

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 †

in memoriam

visualizza la scheda del libro sul sito 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 †, Eleanor McCrickard, Barbara Nestola,
Patrizia Radicchi (Presidente), 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. 1-4 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 Hieronymus 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 dobloni 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-

lamente competenti e, laddove la parte venga impostata come un ostinato (abituale 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 stili della cantata, con sezioni in recitativo alternate a forme musicali chiuse.

Degna 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 Alvise 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.

In memoriam
Carolyn Gianturco
(1934-2022)

In riconoscimento del suo eccezionale *corpus* di studi sulla musica italiana del XVII secolo che comprendono, in particolare, la pionieristica monografia sulla vita e le composizioni di Alessandro Stradella, il notevole contributo a un catalogo tematico delle sue opere musicali e, soprattutto, la cura generale dell'Edizione Nazionale dell'Opera omnia di Alessandro Stradella, di cui è stata costante animatrice e Presidente della Commissione scientifica, questo volume è dedicato con grande stima e affetto alla memoria di Carolyn Gianturco.

In recognition of her exceptional *corpus* of scholarly work on seventeenth-century Italian music, including, in particular, her pioneering monograph on the life and compositions of Alessandro Stradella, her outstanding contribution to a thematic catalogue of his musical works and, especially, her general editorship of the Edizione Nazionale dell'Opera omnia di Alessandro Stradella, of which she was the constant guiding spirit and President of the Commissione scientifica, this volume is dedicated with great respect and affection to the memory of Carolyn Gianturco.

La Commissione scientifica

ALESSANDRO STRADELLA

VOLA, VOLA IN ALTRI PETTI
QUAL PRODIGIO È CH'IO MIRI?

CANTATE PROFANE
CON ACCOMPAGNAMENTO STRUMENTALE

Serie I, Cantate: vol. 15

A cura di
CAROLYN GIANTURCO †
in memoriam



Edizioni ETS
PISA, 2022

Comitato editoriale per questo volume

Cura generale: Carolyn Gianturco

Redazione musicale: Carolyn Gianturco, Marco Bargagna, Patrizia Radicchi

Elaborazione informatica: Antonio Cipriani

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

e con il patrocinio di

The Society for Seventeenth-Century Music (USA)
Fondazione «Istituzione dei Cavalieri di S. Stefano» (Italy)

Revisione del testo delle cantate in lingua inglese
Joe Lockwood

Il materiale d'esecuzione è disponibile presso l'editore.

ISBN 978-884676422-5
ISMN M 705015-50-8

© Copyright 2022

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-56127 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	v
Storia delle due cantate di Stradella: <i>Vola, vola in altri petti</i> e <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	v
La regina Cristina di Svezia per la quale fu commissionata <i>Vola, vola in altri petti</i>	v
Prime esecuzioni di <i>Vola, vola in altri petti</i>	vi
I mutamenti di Stradella al testo <i>Il Duello</i> di Sebastiano Baldini	vi
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i> , con concertino-concerto grosso	vii
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i> : Stradella e Handel	vii
Citazioni di Handel della cantata <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i> di Stradella	viii
L'utilità delle carrozze nell'esecuzione di <i>Vola, vola in altri petti</i> e in <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	viii
Esecuzioni ed esecutori delle due cantate di Stradella	ix
Varietà e flessibilità nella scelta degli strumenti e del loro molteplici impiego ...	x
INTRODUCTION	xi
History of the two Stradella cantatas: <i>Vola, vola in altri petti</i> and <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	xi
Queen Cristina of Sweden, for whom <i>Vola, vola in altri petti</i> was commissioned ...	xi
First performances of <i>Vola, vola in altri petti</i>	xii
Stradella's changes of Sebastiano Baldini's text of <i>Il Duello</i>	xii
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i> , also a concertino-concerto grosso	xiii
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i> : Stradella and Handel	xiii
Handel's citations of Stradella's cantata <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	xiv
The usefulness of carriages in performing both <i>Vola, vola in altri petti</i> and <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	xiv
Performances and performers of the two Stradella cantatas	xv
Variety and flexibility in the choice of instruments and their multiple employment	xvi

TESTI / TEXTS	xvii
<i>Vola, vola in altri petti</i>	xviii
<i>Fly, fly to other hearts</i>	xix
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	xxvi
<i>What extraordinary sight do I behold?</i>	xxvii
FACSIMILI / FACSIMILES	xxxiii
MUSICA	1
<i>Vola, vola in altri petti</i>	3
Personaggi, Organico strumentale	3
Trama	4
Synopsis	5
Indice della Cantata	6
Partitura	7
<i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	97
Personaggi, Organico strumentale	97
Trama	98
Synopsis	99
Indice della Cantata	100
Partitura	101
APPARATO CRITICO	177
Fonti della musica e del testo di <i>Vola, vola in altri petti</i>	178
Music and text sources of <i>Vola, vola in altri petti</i>	179
Relazioni tra la serenata <i>Vola, vola in altri petti</i> (1674) di Stradella e l'oratorio <i>San Giovanni Battista</i> (1675)	180
Connections between Stradella's serenata <i>Vola, vola in altri petti</i> (1674) and his oratorio <i>San Giovanni Battista</i> (1675)	181
La fonte principale della musica di <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	180
The principal music source of the serenata <i>Qual prodigio è ch'io miri?</i>	181
Varianti e note	186

