

ALESSANDRO STRADELLA

OPERA OMNIA

Edizione critica diretta da
CAROLYN GIANTURCO

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com

EDIZIONE NAZIONALE DELL'OPERA OMNIA
DI
ALESSANDRO STRADELLA

Istituita dal MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI (D.P.R. 8.III.2000, n. 72)

su progetto proposto dalla Società Italiana di Musicologia

Commissione scientifica

Federico Amendola, Michael Burden, Davide Conrieri,
Victor Crowther †, Claudio Gallico †, Enrico Gatti,
Carolyn Gianturco (Presidente), Eleanor McCrickard, Barbara Nestola,
Patrizia Radicchi, Michael Talbot, Colin Timms,
Daniele Torelli, Laura Venturini (Segretario-Tesoriere), Agostino Ziino

SERIE I:	CANTATE	SERIE IV:	ARIE, DUETTI, TERZETTO
voll. 1-11	Cantate profane a 1 voce e basso continuo	voll. 1-3	Arie
vol. 12	Cantate profane a 2 o 3 voci e basso continuo	vol. 4	Duetto, Terzetto
voll. 13-19	Cantate profane con accompagnamento strumentale	SERIE V:	MADRIGALI
vol. 20	Cantate sacre	vol. 1	Madrigali
vol. 21	Cantate morali	SERIE VI:	MUSICA SACRA
SERIE II:	MUSICA TEATRALE	vol. 1	Musica liturgica, Mottetti
voll. 1-4	Opere	SERIE VII:	MUSICA STRUMENTALE
vol. 5	Prologhi	vol. 1	Sonate a 1, 2 o 3 e basso continuo Sonate per organici più grandi Toccata per tastiera
vol. 6	Intermezzi	SERIE VIII:	DOCUMENTI
vol. 7	Dramma in prosa con musica	vol. 1	Documenti riguardanti la vita e la carriera di Alessandro Stradella
SERIE III:	ORATORI		
voll. 1-4	Oratori		
voll. 5-6	Oratori incompleti		

ALESSANDRO STRADELLA

ARIE, DUETTI, TERZETTO

Serie IV, vol. 4: Duetti NN. 1-13 e Terzetto N. 14

A cura di
JOHN S. POWELL



Edizioni ETS
PISA, 2018

Comitato editoriale per questo volume

Cura generale: Carolyn Gianturco
Redazione musicale: Carolyn Gianturco, Marco Bargagna
Testo poetico italiano: Franco Gianturco
Traduzioni: Elisabeth MacDonald, Matteo Sansone
Elaborazione informatica: Antonio Cipriani

Il presente volume è stato realizzato con il consenso di
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Roma

e con il contributo di
The College of Arts and Sciences and the Office of Research,
University of Tulsa, Oklahoma, USA
e di
Dorota Strzałkowska
in memoriam

e con il patrocinio di
The Society for Seventeenth-Century Music (USA)
Fondazione «Istituzione dei Cavalieri di S. Stefano» (Italy)
The University of Birmingham (GB)

Il materiale d'esecuzione per questi *Duetti* e *Terzetto* di Alessandro Stradella
è disponibile presso l'editore.

ISBN 978-884674987-1
ISMN M 705015-36-2

© Copyright 2018

Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Alessandro Stradella
All rights reserved

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the editor and the publisher.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA - Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL - via Zago 2/2 - 40128 Bologna

Printed in Italy

Indice / Contents

INTRODUZIONE	vii
Introduzione generale alle composizioni vocali da camera di Stradella	vii
Introduzione ai Duetti e al Terzetto	viii
N. 1 <i>Abi, che posar non puote</i>	viii
N. 2 <i>Ardo, sospiro e piango</i>	viii
N. 3 <i>Aure fresche, aure volanti</i>	ix
N. 4 <i>Care labbra, che d'amore</i>	ix
N. 5 <i>Dietro l'orme del desio</i>	x
N. 6 <i>Fulmini quanto sa</i>	x
N. 7a <i>La dolcissima speranza</i>	x
N. 7b <i>La bellissima speranza</i>	xi
N. 8 <i>Me ne farete tante</i>	xii
N. 9 <i>Non si move onda in fiume</i>	xii
N. 10 <i>Occhi belli, e che sarà</i>	xii
N. 11 <i>Pazienza, finirà</i>	xii
N. 12 <i>Sarà ver ch'io mai disciolga</i>	xiii
N. 13 <i>Sì sì sì, quella tu sei</i>	xiii
N. 14 <i>Trionfate, invitti colli</i>	xiii
INTRODUCTION	xv
General Introduction to Stradella's vocal chamber works	xv
Introduction to the Duets and Terzet	xvi
No. 1 <i>Abi, che posar non puote</i>	xvi
No. 2 <i>Ardo, sospiro e piango</i>	xvi
No. 3 <i>Aure fresche, aure volanti</i>	xvii
No. 4 <i>Care labbra, che d'amore</i>	xviii
No. 5 <i>Dietro l'orme del desio</i>	xviii
No. 6 <i>Fulmini quanto sa</i>	xviii
No. 7a <i>La dolcissima speranza</i>	xviii
No. 7b <i>La bellissima speranza</i>	xix
No. 8 <i>Me ne farete tante</i>	xx
No. 9 <i>Non si move onda in fiume</i>	xx
No. 10 <i>Occhi belli, e che sarà</i>	xx
No. 11 <i>Pazienza, finirà</i>	xx
No. 12 <i>Sarà ver ch'io mai disciolga</i>	xxi
No. 13 <i>Sì sì sì, quella tu sei</i>	xxi
No. 14 <i>Trionfate, invitti colli</i>	xxi

TESTI / TEXTS	xxiii
FACSIMILI / FACSIMILES	xli
MUSICA	1
<i>N. 1 Abi, che posar non puote</i>	3
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 2 Ardo, sospiro e piango</i>	15
Soprano, Baritono, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 3 Aure fresche, aure volanti</i>	24
Mezzosoprano, Basso, violino, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 4 Care labbra, che d'amore</i>	34
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 5 Dietro l'orme del desio</i>	37
Soprano, Contralto, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 6 Fulmini quanto sa</i>	45
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 7a La dolcissima speranza</i>	53
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 7b La bellissima speranza</i>	62
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 8 Me ne farete tante</i>	76
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 9 Non si move onda in fiume</i>	80
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
<i>N. 10 Occhi belli, e che sarà</i>	83
Soprano I, Soprano II, basso continuo	
Partitura	

N. 11 <i>Pazienza, finirà</i>	94
Tenore, Basso, basso continuo	
Partitura	
N. 12 <i>Sarà ver ch'io mai disciolga</i>	102
Soprano, Basso, basso continuo	
Partitura	
N. 13 <i>Sì sì sì, quella tu sei</i>	107
Soprano (Dori), Basso (Amante), basso continuo	
Partitura	
N. 14 <i>Trionfate, invitti colli</i>	111
Soprano I, Soprano II, due violini, basso continuo	
Partitura	
APPARATO CRITICO	127
Le fonti	129
Fonte e Varianti e note dei singoli duetti e terzetto	132
TAVOLA DEGLI AMBITI	143

INTRODUZIONE

Introduzione generale alle composizioni vocali da camera di Stradella

Le composizioni cameristiche vocali di piccole dimensioni di Alessandro Stradella comprendono 36 arie solistiche, 13 duetti e un terzetto vocale – tutte con accompagnamento di basso continuo e alcune anche con strumenti obbligati.¹ Per la maggior parte si tratta di arie e insiemi composti singolarmente su testi anonimi, mentre alcuni sembrano essere pezzi destinati ad essere inseriti in opere di altri compositori o in trattenimenti simili. Che queste composizioni cameristiche vocali di Stradella si trovino per lo più disperse in biblioteche ed archivi in Austria (Vienna), Belgio (Bruxelles, Liegi), Danimarca (Copenaghen), Francia (Lione, Parigi), Germania (Berlino, Dresda, Hannover, Monaco, Münster), Inghilterra (Londra, Oxford), Italia (Bologna, Firenze, Genova, Modena, Napoli, Roma, Torino, Venezia), Portogallo (Lisbona), e gli Stati Uniti (Chicago, San Francisco) testimonia certamente in parte la loro popolarità internazionale.

Le più importanti raccolte di musica di Stradella cominciarono a formarsi a partire dal tardo XVII e XVIII secolo. Dopo la morte di Stradella, il suo fratellastro Francesco, agendo a nome del nipote del compositore, che aveva ereditato i manoscritti, nel 1682 li offrì in vendita a Francesco II d'Este, e questi manoscritti si trovano ora nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena. Il duca Francesco V d'Este portò la collezione musicale privata della sua famiglia a Vienna, dove la musica di Stradella è rimasta ed è ora parte della Österreichische Nationalbibliothek. Alcuni dei manoscritti Stradelliani posseduti dal bibliofilo veneziano Jacopo Soranzo col tempo finirono nella Bodleian Library di Oxford e nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Sia Handel che Burney acquistarono spartiti di Stradella che si trovano ora nella British Library di Londra e a Christ Church, Oxford; altra musica raccolta dal visconte Fitzwilliam è ora a Cambridge. Molte delle composizioni di Stradella reperite nella Bibliothèque Nationale di Parigi vi furono portate dai francesi che invasero l'Italia al comando di Napoleone. Uno dei volumi contenente musica di Stradella faceva presumibilmente parte della biblioteca di Madame de Pompadour, amante e confidente di Luigi XV di Francia.²

Mentre la provenienza di queste composizioni cameristiche è in gran parte non documentata, dalle lettere di Stradella si conosce qualcosa sulle circostanze della loro composizione. Nel luglio del 1676, il nobiluomo veneziano Polo Michiel richiese della musica a Stradella tramite il loro comune amico Settimio Olgiati. Stradella volle sapere «quale arietta intenda e perciò mandare le parole dell'aria».³ L'uso da parte di Stradella del termine «arietta» con riferimento al genere (e distinto dalla cantata) è confermato in una lettera dell'11 giugno 1678 al Michiel, in cui chiede se il veneziano gradirebbe «ariette o cantate da camera» e se le voglia «lunghe, bizzarre [cioè, insolite o divertenti], o finanche tristi».⁴

¹ Per un catalogo tematico delle composizioni di Stradella, vedi *Alessandro Stradella (1639-1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, compilato da CAROLYN GIANTURCO-ELEANOR MCCRICKARD, Pendragon Press, Stuyvesant, NY 1991.

² Questo manoscritto si trova ora nella Raccolta Howard Mayer Brown della Newberry Library di Chicago (Case MS 5067).

³ Lettera di Olgiati a Michiel, in I-Vmc, PD C. 1063, n. 146 citata in CAROLYN GIANTURCO, *Alessandro Stradella (1639-1682): His Life and Music*, Clarendon Press, Oxford 1994, p. 212, n. 8 e ID., *Stradella «uomo di gran grido»*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 259, n. 8.

⁴ I-Vmc, PD C. 1065, n. 260, riprodotta in GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., App. 2°, n. 12: originale italiano pp. 281-82, traduzione inglese pp. 282-83 e ID., *Stradella...*, cit., App. 2°, solo italiano, pp. 325-26.

Parte del persistente fascino delle composizioni vocali da camera di Stradella può essere ascritto al peculiare carattere della sua musica. Lo stile vocale di Stradella si distingue in quanto egli conferisce forma musicale alla struttura e al significato del testo in modi non convenzionali. La sua musica è chiaramente tonale nelle progressioni armoniche sottese, le modulazioni e la preferenza per motivi iniziali che configurino l'accordo di tonica. Mentre l'intonazione del testo è in prevalenza sillabica, con un movimento per lo più per gradi congiunti o piccoli salti, il compositore introduce frequentemente fioriture o salti disgiunti ispirati da qualche aspetto del testo. L'intonazione vocale Stradelliana è in due stili: isometrico, con uno schema regolare di tempi organizzati in ritmi di danza; e uno stile metricamente più libero in cui la linea melodica riflette gli accenti e la tensione del testo poetico. La libera alternanza tra questi due stili è un segno distintivo della musica vocale di Stradella.

Inoltre, ogni dettaglio melodico, ritmico, e armonico nella musica di Stradella è direttamente ispirato dal ritmo, inflessione, accenti, e significato inerente alle parole che vengono messe in musica. Spesso egli comporrà dei tratti distintivi melodici/ritmici per un'immagine poetica, e tale figurazione verrà elaborata in forma imitativa nella linea vocale e nell'accompagnamento strumentale. Le figurazioni imitative di Stradella, gli schemi ritmici sempre mutevoli, le ripetizioni sequenziali, l'armonia, e il tessuto imitativo servono tutti a rendere vividi i dettagli della poesia nella percezione dell'ascoltatore. Le arie, i duetti e terzetto di Stradella offrono un'ampia gamma di stati d'animo, rapporti parola-tono, e tecniche compositive, e come tali forniscono un'eccellente aggiunta al repertorio disponibile di musica vocale cameristica barocca.

Introduzione ai Duetti e al Terzetto

N. 1 AHI, CHE POSAR NON PUOTE

A giudicare dal fatto che questo duetto per soprano, basso, e basso continuo è conservato in nove fonti esistenti, sembrerebbe che *Ahi, che posar non puote* figurasse tra i duetti più popolari di Stradella. La forma musicale è un duetto ad imitazione (batt. 1-54), un soprano solo con un basso a passi regolari (batt. 55-113), un basso solo (batt. 114-186), e un duetto conclusivo in forma imitativa (batt. 187-283). Come di consueto per Stradella, la musica è guidata dal testo: il primo duetto presenta la situazione poetica («Ahi, che posar non puote») che nel duetto finale è riassunta come un paradosso («la mia vita alimenta ciò che più la tormenta»); gli assoli interni danno dettagli più concreti alle cause ed effetti del lamento dell'amante. Il gioco imitativo delle voci nelle sezioni esterne è delizioso e abbonda in madrigalismi (come, per esempio, la tortuosa linea melodica nelle batt. 43-53 sulle parole «giammai sanare o respirar pavento!»), mentre gli assoli interni adottano lo stile melodico profilato dell'aria operistica contemporanea.

N. 2 ARDO, SOSPIRO E PIANGO

Il testo di questo duetto per soprano, baritono, e basso continuo viene dall'opera *Artemisia* di Nicolò Minato (I, xvii) che era stata musicata da Cavalli nel 1662.⁵ Carolyn Gianturco osserva che il duetto «probabilmente non fu composto per essere inserito nell'opera perché nel libretto originale il testo è assegnato

⁵ Il libretto di Minato (*Artemisia. Drama per musica nel teatro a SS Gio. e Paolo per l'anno 1656*) è disponibile online <https://archive.org/details/bub_gb_MzMYhyRyrv0C>

al personaggio singolo di Artemisia come aria: l'intreccio non avrebbe consentito che le sue parole in prima persona fossero espresse da due persone».⁶

La forma di questo duetto è insolita: A (batt. 1-29; ripetuta) – B (batt. 30-64; ripetuta) – C (batt. 65-87; ripetuta) – B (batt. 88-122) – D (batt. 123-143) – B (batt. 144-178). Stradella illustra le parole d'apertura della sezione A («Ardo, sospiro e piango») con vari mezzi musicali: un salto discendente di una quarta su «ardo», una breve figura «sospirante» ascendente di tre note (due biscrome e una semicroma) sulla prima sillaba di «sospiro» (che conclude con una semiminima e una croma della stessa altezza per «spi-ro»), e una quarta melodica ascendente con note alterate (sia naturali che diesis) sulla prima sillaba di «piango» – che porta ad un ritardo armonico (bat. 3 tempo 1, bat. 4 tempo 3). Il verso seguente («osservo eterna fè») ci porta fuori della tonalità di RE minore verso il relativo maggiore di FA (batt. 5-7); tuttavia, nei successivi due versi («eppur senza mercé alfin rimango») ritorna a RE minore attraverso la dominante LA (batt. 9-12). L'ultimo verso della stanza («Pensando ognora io vo come fuggir le pene e non lo so») comincia in imitazione (batt. 12-14 e oltre), con un'alterazione cromatica su «pene» e formando un ritardo armonico (bat. 18, soprano) che viene ripetuto nella bat. 21 (soprano), bat. 23 (basso), e bat. 24 (soprano). Le ripetizioni di questo passaggio sottolineano l'ossessione del poeta per la fuga... ma le sue speranze sono infrante nella triplice ripetizione della sezione B («Che farci poss'io, dolente cor mio, s'Amor vuol così?») che resta fermamente in RE minore mentre le voci rimangono racchiuse in imitazione continua.

N. 3 AURE FRESCHE, AURE VOLANTI

La popolarità di questo duetto per mezzosoprano, baritono, e basso continuo è suggerita dal fatto che è conservato in tre manoscritti ora nelle biblioteche di Modena, Parigi, e Lisbona, come pure in manoscritti portati in Inghilterra ed ora nel Fitzwilliam Museum dell'Università di Cambridge e nella British Library. La fonte di Lisbona è la più completa, in quanto include musica per una seconda strofa di versi ed è preceduta da un ritornello strumentale in due parti costruito sulla figura del tetracordo discendente presentata dalle voci all'inizio del duetto. Le due strofe del testo seguono lo stesso schema poetico: tutti versi ottonari, e lo schema è aba bcc in entrambe. Mentre Stradella di solito ripete semplicemente la musica per un testo con lo schema simile (come in N. 12 *Sarà ver ch'io mai disciolga*), qui decide di seguire due diversi approcci, riflettenti i due diversi atteggiamenti verso «scherzare»: nella prima strofa il poeta dice di vedere le brezze che giocano intorno mentre lui soffre, e dovrebbero fermarsi ad ascoltarlo; nella seconda strofa al poeta viene detto che è pericoloso scherzare con Amore, anche se è soltanto un fanciullo cieco.

Il tessuto musicale è un'imitazione pervasiva tra le parti vocali, con tanta illustrazione musicale del testo: lunghe arcate melismatiche su «volanti» (batt. 5-10), coloratura errante su «vagabondo» (batt. 17-22), figure di due note su «mormoranti» (batt. 25-27), e melismi in scale ascendenti su «scherzando» (batt. 29-43). Lo stato d'animo cambia improvvisamente alla bat. 47, quando il poeta ferma le brezze (lunghe note legate su «fermate», batt. 51-55, 56-60, 61-65, 67-71, ecc.) nel loro melismatico «volo» (batt. 61-66, 67-72, 72-75, ecc.).

N. 4 CARE LABBRA, CHE D'AMORE

Questo delizioso duetto per soprano, basso, e basso continuo è un capolavoro in miniatura che presenta imitazione costante tra le voci. Si tratta di un'intonazione senza ripetizioni di due quartine: la prima paragona le calde labbra dell'amata al suo freddo cuore (batt. 1-32), la seconda invoca il dio dell'amore che

⁶ GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., pp. 208-209 e ID., *Stradella...*, cit., p. 217.

intervenga, chiedendo «Com'almen mai non temprate nostre fiamme al suo rigore» (batt. 33-71). Le immagini poetiche si prestano all'elaborazione musicale: «fiamme» viene reso con una forma melodica appropriatamente guizzante (batt. 14-18); «temprate nostre fiamme» comincia con una sequenza discendente (su «temprate», batt. 45-49) e continua con una sequenza di coloratura ascendente (su «fiamme», batt. 50-55, batt. 59-63).

N. 5 DIETRO L'ORME DEL DESIO

Composto nella forma da capo per voci di soprano e contralto con basso continuo, la sezione A (batt. 1-101) è un duetto in LA minore, mentre la sezione B (batt. 102-188) consiste in un assolo per soprano in LA minore (batt. 102-161) seguito da un assolo per contralto in MI minore (batt. 162-188). Il da capo per il ritorno alla sezione A, scritto interamente, comincia alla bat. 189, e continua dal *segno* della bat. 15 fino al *fine* della bat. 101. Come in tutti i duetti di Stradella, abbondano tocchi di madrigalismo: le parole «Su cercando altro soggiorno, vagabondo giri intorno» suggeriscono linee melodiche erranti (batt. 15-36); «or qua, or là» origina scambi di due note tra le voci (batt. 37-46); «Vola, vola o pensier mio» è una melodia profilata simile a un'aria mentre «dove posa l'amata beltà» è una statica nota legata su cinque battute (batt. 47-70).

N. 6 FULMINI QUANTO SA

Questo duetto è un bellissimo rondò strutturato per voci di soprano e basso con basso continuo: A (batt. 1-22), B (batt. 23-42), A (batt. 42-46), C (batt. 47-96), A (non riscritta completamente ma indicata come da capo e presumibilmente riferita a batt. 1-22), D (batt. 97-107), A (batt. 131-152). Madrigalismi abbondano ovunque: volate melodiche dell'ampiezza di un'ottava dipingono bagliori di fulmini (batt. 1-4), il severo contegno dell'amata (passaggio improvviso al Sol minore, bat. 6) imprigiona un cuore per mezzo di catene di ritardi armonici (batt. 9-18). Una serrata imitazione tra le voci afferma il rifiuto del poeta di cedere all'Amore (batt. 23-42), mentre febbrili modulazioni armoniche (SI bemolle maggiore, FA maggiore, RE minore, SOL minore, DO maggiore) rappresentano la lotta nel cuore del poeta. Le sezioni C e D sono assoli: C è per soprano e basso continuo che comincia in SOL minore e termina in FA maggiore, con due quartine del testo in ritmo ternario, e un distico finale in ritmo binario; D è per basso e basso continuo che pure comincia in SOL minore e termina in FA maggiore, con una singola quartina del testo in ritmo binario seguita da un distico in ritmo ternario.

N. 7a LA DOLCISSIMA SPERANZA

Questo duetto per soprano, basso, e basso continuo è uno studio su contrasti drammatici. L'intonazione musicale delle due stanze di poesia è composta da Stradella in quattro sezioni senza ripetizioni. La sezione A (batt. 1-37) è in ritmo binario, e le linee vocali sono imitative, melismatiche, e dominate da motivi ritmici ripetuti; la sezione B (batt. 38-94) cambia in ritmo ternario, in cui arcate melodiche vocali musicano il testo sillabicamente; nella sezione C (batt. 95-115) questo si trasforma improvvisamente in scambi imitativi in ritmi rapidi, e conclude con la sezione D (batt. 116-168), dove linee melodiche profilate s'intrecciano alla maniera di un duetto operistico.

La speranza che un amore fedele dona agli amanti è contrapposta al tormento, dolore e sofferenza causati dall'infedeltà. La musica di Stradella si dispiega in entrate imitative (come nelle batt. 1-4) che si fondono

insieme in un'omofonia a due (batt. 5-7), e la sua armonia è condita con dissonanze e intervalli insoliti creati da alterazioni cromatiche (come la seconda aumentata di DO diesis contro il SI bemolle su «dolcissima» nella bat. 1, e la sesta aumentata di SI bemolle contro SOL diesis su «speranza» nella bat. 2). In netto contrasto si pone l'intonazione del verso «fra dolor, martiri e pianti» (batt. 7-21) in cui lunghe arcate melodiche vocali mostrano maggiore indipendenza, e procedono con salti espressivi verso intervalli «proibiti» che trasgrediscono le regole del contrappunto. Due esempi sono (1) l'ultimo battito della bat. 8, dove il basso salta di una quarta al SOL e urta con il LA del soprano, che crea poi un ritardo di 9-8 sul battito forte della bat. 9 che è risolto in modo improprio (in base alle regole del contrappunto), e (2) il battito forte della bat. 10, dove il soprano scende per formare una quarta diminuita con il basso, e immediatamente salta di un'ottava per formare una quinta diminuita quando il basso scende al LA. In questi ed altri passaggi simili, Stradella mette in rilievo l'impatto emotivo delle parole come «martiri» e «pianti» introducendo intervalli dissonanti, raramente usati e passaggi armonici inusuali che avrebbero fatto rizzare le orecchie dei *cognoscenti* (e lo fanno ancora).

N. 7b LA BELLISSIMA SPERANZA

Il rapporto tra questo duetto per soprano, basso, e basso continuo e il 7a, *La dolcissima speranza*, è interessante. Ricontri musicali interni indicano che *La bellissima speranza* è un rifacimento de *La dolcissima speranza*. Ad esempio, un confronto tra il punto di imitazione che comincia alle batt. 21-22 de *La dolcissima speranza* e il passaggio parallelo nelle batt. 25-28 de *La bellissima speranza* rivela che la parte del basso in *La bellissima speranza* scende di un'ottava sulle parole «di costanza», e rimane nel registro inferiore fino alla cadenza nella bat. 42. Molto probabilmente tale trasposizione fu fatta per favorire un particolare cantante basso con un'apprezzabile estensione vocale bassa.

La bellissima speranza è anche un'espansione testuale e musicale di *La dolcissima speranza*. I versi 8-24 del testo sono nuove aggiunte alle liriche, e sono intonati con musica nuova nelle batt. 98-203. Le battute 98-127 (versi 8-15) sono un assolo per soprano in cui la linea vocale è spesso in imitazione con il basso continuo. Le battute 128-203 (versi 16-24) sono uno straordinario assolo per basso che discende (sulla parola «disperato») a un SI bemolle basso (bat. 141); segue un breve recitativo (batt. 143-149) sul testo «Ma che dolor interno/ con divise mortali/stampi in cor generoso/disperati pensier, voglie inumane», e porta ad un passaggio simile ad un'aria in cui la voce e il basso continuo sono in costante imitazione (batt. 150-203). Il duetto conclusivo (batt. 204-285) è un'estesa rielaborazione di quello de *La dolcissima speranza* (batt. 95-168), che evidenzia di nuovo l'estensione più bassa del cantante. Rimane l'interrogativo su quale delle due versioni sia venuta prima? Sembra meno probabile che *La bellissima speranza* esistesse per prima e che *La dolcissima speranza* ne fosse un rifacimento abbreviato, e più probabile che *La bellissima speranza* sia un rifacimento più tardo de *La dolcissima speranza* avendo in mente uno specifico cantante basso.⁷

⁷ È il caso di rilevare che due fonti concordi de *La bellissima speranza* trovate nelle biblioteche di Parigi e Lione (BnF D. 14.107, cc. 8v-13v e BmL FM 329, cc. 38-48), e non utilizzate per la presente edizione, trasportano le note basse estreme a un'ottava più alta. Ciò avvalorerebbe l'ipotesi che la fonte precedentemente posseduta da Madame de Pompadour fosse adattata per uno specifico cantante basso.

N. 8 ME NE FARETE TANTE

Questo è un duetto con da capo per due voci (soprano e basso) e basso continuo. La sua sezione A (batt. 1-17) rimprovera l'amata: «Me ne farete tante» che hanno distrutto l'amore. Comincia e termina in MI minore, ma la musica si muove rapidamente attraverso SOL maggiore (bat. 3), LA minore (bat. 5), SI minore (bat. 7), e SOL maggiore (bat. 8), il che suggerisce forse il subbuglio emotivo. La sezione B (batt. 18-62) in realtà si divide in due parti: la prima (batt. 18-23) elenca le trasgressioni amorose in imitazione melodica, ciascuna delle quali si poterono perdonare (batt. 24-39); e la seconda in cui il poeta annuncia che lui/lei è stanco di soffrire, in quanto l'amata è semplicemente scortese e infedele. Il ritorno al da capo della sezione A conferma la fine di questa relazione velenosa.

N. 9 NON SI MOVE ONDA IN FIUME

Questo accattivante duetto per soprano, basso, e basso continuo abbonda di descrizioni verbali: onde vaganti sul fiume, erbe ondegianti nei campi, dolci brezze e i venti sudorientali sono musicati con vocalizzi di coloritura. Il testo qui consiste in una sola sestina divisa in due terzine terminanti con lo stesso verso («se il ciel non vuol, se non l'impone il fato»). Stradella fornisce tre diverse intonazioni melodiche per queste parole (batt. 8-9 nel basso; batt. 22-23 nel basso; bat. 27 nel soprano) che vengono imitate nelle linee vocali.

N. 10 OCCHI BELLI, E CHE SARÀ

Se si considera che le sue liriche trattano dell'inevitabile dolore e sofferenze che l'amore causa, questo è un duetto sorprendentemente allegro per due soprani accompagnato da uno spigliato basso continuo. L'interazione tra le due voci è deliziosa, con ritardi su armonie strette su parole come «duol» (batt. 5-6), «eterno durerà» (batt. 15-17), e imitazione tra le parti vocali. La prima quartina del testo costituisce il duetto di apertura in RE maggiore (batt. 1-24), che si conclude con una ripetizione del primo verso. La quartina successiva è un assolo in RE maggiore per il primo soprano su un basso a passi regolari, che imita ed estende la melodia del soprano sulle parole «cruda stella m'influi». Il duetto centrale è in SOL maggiore (batt. 41-73), ed è una gaia intonazione imitativa che sembra di nuovo in conflitto con le liriche più sofferte. Questo duetto è seguito da un assolo per il secondo soprano in SOL maggiore (batt. 74-172), che presenta di nuovo una quasi costante imitazione tra il soprano e il basso strumentale. Il duetto finale in SOL maggiore (batt. 173-226) si abbandona a file di ritardi armonici sulle parole «né dar vita mi può se non la morte» (con inizio alla bat. 177) che modula attraverso LA minore (bat. 183), SI minore (bat. 187), SOL maggiore (bat. 196), MI minore (bat. 200), e infine RE maggiore (dalla bat. 212 alla fine).

N. 11 PAZIENZA, FINIRÀ

Questo duetto per tenore, basso, e basso continuo è di tono alquanto cupo, il che è rafforzato dal modo minore e dall'armonia pensosa. Il poeta ha raggiunto il limite della pazienza, e la sua costanza non ha prodotto altro che sofferenza. Tale ossessiva disperazione è sottolineata armonicamente attraverso ripetizione: l'affermazione iniziale «Pazienza, finirà» (batt. 1-5) presenta dei ritardi stretti 2-3 tra le voci; il passaggio è immediatamente ripetuto alla dominante (batt. 6-10) e riscritto in modo che le parti vocali sono ora invertite. Quando queste parole ritornano alla fine della prima sezione (batt. 44-62) la musica è riarmonizzata nel basso continuo, e resa più dissonante per sottolineare la cupa disperazione del poeta.

N. 12 SARÀ VER CH'IO MAI DISCIOLGA

Questo duetto strofico per soprano e basso è un'apostrofe ad Amore. Il tessuto musicale è una costante imitazione tra le voci, sostenuta dal basso continuo. Qui la musica è strettamente coniugata alla retorica del testo. La prima quartina di ciascuna strofa è una domanda retorica in due parti: la prima parte posta dal soprano (batt. 1-4), la seconda parte dal basso (batt. 5-8), ed ognuna termina con un'interrogativa cadenza sospesa. Il passaggio successivo in stretta imitazione esplora le sofferenze causate dai desideri mutevoli, il che è reso musicalmente da armonie inquiete e costante modulazione (batt. 9-32). Un mutamento verso il ritmo ternario (bat. 33) prepara a vocalizzi di coloratura e descrittivismo verbale (su «cangiar») per stabilire il tono della conclusione «ch'assai peggio che morte è 'l cangiar voglia».

N. 13 SÌ SÌ SÌ, QUELLA TU SEI

Questo dialogo amoroso tra due amanti d'Arcadia si trova in una singola fonte manoscritta a Bologna. Il testo consiste in due strofe poetiche strutturate in maniera diversa e perciò è composto in due sezioni musicali AB con un da capo. La sezione A consiste di una sola quartina, in cui l'amante basso dichiara il suo affetto solo per essere disdegnato dall'amata soprano. Le linee vocali sono una mistura mercuriale di scambi lirici di 1-, 2- e 4 battute che si combinano in frasi e periodi melodici condivisi. La sezione B continua questo scambio a fuoco rapido tra i due amanti, ma ora in stile arioso e discorsivo. Mentre il basso vocale nella sezione A nasceva dalla linea del basso continuo, nella sezione B acquista maggiore indipendenza melodica. Nel mezzo della loro disputa, il soprano prorompe in una breve sezione lirica in tempo 12/8 (batt. 52-58) per rimproverare il suo amante con la raggelante accusa: «che non meriti pietà né più troverai mercede ove annida crudeltà».

N. 14 TRIONFATE, INVITTI COLLI

L'unico terzetto da camera conosciuto di Stradella esiste solamente in un manoscritto autografo. Il testo consiste in due strofe poetiche strutturate in maniera diversa e perciò composte in due sezioni musicali AB. L'intonazione è per due soprani e basso, accompagnati da un trio strumentale (due violini e basso continuo). L'imitazione è il tessuto predominante, a cominciare dal ritornello d'apertura. Successivamente la maggior parte dei versi del testo sono musicati come punti di imitazione che coinvolgono sia le linee vocali che quelle strumentali, dando origine a una ricca struttura contrappuntistica. Carolyn Gianturco ritiene che il terzetto renda omaggio nelle sue parole di lode a «il sol clemente», indicato anche come «la stella»: in altre parole Emilio Altieri, papa Clemente X, che aveva delle stelle sul suo stemma. Dal momento che egli regnò dal 1670 al 1676, il trio deve essere stato composto durante quegli anni.⁸ Questo era anche il papa che, nel 1675 e di nuovo nel 1676, conferì al compositore il titolo onorario di «servitore» papale.

⁸ GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., pp. 209-10 e ID., *Stradella...*, cit., p. 220.

INTRODUCTION

General Introduction to Stradella's vocal chamber works

Alessandro Stradella's small-scale vocal chamber works comprise 36 solo arias, 13 duets, and one vocal terzet – all with continuo accompaniment and a few with obbligato instruments as well.¹ Most are independent arias and ensembles written to isolated, anonymous texts, while a handful appear to be numbers intended to be inserted in other composers' operas or similar entertainments. That these vocal chamber works of Stradella's are found widely dispersed in libraries and archives in Austria (Vienna), Belgium (Brussels, Liège), Denmark (Copenhagen), England (London, Oxford), France (Lyon, Paris), Germany (Berlin, Dresden, Hanover, Munich, Münster), Italy (Bologna, Florence, Genoa, Modena, Naples, Rome, Turin, Venice), Portugal (Lisbon), and the United States (Chicago, San Francisco) certainly attests in part to their international popularity.

The most important collections of Stradella's music began to be formed from the late 17th and 18th centuries. After Stradella's death, his half-brother Francesco, acting in the name of the composer's nephew, who had inherited the manuscripts, offered them for sale to Francesco II d'Este in 1682, and these manuscripts are now found in the Biblioteca Estense Universitaria in Modena. Duke Francesco V d'Este took his family's private music collection to Vienna, where Stradella's music remained and is now a part of the Österreichische Nationalbibliothek. Some of Stradella manuscripts owned by the Venetian bibliophile Jacopo Soranzo eventually found their way to the Bodleian Library in Oxford and to the Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin. Both Handel and Burney acquired Stradella scores, which are now in the British Library, London, and Christ Church, Oxford; other music collected by Viscount Fitzwilliam is now in Cambridge. Many of Stradella's works found in the Bibliothèque Nationale, Paris, were taken there by the French who invaded Italy under Napoleon's command. One volume containing Stradella's music was purportedly part of the library of Madame de Pompadour, mistress and confidante to King Louis XV of France.²

Whereas the provenance of these chamber works is largely undocumented, we know through Stradella's letters something about the circumstances of their composition. In July of 1676, the Venetian nobleman Polo Michiel requested some music from Stradella through their mutual friend Settimio Olgiati. Stradella inquired «what little aria does he mean and therefore to send the words of the aria».³ Stradella's use of the term «arietta» in reference to the genre (and distinct from the cantata) is corroborated in a 11 June 1678 letter to Michiel, wherein he asks if the Venetian would like «little arias or chamber cantatas» and whether he wants them «long, bizarre [i.e., unusual or amusing], or even sad».⁴

¹ For a thematic catalogue of Stradella's works, see *Alessandro Stradella (1639-1682): A Thematic Catalogue of His Compositions*, compiled by CAROLYN GIANTURCO-ELEANOR MCCRICKARD, Pendragon Press, Stuyvesant, NY 1991.

² This manuscript is now found in the Howard Mayer Brown Collection of the Newberry Library in Chicago (Case MS 5067).

³ Olgiati's letter to Michiel, in I-Vmc, PD C.1063, no. 146 cited in CAROLYN GIANTURCO, *Alessandro Stradella (1639-1682): His Life and Music*, Clarendon Press, Oxford 1994, p. 212, n. 8 and ID., *Stradella «uomo di gran grido»*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 259, n. 8.

⁴ I-Vmc, PD C.1065, no. 260; reproduced in GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., App. 2°, no. 12: original Italian pp. 281-82, English translation pp. 282-83 and ID., *Stradella...*, cit., App. 2°, only Italian, pp. 325-26.

Part of the enduring appeal of Stradella's vocal chamber works may be ascribed to the individual character of his music. Stradella's vocal style is distinctive, in that he gives musical shape to the structure and meaning of the text in unconventional ways. His music is clearly tonal in its implied harmonic progressions, modulation and preference for opening motifs that outline the tonic chord. Whereas his text-settings are predominantly syllabic, with mostly stepwise movement or small leaps, the composer frequently introduces fioritura or disjunct leaps inspired by some aspect of the text. Stradella text setting is in two styles: isometric, with a regular pattern of beats cast in dance rhythms; and a metrically freer style in which the melodic line reflects the accents and stress of the poetic text. The free alternation between these two styles is one trademark of Stradella's vocal music.

Furthermore, every melodic, rhythmic, and harmonic detail in Stradella's music is directly inspired by the rhythm, inflection, stresses, and inherent meaning of the words being set. Often he will compose distinctive melodic/rhythmic features to a poetic image, and this figure will be worked out imitatively in the vocal line and the instrumental accompaniment. Stradella's imitative figures, ever-changing rhythmic patterns, sequential repetitions, harmony, and imitative fabric all serve to make the details of the poetry vivid in the mind's eye of the listener. Stradella's arias, duets, and terzet offer a wide range of moods, word-tone relationships, and compositional techniques, and as such they provide an excellent addition to the available repertory of Baroque vocal chamber music.

Introduction to the Duets and Terzet

No. 1 AHI, CHE POSAR NON PUOTE

Judging that this duet for soprano, bass, and basso continuo is preserved in nine existing sources, it would seem that *Ahi, che posar non puote* numbered among Stradella's most popular duets. The musical form is a duet in imitation (mm. 1-54), a soprano solo to a walking bass (mm. 55-113), a bass solo (mm. 114-186), and a concluding duet in imitation (mm. 187-283). As usual with Stradella, the music is text-driven: the first duet presents the poetic situation («Ahi, che posar non puote»/«Alas, there is no rest for my sorrow») that in the final duet is summarized as a paradox («la mia vita alimenta ciò che più la tormenta»/«my life nourishes what torments it most»); the interior solos give more concrete detail to the causes and effects of the lover's complaint. The imitative interplay of the voices in the framing sections is delightful and abound in madrigalisms (such as, for one example, the tortuous melodic line in mm. 43-53 on the words «giammai sanare o respirar pavento!»/«fear I shall never recover or breathe freely!»), while the interior solos adopt the contoured melodic style of the contemporary opera aria.

No. 2 ARDO, SOSPIRO E PIANGO

The text of this duet for soprano, baritone, and basso continuo is from Nicolo Minato's opera *Artemisia* (I, xvii) which had been set by Cavalli in 1662.⁵ Carolyn Gianturco points out that the duet «was probably not composed for insertion in the opera, because in the original libretto the text is assigned to the single

⁵ Minato's libretto (*Artemisia. Drama per musica nel teatro a SS Gio. e Paolo per l'anno 1656*) is available online <https://archive.org/details/bub_gb_MzMYhyRYrv0C>.

character Artemisia as an aria: the plot would not have allowed her first-person words to be expressed by two people». ⁶

The form of this duet is unusual: A (mm. 1-29; repeated) – B (mm. 30-64; repeated) – C (mm. 65-87; repeated) – B (mm. 88-122) – D (mm. 123-143) – B (mm. 144-178). Stradella illustrates the opening words of section A («Ardo, sospiro e piango»/«I burn, I sigh and I weep») by various musical means: a drooping leap of a 4th on «ardo»/«I burn», a short, ascending three-note «sighing» figure (two 32^{nds} and a 16th note) on the first syllable of «sospiro»/«I sigh» (which concludes with a quarter and eighth note on the same pitch for «spi-ro»), and an ascending melodic 4th with raised tones (either naturals or sharps) on the first syllable of «piango»/«I weep» – leading to an harmonic suspension (m. 3 beat 1, m. 4 beat 3). The next line («osservo eterna fé»/«I keep faith forever») takes us out of the key of D minor to the relative major key of F (mm. 5-7); however, the next 2 lines («eppur senza mercé alfin rimango»/«and yet unrequited in the end I remain») returns to D minor via the dominant key of A (mm. 9-12). The final line of the stanza («Pensando ognora io vo come fuggir le pene e non lo so»/«I am always thinking how to escape my pains but I don't know how») begins in imitation (mm. 12-14 on), with a chromatic alteration on «pains» and forming harmonic suspension (m. 18, soprano) that is repeated in m. 21 (soprano), m. 23 (bass), and m. 24 (soprano). The repetitions of this passage underscores the poet's obsession with escape...but his hopes are dashed in the three-fold repetition of section B («Che farci poss'io, dolente cor mio, s'Amor vuol così?»/«What can I do, suffering heart of mine, if this is what Love demands?») which stays firmly in D minor while the voices remain locked in continuous imitation.

No. 3 AURE FRESCHE, AURE VOLANTI

The popularity of this duet for mezzosoprano, baritone, and basso continuo is suggested by the fact that it is preserved in three manuscripts now in the Modena, Paris, and Lisbon libraries, as well as in manuscripts brought to England and now in the Fitzwilliam Museum of Cambridge University and in the British Library. The Lisbon source is the most complete, in that it includes music for a second strophe of lyrics and is preceded by an instrumental ritornello in two parts that is built on the descending tetrachord figure presented by the voices at the beginning of the duet. The two strophes of text follow the same poetic pattern: all 8-syllable lines, and the pattern is aba bcc in both. Whereas Stradella usually simply repeats the music for a same-text-pattern (as in N. 12 *Sarà ver ch'io mai disciolga*), here he decided to follow two different approaches, reflecting the two different attitudes towards «scherzare»: the poet says in the first strophe that he sees the breezes playing around while he is suffering, and they should stop and listen to him; in the second strophe he says it is dangerous to play around with Love, even though he is only a blind boy.

The musical texture is pervading imitation between the vocal parts, with much musical text illustration: long, arching melismas on «volanti»/«flying», mm. 5-10, errant coloratura on «vagando»/«wandering», mm. 17-22), two-note figures on «mormoranti»/«whispering», mm. 25-27, and scalewise ascending melismas on «scherzando»/«playfully», mm. 29-43. The mood changes suddenly at m. 47, when the poet halts the breezes (long, tied notes on «fermate»/«stop», mm. 51-55, 56-60, 61-65, 67-71, etc.) in their melismatic «volo»/«flight», mm. 61-66, 67-72, 72-75, etc.

⁶ GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., pp. 208-209 and ID., *Stradella...*, cit., p. 217.

No. 4 CARE LABBRA, CHE D'AMORE

This delightful duet for soprano, bass, and basso continuo is a miniature masterpiece featuring constant imitation between the voices. It is a through-composed setting of two quatrains: the first compares the beloved's warm lips with her cold heart (mm. 1-32), the second calls upon the god of love to take action, asking «Com'almen mai non temprate nostre fiamme al suo rigore»/«Why do you not at least mitigate our flames with its intensity» (mm. 33-71). The poetic imagery lends itself to musical elaboration: «fiamme»/«flames» are given a suitably flickering melodic shape (mm. 14-18); «temprate nostre fiamme»/«mitigate our flames» begin with a descending sequence (on «temprate», mm. 45-49) and continues with an ascending sequence of coloratura (on «fiamme»/«flames», mm. 50-55, mm. 59-63).

No. 5 DIETRO L'ORME DEL DESIO

Cast in da capo form for soprano and contralto voices with basso continuo, the A section (mm. 1-101) is a duet in A minor, while the B section (mm. 102-188) is cast as a soprano solo in A minor (mm. 102-161) followed by a contralto solo in E minor (mm. 162-188). The written-out da capo return to the A section begins at m. 189, and continues from the *segno* at m. 15 to the *fine* at m. 101. As in all of Stradella's duets, touches of madrigalism abound: the words «Su cercando altro soggiorno, vagabondo giri intorno»/«Seeking some other sojourn you wander around» elicits errant melodic lines (mm. 15-36); «or qua, or là»/«now here, now there» gives rise to two-note exchanges between the voices (mm. 37-46); «Vola, vola o pensier mio»/«Fly, fly, o my thoughts» is a contoured aria-like melody while «dove posa l'amata beltà»/«to where my beloved beauty rests» is a static note tied over five measures (mm. 47-70).

No. 6 FULMINI QUANTO SA

This duet is a beautifully-crafted rondo for soprano and bass voices with basso continuo: A (mm. 1-22), B (mm. 23-42), A (mm. 42-46), C (mm. 47-96), A (not written-out, but indicated as da capo and presumably referring to mm. 1-22), D (mm. 97-107), A (mm. 131-152). Madrigalisms abound throughout: melodic runs spanning an octave depict flashes of lightning (mm. 1-4); the beloved's stern countenance (sudden shift to G minor, m. 6) imprisons a heart by means of chains of harmonic suspensions (mm. 9-18). Strict imitation between the voices asserts the poet's refusal to give in to Love (mm. 23-42), while restless harmonic modulations (B \flat major, F major, D minor, G minor, C major) represent the struggle in the poet's heart. The C and D sections are solos: C is for soprano and basso continuo that begins in G minor and ends in F major, with two quatrains of text in triple meter, and a final couplet in duple meter; D is for bass and basso continuo that also begins in G minor and ends in F major, with a single quatrain of text in duple meter followed by a couplet in triple meter.

No. 7a LA DOLCISSIMA SPERANZA

This duet for soprano, bass, and basso continuo is a study in dramatic contrasts. Stradella's musical setting of the two stanzas of poetry is through-composed in four sections. The A section (mm. 1-37) is in duple meter, and the vocal lines are imitative, melismatic, and dominated by repeated rhythmic motives; the B section (mm. 38-94) changes to triple meter, where the arching vocal melodies set the text syllabically; this suddenly changes in the C section (mm. 95-115) to imitative exchanges in quick rhythms, and

concluding with the D section (mm. 116-168), where the contoured vocal lines interweave in the manner of an operatic duet.

The hope that a faithful love gives to lovers is set against the torment, pain, and suffering caused by faithlessness. Stradella's music unfolds in imitative entries (such as mm. 1-4) that coalesce in duo homophony (mm. 5-7), and his harmony is spiced with dissonance and unusual intervals brought about by chromatic alteration (such as the augmented-2nd of C-sharp against B-flat on «dolcissima»/«very sweet» in m. 1, and the augmented-6th of B-flat against G-sharp on «speranza»/«hope» in m. 2). In stark contrast stands the setting of the line «fra dolor, martiri e pianti»/«beset by sorrow, suffering and tears» (mm. 7-21) in which the long, arching vocal melodies show more independence, and progress by expressive leaps to «forbidden» intervals that transgress the rules of counterpoint. Two instances are (1) the last beat of m. 8, where the bass leaps a 4th to G and clashes with the soprano A, which then creates a 9-8 suspension on the downbeat of m. 9 that is improperly resolved (according to the rules of counterpoint), and (2) the downbeat of m. 10, where the soprano descends to form a diminished 4th with the bass, and immediately leaps an octave to form a diminished 5th when the bass descends to A. In these and other similar passages, Stradella sets in relief the emotional impact of the words such as «martiri»/«suffering» and «pianti»/«tears» by introducing dissonant, rarely-used intervals and unusual harmonic passages that would have stretched the ears of the *cognoscenti* (and still do).

No. 7b LA BELLISSIMA SPERANZA

The relationship between this duet for soprano, bass, and basso continuo and 7a, *La dolcissima speranza*, is intriguing. Internal musical evidence suggests that *La bellissima speranza* was a reworking of *La dolcissima speranza*. For example, comparing the point of imitation beginning in mm. 21-22 of *La dolcissima speranza* with the parallel passage in mm. 25-28 of *La bellissima speranza* reveals that the bass part in *La bellissima speranza* shifts down an octave on the words «di costanza», and remains in the lower register to the cadence in m. 42. Most likely that was transposed to accommodate a particular bass singer with an impressively low vocal range.

La bellissima speranza is also a textual and musical expansion of *La dolcissima speranza*. Lines 8-24 of the text are new additions to the lyrics, and are set to new music in mm. 98-203. Measures 98-127 (lines 8-15) is a soprano solo, in which the vocal line is often in imitation with the basso continuo. Measures 128-203 (lines 16-24) are an impressive bass solo that descends (on the word «disperato»/«desperate person») to a low B-flat (m. 141); a short recitative follows (mm. 143-149) to the text «Ma che dolor interno/con divise mortali/stampi in cor generoso/disperati persier, voglie inumane»/«However, that an inner pain,/with mortal tricks/would imprint in a generous heart/desperate thoughts, inhuman desires», and leads to an aria-like passage in which the voice and basso continuo are in constant imitation (mm. 150-203). The concluding duet (mm. 204-285) is an extensive reworking of that of *La dolcissima speranza* (mm. 95-168), which again emphasizes the lower range of the bass singer. The question remains which of the two versions came first? It seems less likely that *La bellissima speranza* existed first and *La dolcissima speranza* was a shortened rearrangement, and more likely that *La bellissima speranza* is a later reworking of *La dolcissima speranza* with a specific bass singer in mind.⁷

⁷ It is worth noting that two concordant sources of *La bellissima speranza* found in Paris and Lyons libraries (BnF D.14.107, ff. 8v-13v and BmL FM 329, ff. 38-48), and not used for the present edition, transpose the extreme low notes to a higher octave. This would support the hypothesis that the source formerly owned by Mme de Pompadour was arranged for a specific bass singer.

No. 8 ME NE FARETE TANTE

This is a da capo duet for two voices (soprano and bass) and basso continuo. Its A section (mm. 1-17) reproaches the beloved «Me ne farete tante»/«You do me so many wrongs» that have destroyed love. It begins and ends in E minor, but the music moves quickly through G major (m. 3), A minor (m. 5), B minor (m. 7), and G major (m. 8) that is perhaps suggestive of the emotional turmoil. The B section (mm. 18-62) really divides into two parts: the first (mm. 18-23) lists the amorous transgressions in melodic imitation, all of which could be forgiven (mm. 24-39); and the second in which the poet announces that he/she is fed up with suffering, as the beloved is only being unkind and unfaithful. The da capo return of the A section confirms the end of this toxic relationship.

No. 9 NON SI MOVE ONDA IN FIUME

This ingratiating duet for soprano, bass, and basso continuo abounds with descriptive word-painting: waves undulating in the river, grasses waving in the fields, sweet breezes and the southeast winds are set to roulades of vocal coloratura. The text here consists of a single sestet divided into two tercets ending with the same verse («se il ciel non vuol, se non l'impone il fato»/«if heaven wills it not, if fate does not decree it»). Stradella provides three different melodic settings to these words (mm. 8-9 in the bass; mm. 22-23 in the bass; m. 27 in the soprano) that are imitated in the vocal lines.

No. 10 OCCHI BELLI, E CHE SARÀ

Considering that its lyrics deal with the inescapable pain and suffering brought on by love, this is a surprisingly cheerful duet for two sopranos accompanied by a sprightly basso continuo. The interplay between the two voices is delightful, with close-harmony suspensions on words like «duol»/«suffering», mm. 5-6, «eterno durerà»/«last forever», mm. 15-17, and imitation between the vocal parts. The first quatrain of text constitutes the opening D major duet (mm. 1-24), which concludes with a repetition of the first line. The following quatrain is a D major solo for the first soprano over a walking bass, which imitates and extends the soprano melody of the words «cruda stella m'influi»/«some cruel star's influence». The central duet is in G major (mm. 41-73), and is a lighthearted imitative setting that again seems at odds with the most wrenching lyrics. This duet is followed by a solo for the second soprano in G major (mm. 74-172), which again features nearly constant imitation between the soprano and instrumental bass. The final duet in G major (mm. 173-226) indulges in strings of harmonic suspensions on the words «né dar vita mi può se non la morte»/«neither will it [destiny] give me life if not in death» (beginning at m. 177) which modulates through A minor (m. 183), B minor (m. 187), G major (m. 196), E minor (m. 200), and finally D major (m. 212 to the end).

No. 11 PAZIENZA, FINIRÀ

This duet for tenor, bass, and basso continuo is somewhat dark in tone, which is reinforced by the minor mode and brooding harmony. The poet has reached the limit of his patience, and his constancy has brought nothing but suffering. This obsessive despair is underlined harmonically through repetition: the opening statement of «Pazienza, finirà»/«Patience, an end will come» (mm. 1-5) features close 2-3 suspensions between the voices; the passage is immediately repeated in the dominant (mm. 6-10) and rescored so

that the voice parts are now inverted. When these words return at the close of the first section (mm. 44-62) the music is reharmonized in the basso continuo, and made more dissonant to underline the poet's gloomy hopelessness.

No. 12 SARÀ VER CH'IO MAI DISCIOLGA

This strophic duet for soprano and bass is an apostrophe to Love. The musical texture is constant imitation between the voices, supported by the basso continuo. Here the music is closely wedded to the rhetoric of the text. The first quatrain of each strophe is a two-part rhetorical question: the first part posed by the soprano (mm. 1-4), the second part by the bass (mm. 5-8), and each end with a questioning half-cadence. The next passage in close imitation explores the suffering brought on by changing desires, which is musically represented by restless harmonies and constant modulation (mm. 9-32). A change to triple meter (m. 33) prepares for roulades of coloratura and word-painting (on «cangiar»/«change») to set the tone for the conclusion «ch'assai peggio che morte è 'l cangiar voglia»/«since far worse than death is to change desire».

No. 13 SÌ SÌ SÌ, QUELLA TU SEI

This amorous dialogue between two arcadian lovers is found in a single manuscript source in Bologna. The text consists of two differently structured poetic strophes and therefore it is set in two AB musical sections with a da capo. The A section consists of a single quatrain, in which the bass lover asserts his affection, only to be spurned by the beloved soprano. The vocal lines are a mercurial mixture of 1-, 2-, and 4-bar lyric exchanges that combine into shared melodic phrases and periods. The B section continues this rapid-fire exchange between the two lovers, but now in discursive and arioso style. Whereas the vocal bass in the A section grew out of the basso continuo line, in the B section it achieves more melodic independence. In the midst of their dispute, the soprano breaks into a short lyric section in 12/8 time (mm. 52-58) to reproach her lover with the withering indictment: «che non meriti pietà né più troverai mercede ove annida crudeltà»/«you don't deserve pity nor will you find mercy where cruelty dwells».

No. 14 TRIONFATE, INVITTI COLLI

Stradella's only known chamber terzet exists solely in an autograph manuscript. The text consists of two differently structured poetic strophes and therefore set in two AB musical sections. The scoring is for two sopranos and bass, accompanied by an instrumental trio (two violins, and basso continuo). Imitation is the predominant texture, beginning with the opening ritornello. Thereafter most lines of text are set as points of imitation involving both the vocal and instrumental lines, resulting in a contrapuntally rich texture. Carolyn Gianturco believes the terzet pays homage in its words of praise for «il sol clemente» (the clement sun), also referred to as «la stella» (the star): in other words Emilio Altieri, Pope Clement X, who had stars in his coat of arms. Since he reigned from 1670 to 1676, the trio must have been composed during these years.⁸ This was also the pope who, in 1675 and again in 1676, conferred the honorary title of papal «servant» on the composer.

⁸ GIANTURCO, *Alessandro Stradella...*, cit., pp. 209-10 and ID., *Stradella...*, cit., p. 220.

TESTI / TEXTS

N. 1

Ahi, che posar non puote,

or che sopito giace
 entro tranquilla pace
 il martir d'ogni core
 prole d'empio destino, il mio dolore.
 E così straziami,
 che disperando aita al mio tormento,
 giammai sanare o respirar pavento!

Da que' lumi che nel seno
 m'avventar l'acceso dardo 10
 per cui ardo,
 lo sperar raggio sereno
 al mio male è vanità,
 s'è lor vanto maggior la crudeltà.

Che dagl'astri i miei disastri
 prender possano ristoro
 e coi giri del sol cangiar vicende
 dal pensiero non s'intende
 che se langue da lor l'alma ferita,
 è follia l'aspettar soccorso o aita. 20

Onde, con strana sorte
 la mia vita alimenta
 ciò che più la tormenta,
 e attendo intanto
 con finire i miei dì por meta al pianto,
 stimando gloria
 nel cadere dal cielo oppresso e vinto,
 esser mirato in grembo al duolo estinto.

N. 2

Ardo, sospiro e piango,

osservo eterna fé,
 eppur senza mercé
 alfin rimango.
 Pensando ognora io vo
 come fuggir le pene e non lo so.

Che farci poss'io,
 dolente cor mio,
 s'Amor vuol così?
 Non ci giovano i sospiri 10

*No. 1***Alas, there is no rest**

for my sorrow
 now that the suffering of every heart,
 born of adverse destiny,
 lies resting in tranquil peace.
 And thus it torments me so much,
 that I, despairing of help to my suffering,
 fear I shall never recover or breathe freely!

From those bright eyes that in my breast
 shot the fiery arrow 10
 by which I burn,
 to hope for light that calms
 my suffering is to hope in vain,
 since their greatest boast is cruelty.

That by the stars my misfortunes
 might be redressed
 and with the turning sun change circumstances
 by reason alone will not be understood,
 for if the soul languishes wounded by them,
 then it is folly to expect succour or help. 20

Therefore, as a strange destiny,
 my life nourishes
 what torments it most,
 and I the while await
 until the end of my days to end my tears,
 finding glory
 in falling from heaven oppressed and vanquished,
 to be seen dead in the lap of grief now ended.

*No. 2***I burn, I sigh and I weep,**

I keep faith forever,
 and yet unrequited
 in the end I remain.
 I am always thinking
 how to escape my pains and I do not know how.

What can I do,
 suffering heart of mine,
 if this is what Love demands?
 Sighs don't help, 10

N. 1 AHI, CHE POSAR NON PUOTE

Allegretto

Soprano

Ahi, _____ che po-sar _____ non puo-te, or _____

Basso

Ahi, _____ che po - sar _____ non puo - te,

Basso continuo

5

— che so-pi - to gia - - - - - ce

or che so - pi - to gia - - - - - ce en-tro tran -

4 b3 5 6 4 #3 7 6 #

10

en-tro tran - quil - la pa - ce, en-tro tran-quil - la pa - ce il mar -

- quil - la pa - - - ce, en-tro tran-quil - la pa - - ce il mar - tir d'o-gni co -

15

- tir d'o-gni co - re, il mar - tir d'o-gni co - - - re — pro-le d'em - pio de -

- re, il mar - tir d'o-gni co - re, d'o - gni co - re

#

20

- sti-no, il mio do - lo - - - - - re, pro-le d'em - pio de - sti-no, il mio do -

pro-le d'em - pio de - sti-no, il mio do - lo - - - - -

25

- lo - re, il mio do - lo - re, il mio do - lo - re. E co -

- re, il mio do - lo - - - re, il mio do - lo - - - re. E

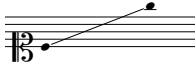
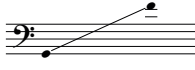

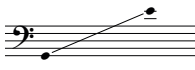
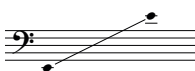
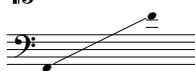

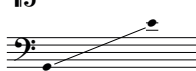
b b

30

- - sì — stra - zia - mi, e co - sì — stra - zia - mi, che di - spe - ran - do a -

co - sì — stra - zia - mi, e co - sì — stra - zia - mi, che — di - spe - ran - do a - i - ta al

TAVOLA DEGLI AMBITI

N. 1	<i>Abi, che posar non puote</i>	soprano	
		basso	
N. 2	<i>Ardo, sospiro e piango</i>	soprano	
		baritono	
N. 3	<i>Aure fresche, aure volanti</i>	mezzosoprano	
		basso	
N. 4	<i>Care labbra, che d'amore</i>	soprano	
		basso	
N. 5	<i>Dietro l'orme del desio</i>	soprano	
		contralto	
N. 6	<i>Fulmini quanto sa</i>	soprano	
		basso	
N. 7a	<i>La dolcissima speranza</i>	soprano	
		basso	

N. 7b <i>La bellissima speranza</i>	soprano	
	basso	
N. 8 <i>Me ne farete tante</i>	soprano	
	basso	
N. 9 <i>Non si move onda in fiume</i>	soprano	
	basso	
N. 10 <i>Occhi belli, e che sarà</i>	soprano	
	soprano	
N. 11 <i>Pazienza, finirà</i>	tenore	
	basso	
N. 12 <i>Sarà ver ch'io mai disciolga</i>	soprano	
	basso	
N. 13 <i>Sì sì sì, quella tu sei</i>	soprano	
	basso	
N. 14 <i>Trionfate, invitti colli</i>	soprano 1	
	soprano 2	
	basso	

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2018