonio con Carlotta di Brunswick, Rinaldo ribaltò le tradizionali relazioni politiche del ducato estense, schierandosi dalla parte imperiale e abbandonando la Francia, tradizionale alleata degli Estensi. La mossa non rimase senza conseguenza: nel 1702 i francesi invasero Modena e costrinsero la corte a fuggire.

Rinaldo trovò ospitalità nella vicina Bologna, mentre sembra che Giannettini si recasse a Venezia. Nel 1707, tuttavia, gli Estensi rientrarono a Modena e Giannettini riprese le normali funzioni di maestro di cappella della corte, mantenendole fino alla morte, che lo colse a Monaco di Baviera, dove si era recato per accompagnare una figlia cantante.

La dedica dei Salmi a quattro voci di Giannettini alla "sacra cesarea real maestà" di Maria Amalia, figlia del defunto imperatore Giuseppe I d'Austria, si spiega chiaramente alla luce dei mutati orientamenti politici del ducato estense.

L'edizione dei *Salmi* di Giannettini offre la possibilità di concertare in diversi modi le composizioni, vale a dire con le sole quattro voci "a cappella", con o senza l'accompagnamento dell'organo, oppure con le quattro voci e "un coro separato di cinque strumenti" (violino I e II, viola alto, viola tenore, basso), un'indicazione opzionale di prassi abbastanza comune nelle stampe di musica sacra sei-settecentesche, con cui si tentava di allettare il maggior numero di potenziali acquirenti.

L'autore stesso, tuttavia, aveva originariamente concepito l'opera nella versione completa di strumenti: nella premessa al "discreto lettore", egli dichiara infatti che "l'intenzione mia è stata ed è che siano cantati con l'accompagnamento di cinque stromenti, come da me sono stati composti" e consiglia per l'esecuzione di raddoppiare voci e strumenti.

È probabile che la prassi esecutiva suggerita da Giannettini fosse fra quelle da lui abitualmente impiegate per la cappella di corte a Modena, poiché nella premessa egli stesso afferma che i salmi erano stati "composti in musica per servizio della serenissima ducal cappella di Modona" e l'organico di questa cappella nei primi del Settecento comprendeva non meno di dieci cantanti e dieci strumentisti.

I salmi e il Magnificat di Giannettini, secondo le classificazioni dell'epoca, appartengono allo stile 'pieno', cioè quello stile compositivo in cui si impiegano continuativamente le quattro parti 'naturali' (soprano, contralto, tenore e basso), senza sezioni solistiche.

Nei salmi i testi vengono declamati in modo cursorio, con poche reiterate di parole, con cadenze ad ogni verso o semiverso; passi omoritmi si alternano a frequenti passi imitativi ma di breve respiro; la scrittura vocale, come d'uso nello stile 'pieno', è aliena da virtuosismi, come

peraltro conferma l'autore stesso nella premessa, scrivendo che "il musico provetto non troverà in questi salmi alcuna difficoltà nel cantarli perché non v'è passo che non sia naturale e cantabile".

Soltanto nel salmo *Nisi Dominus*, Giannettini ricorre alla tradizionale tecnica "con l'obbligo del canto fermo", anche se non da capo a fondo: nel corso del brano segmenti della salmodia gregoriana, a valori larghi, fanno a turno una breve apparizione, ora al soprano, ora al contralto, ora al basso e ora al tenore.

Per quanto riguarda l'agogica, l'autore stesso dichiara che il tempo con cui vorrebbe regolati i salmi sia "più sollecito che tardo, ma però sollecitudine discreta non precipitosa", anche se qua e là ha avvertito l'esigenza precisare le proprie intenzioni per evitare un'interpretazione troppo letterale delle proprie parole, annotando le indicazioni *Adagio o Largo* in alcuni inizi, per poi ristabilire un tempo "sollecito" con le indicazioni di *Allegro o Spiritoso*.

Gli strumenti ad arco oltre ad eseguire "un piccolo preludio di sinfonia", una sorta di intonazione di poche battute, prima dei salmi *Dixit e Laudate Dominum*, hanno in genere la funzione di riempire e rafforzare l'armonia delle quattro parti vocali, oppure di conferire alla scrittura 'piena' delle voci 'a cappella' un profilo ritmicamente animato aggiungendo rapide figurazioni framezzate da pause accortamente disposte, per meglio 'illustrare' il testo cantato.

Nonostante quattro parti vocali e cinque strumentali, la scrittura non è mai a nove parti reali. Il basso strumentale si limita infatti a raddoppiare quello vocale; inoltre, molto spesso, uno dei violini raddoppia all'unisono o, più frequentemente, all'ottava una delle parti vocali. Per quel che

riguarda l'espressione "coro separato di stromenti", è possibile che con essa Giannettini voglia indicare sia una parte autonoma, indipendente, ad *libitum*, del secondo coro "di stromenti", sia una dislocazione spazialmente separata del gruppo strumentale da quello vocale, richiamandosi a quelle pratiche concertanti in uso già dal primo Seicento, in cui voci e strumenti erano disposti in cori separati.

*Arnaldo Morelli*

*In the late sixteenth and the early seventeenth centuries, liturgical music was undergoing a transformation of great importance. The new “musica concertata” was beginning to spread rapidly throughout the church, taking the place of the age-old polyphonic “a cappella” tradition, which survived only thanks to its continuing usage in ceremonies of lesser importance. More than any other liturgy, the music employed during Vespers marked the changing state of things.*

*In particular, the unusual length of the Vespers, the longest of all liturgies, probably contributed to the fact that the widest range of stylistic and performing solutions were employed: the “a cappella” mode (with or without organ) and the “concertata” mode (with and without instruments) nestled comfortably together, at least until late in the eighteenth century. This can be most probably explained by the character of the texts used for the hymns and psalms, which were not of a strictly doctrinal nature, but, above all, because of the duration of the liturgy, and the necessity to provide breaks for the performers, alternating between the vocal and the instrumental interludes.*

*Unlike the mass, which required music at fixed points during the ceremony, the Vespers were of a continuous nature, with singing from the beginning to the end. In the second half of the seventeenth century, music for the Vespers still provides evidence of the great variety of vocal and instrumental combinations which were used: psalms «both long and short» for four or five voices, psalms «brief for eight voices, the first chorus in concertante», psalms «for eight voices divided into two choirs*

*with one or two organs, as preferred» or «with instruments abeneplacito»; psalms «concertante for three, four or fives voices, accompanied by violins»; hymns for a «single voice with violins a beneplacito»; hymns «for four voices da cappella»; hymns for a «single voice with violins» or for «two, three, four or five voices, with violins, or without»; antiphone «concertante» for one, two, three, four or five voices «with or without violins». In selecting the pieces to be sung during the vesper, the maestro di cappella would normally choose the most varied combinations possible, taking into consideration the degree of the solemnity of the feast, the ability of the singers and the available instruments, balancing and distributing the concertante and solo pieces carefully to avoid a uniform sonority.*

*The music composed by Giannettini for the Vesperae in Assumptione Beatae Mariae Virginis follows the scheme and the musical praxis of the period. An introductory toccata for organ and the intial verse, Domine ad adiuvandum, are followed by the ritual of five sung psalms, each of which is preceded by a different antiphone, here taking the form of Gregorian chant. Instead of the prescribed repetition of the antiphone after the psalm, or the Magnificat, an instrumental piece is inserted, as was commonly done in this period.*

*Among the innumerable collections of vespertine psalms of the era, the Salmi a quattro voci a cappella [...] con un coro separato di cinque stromenti (Venezia, Antonio Bortoli, 1717) of Antonio Giannettini are of particular interest. Born in Fano in 1648, Giannettini was a student of Legrenzi. In 1674 he joined the prestigious cappella of S. Marco in Venice, first as a bass, then, in 1676, as organist, where he worked alongside important musicians such as Cavalli, Monferrato, Legrenzi and*

*Partenio. In Venice he was also given the opportunity to perform a number of his works in the theatres of the city. In May, 1686, however, he left Venice to take up the position of maestro di cappella in the city of Modena, in the service of Francesco II d'Este, a ruler who had shown signs of a particular interest in music, providing the means for the performances of operas, oratorios and other musical forms. In those years Giannettini made a notable contribution to the musical activities of the court, composing various oratorios.*

*In 1694, following the unexpected death of Francesco II, his uncle, Rinaldo, succeeded him. Giannettini's position as maestro di cappella was confirmed, even though there was a marked reduction in musical activity under Rinaldo. The cappella continued to perform with ten singers and the same number of instrumentalists.*

*By marrying Carlotta of Brunswick, Rinaldo forged a new direction in the political stance of the dukedom, embracing the Empire and disavowing France, the traditional ally of the court of the d'Este family. The move was laden with consequences: in 1702 the French invaded Modena, obliging the court to flee. Rinaldo found shelter in nearby Bologna, while Giannettini appears to have fled to Venice. By 1707, however, the d'Este court had returned to Modena, and Giannettini had taken up his duties as maestro di cappella to the court once again, a position which he maintained until his death.*

*He died in Munich, having travelled to Baviera to accompany one of his daughters who was signing there. The dedication of the Salmi a quattro voci by Giannettini to the «sacra cesarea real maestà» Maria Amalia, daughter of the late Emperor, Joseph I of Austria, can be clearly explained*

*by the altered political orientation of the Dukedom of Modena.*

*In the edition of the Salmi, Giannettini offers various alternatives for performance, that is to say, using only four voices «a cappella», with or without organ accompaniment, or with four voices and a «separate choir of five instruments» (violins I and II, alto viol, tenor viol, and bass), an indication of alternative praxis which was common enough in printed church music throughout the seventeenth and eighteenth centuries, a stratagem widen the market of potential purchasers.*

*At the same time, the composer himself had originally conceived the work in its accompanied form, declaring to the «discerning reader» his «hope that the singers would be accompanied by five string instruments, as the piece was initially thought out» and he also advised that both the strings and the voices could be doubled to good effect. It is most likely that the performance praxis suggested by Giannettini was the form most usually adopted by him at the court of Modena.*

*Indeed, he affirms in the preface that the psalms were «composed in the service of the most serene Duke of Modona», while the typical resources of the orchestra in the early eighteenth century consisted of no less than ten singers and ten instrumentalists.*

*The psalms and the Magnificat composed by Giannettini, according to the classifications of the era, belong to the so-called 'stile pieno', that is, a style of composition in which the four "natural" parts (soprano, contralto, tenor and bass) are employed without solo sections. In the psalms, the texts are declaimed in a cursory mode, with few reiterations of the words, with cadenzas at the end of every verse, or half-verse; homo-rhythmic passages alternate with frequent imitative passages,*

though they are of short duration.

The vocal writing, typical of the “*stile pieno*”, is devoid of virtuosity, as the composer himself confirms in the preface, noting that «the able musician will find no particular difficulty in singing these psalms, as they contain nothing which is not entirely natural and cantabile». In the psalm *Nisi Dominus*, however, Giannettini turns back to the traditional technique «*con l'obbligo del canto fermo*», although it is not strictly *da capo*.

In the course of the piece he introduces segments of gregorian psalmody in the widest terms, which make brief appearances, sometimes in the soprano voices, sometimes in the contralto, bass and tenor sections. With regard to tempo, the composer suggests that the beat which regulates the psalms should be «rather fast than slow, discreet rather than hurried», though, here and there, he feels the need to indicate his precise intentions to avoid too literal an interpretation of the words themselves, adding directions such as *Adagio* or *Largo* at the start of the piece, then re-establishing a quicker pace with the markings *Allegro* or *Spiritoso*.

The string instruments, as well as executing a «*piccolo preludio di sinfonia*», a sort of scene-setting of a few bars preceding the psalms *Dixit* and *Laudate Dominum*, are generally employed to reinforce and fill out the harmony of the four vocal parts, or to add an extra dimension to the voices ‘*a cappella*’ in terms of animated rhythm, adding rapid and fragmented figures fractured by pauses to better ‘illustrate’ the sung text. Despite the four vocal and five instrumental parts, however, the writing never attains a total of nine voices.

The instrumental bass line merely doubles the bass vocal, while

*often one of the violins provides a unison echo, or more frequently, an octave doubling of one of the vocal parts. As regards the expression «coro separato di stromenti», or, a separate choir of instruments, it is possible that Giannettini wished to denote both an autonomous, independent, ad libitum role for a second grouping of «instruments», as well as a partial dislocation of the instrumental section from the vocal group, referring us back to a concert practice which had characterised the early seventeenth century, in which the voices and the instruments were arranged in physically separated groupings.*

***Intonazione***

Deus in adiutorium meus intende

Domine ad adiuvandum me festina.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto

Sicut erat in principio et nunc et semper

Et in saecula saeculorum amen.

***Antifona***

Assumpta est Maria in caelum: gaudent Angeli,

Laudantes benedictum Dominum.

**Salmo**

Dixit Dominus Domino meo  
Sede a dextris meis  
Donec ponam inimicos tuos  
Scabellum pedum tuorum.  
Virgam virtutis tuae  
Emittet Dominus ex Sion  
Dominare in medio inimicorum tuorum.  
Tecum principium  
In die virtutis tuae  
In splendoribus sanctorum  
Ex utero ante luciferum  
Genui te.  
Juravit Dominus  
Et non poenitebit eum:  
Tu es sacerdos in aeternum  
Secundum ordinem Melchisedech.  
Dominus a dextris tuis  
Confregit in die irae suae reges.  
Judicabit in nationibus  
Implebit ruinas  
Conquassabit capita in terra multorum.  
De torrente in via bibet  
Propterea exaltabit caput.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

**Antifona**

Maria Virgo assumpta est ad aethereum thalamum,  
In quo Rex regum stellato sedet solio.

**Salmo**

Laudate pueri Dominum  
Laudate nomen Domini.  
Sit nomen Domini benedictum  
Ex hoc nunc et usque in saeculum.  
A solis ortu usque ad occasum  
Laudabile nomen Domini.  
Excelsus super omnes gentes Dominus,  
Super caelos gloria ejus.  
Quis sicut Dominus Deus noster  
Qui in altis habitat  
Et humilia respicit in caelo et in terra?  
Suscitans a terra inopem  
Et de stercore erigens pauperem,  
Ut collocet eum cum principibus,  
Cum principibus populi sui.  
Qui habitare facit sterilem in domo  
Matrem filiorum laetantem.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

**Antifona**

In odorem unguentorum tuorum currimus:  
adolescentulae dilexerunt te nimis.

**Salmo**

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi  
In domum Domini ibimus.  
Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem.  
Jerusalem quae aedificatur ut civitas  
Cujus participatio ejus in idipsum.  
Illuc enim ascenderunt tribus Domini  
Ad confitendum nomini Domini.  
Quia illic sederunt sedes in iudicio  
Sedes super domum David.  
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem  
Et abundantia diligentibus te,  
Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis.  
Propter fratres meos et proximos meos loquebar pacem de te.  
Propter domum Domini Dei nostri quaesivi bona tibi.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

***Aria***

Vos cheles amenae  
Et voces serenae  
Jucundae jubilate  
Ad festum ad plausus  
Ad cantus ad laudes  
Fideles properate.

***Antifona***

Benedicta filia tua Domino:  
quia per te fructum vitae communicavimus.

***Salmo***

Nisi Dominus aedificaverit domum  
In vanum laboraverunt qui aedificant eam.  
Nisi Dominus custodeverit civitatem  
Frustra vigilat qui custodit eam.  
Vanum est vobis ante lucem surgere  
Surgite postquam sederitis  
Qui manducatis panem doloris:  
Cum dederit dilectis suis somnum.  
Ecce haereditas Domini filii  
Merces fructus ventris.  
Sicut sagittae in manu potentis  
Ita filii excussorum.  
Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis,  
Non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

***Recitativo***

In tanta igitur celebritate  
Congregati fideles  
Exultemus puro corde  
Candida mente  
Laudemus honoremus Mariam.

***Aria***

Eia melos eia laudes concinamus:  
Alleluia.

***Antifona***

Pulchra es et decora, filia Jerusalem:  
terribilis ut castrorum acies ordinata.

***Salmo***

Lauda Jerusalem Dominum,  
Lauda Deum tuum Sion.  
Quoniam confortavit seras portarum tuarum,  
Benedixit filiis tuis in te.  
Qui posuit fines tuos pacem  
Et adipe frumenti satiat te.  
Qui emittit eloquium suum terrae,  
Velociter currit sermo eius.  
Qui dat nivem sicut lanam,  
Nebulam sicut cinerem spargit.  
Mittit crystallum suum sicut bucellas  
Ante faciem frigoris eius quis sustinebit ?  
Emittet verbum suum et liquefaciet ea,  
Flabit spiritus eius et fluent aquae.  
Qui annunciat verbum suum Jacob,  
Justitias et judicia sua Israel.  
Non fecit taliter omni nationi  
Et judicia sua non manifestavit eis.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

**Capitolo**

In omnibus requiem quaesiviet,  
et in haereditate Domini morabor.  
Tunc praecepit,  
et dixit mihi Creator omnium:  
et qui creavit me,  
requievit in tabernaculo meo.  
Deo gratias.

**Inno**

Ave maris stella, Dei Mater alma,  
Atque semper Virgo,  
Felix caeli porta.  
Sumens illud Ave Gabrielis ore,  
Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.  
Solve vincla reis,  
Profer lumen caecis: Mala nostra pelle,  
Bona cuncta posce.  
Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces,  
Qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.  
Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpae solutos,  
Mites fac et castos.  
Vitam praesta puram,  
Iter para tutum:  
Ut videntes Jesum,  
Semper collaetemur.  
Sit laus Deo Patri,  
Summo Christo decus,  
Spiritui Sancto,  
Tribus honor unus;  
Amen.

***Responsorio***

Exaltata est sancta Dei Genitrix.

Super choros Angelorum ad caelestia regna.

***Antifona ad Magnificat***

Hodie Maria Virgo caelos ascendit:

Gaudete, quia cum Christo regnat in aeternum.

***Magnificat***

Magnificat anima mea Dominum  
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,  
Quia respexit humilitatem ancillae suae.  
Ecce enim ex hoc beatam  
Me dicent omnes generationes.  
Quia fecit mihi magna qui potens est  
Et sanctum nomen ejus  
Et misericordia eius a progenie in progenies  
Timentibus eum.  
Fecit potentiam in brachio suo,  
Dispersit superbos mente cordis sui;  
Deposuit potentes de sede  
Et exaltavit humiles;  
Esurientes implevit bonis  
Et divites dimisit inanes.  
Suscepit Israhel puerum suum  
Recordatus misericordiae suae,  
Sicut locutus est ad patres nostros,  
Abraham et semini ejus in saecula.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper  
Et in saecula saeculorum amen.

***Orazione***

Oremus famulorum tuorum, quaesumus Domine,  
delictis ignosce: ut qui tibi placere de actibus nostris non valemus,  
Genitricis Filii tui Domini nostri intercessione salvemur.  
Benedicamus Domino, Deo gratias.

***Antifona***

Ave Regina Caelorum, Ave Domine Angelorum:  
Salve radix, salve porta,  
Ex qua mundo lux est orta:  
Gaude Virgo gloriosa,  
Super omnes speciosa:  
Vale, o valde decora,  
Et pro nobis Christum exora



**Giovanni Antonio Giannettini**

Salmi a Quattro Voci a Cappella da cantarsi ne' vespri dell'Anno con un Coro separato di Cinque stromenti di Antonio Gianettini Maestro di Cappella del Serenissimo Signor Duca di Modona, dedicati alla Sacra Cesarea Real Maestà dell'Imperatrice Amalia. - In Venezia, 1717. Appresso Antonio Bortoli. Per opera di Fortuniano Rosati.

**Arcangelo Corelli**

Sonate a tre, doi violini, e violone, o arcileuto, col basso per l'organo conscrate all'Altezza Ser.ma di Francesco II duca di Modena, regio & da Arcangelo Corelli di Fusignano detto il Bolognese. Opera terza. In Roma per Gio. Giacomo Komarek boemo con licenza dei sup. 1689.

**Francesco Antonio Bonporti**

Motetti a canto solo, con violini, consacrati all'altezza monsignor Giovanni Ernesto conte di Thun arcivescovo di Salisburgo, opera terza, in Venetia, Gioseppe Sala, 1702

**Pietro degli Antoni**

Sonate, e Versetti per tutti li Tuoni, tanto naturali, come trasportati per l'Organo da rispondere al Coro di Pietro degl'Antonij, Maestro di Capella nella Chiesa delli MM. RR. PP. Canonici Lateranensi di S. Giovanni in Monte di Bologna, & Accademico Filarmonico. Opera Nona. Dedicata alla Gloriosa Vergine, e Martire Santa Cecilia. In Bologna, 1712. - Per li Fratelli Silvani.