

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali

*In copertina:*

Autografo del compositore, e disegno dell'arma della famiglia Stradella costituito da uno stemma diviso in banda (bianca) che porta al centro del campo (giallo) un leone rampante (rosso).

ALESSANDRO STRADELLA

OPERA OMNIA

Edizione critica diretta da  
CAROLYN GIANTURCO

*anteprima*  
*visualizza la scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://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  
voll. 1-11 Cantate profane a 1 voce e basso continuo  
vol. 12 Cantate profane a 2 o 3 voci  
e basso continuo  
voll. 13-19 Cantate profane con accompagnamento  
strumentale  
vol. 20 Cantate sacre  
vol. 21 Cantate morali

SERIE II: MUSICA TEATRALE  
voll. 1-6 Opere  
vol. 5 Prologhi  
vol. 6 Intermezzi  
vol. 7 Dramma in prosa con musica

SERIE III: ORATORI  
voll. 1-4 Oratori  
voll. 5-6 Oratori incompleti

SERIE IV: ARIE, DUETTI, TERZETTO  
voll. 1-3 Arie  
vol. 4 Duetti, Terzetto

SERIE V: MADRIGALI  
vol. 1 Madrigali

SERIE VI: MUSICA SACRA  
vol. 1 Musica liturgica, Mottetti

SERIE VII: MUSICA STRUMENTALE  
vol. 1 Sonate a 1, 2 o 3 e basso continuo  
Sonate per organici più grandi  
Toccata per tastiera

SERIE VIII: DOCUMENTI  
vol. 1 Documenti riguardanti la vita e la carriera  
di Alessandro Stradella

# Alessandro Stradella

## Un Profilo\*

Originaria di Borgotaro in Emilia, nel XV secolo l'aristocratica famiglia Stradella si trasferì a Fivizzano in Toscana, spostandosi ancora più a sud nel 1575 quando Alessio Stradella, prozio del compositore, divenne vescovo di Sutri e Nepi, con Nepi come sua sede episcopale, e incoraggiò i suoi fratelli a seguirlo colà. Il padre del compositore, Marc'Antonio Stradella, come suo zio prima di lui, era divenuto Cavaliere di Santo Stefano, un ordine cavalleresco laico pisano fondato dai Medici nel 1561. Come tale si firmava su una raccolta di madrigali di Johann Hieronymous Kapsberger che aveva fatto pubblicare a Roma nel 1609.

Durante la Prima Guerra di Castro (1641-1644), Marc'Antonio Stradella divenne vice-marchese di Vignola per Ugo Buoncompagni. Poiché era Comandante della Fortezza e le sue funzioni richiedevano che egli vivesse lì, i primi due figli erano con lui negli anni 1642-1644. Così anche sua moglie, Vittoria Bartoli, di un'aristocratica famiglia fiorentina, che attendeva la nascita di un altro figlio. Questa giunse il 3 luglio 1643 a Bologna, dimora dei Boncompagni (e più tranquilla di Nepi stravolta dalla guerra), nella parrocchia di Santa Maria Maddalena, come afferma il documento che registra il suo battesimo il primo agosto nella Cattedrale di San Pietro. Al bambino furono dati i nomi di Antonio (dal padre Marc'Antonio), Alessandro (dal prozio, vescovo Alessio), Buoncompagno (forse nella speranza che tale importante famiglia avrebbe trattato il ragazzo con particolare riguardo). Sebbene ci si potesse attendere che seguisse la tradizione e utilizzasse Antonio, il primo nome datogli, egli preferì Alessandro.

Dopo la morte del padre (1648), Alessandro visse con la madre e un fratello nel palazzo Lante a Roma (1653-1660). Qui, come membro della nobiltà, poté servire come paggio e continuare la sua educazione che presumibilmente includeva la musica. Forse prese lezioni da Ercole Bernabei, un musicista eminente che pure viveva a palazzo Lante.

La prima notizia di una composizione di Alessandro Stradella risale al 1667 ed è relativa a un oratorio, ora perduto, per l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di San Marcello. Nel corso dei successivi dieci anni, il musicista continuò a comporre, producendo cantate per gli ambienti aristocratici, prologhi ed intermezzi per il Teatro di Tordinona e musica sacra per diverse occasioni religiose. I suoi nobili natali gli consentirono di frequentare le più importanti famiglie romane, molte delle quali – Pamphilj, Colonna, Altieri – gli commissionarono musiche. Di fatto, nel 1675 e nuovamente nel 1676, il compositore ricevette la carica onoraria di «cameriere» di papa Clemente X.

Nonostante queste numerose opportunità di lavoro, Alessandro Stradella era sempre a corto di denari: la sua famiglia non era molto ricca, in particolare dopo la morte del padre, ed egli si lamentava spesso per via dei nobili che non pagavano la sua musica. Si può quindi presumere come, nel tentativo di porre rimedio a questa situazione, nell'autunno del 1676, Stradella e il castrato Giovan Battista Vulpio convinsero una donna apparentemente «brutta e vecchia» a sborsare un'ingente somma per combinare il matrimonio con il nipote del cardinal Cibo, segretario di stato vaticano. Ovviamente, l'intrigo fece infuriare la famiglia del giovane, una delle più potenti dell'aristocrazia romana, e Stradella decise che sarebbe stato più saggio abbandonare la città.

\* Questo *Profilo* è stato rivisto nel 2019 alla luce di nuove ricerche.

All'età di 33 anni, egli si trasferì dunque a Venezia, dove Polo Michiel, già suo mecenate, lo accolse calorosamente. Stradella fu presto assunto come insegnante di musica a Agnese van Uffele, figlia di una famiglia aristocratica benestante dei Paesi Bassi affidata dal padre a Alvise Contarini per studiare musica in Venezia. Trascorsi pochi mesi, compositore e studentessa fuggirono a Torino. Più tardi Stradella affermò che la giovane donna l'aveva pregato di portarla via, ma Contarini insisté che si sposassero. Appena Stradella ebbe accettato, due sgherri inviati dal veneziano lo percossero con tale violenza che quasi lo uccisero. Anche se Stradella sopravvisse all'attacco, lasciò Torino (solo) nel dicembre 1677.

Si diresse allora a Genova, dove Anna Pamphilj, la quale egli ha conosciuto a Roma, e suo marito, il duca Giovanni Andrea Doria, fecero tutto ciò che poterono per trattenerlo. Infatti ottenne immediatamente un ingaggio dal Teatro Falcone, dapprima in qualità di ripetitore dei cantanti, poi come impresario e compositore di opere. Il successo di Stradella fu tale che un gruppo di nobili si accordò per assicurargli alloggio, vitto e un servo, oltre a dargli 100 doblioni all'anno, purché si trattenesse in città. Durante questi anni, le sue composizioni erano continuamente richieste dalla nobiltà per le proprie feste private e per le loro chiese, e le commissioni giungevano numerose anche da Roma e da Venezia.

Tuttavia, la buona sorte di Stradella non durò a lungo: la sera del 25 febbraio 1682, un ignoto assassino lo uccise, all'età di 38 anni, per ragioni rimaste poco chiare. L'omicidio diede origine a diverse leggende che riguardano il compositore, destinate a diffondersi nel corso dei secoli successivi e a creare, nell'Ottocento, il fondamento di numerose opere, commedie, novelle e poemi; fu proprio durante quest'epoca che ebbe luogo la falsa attribuzione a Stradella della celebre aria *Pietà, Signore*.

\* \* \* \*

Alessandro Stradella fu uno dei più grandi compositori italiani tra Monteverdi e Alessandro Scarlatti. Tuttavia, la sua figura appare piuttosto insolita tra i musicisti italiani dell'epoca, in quanto non fu mai a capo né di una cappella di corte, né di un'istituzione religiosa o teatrale, e non ebbe nemmeno particolare fama come esecutore. Nonostante la sua indipendenza, il pari successo e l'importanza assunta dalla sua opera sia nelle forme vocali e strumentali, sia nei generi profani e sacri, testimoniano la versatilità della sua vena creativa e l'originalità di uno stile caratteristico e riconoscibile. La sua scrittura si distingue per la fluidità delle linee melodiche, per la straordinaria abilità nel contrappunto e per un'armonia chiaramente tonale, ma ravvivata da accordi che – impiegati sia singolarmente, sia in progressione – risultano poco usuali per l'epoca, e rimangono tutt'oggi assolutamente sorprendenti. Altrettanto notevole è la sua magistrale abilità di modulare, e di farlo frequentemente come mezzo per enfatizzare l'effetto emotivo di un testo.

Le composizioni di Stradella – che superano le trecento e sono conservate in manoscritti disseminati in più di cinquanta biblioteche europee e statunitensi – comprendono tutti i generi musicali del suo tempo. Il gruppo più imponente riguarda le cantate: queste abbracciano l'intera varietà dei soggetti allora in uso (profani, sacri e morali), sperimentano tutte le possibilità d'intonazione vocale e strumentale (da una voce e continuo fino alle cinque o sei voci con concerto grosso di strumenti) e furono composte per le più svariate occasioni (da quelle private da camera, alle «serenate» destinate all'esecuzione pubblica, talvolta all'aperto). Sebbene concepisse le sue cantate per celebri virtuosi vocali, egli si curava di creare pagine che non fossero una semplice occasione per dimostrare l'abilità dei cantanti, ma che possedessero piuttosto un contenuto musicale e affettivo, riccamente variate nella durata, nella struttura e nello stile in armonia con il testo poetico. È appunto questa attenzione per il trattamento del rapporto – sia formale che stilistico – tra testo e musica che caratterizza la musica vocale di Stradella, un elemento non sempre comune nelle opere dei suoi contemporanei. Il basso strumentale delle sue cantate richiede in genere il concorso di interpreti partico-

larmente competenti e, laddove la parte venga impostata come un ostinato (abituamente in forme piuttosto libere), assume, nella maggior parte dei casi, un ruolo contrappuntistico imitativo.

Tutte le opere liriche di Stradella hanno una trama principale di genere serio, con le eccezioni de *Il Trespolo tutore*, una delle prime opere buffe che condivide, con poche altre nella storia della musica, il primato di avere un basso comico nel ruolo principale, ed *Amare e fingere*. Interessanti esempi di 'scene di pazzia', nelle quali la duttilità della struttura e la varietà dell'accompagnamento strumentale riflettono l'indole continuamente mutevole e irrazionale del personaggio, si riscontrano sia nel *Il Trespolo*, sia ne *La forza dell'amor paterno*. L'orchestra d'opera stradelliana comprende violini primi e secondi e continuo, e interviene con sinfonie, con ritornelli basati su temi che richiamano o anticipano le arie alle quali sono legati e, occasionalmente, con un accompagnamento più presente. Mentre le arie riflettono per lo più la forma del testo (AA, AB, ABB, ABC), il ricorso al 'da capo' sembra corrispondere a una scelta musicale deliberata e deve dunque essere giustamente sottolineato. La maggior parte dei numerosi prologhi e intermezzi composti da Stradella si compone di brani comici creati appositamente per essere proposti unitamente alle opere di altri compositori rappresentate a Roma, al Teatro di Tordinona.

Stradella scrisse anche la musica di scena per un dramma in prosa, *Il Biante*, una commedia farsesca con una semplice storiella d'amore complicata dall'uso delle finzioni, e nel cui ambito vengono appositamente escogitate situazioni che lascino spazio alla musica (ora comica, ora seria). Il lavoro costituisce inoltre un raro e squisito esempio della prassi teatrale e musicale legata alla commedia dell'arte. Infine, la produzione profana di Stradella comprende diversi madrigali polifonici per tre o cinque voci: i lavori dimostrano sia la familiarità del compositore con un genere vocale di grande fortuna nel Rinascimento, sia la sua maestria nelle tecniche contrappuntistiche che, sebbene prevalgano in questi brani, sono rivestite di un linguaggio armonico non modale di stampo secentesco.

Gli oratori rivelano sia tendenze nel solco della tradizione, sia elementi innovativi. Tra le opere di questo genere, una è basata su un libretto, ora perduto, che rimane legato al tradizionale testo latino, mentre altre sei sono su testo italiano e sfruttano talvolta il ruolo di un narratore o di un coro con funzione di commento, o ancora ricorrono a personaggi astratti impegnati in una discussione morale. *La Susanna*, a dispetto del tradizionale ricorso alla figura del narratore per esporre la vicenda dall'Antico Testamento, unitamente a un coro che ne commenta gli sviluppi, fornisce tuttavia una pregnante rappresentazione della tragica condizione dell'eroina all'approssimarsi della morte; in effetti, le caratteristiche dello stile musicale e l'impiego di un'orchestra con due parti d'archi contribuiscono a rendere molto stretta la somiglianza dell'oratorio con un'opera stradelliana. L'oratorio *San Giovanni Battista*, tratto dal Nuovo Testamento, è composto su un libretto più innovativo, in cui l'azione coinvolge solo personaggi umani. L'interpretazione fornita dal compositore è magistrale e, per accompagnare una scrittura vocale che spazia dal patetico al *conciato*, Stradella varia continuamente l'organico, selezionando gli strumenti da un insieme d'archi suddiviso in concertino e concerto grosso.

Solo un numero molto esiguo di composizioni stradelliane sacre ricorre a testi latini liturgici; nella maggior parte dei casi si tratta piuttosto di mottetti che, occasionalmente, intonano un testo del compositore stesso. Questi componimenti appartengono a tre diverse categorie stilistiche che illustrano: un trattamento tradizionalmente polifonico; l'intonazione nelle forme del duetto o del terzetto vocale in cui le sezioni a solo si alternano a passi a più parti; oppure – e si tratta della scelta compositiva più ricorrente – il mottetto assume gli stilemi della cantata, con sezioni in recitativo alternate a forme musicali chiuse.

Deigna di particolare menzione è la varietà del trattamento stradelliano del recitativo, testimoniata dalla sua intera produzione vocale, indipendentemente dal genere considerato. Nell'intento di caratterizzare le più sottili differenze di contenuto emotivo del testo, Stradella utilizza un'ampia gamma di soluzioni, dal

recitativo semplice all'arioso, ricorrendo anche all'intervento strumentale sotto forma di interiezioni tra le frasi vocali, oppure di accompagnamento del canto. Il musicista si pone dunque come uno dei primi compositori a scrivere secondo gli stilemi di ciò che definiamo 'recitativo accompagnato'.

Le composizioni di Stradella per soli strumenti appartengono, con poche eccezioni, al genere della *sonata da chiesa*, ovvero sonate a solo, a due, o a tre, cui si aggiungono brani destinati a un più ampio organico. Questi ultimi, in particolare, riflettono la prassi corale: in un componimento un «choro» d'archi si alterna con uno di fiati, mentre in un altro compare la tromba, contrapposta a due gruppi d'archi. Un'altra sonata prevede la distinzione tra concertino e concerto grosso, una compagine cui Stradella ricorre relativamente spesso nell'accompagnamento di opere vocali, sin dalla serenata *Vola, vola in altri petti* (1674), la prima composizione databile che faccia ricorso a questo organico. La produzione strumentale dimostra le doti contrappuntistiche di un compositore dedito alla ricerca di varietà, un tratto chiaramente confermato nelle sue venticinque variazioni per violino e continuo. Per contro, l'unica composizione tastieristica stradelliana giunta sino a noi presenta le caratteristiche di una semplice toccata.

La presenza di musiche di Alessandro Stradella nelle opere di autori come Alessandro Scarlatti e Handel è chiaro indice della stima di cui il compositore godette anche nelle successive generazioni di musicisti. Ma l'ammirazione di cui Stradella fu oggetto nella posterità traspare pure dalla testimonianza di padre Martini che propone un duetto stradelliano come modello di «Fuga a due voci» nel suo *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, II (1775). Il celebre teorico raccomanda agli studenti di emulare Stradella sia nella sua abilità tecnica, sia nella sua immediatezza emotiva: qualità che traspaiono dall'intera opera del compositore e che hanno ispirato la presente edizione integrale.

## Scopi e criteri dell'Edizione

La presente edizione dell'*Opera omnia* di Alessandro Stradella mira a soddisfare sia l'esecutore, sia lo studioso e lo studente di musica o della disciplina musicologica. Ogni volume presenta un'accurata partitura in notazione moderna al fine di facilitare l'esecuzione e lo studio; nella musica vocale viene acclusa anche l'edizione del testo letterario, sia in partitura che separatamente, indicando graficamente – dove necessario – la struttura poetica. L'edizione fornisce altresì informazioni sulle fonti del testo musicale e letterario e documenta tutti gli interventi editoriali.

### *Le musiche*

Ogni edizione critica è generalmente basata su un unico testimone musicale, con le varianti significative da altri testimoni documentate in «Apparato critico». Le indicazioni verbali della fonte riguardanti la musica sono riportate in tondo nell'edizione; quelle aggiunte dal curatore appaiono in corsivo. Le informazioni non riguardanti la musica tratte dalla fonte musicale o da una fonte letteraria sono anch'esse riportate in tondo nell'edizione. Nelle opere vocali di maggiore ampiezza, a ogni recitativo e movimento indipendente viene assegnato un numero progressivo per facilitare i riferimenti; ciò non si applica agli ariosi, semplici sezioni di recitativo, né ai ritornelli relativi a un movimento vocale; la numerazione non viene applicata alle singole sezioni di una composizione strumentale. Vengono conservate l'altezza delle note, le alterazioni in chiave, le indicazioni di tempo e i valori delle note della fonte; ma le chiavi originali vengono sostituite da quelle invalse nell'uso moderno. Le stanghette di battuta sono state uniformate in conformità con le segnature di tempo; le battute sono state numerate e le note di revisione rendono conto delle situazioni significative di ripartizione irregolare delle stanghette di battuta. La notazione e l'uso delle alterazioni vengono modernizzati senza ulteriori commenti; le alterazioni soppresse sono segnalate in «Apparato critico», mentre quelle aggiunte dal curatore compaiono tra parentesi quadre. Le lezioni corrette o suggerite di altezze, valori, chiavi, ecc. appaiono nell'edizione, mentre le varianti del testimone sono riportate in «Apparato critico». Le legature integrate sono distinte dal segno tratteggiato, mentre quelle soppresse sono registrate in «Apparato critico». La cifratura del basso continuo viene modernizzata senza ulteriori commenti; non si aggiungono numeri, ma le correzioni sono segnalate in «Apparato critico».

### *I testi*

La fonte musicale è considerata anche come fonte primaria del testo letterario. Le differenze significative tra le lezioni della fonte musicale e quelle delle fonti letterarie sono segnate nelle «Varianti» all'edizione separata del testo. Le ripetizioni di parole dettate da esigenze musicali (non letterarie) non sono accolte nell'edizione del testo letterario. I testi sono stati modernizzati dove possibile:

in particolare, l'uso della punteggiatura e delle maiuscole segue le regole odierne; tutti gli accenti superflui e lettere 'h' etimologiche sono stati eliminati; l'uso delle lettere i/j, t/z e u/v è stato modernizzato; le sillabe separate che compongono modernamente una singola parola sono state unite (per es., *a l'aure* viene mutato in *all'aure*). Tuttavia, laddove la riflessione filologica ritenga che la modernizzazione possa comportare un'alterazione della rima, del metro o della pronuncia, viene conservata la lezione del testimone. Gli errori evidenti nel testo vengono tacitamente corretti.

# Alessandro Stradella

## A Profile\*

Originally from Borgotaro in Emilia, the aristocratic Stradella family moved to Fivizzano in Tuscany in the fifteenth century, and went still further south when, in 1575, the composer's great-uncle, Alessio Stradella, became Bishop of Sutri and Nepi, with Nepi as his episcopal seat, and encouraged his brothers to follow him there. Marc'Antonio Stradella, father of the composer, like his uncle before him, had become a Cavaliere di Santo Stefano, a Pisan lay order of knights founded by the Medici in 1561. He signed himself as such on a collection of madrigals by Johann Hieronymus Kapsberger that he had had published in Rome in 1609.

During the First War of Castro (1641-1644), Marc'Antonio Stradella became vice-marquis of Vignola for Ugo Buoncompagni. Since he was Commander of the Fortress and his duties required him to live there, his first two sons were with him in the years 1642-1644. So too was his wife Vittoria Bartoli, of a Florentine aristocratic family, who was awaiting the birth of her next child. This occurred on 3 July 1643 in Bologna, the seat of the Buoncompagni (and quieter than war-torn Nepi) in the parish of Santa Maria Maddalena, as affirmed in the document recording his baptism on 1 August in the Cathedral of San Pietro. The child was given the names Antonio (after Marc'Antonio, his father) Alessandro (for his great-uncle, bishop Alessio), Buoncompagno (perhaps in the hope that this important family would treat the boy with particular regard). Although it may have been expected he would follow tradition and use Antonio, the first given name, he preferred Alessandro.

After the death of his father (1648), Alessandro lived with his mother and a brother in the Lante palace in Rome (1653-1660). Here, as a member of the nobility, he was able to serve as a page and continue his education, which presumably included music. Perhaps his lessons were with Ercole Bernabei, an eminent musician who also lived in the Lante palace.

The first notice of a composition by Stradella dates from 1667. It relates to an oratorio, now lost, for the Arciconfraternita del SS. Crocifisso of San Marcello. For the succeeding ten years he continued to devote himself to composition: there were cantatas for the nobility, prologues and intermezzos for the Teatro di Tordinona, and sacred music for various religious occasions. Stradella's noble birth gained him access to the first families of Rome, and many of these commissioned music from him – families such as the Pamphilj, the Colonna, the Altieri. In fact, in 1675 and again in 1676 he received the honorary position of «servant» to Pope Clement X.

Notwithstanding all these opportunities, he was always short of money (his family was not very wealthy, certainly not after the death of his father, and he complained that the nobility did not pay him for his music). One supposes that it was to alleviate this inconvenience that, in the fall of 1676, Stradella and the castrato Giovan Battista Vulpio convinced a supposedly «ugly and old» woman to give them a large sum of money, in exchange for which they arranged for her to marry the nephew of Cardinal Cibo, Secretary of State of the Vatican. Naturally the young man's family, from the highest

\* This *Profile* was revised in 2019 in light of new research.

rank of the aristocracy, was furious, so Stradella decided it would be wiser for him to leave Rome.

At age 33, then, he moved to Venice, where Polo Michiel, already a patron, welcomed him warmly. Stradella was soon engaged to teach music to Agnese van Uffele, daughter of a wealthy aristocratic family of the Netherlands, who had been entrusted by her father to Alvisè Contarini so that she might study music in Venice. After a few months composer and pupil fled to Turin. Later Stradella said that the young woman had begged him to take her away, but Contarini insisted that they marry. As soon as Stradella agreed, two henchmen, sent by Contarini, beat him so ferociously that they almost killed him. Even though Stradella survived the attack, he left Turin (alone) in December 1677.

He went next to Genoa, where Anna Pamphilj, whom he had known in Rome, and her husband, Duke Giovanni Andrea Doria, did all they could to retain him. In fact, he was immediately engaged by the Teatro Falcone, first as *répétiteur* to the singers, then as impresario and opera composer. Stradella's success was such that a group of nobles contracted to provide him with lodgings, food, and a servant, and to give him 100 doubloons a year, so long as he remained in the city. During these years his compositions were in constant demand by the nobility for their private parties and their churches, and commissions continued to come from Rome and Venice, too.

However, Stradella's good fortune did not last long: on the evening of 25 February 1682 an unknown assassin killed him, at age 38, for reasons which are still not clear. The murder gave rise to various legends about him which were circulated in the course of the following centuries and which formed the basis of several operas, plays, novels, and poems in the nineteenth century; that same period also witnessed the false attribution to him of the popular aria *Pietà, Signore*.

\* \* \* \* \*

Alessandro Stradella was one of the greatest Italian composers between Monteverdi and Alessandro Scarlatti. Since he was neither head of music at a court, religious establishment or theater, nor celebrated as a performing musician, he was somewhat unusual among Italian artists of his period. That in spite of his independence he was equally successful and important in both vocal and instrumental music and in secular and sacred genres, however, attests to his creative versatility as well as to his distinctive and recognizable style. His writing is characterized by fluid melodic lines, exceptional skill in counterpoint, and harmony which is clearly tonal but enlivened with chords, either singly or in progression, which were unusual for the period and are still quite striking today. Equally remarkable is his masterly ability to modulate, and to do so frequently, as a means of emphasizing the emotive effect of a text.

Stradella's compositions, which number more than 300 and survive in manuscript in over fifty libraries in Europe and the United States, are in all the musical genres of his period. The largest group consists of cantatas spanning the entire contemporary range of subject (secular, sacred, moral), scoring (from one voice and continuo to five or six voices with concerto grosso instrumentation), and occasion (private chamber entertainments and «serenatas» for public performance, sometimes outdoors). While he conceived his cantatas for virtuoso performers, his concern was generally not to provide singers with opportunities simply to exhibit their skill but rather to create works of musical and affective content, varied in length, structure and style in response to the poetical text. It is this careful handling of the rapport, both formal and stylistic, between text and music that characterizes Stradella's vocal music, a treatment not to be found in the works of all his contemporaries. The instrumental bass in his

cantatas generally calls for exceptionally competent performers, and while the part may be organized as an ostinato (normally rather free), it is usually assigned an imitative contrapuntal role.

All of Stradella's operas have serious main plots, with the exceptions of *Il Trespolo tutore*, an early opera buffa and one of the first in the history of opera to have a comic bass in the leading role, and *Amare e fingere*. Interesting examples of mad scenes, in which flexible structure and varied instrumental accompaniment reflect the character's ever-changing and irrational visions, are to be found both in *Il Trespolo* and *La forza dell'amor paterno*. Stradella's opera orchestra, which consists of first and second violins and continuo, plays sinfonias, ritornellos based on motives from the arias that they introduce or follow, and occasionally a more continuous accompaniment. While his arias mostly reflect the form of the text (AA, AB, ABB, ABC), his use of the da capo repeat seems to have been a purely musical choice and is therefore worthy of note. Of Stradella's several prologues and intermezzos, the majority are comic pieces composed for presentation with other composers' operas at the Teatro di Tordinona in Rome.

Stradella also wrote incidental music for a spoken play, *Il Biante*. In this almost slapstick comedy, with its simple tale of love complicated by disguise and its situations frequently contrived to allow for music (comic or serious), one has a rare and delightful example of the theatrical and musical practice of *commedia dell'arte*. His output of secular music is completed by a number of polyphonic madrigals for three or five voices: while displaying his familiarity with a vocal genre much cultivated in the Renaissance, as well as mastery of the contrapuntal techniques that prevailed in such works, they are set in a seventeenth-century non-modal harmonic idiom.

The oratorios present new as well as traditional tendencies. One work is based on an older-style Latin libretto, now lost, whereas six are in Italian. In these there may be a narrator or a commenting chorus; there may also be abstract characters who engage in moral discussion. *La Susanna*, however, in spite of its traditional use of a narrator to tell the Old Testament story and a chorus that comments on each turn of events, gives a vivid account of the heroine's plight and near-death; indeed, in its musical style and use of a two-part string orchestra it closely resembles a Stradella opera. *San Giovanni Battista*, a New Testament tale, is based on a later type of libretto involving only human characters. The composer's interpretation is masterly, and to accompany music that ranges from the pathetic to the *concitato* he continually varies the scoring, selecting instruments from a string ensemble divided into concertino and concerto grosso.

Of Stradella's sacred works to Latin texts, only a very few are liturgical. In the main they are motets, occasionally set to a text of the composer's own invention. They fall into three stylistic categories, displaying: either a traditional 'polyphonic' approach; or a 'duet-terzet' approach, in which solo sections alternate with sections for more parts; or a 'cantata' approach (the most common), in which sections of recitative alternate with closed musical forms.

Special mention should be made of Stradella's several approaches to recitative, examples of which are to be found throughout his vocal music, regardless of genre. Desiring to distinguish between subtle differences of affective content, he employed a variety of responses ranging from simple recitative to arioso, to instrumental interjection between vocal phrases and accompaniment with the voice. He thus became one of the earliest composers to write what has come to be termed 'accompanied recitative'.

Stradella's compositions for instruments alone are, with few exceptions, *sonate da chiesa*: solo, duo and trio sonatas, and works for larger ensembles. The last reflect choral practices: one alternates a «choro» of strings with one of wind instruments, while another sets a trumpet over two groups of

strings. A further sonata calls for a concertino and concerto grosso, an ensemble that Stradella used relatively often as an accompaniment to his vocal works, including the serenata *Vola, vola in altri petti* (1674), the earliest datable composition to make use of such scoring. His instrumental music shows him to have been a skilled contrapuntist who delighted in variety, a quality displayed clearly in his set of twenty-five variations for violin and continuo. By contrast, his only surviving keyboard piece is a simple type of toccata.

That composers such as Alessandro Scarlatti and Handel made use of Stradella's music in their own works is an indication that the latter was still appreciated by musicians of the following generation. That he continued to be admired thereafter is suggested by Padre Martini, who cited a duet by Stradella as an example of «Fuga a due voci» in his *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, ii (1775). The renowned theorist advised students to emulate Stradella both in his technical ability and in his emotional immediacy – qualities that are exuded by all of the composer's works and which have prompted the present complete edition.

## Aims and Criteria of the Edition

The present edition of the *Opera omnia* of Alessandro Stradella aims to serve the performer, the scholar, and the student of music or musicology. Each volume presents an accurate musical score in modern notation to facilitate performance and study; in the case of vocal music, an edition of the literary text is also provided, both in the score and separately – in poetical layout if appropriate. Information on the sources of both the music and the words as well as a record of all editorial interventions is supplied.

### *The music*

Each critical edition is generally based on a single musical source, significant variants from other sources being given in the «Apparato critico». Verbal indications in the source, regarding the music, appear in the edition in roman type; those added by the editor are in italic. Non-musical information from the musical source, or from a literary source, is given in the edition in roman type. In large-scale vocal works, each recitative and independent movement is assigned a number for ease of reference; this does not apply to ariosos, which are section of recitative, nor to ritornellos that belong to vocal movements; it does not apply, either, to individual sections in an instrumental work. The pitch, key signature, time signature and note-values of the source are retained, but clefs are modernized. The music is regularly barred in conformity with the time signature; bar numbers have been added, and significant irregular barring in the sources is reported in the «Apparato critico». Accidental signs are modernized without comment: any that have been eliminated are reported in the «Apparato critico»; any that have been added by the editor are enclosed within square brackets. Correct or suggested readings of pitch, note-value, clef, etc. appear in the edition, with variant source readings in the «Apparato critico». Added ties appear in broken lines; those eliminated are reported in the «Apparato critico». Basso continuo figures are modernized without comment; figures have not been added, but those corrected are mentioned in the «Apparato critico».

### *The text*

The musical source is treated also as the primary source of the verbal text. Significant differences between the reading of the text in the musical source and that in a literary source are given in the «Varianti» to the separate edition of the text. Repetitions of words for musical (not literary) reasons are not shown in the poetical edition. The texts have been modernized wherever possible: specifically, capitalization and punctuation follow present-day rules; any unnecessary accent or letter «h» has been eliminated; the use of the letters i/j, t/z and u/v has been regularized; and separate syllables that today form a single word have been joined (e.g., *a l'aure* becomes *all'aure*). However, when current philological thinking suggests that modernization might cause an undesirable alteration of rhyme, meter or pronunciation, the version in the source has been retained. Obvious errors in the text have been corrected without comment.



ALESSANDRO STRADELLA

SAN GIOVANNI BATTISTA

*Serie III, Oratori: vol. 4*

A cura di

CAROLYN GIANTURCO E ELEANOR MCCRICKARD



Edizioni ETS  
PISA, 2020

## Comitato editoriale per questo volume

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

*Il presente volume è stato realizzato con un contributo del*  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Roma  
*e con i contributi di*  
Carolyn Gianturco ed Eleonor McCrickard  
*in affettuosa e rispettosa memoria di Owen Jander e Howard Smither*

*insieme al gentile 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 l'oratorio *San Giovanni Battista* di Alessandro Stradella  
è disponibile presso l'Edizione Nazionale [...] Stradella.

ISBN 978-884675799-9

ISMN M 705015-40-9

© Copyright 2020

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

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, 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 (trad. M.S.)	v
INTRODUCTION (C.G.)	xiii
TESTO (C.G.) / TEXT (trad. M.S.)	xxi
FACSIMILI / FACSIMILES	xliii
MUSICA	1
Personaggi, Organico strumentale (C.G.)	3
Trama (C.G.)	4
Sinopsis (trad. M.S.)	5
Indice dell'Oratorio	8
<i>Prima parte</i> (edizione a cura di C.G.)	8
<i>Seconda parte</i> (edizione a cura di E.McC.)	9
Apparato critico	195
<i>Fonte</i> (a cura di C.G.)	195
<i>Varianti e note dell'Oratorio</i> (a cura di C.G.)	196



## INTRODUZIONE

### La storia dell'oratorio *San Giovanni Battista*

Nel 1675 il Papa Clemente X presiedette le attività di quel sedicesimo Anno del Giubileo, noto anche come Anno Santo. La tradizione è in realtà ebraica come riportato nel Libro del Levitico, ma entrambe le culture considerano il periodo come un tempo di perdono dei peccati, con i Cristiani che richiedono anche la punizione del peccato come componente necessaria. I primi Ebrei liberavano gli schiavi durante l'Anno, e i Cristiani, dal primo Giubileo del 1300, lo consideravano come un tempo per visitare luoghi sacri. In connessione con l'Anno, c'era la cerimonia, iniziata nel 1500, dell'apertura simultanea delle porte murate delle principali Basiliche di Roma (di cui una era San Pietro); sarebbero state murate di nuovo alla fine del Giubileo.

Per ragioni di fede religiosa come pure per turismo, Roma si riempiva di visitatori fino ad esserne inondata durante ciascun Anno Santo, incluso il 1675. In realtà è stato calcolato che, in quell'anno, giunsero in città tre mila persone.<sup>1</sup> Al fine di incoraggiare la devozione religiosa, tutti i teatri erano stati chiusi. C'erano, ovviamente, grandi opportunità perché si continuasse con la musica sacra, anche se non necessariamente connessa con l'Anno Santo. Ad esempio, il 28 gennaio Angelica Lante, figlia di Ippolito Lante nel cui palazzo in Roma membri della famiglia Stradella avevano vissuto per diversi anni, entrò nel convento dei Santi Domenico e Sisto e celebrò il suo 'prendere il velo' con l'esecuzione durante la messa del mottetto di Stradella *Pugna, certamen* per soprano e concertino-concerto grosso, composto per l'occasione.

Di maggiore importanza generale fu la serie di oratori commissionati dalla Venerabile Compagnia della Pietà della Nazione Fiorentina, un'associazione di gentiluomini fiorentini residenti a Roma, con cui intendevano celebrare l'Anno Santo. Le loro abituali celebrazioni della liturgia cattolica erano soliti tenerle nella bella chiesa cinquecentesca di San Giovanni dei Fiorentini (situata in Via Acciaiuoli all'inizio di Via Giulia), così nominata dal santo patrono di Firenze. Tuttavia, per altre occasioni che erano intese per un pubblico più numeroso, utilizzavano un oratorio fondato dai seguaci di San Filippo Neri (variamente chiamato S. Orsola della Pietà, Oratorio dei Fiorentini, Oratorio del Consolato, Oratorio della Pietà), che venne sfortunatamente demolito nel 1888 quando fu costruito l'attuale Corso Vittorio Emanuele II.<sup>2</sup>

I quattordici oratori che la Venerabile Compagnia commissionò per l'Anno Santo 1675 dovevano essere eseguiti tra gennaio ed aprile. Tra i compositori invitati a parteciparvi,<sup>3</sup> ad Alessandro Stradella venne chiesto di mettere in musica l'undicesimo lavoro da presentarsi il 31 marzo, la domenica precedente la Domenica delle Palme. Sebbene tre libretti fossero stati richiesti a Giovanni Filippo Apolloni (per essere tutti musicati da Antonio Masani), il testo da essere messo in musica da Stradella doveva essere scritto da Ansaldo Analdi, eminente avvocato, teologo e scrittore molto rispettato.

Il soggetto richiestogli era San Giovanni Battista, il santo patrono di Firenze e quindi una figura di devo-

<sup>1</sup> Censimento in ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, p. 231, ripreso da Antonio Barbaro, ambasciatore di Venezia e Roma.

<sup>2</sup> HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio: vol. 1. The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina, Chapel Hill, NC, 1977, p. 44.

<sup>3</sup> RAFFAELE CASIMIRI, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella*, in *Roma dell'Anno Santo 1675*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» 13 (1936), pp. 157-69.

zione speciale per i suoi cittadini. Si trattava dunque di una particolare commissione indicativa del fatto che Ansaldo e Stradella erano entrambi noti e altamente rispettati dalla Venerabile Compagnia.

Ansaldo Ansaldo nacque a Firenze il 7 ottobre 1651 in una distinta famiglia aristocratica (diversi membri erano Cavalieri di Santo Stefano, un'associazione aperta solo ai membri maschili della nobiltà italiana); egli studiò all'Università di Pisa (l'Università di Firenze non venne fondata se non molti anni più tardi), dove ottenne una laurea in diritto civile e canonico, seguendo così l'esempio del nonno Raffaello e del padre Orazio. Entrò poi nell'ufficio legale del senatore Ferrante Capponi. Essendosi distinto anche come scrittore, Ansaldo era stato invitato a diventare membro di importanti società letterarie, come l'Accademia degli Apatisti (fondata nel 1635) e l'Accademia Fiorentina (fondata nel 1540). Nel 1678, incoraggiato da Capponi e sostenuto dal Granduca Cosimo III de' Medici, Ansaldo si trasferì a Roma ed entrò nell'ufficio del Cardinale Giovanni Battista de Luca.

Le sue qualità vennero presto apprezzate e fu nominato Canonico della Basilica di Santa Maria Maggiore. Successivamente entrò nella Curia Romana, ossia l'ufficio dell'amministrazione del Vaticano, e occupò la posizione di Revisore dei conti per Papa Innocenzo XII. Nel 1696 divenne Revisore dei conti alla Corte della Sacra Rota, dove nel 1717 assunse la posizione dirigenziale di Decano. Gli eccellenti scritti letterari di Ansaldo erano già serviti a farlo diventare, nel 1703, membro della prestigiosa Accademia dell'Arcadia dove assunse il nome di Solando Nedeo.

Ansaldo morì, all'età di 68 anni, il 7 dicembre 1719 e fu sepolto nella chiesa romana di San Giovanni dei Fiorentini, un onore che conferma la stima dei suoi concittadini.

## **Il libretto di Ansaldo Ansaldo del *San Giovanni Battista***

Nel 1675 Ansaldo non risiedeva ancora in Roma, ma dal 1668 Stradella non solo viveva a Roma ma in Via Giulia,<sup>4</sup> una strada popolata da molti professionisti fiorentini e vicinissima alla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Dei sei oratori composti da Stradella, due sono chiaramente basati su argomenti del Vecchio Testamento: *Ester, liberatrice del popolo ebreo* e *La Susanna*. In realtà, il libretto di *San Giovanni Battista* avrebbe potuto riguardare Giovanni quando incontrò e battezzò Gesù, e quindi avrebbe trattato un episodio più propriamente del Nuovo Testamento. Invece, Ansaldo si concentrò su un momento precedente nella storia biblica, e cioè quando Giovanni denunciò Erode per non aver seguito la Legge Giudaica. Perciò, è essenziale comprendere cosa fosse questa particolare legge, e come Ansaldo la presentò.

Sebbene il più noto storico del popolo ebraico durante i primi secoli di Roma, certamente il più tradotto dal greco, fosse Giuseppe Flavio, egli non fu un testimone del conflitto di Giovanni con Erode. Perciò sono i resoconti degli eventi proposti nel Nuovo Testamento della Bibbia da Matteo, Marco e Luca (Giovanni, sebbene presente, non li trattò) che servono da testimonianza.<sup>5</sup>

L'«Erode» nel libretto di Ansaldo non è 'Erode il Grande', colui che si preoccupò quando «Alcuni Magi giunsero da oriente a Gerusalemme e domandavano: 'Dov'è il re dei Giudei che è nato? Abbiamo visto sorgere la sua stella, e siamo venuti ad adorarlo.'» «All'udire queste parole, il re Erode restò turbato e con lui tutta Gerusalemme. Riuniti tutti i sommi sacerdoti e gli scribi del popolo, s'informava da loro sul luogo dove doveva nascere il Messia. Gli risposero: 'A Betlemme di Giudea, perché così è scritto per mezzo del profeta.'»<sup>6</sup> Ma «un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: 'Alzati, prendi con te il bam-

<sup>4</sup> I-RVAT, Archivio Chigi, 690, Spese diverse, 6 agosto 1668.

<sup>5</sup> Le citazioni bibliche qui riportate sono prese da *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1982.

<sup>6</sup> Matteo, capitolo 2, vv. 1-5.

bino e sua madre e fuggì in Egitto, e resta là finché non ti avvertirò, perché Erode sta cercando il bambino per ucciderlo'. Giuseppe destatosi, prese con sé il bambino e sua madre nella notte e fuggì in Egitto, dove rimase fino alla morte di Erode.»<sup>7</sup> «Erode, accortosi che i Magi si erano presi gioco di lui, s'infuriò e mandò ad uccidere tutti i bambini di Betlemme e del suo territorio dai due anni in giù.»<sup>8</sup>

Erode il Grande morì nel 4 d.C., e il suo regno fu distribuito da Augusto (seguendo i desideri di Erode), tra i suoi tre figli, i quali ripresero tutti il nome del loro padre Erode: Erode Archelao, Erode Antipa, Erode Filippo II. Giuseppe con Maria e il bambino intendeva far ritorno nella terra d'Israele. «Avendo però saputo che era re della Giudea Archelao al posto di suo padre Erode, ebbe paura di andarvi. Avvertito poi in sogno, si ritirò nelle regioni della Galilea»<sup>9</sup> che erano state date ad Antipa, e si stabilì in una città chiamata Nazaret.<sup>10</sup>

Quando Gesù divenne un uomo adulto viaggiò attraverso i diversi distretti predicando nelle sinagoghe e in aperta campagna. Anche suo cugino Giovanni era un predicatore e incoraggiava tutti ad essere battezzati con l'acqua per manifestare il loro desiderio di purificarsi dal peccato. Erode<sup>11</sup> «aveva fatto arrestare Giovanni e lo aveva messo in prigione a causa di Erodiade, moglie di suo fratello Filippo, che egli aveva sposato. Giovanni diceva ad Erode: 'Non ti è lecito tenere la moglie di tuo fratello'.»<sup>12</sup> Infatti, Filippo era ancora vivo e, secondo la legge Giudaica, Erodiade non era di conseguenza libera di sposarsi, era considerata impura, ed essere toccato da lei sarebbe stato contaminazione per Erode Antipa.

«Per questo Erodiade gli portava rancore e avrebbe voluto farlo uccidere, ma non poteva, perché Erode temeva Giovanni, sapendolo giusto e santo, e vigilava su di lui; e anche se nell'ascoltarlo restava molto perplessa, tuttavia lo ascoltava volentieri.»<sup>13</sup>

«Venne però il giorno propizio [per Erodiade di eliminare Giovanni], quando Erode per il suo compleanno fece un banchetto per i grandi della sua corte, gli ufficiali e i notabili della Galilea. Entrata la figlia della stessa Erodiade, danzò e piacque a Erode e ai commensali. Allora il re disse alla ragazza: 'Chiedimi quello che vuoi e io te lo darò'. E le fece questo giuramento: 'Qualsiasi cosa mi chiederai, te la darò, fosse anche la metà del mio regno.' La ragazza uscì e disse alla madre: 'Che cosa devo chiedere?' Quella rispose: 'La testa di Giovanni Battista.' Ed entrata di corsa dal re fece la richiesta dicendo: 'Voglio che tu mi dia subito su un vassoio la testa di Giovanni Battista.' Il re divenne triste; tuttavia, a motivo del giuramento e dei commensali, non volle opporre un rifiuto. Subito il re mandò una guardia con l'ordine che gli fosse portata la testa. La guardia andò, lo decapitò in prigione e portò la testa su un vassoio, la diede alla ragazza e la ragazza la diede a sua madre.»<sup>14</sup>

\* \* \*

Come si vedrà, il libretto di Ansaldi per l'oratorio di Stradella segue la storia come viene riferita nel Nuovo Testamento. Tuttavia, egli arricchì il resoconto in misura rilevante con un'acuta penetrazione nella psicologia dei personaggi e una comprensione del loro comportamento, sia che fossero partecipanti attivi o semplici testimoni degli eventi. Poiché Stradella era sempre accortamente consapevole delle parole e dei sentimenti di ogni testo che metteva in musica, egli corrispose con della musica che rafforzava ulteriormente le intenzioni di Ansaldi.

<sup>7</sup> Matteo, capitolo 2, vv. 13-15.

<sup>8</sup> Matteo, capitolo 2, vv. 16-17.

<sup>9</sup> Matteo, capitolo 2, vv. 21-23.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Antipa.

<sup>12</sup> Marco, capitolo 6, vv. 17-18.

<sup>13</sup> Marco, capitolo 6, vv. 19-20.

<sup>14</sup> Marco, capitolo 6, vv. 21-28.

## La struttura del libretto per l'oratorio musicale

La struttura dell'oratorio è in due parti, tipica del periodo. Per di più, è un moderno dramma sacro del XVII secolo, di quelli che raccontano la storia solo attraverso personaggi umani. Ovviamente, è per questa ragione che la sua sgradevole storia è resa ancor più tale dal momento che l'azione brutale dell'uccisione per decapitazione è desiderata da una madre e dalla sua giovane figlia, con quest'ultima che esulta per il successo nell'aver ottenuto l'assassinio e chiede di essere incoronata per la sua vittoria.

I personaggi sono cinque, il numero considerato all'epoca adeguato per poter raccontare la storia con sufficiente varietà ma senza la noia che si rischiava di generare con soli tre personaggi. Poiché la composizione musicale ebbe luogo in Roma, si potevano ottenere cantanti particolarmente dotati e, infatti, la musica di Stradella dimostra che il cast dell'oratorio venne selezionato tra quelli considerati *virtuosi*.

## La musica

È noto che, se possibile, i compositori del Seicento venivano informati su quali sarebbero stati i cantanti per una commissione. Infatti, per la sua serenata *Damone a 5*, Stradella aveva chiesto al poeta di informarsi per chi doveva comporre la musica così da poter scrivere su misura per ciascuna voce. Nel caso del *San Giovanni Battista*, i documenti relativi elencano i nomi dei cantanti nonché i loro relativi compensi, ma non il ruolo assunto da ciascuno. Tuttavia, dal momento che il cast consisteva di cantanti ben noti agli studiosi, erano conosciuti anche i loro registri vocali, ed è perciò probabile che il ruolo e il compenso di ciascuno fosse come segue: a «Gioseppino di Baviera» (Giuseppe Maria Donati), contralto, il ruolo di Giovanni (3 scudi); Francesco Verdoni, basso, il ruolo di Erode (2 scudi); «Siface» (Giovanni Francesco Grossi), soprano, la parte della Figlia (1,50 scudi); Giovanni Matteo Leopardi, tenore, il ruolo di Consigliere (1,50 scudi); e a «Pepino soprano d'Orsino» (Giuseppe Cecarelli) per la parte relativamente piccola della Madre (0,90 scudi).<sup>15</sup>

Si sarà notato che nessuno dei cantanti nell'oratorio era donna, nemmeno le due donne della storia, Figlia e Madre. Ciò era dovuto alle regole della Chiesa Cattolica che proibivano alle donne di cantare in chiesa, in generale musica sacra nonché musica liturgica.

Quale che fosse la categoria della musica, Stradella non compose mai semplicemente per mettere in evidenza il virtuosismo di un cantante. Allo stesso tempo, dal momento che tutti i membri del *San Giovanni Battista* erano eccellenti solisti, gli venivano date delle meravigliose *fioriture*: si vedano ad esempio le sei battute del Consigliere su «no-» di «nostro» nel N. 11; le molte battute di impegnative duine per la Figlia nel N. 13, come pure le sue *fioriture* su ampi e difficili intervalli nel N. 28; di nuovo nel N. 29 dove Erode e la Figlia alternano i loro motivi musicali; immediatamente dopo, nel N. 30, dove la notevole abilità della Figlia continua ad emergere dalla battuta 18 alla fine poi dove lei si alterna con il basso continuo, ed offre 22 sorprendenti note ribattute di continue semicrome sulla parola «imitar»; per non dimenticare le frasi spettacolari per Erode in tutta la sua aria N. 17 che, per di più, indica che tali voci di basso erano disponibili a Roma prima che Handel se ne avvantaggiasse a Londra.

Per accompagnare i cantanti, fu messo insieme un grosso gruppo strumentale, sebbene non sempre indicato individualmente nei rendiconti. Ad esempio, per accompagnare in tutti gli oratori dell'Anno Santo c'erano 10 strumenti non specificati.<sup>16</sup> Altri 10 strumenti erano destinati all'oratorio di Stradella, tra cui un clavicembalista da Cortona; 2 «violetto», cioè violisti; 2 violinisti (Carlo Ambrogio Lonati e Carlo Mannelli);

<sup>15</sup> Notati da CASIMIRI, *op. cit.*

<sup>16</sup> Vedere CASIMIRI, *op. cit.*

il liutista Lelio Colista; 2 contrabassisti: Simone (?) e Francesco Maria (?) al servizio della famiglia Altieri. La partitura dimostra anche che pure gli strumentisti erano dei virtuosi: per esempio, nel N. 25 il basso continuo ha un flusso quasi continuo di semicrome in tutta l'aria di Giovanni; e nel N. 27 i violini primi e secondi del concertino sono impegnati in un contrappunto imitativo sia prima che insieme alla voce di Giovanni.

In breve, l'oratorio di *San Giovanni Battista* fu strumentato per insiemi di concertino e concerto grosso. Il fatto che le altre sue composizioni romane – la cantata *Il duello* («Vola, vola in altri petti») dell'agosto 1674, il mottetto *Pugna, certamen, militia est vita* del gennaio 1675, come pure le sue cantate secolari *Il Damone a 5* e *Il Damone a 7* (i testi molto probabilmente scritti da Cristina regina di Svezia e dal poeta Sebastiano Baldini in Roma, ed ivi messi in musica da Stradella prima del 1677 quando si trasferì a Venezia) – fossero solo quattro delle diverse composizioni vocali di Stradella orchestrate per complessi strumentali simili, lascia pensare che il compositore fosse favorevole a una maggiore varietà strumentale e timbrica.

Inoltre, dal momento che *Il duello* è attualmente la prima opera databile per il doppio complesso strumentale, Stradella deve essere dunque considerato il suo iniziatore. Altrettanto degno di nota è il fatto che la sua strumentazione del Concerto grosso era spesso non per violini ma per viole, come nel caso di *San Giovanni Battista*. Qui è chiaro che non si intendevano due violini in quanto la musica discende sotto la corda di SOL del violino, e non va mai al di sopra della corda di MI del violino, laddove le parti potrebbero essere suonate sulla viola entro la sua prima posizione. In aggiunta, la parte strumentale più bassa è per il violoncello, e non per la viola bassa che aveva un'estensione troppo limitata per la partitura. Tale scrittura è un'ulteriore indicazione dell'intento del compositore di arricchire la differenza tra gli insiemi aumentando nel contempo la varietà nel suono complessivo della composizione vocale.<sup>17</sup>

Nel *San Giovanni Battista* Stradella, all'età di 32 anni, confermò di essere anche un maestro del contrappunto: per esempio, nel N. 27 dove i primi e secondi violini del Concertino sono in imitazione finché entra la voce con ancora un'altra linea; e nel N. 29 dove le linee vocali della Figlia e di Erode sono in imitazione ma in opposte direzioni nella sezione A e poi più in imitazione diretta nella sezione B. Naturalmente l'abilità contrappuntistica di Stradella domina per tutto il «Madrigale» per i Discepoli (N. 7) e in numeri come il N. 13 dove le linee attive della Figlia e il suo basso continuo sono affiancate da un concerto grosso contrappuntistico, una ricchezza che si riscontra in tutto l'oratorio.

Da non essere dimenticate sono anche le arie basate su un basso ostinato: le due arie di Consigliero, N. 11 *Anco in cielo* su una frase lirica in 3/2 e N. 25 *Anco il sol*, soprattutto le serie di sedicesimi per rappresentare lo strano comportamento del sole; la seconda sezione del N. 27 per San Giovanni Battista, *Io per me*, dove la voce e la linea del basso creano una serie in 3/2 di una bella armonia di terze; e N. 37 dove crome e semicrome sostengono l'insistenza di Figlia che sia incoronata.

Una chiara indicazione che Stradella era un italiano acculturato, istruito come si intendeva che lo fossero i nobili, è il suo approccio abituale al testo di ogni pezzo vocale. La musica viene creata per adattarsi alle parole: gli accenti musicali assecondano sempre gli accenti verbali, le frasi musicali si adattano alla lunghezza e al senso delle frasi verbali, e ciò vale per il suo recitativo come per le sue forme vocali chiuse.

Del tutto insolita per il Seicento italiano era non soltanto l'abilità di Stradella di comporre in chiavi tonali, che determina una sonorità moderna per le sue opere, ma anche di modulare all'interno di un numero. Al confronto con i suoi contemporanei, che o non modulavano mai nel corso di un pezzo oppure modulavano solo al tono della dominante e poi tornavano immediatamente alla tonalità fondamentale, il suo orecchio sembra essere stato così raffinato – e la sua competenza tecnica musicale così esperta – che era in grado di modulare di frequente. L'esempio suo più singolare è nel *San Giovanni Battista*, quando la Figlia cerca di in-

<sup>17</sup> Per ulteriori informazioni sulla strumentazione di Stradella, vedi David Wilder Daniels, «Alessandro Stradella's Oratorio *San Giovanni Battista*: A Modern Edition and Commentary», 2 voll., Ph.D Dissertation, State University of Iowa, 1963.

durre Erode ad acconsentire a far uccidere Giovanni. Ella gli dice che il suo cuore è «afflitto», «che più viver non può, se vive ancora / chi le sue grazie atterra e discolora. / Il seren della fronte / oblia l'avorio e l'ostro / solo in udir, solo in mirar quel mostro!» Poi lei canta una magnifica aria: «Queste lagrime e sospiri / che tu miri, / braman solo, o mio gran re, / braman pur poca mercè».

Al fine di rendere l'abile modo della figlia di far sì che Erode si dolga per lei nella sua falsa infelicità, Stradella riprodusse la perfetta realizzazione di Ansaldo della scena di turpe inganno in un recitativo in linee discendenti, in cui le lusinghe ad Erode da parte della ragazza e il suo fingere un profondo dolore sono perfettamente riflessi nell'abile scivolare del compositore da una tonalità all'altra in maniera magistralmente competente che non si ritrova nella musica dei suoi contemporanei. Per di più, è un recitativo che la cantante-attrice può interpretare con l'intensità e la velocità che ritiene opportune. È una convincente imitazione del mentire, ed Erode non fu capace di resistere alla tentazione di credere e provare dispiacere per la bella ragazza, ed uccidere così Giovanni. Il tremendo desiderio di vendetta del sovrano («vendette»), N. 33, è efficacemente sostenuto dalle forze strumentali di tutto il concertino e concerto grosso (molto probabilmente accordate in tutto l'oratorio più in basso del moderno LA = 440, con il risultato di un suono più ricco del solito).

La Figlia è così entusiasta dell'assassinio che canta la sua gioia e chiede ad altri di cantare con lei. Ma ora Erode non è sicuro di aver fatto la cosa giusta. L'oratorio termina perciò con un duetto in cui la Figlia è entusiasta ma Erode non lo è. Questa è una perfetta conclusione da leggere e cantare, ma difficile da rappresentare – e da accettare da parte del pubblico – dal momento che essa chiude sull'accordo di dominante non risolto, rivelando di nuovo uno Stradella che non si fa condizionare dalle consuete procedure musicali ma illustra un testo secondo i suoi istinti drammatici e le superiori reattive abilità compositive.

### ***Sommario delle sezioni musicali e della loro strumentazione***

5 cantanti e 27 strumentisti

14 arie in tutto

6 accompagnate da solo basso continuo

8 accompagnate da altri strumenti ancora

2 con concertino

2 con concerto grosso

2 con concertino e concerto grosso

2 con diverse organizzazioni

1: concertino: violino I e violino II insieme sulla parte del «violino I»

concerto grosso: violino è «violino II»

concerto grosso: viola I e viola II insieme sulla parte della «viola»

concerto grosso: basso continuo è basso continuo

2: concertino: violino I e violino II insieme sulla parte del «violino I»

concerto grosso: violino è «violino II»

concerto grosso: viola I è «viola I»

concerto grosso: viola II è «viola II»

concerto grosso: basso continuo è basso continuo

## San Giovanni Battista dopo il 1675

A giudicare dal numero di copie che sono sopravvissute dopo il 1675, *San Giovanni Battista* fu enormemente popolare: si trovano in Italia, Danimarca, Germania, Inghilterra (più una copia incompleta in Francia). Separatamente esistono cinque arie (*Anco in cielo; Deste un tempo a me ricetto; Io, per me, non cangerei; Provi pur le mie vendette; Queste lagrime e sospiri*), un trio (*Non fia ver che mai*), parte di un quartetto (*Del temerario ardir*, che è l'ultima metà di *S'uccida il reo*) e un quintetto (*Dove, Battista, dove*). Tuttavia, il pezzo singolo più popolare è il duetto *Nel seren de' miei / tuoi contenti*, che si trova in 13 fonti manoscritte (in Italia, Austria, Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Russia) e anche trascritto e discusso in libri di Burney, Martini, Gaspari e Hogarth.<sup>18</sup>

Prove di esecuzioni dell'oratorio dopo il 1675 si trovano nei libretti, per esempio da Modena 1688, Firenze 1693 e 1695. Secondo il primo biografo di Stradella, Ottavio Pittoni, nelle sue *Notizie de' contrappuntisti e compositori di musica*,<sup>19</sup> Stradella considerava l'oratorio la sua migliore composizione fino a quella data.

Il citato duetto per la Figlia ed Erode è il N. 29 nella presente edizione, ed è certamente un lavoro attraente per i *virtuosi*, offrendo loro l'opportunità non soltanto di esibire la loro abilità di intrecciare un bel contrappunto (specialmente nella prima strofa), ma poi (nella seconda strofa) di far sfoggio delle loro eccezionali doti vocali. Non sorprende che cantanti professionisti fossero incoraggiati a includere questo duetto nei loro programmi di concerti.

Inoltre, nel 1775 padre Giambattista Martini, noto come l'insegnante di Wolfgang Amadeus Mozart ed altri compositori, incluse una sezione molto lunga del suo libro *Esemplare, ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* proprio su questo duetto,<sup>20</sup> chiamando Stradella «uomo di gran grido», intendendo qualcuno di cui si parla molto – quale era Stradella nei secoli successivi al suo assassinio. Tuttavia, era come provetto contrappuntista nonché come eccezionale interprete di testi che egli consigliava ai suoi studenti di studiare Stradella.

Subito dopo Martini, anche Charles Burney, nella sua *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1789) menzionava Stradella,<sup>21</sup> chiamandolo un «eccellente artista» e dedicando tre pagine intere a una descrizione del *San Giovanni Battista*, indicando sezioni di «magistrale ingegnosità», cori «davvero ammirevoli», e paragonandone uno in particolare ad uno di Haendel. Come valutazione generale, Burney affermava che «nonostante l'attenzione rivolta necessariamente alla fuga e all'imitazione in questo periodo, Stradella ha introdotto una maggiore varietà di movimento e ingegnosità nel suo oratorio, di quanto abbia mai visto in qualsiasi dramma, sacro o profano, dello stesso periodo.» Di Stradella Burney notava anche «l'armonia, modulazione, e meccanismo» del duetto tra Erode e la Figlia aggiungendo che, in realtà, «c'è a stento un movimento tra le arie in cui il genio, l'abilità e lo studio non appaiano». Burney notava anche che in Stradella «la modulazione nel recitativo, tuttavia, è meno timida di quella dei [suoi] predecessori».

Nell'esauriente ed illuminante studio di Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, che copre l'intera storia del genere in inglese, il volume I è dedicato alla nascita del genere nell'età barocca in Italia, Vienna e Parigi,<sup>22</sup> e le pagine 314-327 sono dedicate a Stradella e in particolare al *San Giovanni Battista*. Nel discutere questo oratorio, Smither nota che «A parte le sue notevoli qualità drammatiche, *San Giovanni Battista* è anche storicamente notevole per la sua strumentazione. È una delle poche composizioni esistenti che dimostrano

<sup>18</sup> Su tutte le fonti della musica di Stradella, vedi: *Alessandro Stradella (1639-1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Compiled by Carolyn Gianturco and Eleanor McCrickard [Thematic catalogue series No. 16] (Pentagon Press, Stuyvesant, NY, 1991).

<sup>19</sup> Biblioteca Vaticana, Cappella Giulia MS I-2 (1), pp. 699-700.

<sup>20</sup> Vol. II, es. VI, pp. 17-20.

<sup>21</sup> Vol. II, pp. 578-580.

<sup>22</sup> Pubblicato da The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1977.

l'uso della strumentazione del concerto grosso anteriore ai concerti di Corelli, e sembra rappresentare una tradizione romana di tale strumentazione per accompagnamento vocale che precorre i concerti di Corelli di almeno quindici anni» [p. 318]. Smither rileva anche la «considerevole varietà della strumentazione» nell'accompagnamento alle arie dell'oratorio [p. 319]. L'autore include numerosi esempi musicali per illustrare le sue estese descrizioni di vari aspetti dell'oratorio, concludendo così: «Un'opera famosa nel suo tempo, *San Giovanni Battista* si colloca ben al di sopra degli altri oratori noti di Stradella e dei suoi contemporanei per il significato storico, e se possibile anche nel valore musicale. [...Esso] merita un posto [...] come capolavoro preminente della letteratura seicentesca dell'oratorio» [p. 316].

Ringrazio Don Ulrich Fistill, Decano del Capitolo della Cattedrale di Bressanone, per avermi fornito letteratura utile per ricerca su Erode e la sua Corte. [CG]

## INTRODUCTION

### History of the oratorio *San Giovanni Battista*

In 1675 Pope Clement X presided over the activities of this sixteenth 'Year of Jubilee', also known as a Holy Year. The tradition is actually Hebraic as noted in the Book of Leviticus, but both cultures consider the period as a time of the forgiveness of sins, with the Christians also requiring the punishment of sin a necessary component. The early Jews freed slaves during the year, and the Christians, from the first Jubilee of 1300, considered it as a time to visit holy places. Connected with the Year, there was a ceremony begun in 1500 of opening the walled doors of the main Basilicas of Rome (of which St. Peter's was one) simultaneously; they would be re-walled at the end of the Jubilee.

For reasons of religious faith as well as tourism, Rome became filled to overflowing with visitors during each Holy Year, including 1675. In fact it has been estimated that, in that year, three-thousand people came to the city.<sup>1</sup> In order to encourage religious devotion, all theaters had been closed. There was of course great opportunity for sacred music to be continued, although not necessarily connected to the Holy Year. For example, on 28 January Angelica Lante, a daughter of Ippolito Lante in whose palace in Rome members of the Stradella family had lived for several years, entered the convent of SS. Domenico e Sisto and celebrated her 'taking of the veil' with a performance during mass of Stradella's motet *Pugna, certamen* for soprano and concertino-concerto grosso, composed for the occasion.

Of greater general importance was the series of oratorios commissioned by the Venerabile Compagnia della Pietà della Nazione Fiorentina, an association of Florentine gentleman residing in Rome, with which they intended to celebrate the Holy Year. For their usual celebrations of the Catholic liturgy, they were accustomed to hold them in the beautiful sixteenth-century church of San Giovanni dei Fiorentini (located in Via Acciaiuoli at the beginning di Via Giulia), named for the patron saint of Florence. However, for other occasions which were intended for a larger public, they used an oratorio founded by followers of S. Filippo Neri (named variously S. Orsola della Pietà, Oratorio dei Fiorentini, Oratorio del Consolato, Oratorio della Pietà), which was unfortunately demolished in 1888 when the present Corso Vittorio Emanuele II was constructed.<sup>2</sup>

The fourteen oratorios the Venerabile Compagnia commissioned for the Holy Year 1675 were to be performed between January and April. Among the composers invited to participate,<sup>3</sup> Alessandro Stradella was asked to set to music the eleventh work, to be presented on 31 March, the Sunday before Palm Sunday. Although three librettos were requested of Giovanni Filippo Apolloni (all to be composed by Antonio Masani), the text to be set to music by Stradella was to be written by Ansaldo Ansaldi, an eminent lawyer, theologian and highly respected writer.

The subject requested of him was Saint John the Baptist, the patron saint of Florence and therefore a

<sup>1</sup> Censimento in ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, p. 231, taken from Antonio Barbaro, ambasciatore di Venezia e Roma.

<sup>2</sup> HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio: vol. 1. The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina, Chapel Hill, NC, 1977, p. 44.

<sup>3</sup> RAFFAELE CASIMIRI, *Oratorii del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella*, in *Roma dell'Anno Santo 1675*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» 13 (1936), pp. 157-69.

figure of special devotion by its citizens. Hence, this was a singular commission suggesting that Ansaldi and Stradella were both known and highly respected by the Venerabile Compagnia.

Ansaldo Ansaldi was born in Florence on 7 October 1651 in a distinguished aristocratic family (several members were Cavalieri di Santo Steffano, an association open only to male members of the Italian nobility); he studied at the University of Pisa (Florence University was not formally founded until many years later), where he obtained a degree in civil and canonic law, thus following the examples of his grandfather Raffaello and father Orazio. He then joined the law office of senator Ferrate Capponi. Having also distinguished himself as a writer, Ansaldi had been invited to become a member of important literary societies, such as the Accademia degli Apatisti (founded 1635) and the Accademia Fiorentina (founded 1540). In 1678, encouraged by Capponi and supported by Granduke Cosimo III de' Medici, Ansaldi moved to Rome and joined the office of Cardinal Giovanni Battista de Luca.

His abilities were quickly appreciated and he was appointed Canon at the Basilica of Santa Maria Maggiore. He next entered the Roman Curia, ie the administration office of the Vatican, and held the position of Auditor to Pope Innocent XII. In 1696 he became Auditor to the Court of the Sacra Rota, where in 1717 he assumed the directorial position of Dean. Ansaldi's excellent literary writings had already served to have him become, in 1703, a member of the prestigious Accademia dell'Arcadia, where he assumed the name of Solando Nedeo.

Ansaldi died, age 68, on 7 December 1719 and was buried in the Roman Church of San Giovanni dei Fiorentini, an honor which confirms the esteem of his co-citizens.

### **Ansaldo Ansaldi's Libretto of *San Giovanni Battista***

Ansaldi did not yet reside in Rome in 1675, but by 1668 Stradella not only lived in Rome but in Via Giulia,<sup>4</sup> a street populated by many Florentine professionals and very close to the church of San Giovanni dei Fiorentini. Of the six oratorios which Stradella is known to have composed, two are clearly based on subjects of the Old Testament: *Ester, liberatrice del popolo ebreo* and *La Susanna*. In fact, the libretto of *San Giovanni Battista* could have concerned John when he met and baptised Jesus, and hence would have addressed an episode more properly of the New Testament. Instead, Ansaldi focused on an earlier moment of biblical history, that is when John denounced Herod for not following Jewish law. Therefore, it is essential to understand what this particular law was, and how Ansaldi presented it.

Although Joseph Flavius is the most known historian of the Jewish people during Rome's first centuries, certainly the most translated from the Greek, he was not a witness to Giovanni's conflict with Herod. Therefore, it is the reports of events given in the New Testament of the Bible by Mathew, Mark and Luke (John, although present, did not discuss them) which serve as testimony.<sup>5</sup>

The «Herod» in Ansaldi's libretto is not 'Herod the Great', the one who was worried when «some wise men came to Jerusalem from the east. 'Where is the infant king of the Jews?' they asked: 'We saw his star as it rose and have come to do him homage.'» «When King Herod heard this he was perturbed, and so was the whole of Jerusalem. He called together all the chief priests and scribes of the people, and enquired of them where the Christ was to be born. 'At Jerusalem in Judea', they told him 'for this is what the prophet wrote'».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> I-RVAT, Archivio Chigi, 690, Spese diverse, 6 agosto 1668.

<sup>5</sup> The biblical citations given here are from *The Jerusalem Bible (Reader's Edition)*, Darton, Longman & Todd, London 1968.

<sup>6</sup> Mathew, chapter 2, vs. 1-5.

But «the angel of the Lord appeared to Joseph in a dream and said, ‘Get up, take the child and his mother with you, and escape into Egypt and stay there until I tell you, because Herod intends to search for the child and do away with him’. Therefore Joseph and Mary took the child and escaped to Egypt, where they stayed until Herod was dead». <sup>7</sup> «Herod was furious when he realized he had been outwitted [...] and in Bethlehem and its surrounding district had all the male children killed who were two years old or under». <sup>8</sup>

Herod the Great died in 4 AD, and his kingdom was distributed by Augustus (following Herod’s desires) among his three sons, all of whom continued their father’s name ‘Herod’: Herod Archelao, Herod Antipa, Herod Philip II. Joseph with Mary and the child intended to go back to the land of Israel. «But when he learnt that Archelaus had succeeded his father Herod as ruler of Judea, he was afraid to go there, and being warned in a dream he left for the region of Galilee» <sup>9</sup> which had been given to Antipa, and settled in a town called Nazareth. <sup>10</sup>

When Jesus was a grown man he traveled through the different districts preaching in the synagogues and open countryside. His cousin John was also a preacher and encouraged all to be baptized with water and thus manifest their desire to cleanse themselves of sin. «Now it was this same Herod <sup>11</sup> who had sent to have John arrested, and had him chained up in prison because of Herodias, his half-brother Philip’s wife with whom he lived. For John had told Herod, ‘It is against the law for you to have your brother’s wife’». <sup>12</sup> In fact, Philip was still alive and, according to Jewish law, Herodias was therefore not free to marry, was considered unclean, and to be touched by her would be defilement for Herod Antipa.

«As for Herodias, she was furious [with John] and wanted to kill him; but she was not able to, because Herod was afraid of John, knowing him to be a good and holy man, and gave him his protection. When he had heard him speak he was greatly perplexed, and yet he liked to listen to him». <sup>13</sup>

«An opportunity [for Herodias to eliminate Giovanni] came on Herod’s birthday when he gave a banquet for the nobles of his court, for his army officers and for the leading figures in Galilee. When the daughter of this same Herodias came in and danced, she delighted Herod and his guests; so the king said to the girl, ‘Ask me anything you like and I will give it you’. And he swore her an oath, ‘I will give you anything you ask, even half my kingdom’. She went out and said to her mother, ‘What shall I ask for?’ She replied, ‘The head of John the Baptist’. The girl hurried straight back to the king and made her request, ‘I want you to give me John the Baptist’s head, here and now, on a dish.’ The king was deeply distressed but, thinking of the oaths he had sworn and of his guests, he was reluctant to break his word to her. So the king at once sent one of the bodyguard with orders to bring John’s head. The man went off and beheaded him in prison; then he brought the head on a dish and gave it to the girl, and the girl gave it to her mother». <sup>14</sup>

\* \* \*

As will be seen, Ansaldi’s libretto for Stradella’s oratorio follows the story as reported in the New Testament. However, he enriched the account enormously with an acute insight into the psychology of the characters and an understanding of their behavior, whether they are active participants or simply witnesses of events. As Stradella was always keenly aware of the words and sentiments of any text he set, he responded with music which further enforced Ansaldi’s intentions.

<sup>7</sup> Mathew, chapter 2, vs. 13-15.

<sup>8</sup> Mathew, chapter 2, vs. 16-17.

<sup>9</sup> Mathew, chapter 2, vs. 21-23.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Antipa.

<sup>12</sup> Mark, chapter 6, vs. 17-18.

<sup>13</sup> Mark, chapter 6, vs. 19-20.

<sup>14</sup> Mark, chapter 6, vs. 21-28.

## The Structure of the Libretto for the Musical Oratorio

The structure of the oratorio is in two parts, typical for the period. It is, moreover, a modern seventeenth-century sacred play, that which tells its tale through only human characters. Of course, it is for this reason that its ugly story is made even more so since the brutal act of killing by decapitation is desired by a mother and her young daughter, the latter gloating over her success in achieving the murder and asking to be crowned for her victory.

The characters are five, the number considered adequate at the time to enable the tale to be told with sufficient variety but without the boredom which only three characters risked producing. Since its musical composition took place in Rome, particularly gifted singers could be had and, in fact, Stradella's music proves the cast for the oratorio was selected from those considered *virtuosi*.

## The Music

It is known that, when possible, Seicento composers were informed of who the singers for a commission were to be. In fact, for his serenata *Damone a 5*, Stradella had asked the poet to learn for whom he was to compose music so that he could write to suit each voice. In the case of *San Giovanni Battista*, the relative documents list the names of the singers as well as their individual fees, but not the role each assumed. However, since the cast was comprised of singers well-known to scholars, their vocal registers are also known, and therefore it is probable that the role and fee of each was the following:<sup>15</sup> to «Gioseppino di Baviera» (Giuseppe Maria Donati), contralto, the role of Giovanni (3 scudi); Franceco Verdoni, basso, the role of Erode (2 scudi); «Siface» (Giovanni Francesco Grossi), soprano, the part of the Figlia (1, 50 scudi); Giovanni Matteo Leopardi, tenore, the role of the Consigliero (1, 50 scudi); and to «Peppino soprano d'Orsino» (Giuseppe Cecarelli) for the relatively small part of the Madre (0.90 scudi).

It will have been noticed that none of the singers in the oratorio were female, not even the two women of the story, Figlia and Madre. This was due to the rules of the Catholic Church which forbade women to sing in Church, in general sacred music as well as in liturgical music.

No matter the category of music, Stradella never composed simply to highlight a singer's virtuosity. At the same time, since all members of *San Giovanni Battista* were excellent soloists they were given marvelous *fioriture*: for example, see the Consigliero's six bars on «no-» of «nostro» in N. 11; the many bars of demanding couplets for Figlia in N. 13, as well as her *fioriture* with large and technically difficult intervals in N. 28; again in N. 29 where Erode and Figlia alternate their musical motives; then immediately after, in N. 30, when Figlia's remarkable skill continues to come forth from b. 18 to the end, where she is in alternation with the basso continuo, and offers 22 startling beats of continuous 16-notes on the word «imitar»; not to forget the spectacular phrases for Erode throughout his aria N. 17 which, moreover, indicates that such bass voices were available in Rome before Handel took advantage of them in London.

To accompany the singers, a large instrumental group was assembled, although not always individually indicated in the accounts. For example, to accompany in all the oratorios of the Holy Year there were 10 un-specified instruments.<sup>16</sup> Another 10 instruments were intended for Stradella's oratorio, among which a harpsichordist from Cortona; 2 «violette», ie violists; 2 violinists (Carlo Ambrogio Lonati and Carlo

<sup>15</sup> Noted by CASIMIRI, *op. cit.*

<sup>16</sup> See CASIMIRI, *op. cit.*

Mannelli); the lutenist Lelio Colista; 2 contra-bassists: Simone(?) and Francesco Maria (?) in service to the Altieri family. The score also proves that the instrumentalists, too, were virtuosi: for example, in N. 25 the basso continuo has an almost continuous flow of 16<sup>th</sup> notes throughout Giovanni's aria; and in N. 27 the concertino first and second violins are engaged in imitative counterpoint both before and together with the voice of Giovanni.

In short, the oratorio of *San Giovanni Battista* was scored for concertino-concerto grosso ensembles. Since his other roman compositions – the cantata *Il duello* («Vola, vola in altri petti») of August 1674, the motet *Pugna, certamen, militia est vita* of January 1675, as well as his secular cantatas *Il Damone a 5* and *Il Damone a 7* (the texts most probably written by Christina Queen of Sweden and the poet Sebastiano Baldini in Rome, and composed there by Stradella before 1677 when he moved to Venice) – were just four of Stradella's several vocal works scored for similar instrumental ensembles, it suggests that the composer was in favor of greater instrumental and timbre variety.

Moreover, given that *Il duello* is presently the earliest datable work for the double instrumental ensemble, Stradella is thus to be considered its initiator. Also noteworthy is the fact that his instrumentation of the Concerto grosso was often not for violins but for violas, as is the case in *San Giovanni Battista*. Here it is clear that two violins were not intended since the music descends below the violin's G-string, and never goes above the violin's E-string, whereas the parts could be played on the viola within its first position. In addition, the lowest instrumental part is for the violoncello, and not the bass viola which had a range too limited for the score. Such writing is a further indication of the composer's intent to enrich the difference between the ensembles while increasing variety in the over-all sound of the vocal composition.<sup>17</sup>

Stradella, at age 32, confirmed in *San Giovanni Battista* that he was also a master of counterpoint: for example, in N. 27 where first and second Concertino violins are in imitation until the voice enters with yet another line; and in N. 29 where the vocal lines of Figlia and Erode are in imitation but in opposite directions in section A and then more in direct imitation in section B. Of course the contrapuntal skill of Stradella dominates throughout the «Madrigale» for the Discepoli (N. 7) and in pieces such as N. 13 where the active lines of Figlia and her basso continuo are joined by a contrapuntal concerto grosso, a richness to be found throughout the oratorio.

Not to be forgotten are also the arias based on a basso ostinato: the two arias by Consigliero, N. 11 *Anco in cielo* on a lyrical phrase in 3/2 and N. 25 *Anco il sol* especially the series of sixteenth notes to represent the strange behavior of the sun; the second section of N. 27 for San Giovanni Battista, *Io per me*, where the voice and the bass line create a series in 3/2 of a lovely harmony of thirds; and N. 37 where eighth- and sixteenth-notes support the insistence of Figlia that she be crowned.

A clear indication that Stradella was a cultured Italian, educated as nobles were intended to be, is his usual approach to the text of each vocal piece. The music is created to suit the words: musical accents always second verbal accents, musical phrases suit the length and sense of verbal phrases, and this is true in his recitative as in his vocal closed forms.

Quite uncommon for the Italian Seicento was not only Stradella's ability to compose in tonal keys, which results in a modern sound for his works, but also to modulate within a number. In comparison with his contemporaries, who either never modulated within a piece or modulated only to the dominant key and then returned immediately to the home key, his ear seems to have been so fine – and his musical technical competence so expert – he was able to modulate frequently. His most unusual example is in *San Giovanni*

<sup>17</sup> For further information on Stradella's instrumentation, see David Wilder Daniels, «Alessandro Stradella's Oratorio *San Giovanni Battista*: A Modern Edition and Commentary», 2 voll., Ph.D. Dissertation, State University of Iowa, 1963.

*Battista*, when Figlia tries to coax Erode to agree to killing Giovanni. She tells him her heart is «afflitto» (tormented), «which can live no longer, while he – who crushes / and discolours its beauties – still lives. / The serenity of the forehead / loses its ivory and the crimson / on just hearing, just beholding that monster!». She then sings a stunningly beautiful aria: «These tears and sighs that you behold, only desire, my great king, desire just something little».

In order to convey the daughter's skillful way of making Erode sorry for her in her false misery, Stradella mirrored Ansaldi's perfect realization of the scene of ugly deceit in a recitative of descending lines, wherein the girl's coaxing of Erode and her feigning of deep sorrow are perfectly mirrored in the composer's skillful sliding from one key to another in a masterly competent manner not to be found in the music of his contemporaries. Moreover, it is a recitative which the singer-actress may interpret at the intensity and speed she decides suitable. It is a convincing imitation of lying, and Erode was not able to resist the temptation to believe and feel sorry for the lovely girl, and thus kill Giovanni. The ruler's tremendous desire for revenge («vendetta»), N. 33, is forcefully supported by all the concertino and concerto grosso instrumental forces (most likely tuned lower throughout the oratorio than the modern A = 440, resulting in a sound richer than is customary).

Figlia is so delighted with the murder that she sings her joy and asks others to sing with her. But now Erode is not sure he did the right thing. The oratorio therefore ends with a duet wherein Figlia is delighted but Erode is not. This is a perfect ending to read and sing, but difficult to portray – and for the audience to accept – since it closes on the unresolved chord of the dominant, again revealing Stradella not to be bound by customary musical procedures but to illustrate a text according to his dramatic instincts and superior responsive composing skills.

### ***Summary of the music sections and of their instrumentation***

5 singers and 27 instrumentalists

14 arias in all

6 accompanied by only basso continuo

8 accompanied also by other instruments

2 by the concertino

2 by the concerto grosso

2 by concertino and concerto grosso

2 by different instrumental organisations

1: concertino: violino I and violino II are together on the part for «violino I»

concerto grosso: violino is «violino II»

concerto grosso: viola I and viola II together on the part for «viola»

concerto grosso: basso continuo is basso continuo

2: concertino: violino I and violino II together on the part for «violino I»

concerto grosso: violino is «violino II»

concerto grosso: viola I is «viola I»

concerto grosso: viola II is «viola II»

concerto grosso: basso continuo is basso continuo

### ***San Giovanni Battista* after 1675**

Judging from the number of copies which have survived after 1675, *San Giovanni Battista* was enormously popular: they are to be found in Italy, Denmark, Germany, England (plus an incomplete copy in France). Existing separately are five arias (*Anco in cielo; Deste un tempo a me ricetto; Io, per me, non cangerei; Provi pur le mie vendette; Queste lagrime e sospiri*), a trio (*Non fia ver che mai*), part of a quartet (*Del temerario ardir*, which is the last half of *Succida il reo*) and a quintet (*Dove, Battista, dove*). However, the most popular single piece is the duet *Nel seren de' miei / tuoi contenti*, to be found in 13 manuscript sources (in Italy, Austria, France, England, the United States, Russia) and also transcribed and discussed in books by Burney, Martini, Gaspari and Hogarth.<sup>18</sup>

Proof of performances of the oratorio after 1675 are found in librettos, for example from Modena 1688, Florence 1693 and 1695. According to Stradella's first biographer, Giuseppe Ottavio Pittoni, in his *Notizie de' contrappuntisti e compositori di musica*,<sup>19</sup> Stradella considered the oratorio his best composition up to that date.

The cited duet for Figlia and Erode is N. 29 in the present edition, and is certainly an attractive work for *virtuosi*, offering them the opportunity not only to exhibit their ability to weave together lovely counterpoint (especially in the first strophe), but then (in the second strophe) to show off their exceptional vocal skills. It is not a surprise that professional singers were encouraged to include this duet on their concert programs.

In addition, in 1775 padre Giambattista Martini, known as the teacher of Wolfgang Amadeus Mozart and other composers, included a very long section of his book *Esemplare, ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato* on this very duet,<sup>20</sup> calling Stradella «uomo di gran grido», meaning someone much talked about – as Stradella was in the centuries succeeding his murder. However, it was as a skilled contrapuntalist as well as an exceptional interpreter of texts that he advised his students to study Stradella.

Shortly after Martini, Charles Burney, in his *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (1789) also mentioned Stradella,<sup>21</sup> calling him an «excellent artist» and devoting three full pages to a description of *San Giovanni Battista*, indicating sections of «masterly contrivance», «truly admirable» choruses, and comparing one in particular to Handel's. As a general evaluation, Burney affirmed that «notwithstanding the attention necessarily given to fugue and imitation at this time, Stradella has introduced a greater variety of movement and contrivance in his oratorio, than I ever saw in any drama, sacred or secular, of the same period.» Burney also noted Stradella's «harmony, modulation, and contrivance» of the Herod and Figlia duet adding that, in fact, «there is scarce a movement among the airs in which genius, skill, and study do not appear». Burney also noted that Stradella's «modulation in the recitative, however, is less timid than that of [his] predecessors».

In Howard E. Smither's thorough and illuminating study, *A History of the Oratorio*, which covers the entire history of the genre in English, volume 1 is dedicated to the birth of the genre in the baroque era in Italy, Vienna and Paris<sup>22</sup> and pp. 314-327 are dedicated to Stradella and in particular to *San Giovanni Battista*. In discussing this oratorio, Smither notes that «Aside from its remarkable dramatic qualities, *San Giovanni Battista* is also historically noteworthy for its instrumentation. It is one of the few extant compositions dem-

<sup>18</sup> On all sources of Stradella's music, see: *Alessandro Stradella (1639-1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Compiled by Carolyn Gianturco and Eleanor McCrickard [Thematic catalogue series No. 16], Pentagon Press, Stuyvesant, NY, 1991.

<sup>19</sup> Vatican Library, Cappella Giulia MS I-2 (1), pp. 699-700.

<sup>20</sup> Vol. II, ex. VI, pp. 17-20.

<sup>21</sup> Vol. II, pp. 578-580.

<sup>22</sup> Published by The University of North Carolina press, Chapel Hill, 1977.

onstrating the use of concerto grosso instrumentation prior to Corelli's concertos, and it appears to represent a Roman tradition of such instrumentation for vocal accompaniment that antedates Corelli's concertos by at least fifteen years» [p. 318]. Smither also remarks on the «considerable variety of instrumentation» in the accompaniment to the arias of the oratorio [p. 319]. The author includes numerous musical examples to illustrate his lengthy descriptions of various aspects of the oratorio, concluding thusly: «A famous work in its time, *San Giovanni Battista* stands well above the other known oratorios of Stradella and his contemporaries in historical significance, and possibly in musical value as well. [...It] deserves a place [...] as an outstanding masterpiece of seventeenth-century oratorio literature» [p. 316].

I thank Don Ulrich Fistill, Dean of the Chapter of the Cathedral of Bressanone, for providing sources helpful to my research on Herod and his court. [CG]

Edizioni ETS  
Palazzo Rucellai - Lungarno Mediceo, 16, I-50127 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di ottobre 2020